

[Recepción del artículo: 10/08/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 27/11/2011]

**IDEAS PARA LO ORDINARIO Y PARA LO EXTRAORDINARIO EN LAS
REPRESENTACIONES GÓTICAS DE LA PASIÓN DE CRISTO:
PROSPECCIONES EN CATALUÑA Y EN OTROS CONTEXTOS DEL 1300**
**IDEAS FOR THE ORDINARY AND EXTRAORDINARY IN THE GOTHIC
REPRESENTATIONS OF THE PASSION OF CHRIST: PROSPECTING IN
CATALONIA AND IN OTHER CONTEXTS IN THE 1300**

ROSA ALCOY
Universidad de Barcelona
rosaalcoy@ub.edu

RESUMEN

Las representaciones de la Pasión de Cristo son el objetivo de este estudio en el que las creaciones del siglo XIV van a gozar de relativa prioridad. Las obras que nos interesan se manifiestan como verdaderas formas de pensar, y hacer pensar en un modo específico, un tema imprescindible del arte cristiano. Para entender mejor el argumento hecho imágenes disponemos de dos conceptos dinámicos: lo ordinario y lo extraordinario, que aplicaremos aquí a los escenarios del Calvario. El carácter negativo de la muerte de Cristo asociado, sin embargo, a la redención del hombre, abre las puertas a múltiples aspectos novedosos que intentaré destacar en estas páginas. Los siglos del gótico convierten a los donantes en complemento habitual de las escenas cristológicas. A partir de aquí estos personajes, situados fuera de la historia central, aparentan ser sus testimonios directos tanto en las escenas de gozo como en las de dolor. El gótico permite abordar esos nuevos temas y motivos con recursos narrativos cada vez más amplios y flexibles. Entre ellos sobresalen los Calvarios de las madres de los santos inocentes, los Calvarios de los santos y los de los donantes.

PALABRAS CLAVE: Arte Gótico, Calvario, Cataluña, Italia, Iconografía, estudios visuales.

ABSTRACT

The central topic of this study is the representations of the Passion of Christ, mainly the creations of the fourteenth century. The most interesting works for us reflect authentic forms of

thinking, and induce to think in a certain way, an essential topic of Christian art. For a better understanding of the argument shown by the images we have two dynamic concepts at our disposal: the ordinary and extraordinary. We will apply both to this study about the images of the Calvary. The negative nature of Christ's death, associated to the redemption of mankind, opens the door to many novel features that I will try to stress in these pages. During the Gothic period the donors will be a usual complement of Christological scenes. These characters, outside the core story, are exhibited as direct witnesses both in the scenes of joy and those of grief. The Gothic period allows us to view these new topics with progressively broader and more flexible narrative resources. Many of them were the Calvary of the mothers of the Holy Innocents, the Calvary of the saints and Calvary of the donors.

KEYWORDS: Gothic Art, Calvary, Catalonia, Italy, Iconography, visual studies.

DOS ARGUMENTOS EN JUEGO: ORDINARIO Y EXTRAORDINARIO

Las representaciones de la Pasión de Cristo y, más concretamente, las escenas dedicadas a visualizar los hechos del Calvario, son el objetivo de este estudio en el que las creaciones del siglo XIV van a gozar de relativa prioridad. Fijado este rumbo, las obras que nos conciernen se manifiestan como verdaderas formas de pensar, y hacer pensar en un modo específico, un tema imprescindible del arte cristiano¹. En términos generales, el sentido del dolor comparece ante un acontecimiento de carácter negativo, la muerte de Cristo, que, sin embargo, resulta asociado a un desenlace positivo que conduce a la redención del hombre. De este modo, el pesar por la crucifixión se contrapone al gozo vinculado a la superación del pecado original. Las imágenes de la Virgen y el Niño impusieron, ya en la etapa medieval, distintas formas de aproximación a una felicidad preliminar, que los Reyes Magos anticipaban y compartirían desde muy pronto con el resto de los mortales o, al menos, con algunos de ellos². Sin embargo, el dolor que conllevaba la forma de liberación del pecado era algo que no cabía soslayar y que también se debía manifestar desde el principio de una historia compleja, vista a través de las imágenes. A partir del siglo XIII la expresión de ambos sentimientos se sirve de múltiples fórmulas y se introduce en los espacios figurativos más comunes. Los donantes se convierten a menudo en complemento de las escenas cristológicas y, a veces, aparentan ser sus testimonios directos en escenas tanto de gozo como de dolor, que disponen de recursos narrativos cada vez más amplios.

Es evidente que la anticipación gozosa por la salvación que se celebra en los nacimientos y en las epifanías históricas, entre otras representaciones, carece de sentido si no se afianza en el discurso religioso consiguiente. Se trata de un pensamiento que el período gótico explora

¹ Este trabajo se integra en el proyecto de I+D *Contextos para el arte catalán medieval desplazado* (HAR2008-01395/ARTE) del grupo EMAC. Románico y Gótico (Universidad de Barcelona) con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación y de los fondos FEDER.

² ALCOY, R., "El donante aprendiz de mago en las Epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII (2010), n. 330, pp. 109-132.

de modo habitual, a partir de las creencias y los textos, pero también en función de la riqueza significativa de la tradición artística, teatral y litúrgica. En el marco de lo religioso se barajan las lecturas, las ideas y los argumentos principales que van a desgranarse asimismo en variadas imágenes y que, a pesar de reiterar ciertos contenidos fundamentales, no despreciaron nunca la posibilidad de crear coordenadas y matices novedosos. Sin embargo, los elementos discursivos de todo tipo que convergen en la imaginería medieval no pueden analizarse correctamente si seguimos el texto al pie de la letra, es decir, sin apreciar la especificidad del lenguaje visual. Hay que entender los parámetros intelectuales internos y las leyes singulares que rigen las obras de arte figurativo. La riqueza es evidente, ya que suma la narración principal a lo simbólico y a lo anecdótico para redundar en lo litúrgico, lo ideológico y lo dogmático sobre un mismo plano. A partir de este poderoso capital figurativo no es conveniente inventar lo que no se hace explícito en la imagen, o lo que no queda implícito en ella, aunque sea lo que nos dice el texto (o un texto).

El arte gótico establece un juego abierto de ideas y de formas que nos obliga a analizar cada elemento presente en las imágenes para vislumbrar como fueron pensadas y como generaron pensamiento sobre un fondo mucho más amplio. En primer lugar, es posible distinguir entre diversos tipos de elementos figurativos que construyen imágenes singulares y que sólo a posteriori, después de su creación, se definen como obras acabadas, verdaderos episodios cerrados y reconocibles. Aquellos motivos que entran en la categoría de lo ordinario nos sitúan ante el dilema que plantea la doble acepción de la palabra. Pueden ser ordinarios por ser prosaicos o ramplones, pero también lo serán aquellos que destacan por previsibles, fijos, tradicionales, inamovibles o necesarios. Sobre esta base, se advierte la presencia de elementos extraordinarios, es decir, singulares, originales, imprevistos, anormales, sorprendentes o prodigiosos. Todos ellos desvelan la intensidad y las diversas profundidades y facetas del pensamiento que aflora en torno a la Pasión y el Calvario, asuntos ineludibles del arte cristiano, que se desarrollan de modo extraordinario durante el período gótico.

Justamente para esta etapa, me parece interesante abordar algunos dobleces de la escena del Calvario y de sus extensiones en otros episodios de la Pasión de Cristo. La gran amplitud del tema me aconsejaba limitar el enfoque a una marco cronológico concreto (el *Trecento*) y a una geografía específica (Cataluña). Ahora bien, se trata de fijar un tiempo y un espacio que deben servir no tanto como marco cerrado donde mover hilos con mayor comodidad sino como singular punto de partida para sondear lo que sucede paralelamente en otros escenarios y en otros momentos. El arte medieval se balanceó con frecuencia y con gran habilidad entre lo ordinario y lo extraordinario, sea en su plano significativo o en el campo de lo artístico, que puede ser entendido también desde esta doble perspectiva. El arte de los siglos XIII y XIV se mueve con destreza en estos terrenos y desarrolla en las imágenes más de un planteamiento insospechado. En los textos se hallan a menudo argumentaciones precursoras, anteriores a las plasmaciones visuales, pero no hay que confundirlas nunca estrictamente con ellas. Un plano que debe ser considerado es la intensidad y calidad de la representación que puede atenuar o acentuar los valores expresivos de lo ordinario o usual y sublimar su valor dando pie a situaciones artísticas irrepetibles, extraordinarias o inusuales. Es cierto que un valor no existe, o existe mucho menos, sin su opuesto. Por tanto, sabemos que veremos mucho mejor lo que es extraordinario sobre su coherente o incoherente trabazón con el tejido de lo que nos resulta habitual. Lo inesperado adquiere su propia lógica sobre el fondo de un discurso previsible. Este

último se establece, para el Calvario, a la vista de otros episodios inmediatos que envuelven y completan su sentido dentro del largo ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo. En este caso, puede apreciarse como, casi por norma, lo extraordinario no se opone a lo ordinario sino que se camufla sobre su base, de ella se nutre y sobre ella adquiere legitimidad.

En principio, el título elegido para este trabajo repara en la contraposición más simple, la que se da entre los hechos habituales, y mayormente consentidos en el Calvario y escenarios limítrofes, y los que, inscritos en el mismo marco de lectura, aparecen como hechos extraordinarios, excepcionales o sorprendentes. Sin embargo, esta virtualidad doble de los episodios pascuales, diáfana a primera vista, o quizá algo maniquea en una segunda instancia, se perfila mejor una vez analizados los motivos que configuran la escena. Por consiguiente, el título precisará de alguna aclaración más. Cuando me refiero a lo ordinario en la Pasión de Cristo no deseo destacar especialmente aquellos motivos, personajes o actitudes que cobran una dimensión vulgar, plebeya, tosca, grosera o despreciable, aunque, bien mirados, algunos de estos elementos comparecen con relativa frecuencia en los escenarios de la Pasión hasta poder ser tenidos por doblemente “ordinarios”. Groseros son los soldados que se juegan la capa de Cristo al pie de la cruz y que, avanzando el tiempo, acabaran por disputársela cuchillo en mano, o incluso rodando por el suelo, como sucede en algunas pinturas del gótico internacional valenciano y catalán de visibles raíces germánicas. También pueden ser toscos y desmañados los ladrones; y groseros y descorteses aquellos personajes de la comitiva del Calvario que dan continuidad a las burlas de los Improperios y de la coronación de espinas. No se olvide que son aludidos como “*canes*” en algunas fuentes³. Por consiguiente, pueden resultar teñidas de ordinariez algunas actitudes asociadas a los verdugos y a los sujetos más grotescos de algunas notorias escenas del ciclo. Sin embargo, mi intención actual no es analizar la iconografía de lo grotesco, es decir, de lo ordinario, en el sentido de lo bajo o despreciable, en los escenarios de la Pasión de Cristo, aunque a la postre y siguiendo también este sugerente camino se alcanzan visiones tan extraordinarias como las creadas por el Bosco en sus originales Caminos del Calvario⁴. Hay que advertir asimismo que el tono con que se tratan todos aspectos del tema adquiere en algunas creaciones una dignidad manifiesta, que supera a todas luces el concepto de ordinariez por razón del lenguaje y poética utilizados. Así sucede, por ejemplo, en los murales de Giotto en la Capilla de la Arena. Habida cuenta del interés de todos estos argumentos, mi intención es subrayar en primer lugar aquellos elementos gráficos que sugieren la normalidad del episodio para poder distinguir sobre este fondo, ya complejo de por sí, aquello que se halla fuera de lo común, en especial desde el punto de vista del pensamiento elaborado en imágenes y de los límites que impone la tradición.

Para conocer lo común, fruto de una representación regular y, por tanto, previsible, hay que conocer bien el relato, lo que dicen las fuentes sobre lo sucedido, aquello que se sabe y que después de ser interpretado se convierte en imagen. En este sentido, se podrían considerar

³ MARROW, J., “*Circumdederunt me canes multi*: Christ’s Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance”, *The Art Bulletin*, 59-2 (1977), pp. 167-181. El salmo 59 (s. 58, 10: “*Convertentur ad vesperam: et famen patientur ut canes, et circuibunt civitatem*”) se traduce en el Salterio anglo-catalán de París, ms. lat. 8846 de la BNF, en la imagen de una ciudad asediada por perros famélicos.

⁴ Del Bosco, el Camino del Calvario, o Cristo portador de la cruz, del Museo des Beaux Arts de Gante, quizá sea el mejor ejemplo que podemos poner, aunque sobresalen también los Improperios de la National Gallery de Londres.

ordinarios todos aquellos elementos del discurso central que nos sitúan delante de lo sucedido o de lo supuestamente sucedido, sobre una línea argumental preferente. Si nos limitamos al Calvario, entrarían, sin duda, dentro de esta primera categoría la imagen de Cristo crucificado, la Virgen, las tres Marías, o santas mujeres y san Juan o, en un orden siempre inferior, los dos ladrones y toda la comitiva de judíos y romanos, a pie o a caballo, que dotan de antagonistas a los sujetos principales. Los hechos milagrosos o prodigiosos que tienen lugar en el Calvario tampoco escapan a la normalidad, si se disponen como elementos del relato más tópico o del que se repite a menudo. Por lo tanto, pese a su valor simbólico, escatológico o milagroso, resultan también ordinarios el sol y la luna⁵ o las curaciones de cegueras físicas y espirituales. Hay que recordar al ciego Longino y al Centurión cuando reconocen al verdadero hijo de Dios. Incluso la tradicional referencia a la calavera⁶, o a los huesos de Adán, alcanza aquel valor tipificado que relaciona el lugar de la muerte de Cristo con la tumba del primero de los hombres. El período gótico que se funda sobre una importante tradición precedente en que todos, o muchos de estos aspectos, ya habían sido experimentados. Frente a este conjunto de motivos asociados a unas prácticas figurativas anteriores hay que preguntarse que puede resultar verdaderamente extraordinario en la iconografía gótica de la Pasión y, muy en particular, en las escenas del Calvario trecentista. La respuesta no es fácil, no es simple y tampoco es obvia, aunque se pueda aducir por negación que extraordinario será todo aquello que se haya fuera del orden anterior, fuera de la regla o de lo común que traduce literalmente la tradición dominante. Debe quedar claro desde un principio que estos conceptos son dinámicos. Lo que empieza siendo extraordinario puede acabar siendo ordinario cuando se repite con frecuencia en un contexto dado y lo que es ordinario en un determinado lugar puede ser extraordinario en otro. Más allá de esta constatación, y pese a la misma, entenderé ahora que son elementos extraordinarios todos aquellos que trascienden el relato inicial y lo ramifican para establecer conexiones que van más allá de lo previsto por ese relato principal y que se reconoce como versión ortodoxa de lo acontecido. También todos aquellos aspectos que no fueron desarrollados por la tradición precedente y que la condicionan y explotan en sentidos diversos. Detenernos en los motivos extraordinarios de un tema ya de por sí excepcional, nos hará ver más allá del monte Calvario y de sus tristes sucesos. El interés por lo nuevo aviva los elementos ordinarios que comportaban la reiteración sobre unas imágenes bien conocidas tanto desde el punto de vista gráfico como desde la perspectiva significativa. Los aspectos más aceptados son el marco ideal para esos otros elementos que construyen la diversidad del tema y sus manifestaciones más singulares.

No contemplo dentro de lo excepcional aquellos casos en que la imagen, a pesar de incluir uno o diversos tópicos compartidos con el Calvario, ha transformado su fondo hasta dar lugar a un tema distinto. Me refiero a aquellas soluciones en que la representación de la cruz nace de un nuevo texto religioso o nuevo relato literario y nos desplaza hacia una nueva

⁵ Evocan los pasajes referidos a un mundo que se cubre de tinieblas y que recupera la luz un tiempo después (Marc, XV, 33, Mat., XXVII, 45, Luc., XXIII, 44-45. En Cataluña las imágenes del sol y la luna fueron frecuentes en la miniatura románica y aparecen todavía en las sargas góticas del relicario de santa Tecla asociado al sepulcro de Juan de Aragón (Museo Diocesano de Tarragona).

⁶ El Gólgota es visto como el "lugar de la Calavera" (*Et perucunt illum in Golgotha locum: quod est interpretatum Calvariae locus*, S. Marc., XV, 22, Mat, XXVII, 33).

iconografía. Ya no se trata entonces de la escena del Calvario en sentido estricto, aunque el tema se vertebre sobre el Cristo en la Cruz o constituya esta imagen su motivo substancial. Un ejemplo paradigmático lo tenemos en el *Árbol de la Vida* y, en esta línea, se podrían agregar todas aquellas alegorías que contemplan la muerte de Cristo, incluida alguna variante de la Trinidad que, como el Trono de Gracia, y a pesar de lo dicho, será motivo de comentario. En el folio 149 (salmo 83) del *Salterio anglo-catalán* de París aparece un tema singular en que Cristo muestra la cruz desnuda a un grupo de fieles que se apostan de rodillas ante ella. En otro de los folios, el 154v (salmo 87), son los ángeles portadores de los símbolos de la Pasión los que se aposentan a ambos lados de la cruz desnuda, como guardianes de un Calvario inmanente o sugerido⁷. Estos y otros temas similares son importantes pero nos alejan del escenario vivido históricamente y analizarlos me obligaría a cambiar de enfoque.

LOS CALVARIOS DE LAS MADRES DE LOS SANTOS INOCENTES

Durante el período gótico, las llamadas Marías o santas mujeres, no faltan casi nunca a la cita con los episodios de la Pasión. El interés creciente por la fidelidad mostrada por la Virgen madre hacia su Hijo abraza esas otras figuras femeninas. El aprecio de estos personajes se advierte incluso en algunas de las grandes cruces pintadas italianas que, a pesar de los límites de espacio, las incluyen de cuerpo entero o de modo parcial. Aunque en algunos casos se cuente con la sola presencia de la Virgen, el coro femenino se difunde con generosidad en los siglos del gótico. Tiene su composición más canónica en el grupo formado por la madre de Cristo y las santas mujeres, que son tres en la mayoría de las ocasiones, María Magdalena, María madre de Santiago y de José y María Salomé, la madre de los hijos de Zebedeo. Por su autonomía figurativa, María Magdalena, se destaca a menudo de sus compañeras, que como ella aparecen nimbadas en la mayor parte de obras. También se dan casos en que las mujeres con nimbo son cinco en total, incluida la Virgen. Así sucede, por ejemplo, en los murales de la Basílica Superior de Asís pintados por Cimabue⁸. El mundo bizantino muestra una tradición variable en el número de las mujeres, que los centros italianos recuperan a veces en obras muy significativas que, a su vez, dan pie a cierta heterogeneidad de soluciones, y matizan la preferencia absoluta por el trío de mujeres que envuelve o atiende a la Virgen madre⁹. El bloque femenino, más o menos estricto, pero siempre reducido, se construye junto a María como parte esencial del cuadro histórico. Su fidelidad al pie del Calvario contrasta con la de los apóstoles que, con la excepción de san Juan, huyen o se encuentran ausentes de los episodios que se precipitan después del Prendimiento. Lo sorprendente es que, en algunas obras, el discreto número de mujeres, con o sin nimbo, se amplíe de modo muy considerable. En determinadas creaciones se trata casi de una tropa o multitud femenina, que llena el flanco izquierdo del Cal-

⁷ ALCOY, R., "Las miniaturas catalanas. En torno a los salmos y sus enarraciones", en *El Salterio anglo-catalán*, Barcelona, 2006, pp. 207-281.

⁸ BELLOSI, L., *Cimabue*, Milán, 2004; BURRESI, M., CALECA, A. (ed.), *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pisa, 2005; *Cimabue and early Italian devotional painting*, catàleg de l'exposició (The Frick Collection), Nueva York, 2006.

⁹ Para este y otros aspectos: ALCOY, R. "Una propuesta de relación texto-imagen: "las madres de los santos inocentes" y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV", *D'Art*, 11 (1985), pp. 133-159.

vario y que, por consiguiente, dilata con esplendidez el grupo constituido por María y las santas mujeres. Cimabue explota la idea con generosidad en los murales de Asís y, otros maestros, se suman en grados diversos a este modelo. En especial, hay que reparar en aquellas obras en que el escenario de la Crucifixión se monumentaliza hasta concretarse como verdadera versión extendida de las fórmulas más habituales. Se configuran Calvarios de gran capacidad, donde casi todo puede tener su lugar. Después de Cimabue, algunos de los mejores ejemplos conservados conducen a los murales de Pietro Lorenzetti (Basílica Inferior de San Francisco en Asís), Andrea de Firenze (Capilla de los Españoles de Santa María la Novella) o Altichiero (Basílica de San Antonio de Padua). No quiere ello decir que las tablas carezcan de este tipo de extensiones o sean ajenas a la proliferación de las figuras femeninas. En los retablos se advierten también estas nuevas presencias, insospechadas cuando el grupo se reducía a las cuatro mujeres santas o, en ocasiones más limitadas, a las cinco nimbadas. Es posible pensar que se trate en algún caso de una simple ampliación del grupo de las Marías, o variante de número más aceptado, variabilidad iconográfica que también afectó a otros personajes, como los mismísimos Reyes Magos, pero esta ambigüedad referida al número de santas mujeres no explica la reproducción masiva de personajes femeninos no nimbados junto a los preceptivamente destacados por su santidad. Por todo ello es conveniente describir un segundo coro femenino que, en principio a la derecha del crucificado, envuelve a la Virgen y a las tres Marías, sea en el Calvario o en otras escenas del ciclo de la Pasión. El evangelio de san Juan establece la presencia del grupo formado por María, María Cleofás y María Magdalena junto a la cruz, al que se añade el mismo como testimonio esencial (Juan XIX, 25-26). Establecida la distinción entre el primer y segundo coro, sus respectivas funciones y sentido pueden suscribir alguna diferencia. Con todo, la valoración positiva de ambos grupos es aceptable y puede ser un punto de partida sobre el que hacer progresar la interpretación, aunque cada caso merezca lecturas específicas.

No carece de lógica plantear una explicación para el segundo coro femenino vinculada al desarrollo global de la escena que, en algunos ambientes y de forma muy decidida en los centros toscanos, incorpora un mayor número de personajes también en el flanco opuesto, a la izquierda del crucificado. Allí se nos descubre el mundo de los judíos y soldados romanos que son presentados de forma bastante compacta como responsables de la muerte del Inocente¹⁰. Algunos de estos personajes del mundo hebreo, que ya pululan en la Entrada de Cristo a Jerusalén –véase la *Maestà* de Duccio– ocupan un gran espacio al pie de la cruz. Su representación adquiere una dimensión global negativa, por más que se obtenga alguna conversión puntual dentro de la tradición que destaca determinadas acciones individuales a través de los personajes del centurión y Longino. Sin menosprecio ninguno por la búsqueda de un equilibrio visual a ambos lados de la cruz, el papel positivo que se concede a las llamadas Hijas de Jerusalén, requiere también de una explicación elaborada en el plano significativo.

A inicios del siglo XIV, Giotto incluye mujeres plañideras de más en el Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto de la capilla de la Arena de Padua¹¹. No es la primera vez que se

¹⁰ Los evangelios se refieren a los que blasfemaban y a los príncipes de los sacerdotes, escribas y ancianos hebreos (Marcos, XV, 30-31, Mateo XXVII, 41...).

¹¹ GNUDI, C., *Giotto*, Milán, 1959, fig. 114; FRUGONI, Ch. S., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turín, 2008.

recurre a ellas. En los muros de la basílica superior en Asís ya habían tenido cabida. En definitiva, y al no ser factible extendernos demasiado en los múltiples detalles, se observa que este motivo se difundió por buena parte de Italia y también, aunque de forma más limitada, en otros centros europeos. Los talleres de escultura pisanos brindan ya a mediados del siglo XIII algunas soluciones de interés primordial. Merecen atención los púlpitos esculpidos por Nicola Pisano y sus principales colaboradores. En el púlpito del Baptisterio de Pisa (c. 1260), el primero de una famosa serie en que renueva este tipo de mobiliario arquitectónico, Nicola incluye en el Calvario un total de seis mujeres, dos más de las estrictamente canónicas (Fig. 1). La idea se repite en el púlpito de Pistoia, creación de Giovanni Pisano (c. 1301), y en las obras de otros escultores italianos de primer orden (Fig. 2). Al no definirse los nimbos es difícil saber si se está pensando en las santas mujeres o en el tipo de acompañantes reconocidas como “hijas de Jerusalén” por algunas fuentes¹². El púlpito de la catedral de Siena, creado por el taller de Nicola, poco después de concluir la obra del Baptisterio de Pisa, ayuda a resolver la cuestión. En este conjunto, en el que se admite la participación notable de Arnolfo di Cambio, comparecen al pie del Calvario algunas mujeres que, con niños en los brazos, parecen salidas de la escena adya-

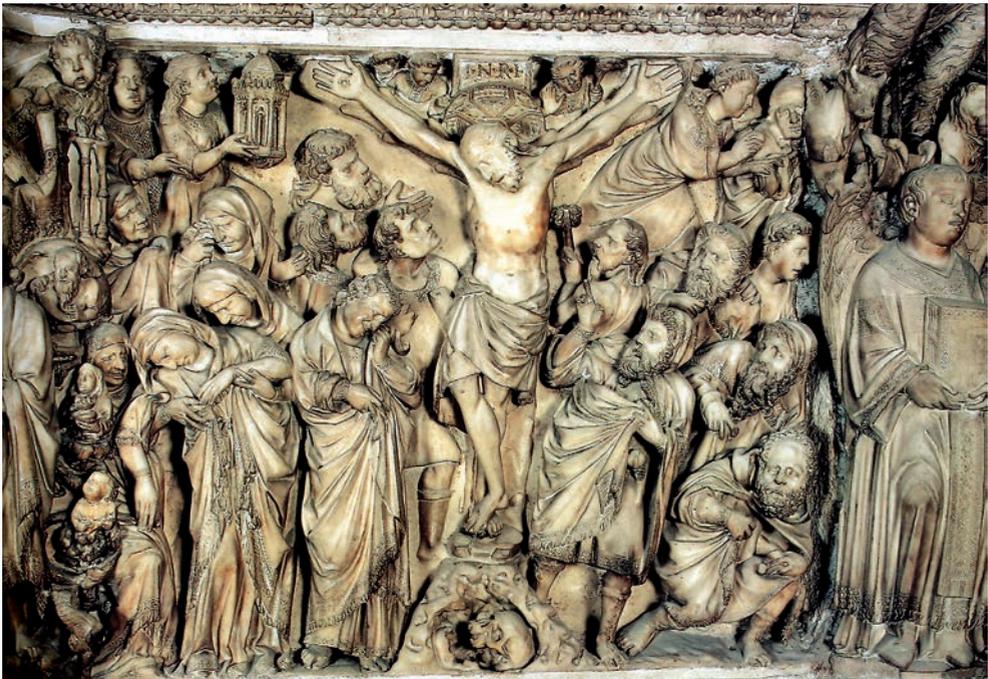


Fig. 1. Taller de Nicola Pisano. Calvario. Púlpito de la catedral de Siena.

¹² Son aquellas que avistan los escenarios de la pasión desde lejos. Veáanse los murales de Sant'Angelo in Formis (Campania): DEMUS, O., *Byzantine Art and the West*, Londres, 1970.



Fig. 2. Giovanni Pisano. Matanza de los santos inocentes. Púlpito de San Andrea de Pistoia

cente, dedicada a la matanza de los Santos Inocentes¹³. La desesperación de las madres que han perdido a sus hijos de corta edad se suma así al dolor de una María desmayada en brazos de las santas mujeres. La transgresión del escultor es evidente ya que introduce la prefigura del martirio de los niños en el tiempo nuevo, y sucesivo, en que se ejecuta al mayor Inocente. La solución es extraordinaria y permite establecer una identificación, arriesgada y sugestiva al mismo tiempo, para el segundo coro de la Virgen. Este grupo estaría formado por las mujeres que han perdido a sus hijos y comparten su dolor con María. Ellas pueden entender el sentir de la madre de Cristo y su inmenso pesar por un Hijo que le es arrebatado de un modo violento y trágico. Unas muertes que también son ejecuciones ante las cuales nada se puede y que ponen de relieve un proceder diabólico. Como es bien sabido, el mandato de Herodes conllevaría el asesinato de todos los niños varones menores de dos años y nacidos a un cierto radio de la ciudad de Jerusalén. El cumplimiento de la orden desencadena los gritos y lloros de las mujeres que anticipan así el llanto de la Virgen por Jesús. No extrañará que en ciertos discursos sean estas mujeres las destinadas a acompañarla el día de la ejecución de Cristo, a la espera de que sus propios hijos puedan ser resucitados. Este argumento básico se desarrolla con mucho deta-

¹³ En los escenarios creados por los Pisano hay que señalar como motivo importante la oposición establecida entre Iglesia y Sinagoga, figurillas que son acompañadas por sendos ángeles que ponen de manifiesto la adhesión y rechazo del cielo por las respectivas religiones personificadas.

lle en un texto atribuido a san Pedro Pascual¹⁴. Las madres pasan a convertirse en consuelo de María, de modo que su lamento por los niños, convertidos ya en los santos inocentes, se suma al lamento por la muerte de Cristo y en ellas se unen ambas perdidas. Cristo resucita el coraje de las madres de los Santos Inocentes que junto a las mujeres de Jerusalén amplían el duelo de María y sus más fieles acompañantes. Las imágenes apoyan esta historia extraordinaria que se apuntala sobre un eje discursivo establecido por los textos pero que, al mismo tiempo, renueva el tejido simbólico que une tradicionalmente los escenarios de la Infancia con los de la Pasión. Un texto señala que no fueron todas las madres de los inocentes las que se unieron a las mujeres de Belén y Jerusalén que segufan a Cristo. Sólo estaban algunas de ellas, unas quinientas sobre los millares de afectadas¹⁵. En todo caso, se trata de un número desorbitado para ser plasmado en imágenes, pero que explica el crecido coro femenino que encuentra a veces lugar al pie del Calvario. Además del conjunto esculpido por el taller de Nicola para la catedral de Siena, en la misma Pisa se pueden evocar los murales del Camposanto. En este marco pictórico impresionante, el Calvario trecentista relacionado con la pintura de Francesco Traini, incluye diversas mujeres que parecen portar algo en sus brazos, cubierto por los ropajes¹⁶. No podemos ver de que se trata pero quizá sea oportuno recordar el texto anterior cuando habla de la conservación de los restos de los pequeños muertos por Herodes, a la espera de una resurrección prometida para ellos, el día de la muerte de Cristo. El esquema de Pisa es insólito. Lo normal es que aparezcan las mujeres como simples acompañantes indiferenciadas que pueden surgir en los distintos contextos de la Pasión. Las mujeres no nimbadas son, sin embargo, personajes fieles a Cristo y a su madre y su representación nos aleja de la idea de un grupo de curiosas o desafectas a los hechos que allí suceden.

Es necesario destacar que fue en centros italianos donde este aspecto extraordinario de la Pasión se desarrolló con mayor decisión. El segundo coro de la Virgen adquiere consistencia en obras de primera línea y en conjuntos capaces de trascender como modelos más allá de la zona de origen. Cataluña se halló dentro de este marco de influencia pero los ejemplos italianos poseen un potencial superior al de las obras catalanas, caracterizadas por alguna tímida incursión sin despliegue notorio. En el ciclo de la Pasión de la capilla de San Miguel de Pedralbes sólo se incluyeron santas mujeres, aunque además de las tres Marías se incluya una cuarta nimbada identificada ya por Trens como una de las hijas de Jerusalén¹⁷. No sucede lo mismo en la obra del Maestro de Santa Coloma de Queralt donde son un par las mujeres que, sin nimbo, se suman a las Marías del Calvario en el retablo de los santos Juanes (MNAC, Barcelona). También tiene interés el Calvario del retablo de la Resurrección del Santo Sepulcro de Zaragoza, obrado por Jaume Serra, porque en él se llega a apreciar con alguna dificultad, dado el estado de la tabla, el protagonismo de cuatro mujeres con toca blanca relacionadas con el grupo de las Marías. Este planteamiento añade contenido a la prefiguración de la inocencia y el martirio que comprendía el ciclo de la infancia. La narración suma al discurso profético un compromiso con los personajes de un pasado oscuro, poblado por la muerte y el baño de sangre de los niños

¹⁴ Para la recuperación del relato completo ALCOY, R., "Una propuesta de relación", pp. 141-143.

¹⁵ *Obras de S. Pere Pascual*, pp. 56-63.

¹⁶ BELLOSI, L., *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino, 1974, fig. 31.

¹⁷ TRENS, M., *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, p. 80.

asesinados¹⁸. Las madres de los inocentes se convierten en testigos preferentes de ese futuro y, involucradas en él, darán apoyo a la Virgen Dolorosa que ha llorado ya su desgracia. De este modo María es acompañada por sus semejantes que asumen una actitud opuesta a la de los judíos varones que reclaman la muerte de Jesús ante Pilatos, “su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos” (Mat., XXVII, 25, Luc., XXIII, 28). Los evangelios de Juan, Mateo y Marcos se refieren a estas mujeres de número incierto que, llegadas de Galilea, observan los sucesos del Calvario a distancia, aunque en estas breves alusiones no queda siempre muy claro que se trate de figuras positivas o llegadas para ofrecer sustento a María. San Mateo se refiere a las muchas mujeres que miraban a lo lejos (Mat., XXVII, 55) y sólo san Lucas confirma su perfil, que identifica con el las hijas de Jerusalén emplazadas entre la muchedumbre, como el de mujeres que gimen y se deshacen en llanto. En cualquier caso, no se establece un nexo claro con el grupo de la Virgen al menos que entendamos que el evangelista se refiere tan solo a las santas mujeres, aquellas a que Jesús dirá “no lloréis por mí, llorad por vosotras y por vuestros hijos”. Autores como san Ambrosio, san Buenaventura o san León Magno se refieren a ellas pero sin establecer tampoco su estricta identidad. Algunos textos justifican la actitud de las mujeres en función de la naturaleza de sus sentimientos o de su naturaleza sentimental. Este baño que pone énfasis en cuestionables valores de lo femenino no es necesario cuando se sigue el curso de lo narrativo, establecido por otras fuentes. Las madres de los santos inocentes no se dejan llevar por ningún sentimentalismo o debilidad pasajera. De hecho, recuperan su antiguo dolor y entienden lo que sucede más allá de las predisposiciones solidarias o caritativas que quepa atribuir al carácter de las mujeres, vistas en una dimensión global.

El texto relacionado con la obra de sant Pere Pascual sobre la matanza de los santos inocentes tiene importancia no porque resuelva directamente un problema iconográfico complejo, sino porque nos ofrece una clave que refuerza una larga serie de contenidos preexistentes. Su explicación apoya la presencia al pie del Calvario de un grupo femenino numeroso al incluir un argumento preciso al que atenerse. Este mismo coro adquiere autonomía figurativa y se expresa de modo heterogéneo en función de las necesidades de cada obra. El texto plantea un hecho extraordinario. Las imágenes que lo secundan también lo hacen, pero no contradicen en nada el relato esencial del evangelio. El tema de las mujeres hace un recorrido peculiar por el ciclo de la Pasión, lo condiciona y lo matiza. De hecho, ya hemos visto que se trata de una sobre identificación. No es contradictorio que entre las mujeres de Jerusalén se puedan reconocer a algunas de las madres de los Santos Inocentes. La aparición en algunos Calvarios de niños sujetos por mujeres o situados a su entorno, refuerza la idea de fidelidad de las que también son o fueron madres de hijos perdidos.

El contagio del dolor por la muerte de Cristo afectó incluso a los ángeles que, siguiendo las consideraciones de san Bernardo, lloraran en torno a la cruz¹⁹. Se constata un reconocimiento cada vez más amplio en las imágenes. Se desvela el dolor celestial hasta convertir la desesperación intensa de los ángeles, que expresan su dolor sin contención ante el Cristo crucificado, en un paradigma de los Calvarios italianos. Esta singularidad figurativa halló un eco relativo en otros ambientes y, por ejemplo en Cataluña, sus manifestaciones fueron más bien

¹⁸ ALCOY, “Una propuesta de relación”, p. 149.

¹⁹ SAN BERNARDO en MIGNE, *Patrologia Latina*, 182, 1139-40.

escasas, limitadas a obras de los maestros más fuertemente italianizados. Las imágenes muestran a los ángeles condicionados por antiguas actitudes litúrgicas, que los llevaban a recoger la sangre de Cristo en vasos y cálices. Para este quehacer, y sin descartar algún ángel gimiente, hay que ver ciertas obras atribuidas al Maestro del escribano, como el Calvario de la Abadía en el monasterio de Pedralbes. Los ángeles llorosos también encuentran lugar en la Crucifixión del Tríptico de Baltimore, mientras que el Maestro de Santa Coloma de Queralt retoma el tema de los que intentan impedir que la sangre se derrame. Los tres maestros renuevan, a través de los seres alados, el papel que corresponde a María como figura de la Iglesia.

LOS MAGOS Y LA CRUZ: UNIONES DE EPIFANÍAS Y CALVARIOS

Los nexos entre los escenarios de la infancia y el Calvario comportaron mucho más que una simple prefiguración. Existen fórmulas sintéticas que redondean los planteamientos centrales y dan sentido a la historia de principio a fin. Refunden amplios contenidos en un relato completo, pero abreviado, que permite alcanzar la culminación de los hechos sin prescindir de su inicio. El Calvario nos devuelve así al Nacimiento y, en particular, al ciclo protagonizado por los Reyes Magos y por los personajes que ayudan a revelar las distintas significaciones de la adoración del Mesías. Las dos caras de la moneda que describe la historia cristiana fueron tenidas en cuenta en muy diversas manifestaciones artísticas y, a menudo, lo que quedaba implícito en las escenas aisladas se convirtió en una forma de contraposición sistemática de gozo y dolor, concatenados en un solo discurso narrativo, que establece los caminos que deben llevar al hombre al lugar paradisíaco. Este proceder se hace explícito en algunas obras donde algunos elegidos escenarios del gozo se complementan, sin otras transiciones, con los de la pasión.

En la Cataluña del siglo XIV son bastantes los casos conocidos que, al contraponer los ciclos de gozo a los pasionales, se hacen eco de esta opción. Se altera el desarrollo lineal de la historia. Entre los ejemplos más notorios se encuentran las pinturas de la capilla de San Miguel de Pedralbes o las del *Políptico* de la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Estas producciones describen un planteamiento ramificado en que el pensamiento se hace imagen y la imagen se convierte en forma peculiar de pensar los temas esenciales de la teología cristiana dentro de una sociedad abocada a la creación de un mundo visual de atractivo incuestionable, que genera a su vez nuevas acepciones y versiones enriquecidas de la religiosidad vigente. Si dentro del segundo cuarto del siglo XIV estos ciclos se desarrollaron de modo preferente en obras de contexto áulico y franciscano, después de la Peste Negra de 1348-1350, los retablos que se fundamentan sobre este tipo de programa fueron divulgados por talleres como el de los hermanos Serra²⁰. En los años veinte, Jean de Pucelle, había desarrollado el tema en el *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux* en el que se combinan magistralmente estos mismos temas (Fig. 3). En sus páginas, por poner sólo un ejemplo, el Calvario y la Epifanía se visualizan al mismo

²⁰ ALCOY, R., "Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana", en YARZA, J. (ed), *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Bellaterra, 1984, pp. 195-377; VICENS, T., "Els goigs marians: un programa iconogràfic del gòtic català", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2004), pp. 25-50. Es viable la idea de un programa conjunto en que siendo los gozos una parte incompleta, o ciclo que se confronta a otro ciclo, configuran junto a las escenas de dolor lo que se puede entender como un verdadero programa.



Fig. 3. Jean Pucelle. Calvario y Epifanía. Libro de Horas de Jeanne d'Évreux. The Cloisters. Metropolitan Museum. Nueva York, ms. 54.1.2.

tiempo. Pudiera ser redundante citar muchas otras obras a que dio lugar este proceder pero no deja de ser conveniente aludir a algunas de las que mejor lo sintetizaron. La idea se explota en trabajos de distinta técnica entre los que no falta algún díptico de marfil que establece el paralelo entre Epifanía y Calvario. Cada vez más a menudo se eligieron algunos momentos estelares de los ciclos evangélicos para contraponer, en programas más limitados, la visión gozosa y festiva por el Nacimiento o Encarnación de Cristo y su otra dimensión, aquella que se desprendía del martirio en la cruz. El tímpano de Santa Maria de Ujué, con el anuncio del canto del gallo junto a la Adoración de los Magos y la Santa Cena en el dintel, no escapa tampoco de estas alternativas y paralelos visivos que enlazan la infancia con la Pasión²¹. Por encima de una contraposición fría y mecánica, entre escenas de gozo y de dolor, las *Horas de Jeanne d'Évreux*, ahondan en un discurso figurativo profundo, con múltiples resonancias en otras representaciones, garantes de la misma idea. No es necesario que siempre se siga el mismo esquema. En el retablo de Marinyans (Serdinyà), los Reyes Magos alcanzan un protagonismo semejante al que alcanzaran los donantes bajo la cruz, al ser presentados como verdaderos hombres de fe que señalan indistintamente hacia el Niño en su cuna o hacia el Dios crucifica-

²¹ Alcoy, "El donante aprendiz de mago", 210, n. 330, pp. 109-132.

do, como lo hiciera también el Centurión²². Una evidente diagonal relaciona ambos espacios, que suman contenidos en un retablo importante por su iconografía y por su relación con obras de raigambre pucelliana²³. El hombre, fuese santo o pecador, rey o canónigo, centurión o ciego de nacimiento, pagano o judío, sería redimido por la cruz. Esta idea fundamental justifica la presencia de los magos junto al crucificado. Se establece un juego de planos similar al que he estudiado para las Epifanías del donante y al que me referiré después. Como en otras ocasiones, en Marinyans, se refleja una necesidad discursiva a través de una serie de estrategias figurativas que destacan por su refinamiento. La imagen se convierte en un medio esencial para expresar la fe y el deseo de salvación del ser humano.

A nuestros fines también tiene interés la formalización *lorenzettiana* que puede verse en el transepto meridional de la basílica inferior de San Francisco de Asís. Se trata del fragmento mural en que la *Sacra Conversazione* de la Virgen y el Niño con los santos es observada desde un espacio ulterior por un donante. Figurado de medio busto se asoma a la escena sin participar en ella. No se rige por los cánones que he analizado para las neo-epifanías, ya que no se crea el escenario adecuado para ello, pero hay que observar que en la visión del donante se interfiere un Calvario, tan sucinto que se limita a la sola imagen del Cristo crucificado. La cruz, sobre fondo dorado y puesta al mismo nivel que el rostro del donante, aplacado sobre un espacio oscuro, establece un nuevo diálogo con este sujeto. Se formula de tal manera que podemos hablar de un comitente que ha trasladado su centro de atención del Niño, en brazos de su madre, al Cristo muerto. Se interpone un planteamiento plástico diversificado y un gran escudo heráldico que se repite a los lados de la cruz. No vemos si la figura se encuentra arrodillada, sólo lo presuponemos al entender de inmediato que sus manos juntas lo clasifican entre los orantes. La relación entre ambos temas se reitera en una tabla, nuevamente de factura *lorenzettiana*, del Museo Städel de Frankfurt, con el Calvario y la Natividad²⁴. La pintura, vinculada a Ambrogio, apoya el Calvario sobre una escena unitaria que incluye el nacimiento de Jesús (visto como adoración del Niño) y el Anuncio a los pastores. No faltan ni la Magdalena abrazada a la cruz –figura a la que aludiré más adelante– ni otros santos que, ahora sin mayor protagonismo directo, envuelven esta tabla votiva²⁵.

El fantástico quehacer de Pietro y Ambrogio Lorenzetti se extiende a otras obras, entre las que destaca un conjunto trecentista de la Basílica de Sant'Eustorgio de Milán, conocido como *Ancona* de los reyes magos, relacionado con maestros campioneses y el entorno de Giovanni di Balduccio. En un marco circular se ha esculpido un sintético Calvario anclado sobre tres relieves dedicados al ciclo de la Epifanía, que preside la Adoración a Jesús. La idea no pierde intensidad en el *Gonfalone* del Museo de Berlín, creación de Francesco di Vannuccio

²² Una lectura distinta en MELERO, M., “La Epifanía y la Crucifixión del retablo de Marinyans, una particularidad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia”, en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a J. Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 505-517, que contempla como error esta solución. La relación temática que se establece en el conjunto de Marinyans (1342), no me sugiere una mirada equívoca, o equivocada, ni en su planteamiento gráfico ni en el iconográfico.

²³ ALCOY, R., “El pas al segon gòtic lineal”, en *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, pp. 86-96.

²⁴ LACLOTTE, M., “Observations on Some Polyptychs and Altaroli by Ambrogio Lorenzetti”, en SCHMIDT, M. (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Washington-New Haven-Londres, 2002, pp. 183-197, fig. 2.

²⁵ FREULER, G., *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico*, Florencia, 1986.

(c. 1370-1375). Esta obra, que nos ofrece un punto de partida sólido para la reconstrucción del catálogo del maestro, incluye el Calvario en una de sus caras y en la otra la Virgen con el Niño y monjes donantes²⁶. Los retablos de la corona catalano-aragonesa ofrecen también ejemplos numerosos para los siglos *xiv* y *xv*. Más que establecer el catálogo, ahora nos incumbe entender su formulación. Bien pudiera ser que, en sus inicios, el despliegue consecutivo de las imágenes referidas a la infancia y a la Pasión de Cristo facilitara la contraposición a que me he referido y fijara el esquema en que el Calvario fue considerado el tema más adecuado para presidir todo tipo de escenas. En esta tesitura, una escena del ciclo de gozo (Anunciación, Nacimiento, Epifanía...) también podía dar las claves o ser substituida, sin perder congruencia, por una Virgen y el Niño ante la que oran los donantes. Se representó así un singular momento de gozo y adoración, reservado a los promotores de la obra. Esta última es la opción que comparten el Gonfalone firmado por de Francesco di Vannuccio y los *Corporales de Daroca*, obra del escultor y orfebre Pere Moragues. En Daroca, Pedro el Ceremonioso y su mujer comparecen postrados ante la imagen en pie de la Virgen y el Niño, situados debajo de un Calvario con ángeles orantes. Los reyes donantes situados ante María desplazan el característico Nacimiento o la Epifanía de los reyes de oriente mientras que el Calvario persiste en la cumbre como un recuerdo del camino recorrido y del que todavía queda por recorrer. Los santos y santas adyacentes completan la imagen de los Corporales en apoyo consentido a los deseos de sus promotores. Un tabernáculo del oratorio del Bigallo (Florencia), pintado por Bernardo Daddi (c. 1330-1340), acoge tres aspectos, Natividad, Epifanía del donante y Calvario, que permiten correlacionar sin problemas las expresiones de gozo y dolor del fiel. El modelo fue secundado, con lógicas variantes, por otros maestros. El llamado Maestro del Bargello conjuga una característica neo-epifanía, con pequeños donantes en la parte central de la tabla, y un Calvario que nos muestra la Magdalena al pie de la cruz²⁷. Este tríptico portátil (colección Sacerdoti, Milán) revela además la devoción de los donantes por san Luis de Tolosa, al elegirlo como santo patrón y abogado. La organización recuerda las *Horas de Bruselas* de Juan de Berry desde el momento en que opta por la lateralización de la composición de la Epifanía, aunque es sabido que se trata de esquema antiguo, que remonta a sepulcros y otras producciones del primer arte cristiano.

La catalogación de este tipo de soluciones, bien simplificadas o bien ampliadas en grandes programas, nos llevaría ahora muy lejos. Baste con evocar un conjunto del Museo Episcopal de Vic en que describe, gracias a un Calvario situado sobre una Epifanía, la doble presentación que nos interesa. El bello retablo, que incluye también una Anunciación, se relaciona con el contexto pictórico catalán de mediados del siglo *xv* y nos obliga a reparar en la migración de los donantes al lugar del Calvario. Esta pintura, posible derivada de una obra flamenca, reproduce, sin embargo, el esquema visible en creaciones italianas, haciendo una bella síntesis figurativa. La contraposición entre gozo y dolor, ya prodigada a lo largo del siglo *xiv*, condiciona la representación del donante que había sido emplazado con regularidad extrema ante las imágenes de María y el Niño²⁸. La situación dará un vuelco progresivo y, al final de la Edad Media, lo

²⁶ OFFNER, R., "The Works and Sytile of Francesco di Vannuccio", *Art in America*, XX (1932), pp. 89-114.

²⁷ BOSKOVITS, M., *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400*, Florencia, 1974, fig. 54a.

²⁸ En otros lugares también se utiliza la yuxtaposición entre Calvario y Neo-epifanía. La oración de Carlos IV y Ana de Swidnica ante la Virgen y el Niño tiene lugar en un arcosolio sobre el que apoya el altar de la capilla de Santa

veremos integrado en las escenas de la Pasión con mayor frecuencia. La muerte de Cristo era un hecho insoslayable que encajaba en el centro de una historia, susceptible de ser bien entendida sin que fuese siempre necesario referirla en todos sus detalles. La cruz, con o sin la imagen sobrepuesta de Jesucristo, podía sintetizar los contenidos a exponer y ser valorada en sí misma como símbolo completo del cristianismo. Sin embargo, en las etapas más tardías de la Edad Media, el dolor del Ser martirizado y el dolor por la muerte de Cristo se convertirán en un clamor que precisaba ser conducido y reubicado. Se organizan así nuevos contenidos asociados a esquemas formales bien estructurados. Los sentimientos por la muerte trágica de Cristo encontraron sus vías rituales de canalización y apoyo a través del ejemplo dado por la Virgen, las Marías o san Juan. Los Calvarios se multiplicaron, pero sobre todo hay que entender que al mismo tiempo crecen sus dimensiones y sus pretensiones, se amplía el número de personajes implicados y se añaden matices de todo tipo.

Bajo la cruz, en el entorno del promontorio sobre el que esta se levanta, cada vez van a suceder más cosas. Allí se habían emplazado desde muy antiguo los huesos de Adán, unos huesos que se llegan a esparcir por el Gólgota para señalar y llamar la atención sobre la tumba del primer hombre, aunque la mayoría de las soluciones resulten sintéticas y de marcado carácter simbólico. Los restos de Adán pueden representarse incluso sobre el leño, de manera formularia o como recordatorio más elaborado.

Sin embargo, este elemento común amplió su primer sentido y contaminó todo el lugar de valores de realidad simbólica, que no pueden pasar inadvertidos. En algún caso se llegó a evocar bajo la cruz la escena del Pecado original con Adán, Eva y la serpiente del Jardín del Edén. Un ejemplo claro y temprano (c. 975) lo ofrece el folio 60 del *Sacramentario de Fulda* (Biblioteca de la Universidad de Göttingen, ms. theol. 231)²⁹. En el folio se muestra a Adán y Eva, que emergen desnudos de las tumbas, y a sus lados otros personajes que han renacido con ellos. La serpiente se enrosca sobre la base estrecha de una cruz, que sugiere la imitación de modelos metálicos. El reptil es un símbolo subordinado al tema más que una figura asociada a un relato. En el simulacro figurativo lo que representa no es tanto el episodio del Pecado original, que podemos imaginar, claro está, a partir del grupo formado por Adán, Eva y la serpiente, como el rumor del mismo proyectado sobre un final de los tiempos, en que tendrá lugar la resurrección de la carne. Un final que la muerte de Cristo en la cruz ha cambiado radicalmente. La misma idea se refleja mucho después, de forma más sintética y no menos simbólica, en un Crucifijo de madera del Museo dell'Opera del Duomo de Siena atribuido a Giovanni Pisano³⁰. Una serpiente comparece al pie de una cruz leñosa, que ha sido considerada la única cruz auténtica de todas las obras giovanescas conservadas de este tipo³¹. Pegada a la cruz, también debe de ser original la calavera de Adán, que recuerda una vez más el Pecado original, pero no existe la misma certeza sobre el pie marmóreo en que comparece la serpiente, al cual no alude la bibliografía

Catalina, conocido oratorio privado del emperador en el castillo de Karlstein. En el frontal del altar se impone el Calvario, con la calavera de Adán, como complemento necesario: STEJSKAL, K., *L'Empereur Charles IV. L'Art en Europe au XIV^e siècle*, París, 1980 (1978), pp. 108-109.

²⁹ MAYR-HARTING, H., *Ottonian book illumination. An historical study*, Londres, 1999 (1991), fig. 78, pp. 129-130.

³⁰ JÁSZAI, G., "Giovanni Pisano", en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, p. 751.

³¹ SEIDEL, M., *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Florencia, 1971.

especializada que conocemos³². En otras ocasiones la cruz nace directamente de la tumba de Adán, que pudo ser considerado, el mismo, “inventor” de la muerte. De este modo, se pone de relieve el lugar en que yace el pecador, o el pecado original que este personificaba pero que afectaba a todos y para todos iba a ser suprimido, con la discutida excepción de una Virgen sin mácula. *El Libro de Horas de Catherine de Cleves*, como recuerda Alexandre-Bidon, refleja la imagen del árbol naciendo a través de la lápida de la tumba de Adán, según una idea expuesta en la *Leyenda Dorada* que asevera que la muerte llega a través del Árbol y la vida a través de la Cruz³³. Adán recuerda el pecado original y con él la condena y destierro del ser humano de un Paraíso que hay que recuperar.

LOS CALVARIOS DE LOS SANTOS

A partir de estos planteamientos teñidos de normalidad, ya que se repitieron muchas veces, se desarrollaran nuevos contenidos que tendían a implicar al fiel, de modo cada vez más claro y persistente, en la obra que había encargado. La industria de las imágenes creó nuevas convenciones, que tuvieron una base firme en los abrazos a la cruz de algunos personajes destacados. Algunos de los nuevos formatos parecen surgir en torno al movimiento franciscano para concretarse y difundirse a todo lo largo del siglo XIII. No hay que olvidar que uno de los modelos primigenios que compite con el de san Francisco al pie de la cruz es el de María Magdalena, la famosa pecadora arrepentida, a la que tantos estudios se han dedicado en los tiempos más recientes³⁴. Los movimientos y desplazamientos en torno a la cruz describen la culminación del perdón. Al situar al donante pecador al pie de la cruz, a semejanza de Adán, de María Magdalena o de san Francisco, según el caso, se exploran las legítimas aspiraciones de salvación de los fieles. Los doctos representantes del estamento eclesiástico llegaron a definir un marco de actuación que hacía posible asumir con precaución el deseo de las almas cautivas. Todo un frente social y religioso imponía normativas a las almas-corpóreas aspirantes a la redención, y, por tanto, era lógico esperar el desarrollo de distintas estrategias figurativas. No todo fue posible en todo momento, pero en el discurso sobre la muerte de Cristo se verifican cambios y traslaciones de sentido que afianzan algunas creencias al jugar con el estatuto del lugar del pecador redimido.

Al pie del Calvario, es interesante valorar los papeles de Madre de Cristo y de la Magdalena. La silueta oscura, en azul intenso, que describe a la primera contrasta a menudo con los colores rojizos brillantes o las coloraciones anaranjadas y luminosas escogidas para la mujer más joven y más llamativa del grupo de las tres Marías. Los grandes maestros de la escuela de Siena la dispusieron en un primer plano de sus pinturas. Frente a los desmayos de la madre, la Magdalena es un personaje más activo y retórico, que refuerza la escena con sus gesticulaciones y su posición afectiva en las inmediaciones de la cruz. Giotto no se olvida de

³² La calavera reaparece en el Calvario del Púlpito de Pistoia, siendo un lugar común que adquiere mayor sentido cuando se asocia a la serpiente, como sucede en la Piedra barcelonesa de Bartolomé Bermejo.

³³ ALEXANDRE-BIDON, D., “La mort et son jardin”; ALEXANDRE-BIDON, D. y TREFFORT, C., *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, 1993, pp. 109-120, p. 117.

³⁴ La bibliografía dedicada a María Magdalena es amplísima. Algunos significativos trabajos se citan en THOMAS, A., *Art and Piety in the Female religious communities of Renaissance Italy*, Cambridge, 2003.

ella, e incluso consigue sugerir un nuevo movimiento al verla en el instante en que deja caer su manto rojo al suelo. La solución lo obliga a renunciar, en los murales de la Arena de Padua (Fig. 4), al rojo anaranjado dominante con que se recubría a menudo a la pecadora arrepentida. Se trata de un ejercicio que también realizarían los hermanos Lorenzetti en algunas tablas, pero que no acabó de imponerse, siendo preferido el rojo vivo y luminoso para una figura que no dejaba de atraer todo tipo de atenciones³⁵ (Fig. 5). Vestida de rojo, la Magdalena recorre también las obras de los cardenales aviñoneses y muchas otras que se localizan preferentemente en



*Fig. 4. Giotto. Calvario.
Capilla de la Arena.
Padua*

³⁵ Algún pintor invierte los términos, al teñir de rojo el vestido que queda visible al caer el manto. En la capilla de la Magdalena de San Francisco de Asís, Giotto viste a la Magdalena completamente de rojo, sin hacer distinción clara de colores entre túnica y manto, y la convierte en la figura llameante que escucha la súplica del promotor de los murales.

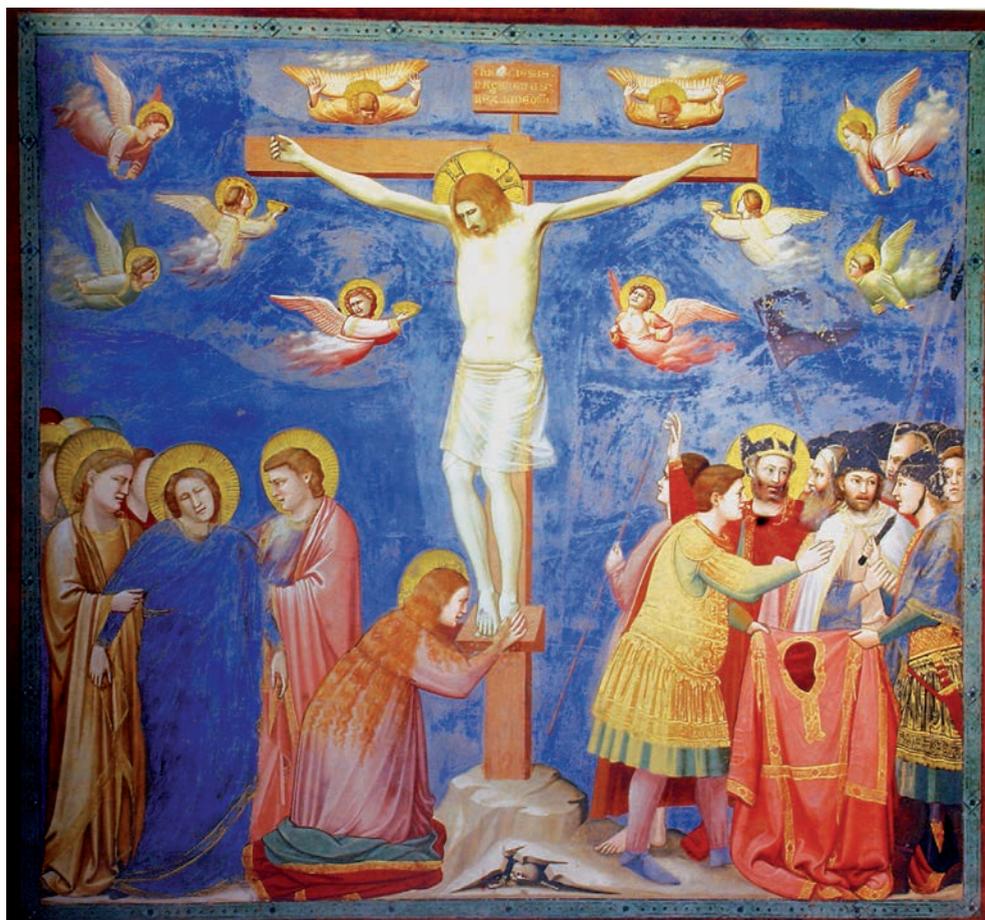


Fig. 5. Pietro Lorenzetti, Detalle del Calvario, Basilica inferior de San Francisco de Asís.

Italia³⁶, pero que tienen paralelos importantes en lugares diversos. Dentro del siglo XIII, sobresalen el *Díptico de Rabatens*, en el Musée du Périgord (Périgueux), hacia 1286 o 1293, o un Misal de los Jacobinos de Toulouse de hacia 1290, hoy en la Biblioteca Municipal de Toulouse (ms. 103)³⁷. Con los cabellos rubios y largos descubiertos, la Magdalena se convierte en una figura tópica que domina el pie del Calvario. El *Políptico Orsini*, obra de la etapa aviñonesa de Simone Martini, la había consagrado entre las principales figuras de la Pasión.

San Francisco fue, sin duda, el gran rival de la Magdalena en la conquista del pie de la Cruz. El santo, nacido a finales del siglo XII, conquista este espacio para abrazarse a la cruz de la que recibe los estigmas. Hay que preguntarse si el contenido de la imagen era idéntico al reco-

³⁶ MEDICA, M. (ed.), *Giotto e le arti a Bologna al tempo dei Bertrando dal Poggetto*, Milán, 2005.

³⁷ AVRIL, F. (ed.), *L'art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, París, 1998.

nocido a Magdalena, figura con la cual se complementa y llega a compartir protagonismo³⁸. La respuesta no es simple. La mujer de los ungüentos era la imagen de la pecadora que se arrepiente y consigue salir a flote gracias a su fe en la magnanimidad divina. La militancia original del santo de Asís, aquella que le garantizaban los estigmas, le había dado un valor especial dentro del santoral, convirtiéndolo en un *alter ego* de Cristo para sus allegados y seguidores, pero está claro que, por razón histórica, la Magdalena debía preceder al santo franciscano en su acercamiento a Cristo. La famosa pecadora había tenido una larga vida desarrollada junto a las “otras” Marías en el ciclo de la Pasión, pero su singularización expansiva en estos ciclos y su reivindicación del pie del Calvario parece ir bastante pareja al acoplamiento del santo de Asís a este mismo lugar. El siglo XIII nos reserva algunos de los ejemplos más interesantes de este tipo de representaciones, que fueron todavía más abundantes en la centuria siguiente. En el siglo XIV la Magdalena vuelve a ganar terreno, y se percibe una relativa recesión del abrazo de san Francisco a la cruz. Con todo, no faltan los casos en que ambos personajes comparten escenario y diversifican sus actitudes ante Cristo. En definitiva, el tema que merece aproximación específica, No quería dejarlo de lado porque ambos, con sus gestos y singular predisposición emotiva y visual, apoyan la inclusión de otros personajes al pie de la cruz.

Una cruz pintada de la Pinacoteca Comunale de Faenza (c. 1250-55), vinculada al *Maestro de los crucifijos franciscanos*, incluye ya un san Francisco diminuto que, sin llegar a tocarlos, comparece a los pies del Salvador. También de mediados del siglo XIII, sobresale el Calvario de la *Capella del Crocifisso* de San Domenico Maggiore de Nápoles, en que son dos santos orantes de la orden de Predicadores los que flanquean la cruz emplazada sobre el cráneo de Adán, manchado por la sangre que nace de las heridas de Cristo. Aunque no son insólitas, las imágenes de dominicos al pie de la cruz son menos abundantes que las que divulgadas para san Francisco u otros santos de su orden. Un hecho singular y diferenciador tiene que ver con sus respectivas actitudes. No son frecuentes las imágenes de los predicadores abrazados a la cruz y sus posiciones contrastan con el abrazo mucho más familiar de san Francisco, que se adhiere físicamente a la cruz y, a través de ella, al cuerpo de Cristo. Un Calvario mural de la iglesia de San Domenico Maggiore de Nápoles, vinculado al taller de Cavallini, incluye dos santos dominicos en pie para completar la escena formada por Cristo, María y san Juan, pero estos comparecen en los flancos, distantes del centro del episodio. El Beato Angélico establece una cercanía bastante mayor en el Calvario de la Sala capitular del convento de San Marcos de Florencia, pero tampoco en este caso, la coral Crucifixión dominicana, estrecha los enlaces físicos de los dominicos con la cruz. Santo Domingo es el más cercano a ella, y abre sus brazos, apesadumbrado y admirado a un mismo tiempo. La frialdad de los dominicos se trunca, no obstante, en un Calvario del claustro del mismo convento de San Marco de Florencia, atribuido también a Angélico, en que finalmente el santo dominico se abraza a la cruz. Sus gestos no son idénticos a los de san Francisco pero, en cierto modo, se ha apropiado de su modelo³⁹.

³⁸ LUNGI, E., “Francis of Assisi in Prayer before the Crucifix in the Accounts of the First Biographers”, en SCHMIDT (ed.), *Italian Panel Painting*, pp. 341-353.

³⁹ Al taller de Jean de Beaumetz se aproximan diversos Calvarios de finales del siglo XIV, c. 1390-1395, con donantes cartujos, relacionados con la cartuja de Vauvert (París). Muestran la repercusión alcanzada por los modelos dominicos y franciscanos en una serie de tablas extensa, destinada a distribuirse en las celdas de los religiosos (MEISS, M., *French Painting in the Time of Jean de Berry*, Londres, 1967-1969 y STERLING, Ch., *La peinture médiévale à Paris 1300-1450*, vol. I, París, 1987, pp. 308-309.

La Cruz de la Pinacoteca Nazionale de Bologna, obra del círculo de Giunta Pisano, en la que intervino posteriormente un maestro trecentista, o la cruz de San Francisco de Arezzo, ya de hacia 1300 y también con san Francisco a los pies de la cruz, se añaden a un catálogo extenso que impone paso a paso este modelo, favorable al contacto del santo con el cuerpo de Jesús⁴⁰. Sin embargo, estas cruces y otras que podrían citarse tienen una correspondencia relativa con los grandes murales de Cimabue en el transepto de la Basílica Superior de Asís (Fig. 6). En



*Fig. 6. Cimabue.
Calvario. Basílica
superior de San
Francisco de Asís*

⁴⁰ SANDBERG VAVALÁ, E., *La croce dipinta italiana*, Roma, 1985 (1929).

ellos el santo comparece postrado al pie del Calvario, sin abrazo, sin besar y sin tocar los pies de Cristo. La imagen monumental de crucificado se impone sobre la pequeña figura del santo, que se aleja así del escenario histórico en un contexto dominado por la voluntad del papado. Sin embargo, las versiones más comedidas no fueron seguidas por todos, y se dieron esquemas más apasionados y sentimentales en que los besos y los roces fueron posibles.

El correlato corporal que une a san Francisco con Cristo facilita un contacto inmediato, que no fue secundado por otras órdenes, al menos como cuestión prioritaria⁴¹. La situación vuelve a matizarse en la obra de Giotto en Asís, donde el fundador de la orden seráfica reza, a una prudente distancia, ante el crucifijo de San Damiano. El altar separa al santo de la cruz pintada, que cuelga del ábside románico, en una elección que tiene su sentido. La historia se repite en el Calvario de Pietro Lorenzetti, con santa Clara y san Francisco, del Fogg Art Museum de Cambridge (Mss), donde ambos santos arrodillados y equidistantes de la cruz, rompen con el esquema que había sido del agrado de Pacino di Bonaguida en el retablo del Calvario del Museo de Arte de la Universidad de Arizona (Tucson). En este conjunto la Magdalena gana protagonismo y es ella quien besa los pies del crucificado⁴². Del mismo pintor florentino se puede recordar el Crucifijo de la sacristía de S. Felicità de Florencia, que explora la relación del santo estigmatizado con un enorme cráneo de Adán. Taddeo Gaddi, en su Calvario de la sacristía de la Santa Croce de Florencia, pintado entre 1355 y 1366, resuelve el tema de forma distinta. Opta por mostrar las imágenes de tres santos al pie de la cruz que compensan la tríada formada por María, san Juan y la Magdalena. La visión de Taddeo, una vez más amenizada por el vuelo de los ángeles que giran en torno a la cruz, se reviste de cierta frialdad o dureza expresiva, que ensalza también la monumentalidad de las figuras humanas situadas en el Calvario, una característica estimada por algunos giottescos. Estas experiencias no se mantienen en la obra del Maestro della Croce di Gubbio de la Galleria Nazionale dell'Umbria, ni tampoco en el Calvario de Ugolino de la Pinacoteca Nazionale de Siena (n. inv. 34) ni en un Calvario atribuido al Maestro de la Biblia Lat. 18 de París (colección privada de Florencia), en que se impone el gran tamaño de Cristo y la pequeñez discursiva de los santos postrados a sus pies. El Maestro expresionista de santa Clara no renuncia a la relación de san Francisco con el Crucificado en la Cruz de Sant'Adrea de Spello (Perugia). Es posible que esta visión se relacionase con el diálogo del santo en San Damiano⁴³, aunque también es evidente que lo trasciende para proyectarse, con pleno sentido, sobre la estigmatización. La proliferación de santos franciscanos en pie junto a la cruz se refleja en el Calvario de la Abadía del monasterio de Pedralbes. En este caso hay que remitirse a Roma y a algunos precedentes de la época de Nicolás IV, emplazados en escenarios muy destacados.

La combinación de las figuras de la Magdalena y san Francisco fue retenida como un argumento de interés creciente. Mariotto di Nardo los incluye a ambos en la Trinidad del altar de Fiesole (c. 1400), hoy en el Museo Bandini de Florencia. En este caso, la implicación del

⁴¹ FRUGONI, Ch., *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Turín, 1993.

⁴² SEILER, P., "Duccio's Maestà: Function of the Scenes from the Life of Christ on the Reverse of the Altarpiece: A New Hypothesis", en SCHMIDT (ed.), *Italian Panel Painting*, pp. 251-277.

⁴³ LUNGH, E., "Francis of Assisi in Prayer", pp. 341-353.

Trono de Gracia y la estigmatización del santo renuevan ambos motivos, que resultan todavía más complejos al ser combinados con la imagen de la Magdalena. En el *Tríptico de la Trinidad* del Museo de Capodimonte (Nápoles), obra de Paolo di Giovanni Fei, Magdalena recupera su plaza de privilegio a los pies del crucificado, sólo compartida con la Virgen y san Juan. En contrapartida, la Magdalena desaparece de la Trinidad del italianizante Valentí Montoliu (Museo Diocesano de Tarragona, c.1445-1450), siendo la figura de san Francisco la que persiste en los contextos religiosos que le fueron más favorables. El santo de Asís recibe los estigmas de la Trinidad, que se impone en toda su misteriosa complejidad dogmática. La comparecencia al pie de la Trinidad de figuras de donantes se legitima y se amplía desde mucho antes, en particular a partir de las discusiones sobre la visión beatífica. Luis de Tarento y Juana I de Nápoles se adueñan de la visión trinitaria en una de las más famosas miniaturas de *los Estatutos de la Orden del Nudo*. La miniatura boloñesa de la mano del *Illustratore* también se hace eco de la cuestión, cuando confiere la primacía a los santos eclesiásticos en una Trinidad emplazada sobre un altar y desvelada por sendos ángeles⁴⁴. La Trinidad con donantes del Altarflügel del monasterio de Ulm, o la obra de Hans Multscher, conocida como relieve de Ludwig de Gebarteten (Bayerisches Nationalmuseum de Múnic), añaden contenidos a un capítulo singular en que se alude a una Visión beatífica a través de la escena del Calvario⁴⁵. De esta forma, el lugar de la muerte de Cristo se utiliza como fórmula relacionada con la visión plena del Dios celestial. La versión trinitaria tiene un interés especial, que enriquece las migraciones de sentido entre imágenes diversas⁴⁶. Más que nunca, el tema de la muerte de Cristo se aplica como visión paradigmática del Dios completo y, en este mismo sentido, como verdadera y especulativa anticipación del Paraíso.

Al pie de la cruz seguirán sucediendo muchas cosas. Las anécdotas se multiplican y los matices introducidos no carecen casi nunca de trascendencia global. El Calvario se convierte en un lugar de encuentro del ser humano con una muerte que va a permitirle proyectarse al futuro. La “Alegoría de la Redención” de Ambrogio Lorenzetti, conservada en la Pinacoteca Nazionale de Siena (d. 1343), desglosa de forma efectiva el alcance de estas temáticas. Al pie del Calvario se acumulan los muertos, como antes se habían acumulado los huesos y las calaveras de los pecadores. También se multiplican las peticiones de clemencia, que utilizan las filacterias como recurso de comunicación. Un sistema que los donantes emplazados ante la Virgen y el Niño hicieron suyo con cierta regularidad. Sin embargo, el protagonismo de los elementos circundantes es tal que nos lleva a observar que con esta obra lorenzettiana hemos cambiado de tema.

⁴⁴ Gregorio IX, *Decretales* de la Bibl. Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano ms. Vat. Lat. 1389, Vid. BOLLATI, M., “Illustratore. Gregorio IX, Decretali”, en MEDICA, M. (ed.), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Pogetto*, Milán, 2005.

⁴⁵ TRIPPS, M., *Hans Multscher*, Wiessenhorn, 1969, figs. 40-42 y 138.

⁴⁶ No sería justo olvidar la Trinidad de Masaccio en Santa María Novella (c. 1425-1430). El camino que conduce a ella es muy largo. Masaccio separa los distintos planos de realidad sin renunciar a la impostación del Calvario como medio de alcanzar la Visión beatífica. La Virgen muestra con un gesto discreto a su Hijo crucificado en un espacio que conmemora su muerte al tiempo que la proyecta sobre el presente de los donantes y sobre su potencial futuro. Sobre trinitades: BOESPFLUG, F., *La Trinité dans l'Art d'Occident (1400-1460), Sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Estrasburgo, 2000.

LOS CALVARIOS CON DONANTES

Con los santos, con la Magdalena y san Francisco, muchos otros hombres y mujeres se dispusieron a conquistar el honor de residir al pie de la cruz. La idea de una salvación retórica o anticipada podía plantearse de muy distintos modos. A riesgo de situar la figura del donante en una peligrosa e insostenible auto-beatificación, se tejió una atrayente tela de araña, delicada y flexible, capaz de atraer allegados y de proyectar contenidos de modo pertinente. En este ámbito, cualquier personaje orante ante la cruz asume explícitamente la identidad del pecador redimido. Sin embargo, como sucede para los donantes ante María y Jesús niño, no todas las representaciones se proyectan con idéntico sentido. El interés por jerarquizar los contenidos lleva a ordenar los distintos modos de relación del donante con la cruz, ya que, mucho antes de que la Magdalena o san Francisco se adueñen de este espacio, algunas imágenes ya asocian los promotores con el Calvario. Uno de los casos más conocidos es el Calvario con donantes del Panteón de los reyes de San Isidoro de León. Las discusiones sobre la datación de las pinturas, asociadas inevitablemente a la identificación de sus promotores, implican los talleres románicos en la creación de una obra que acaba situándose en torno al año 1100⁴⁷ (Fig. 7). El rey Fernando y doña Sancha se identifican así con estos personajes postrados bajo la cruz con las manos abiertas. Su predisposición oferente, que secunda su deseo y ruego por alcanzar el Paraíso, no evita la cita de la calavera, evocadora de la causa de la redención general. Los reyes no invaden propiamente el lugar del Calvario. Sus cuerpos se han subordinado a un espacio ambiguo, pseudo-subterráneo, en que los despojos del primer hombre simbolizan el pecado original que desaparece gracias a la sangre derramada por Jesús. Hasta cierto punto, los donantes están pero no están en la escena que discurre en la zona superior entre el sol y la luna. Su situación puede compararse con la de la segunda cruz de Matilde del Münsterschatzmus de Essen donde la pequeña donante se ubica en la parte baja de un crucifijo ricamente elaborado. Esta pieza de orfebrería sitúa a María y el Niño como mediadores. Es difícil ver aquí una Epifanía del donante y tampoco puede hablarse de una donante integrada en la escena de la pasión, como sucedía con la Magdalena o san Francisco, aunque tanto la primera como la segunda opción se hayan potencialmente instaladas en esta obra singular.

En el crucero de la catedral vieja de Salamanca, se localiza el sepulcro del chantre Aparicio (†1287), dotado de un frontal dedicado a la Epifanía y a la Presentación en el templo⁴⁸, en correspondencia con el Calvario del registro superior, en que los donantes se han relegado a los extremos del tímpano, siendo figuras de menor tamaño, que siguen el ejemplo de un Longino, postrado al pie de la cruz. En la catedral de Ávila, el sepulcro de Esteban Domingo y el sepulcro del obispo Blasco (†1341) reproducen el esquema anterior⁴⁹. Las visiones inclusivas contrastan con las que confieren a los donantes un lugar fuera de la escena propiamente dicha. Gobelinus von der Schafportzen y Sophia Overstolz ven el Calvario desde fuera en una vidriera de los talleres de Colonia (c. 1313), conservada en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. La situación se resuelve de modo equivalente para los promotores de un retablo

⁴⁷ WILLIAMS, J., "León and the beginnings of the Spanish romanesque", en *The Art of Medieval Spain ad 500-1200*, Nueva York, 1994, pp. 167-173.

⁴⁸ DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica*, (*Ars Hispaniae*, vol. VIII), Madrid, 1956, fig. 76.

⁴⁹ *Ibid.*, figs. 82 y 83.

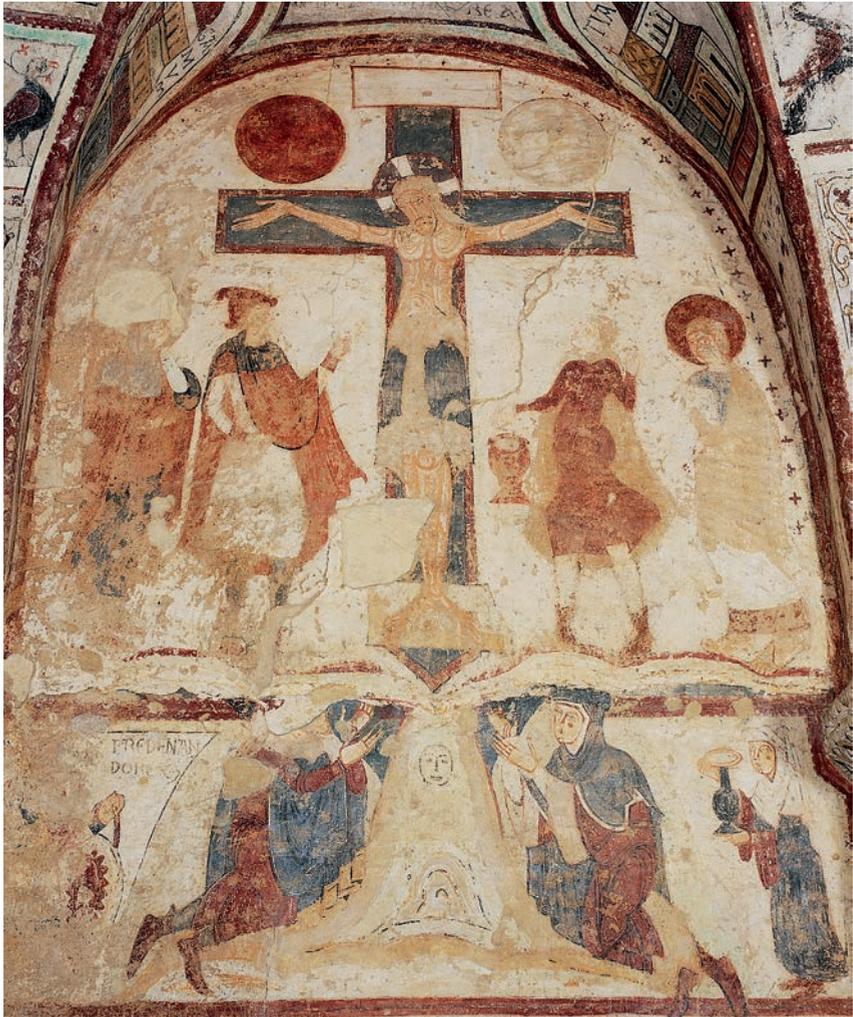


Fig. 7. Calvario con donantes. Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León

de Santa Margarita, desaparecido en 1936 en Vilobí d'Onyar y realizado para la catedral de Gerona, probablemente también dentro de la segunda década del siglo XIV⁵⁰. A su vez, ambas soluciones pueden aproximarse a las de algunas Epifanías y neo-epifanías que sitúan en un plano inferior, respecto al que ocupa la Virgen con el Niño, bien a dos de los reyes magos bien a los donantes. De hecho, el *Paramento de Narbona*, ubica todavía las figuras de Carlos V y

⁵⁰ El origen de la obra fue establecido por F. Español. Remito a ALCOY, R., "L'evolució estilística del vitrall medieval a Catalunya", último volumen del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, en prensa.

Juana de Bourbon fuera del cuadro creado para el Calvario (Fig. 8). El magnífico dibujo sobre tela del Museo del Louvre aísla de nuevo a los reyes en un espacio propio. Los relaciona con sus oracionales, ubicados en pequeñas mesas o reclinatorios, sin eludir por ello la manifiesta correspondencia con la cruz central. Ya desde el siglo XIII la adoración de la Virgen por los pontífices y grandes cardenales fue un tema recurrente, pero no parece suceder lo propio con el tema de la cruz, aunque la solución se formule con claridad en el período de Aviñón⁵¹. La neo-epifanía de Inocencio VI, llega precedida por múltiples neo-epifanías romanas e italianas. Cuando se trata del Calvario hay que remitirse al contexto pontificio provenzal que enmarca la capilla de San Marcial, donde el donante se arrodillaba al pie de la cruz, según permite constatar un dibujo de Denuelle del siglo XIX. El promotor de la capilla, Clemente VI, habría mostrado así su aproximación a Jesús crucificado, apropiándose de un esquema que se generaliza después de la Peste Negra.

Ya partir del 1300 otros donantes comparecen de forma atrevida y constante al pie del Calvario. El Maestro del Crucifijo Corsi opta por esta solución en una obra de la Galleria dell'Accademia de Florencia. En el Calvario de Rico d'Arezzo, en San Domenico de Arezzo, el donante es un caballero orante que ocupa un espacio entre la cruz y san Juan⁵². Guariento

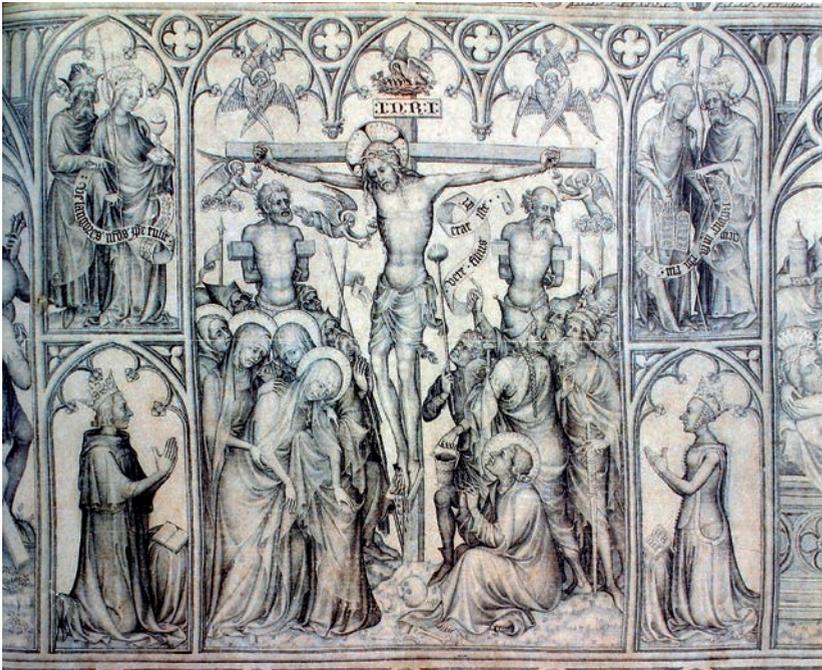


Fig. 8. Calvario, detalle del Paramento de Narbona. Museo del Louvre. París

⁵¹ CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1991 (1962), figs. 31 y 32.

⁵² CIARDI DUPRÉ, M. G., *Il Maestro del Codice di S. Giorgio e il cardinale Jacoppo Stefaneschi*, Florencia, 1981, figs. 229, 278 y 278a.

sigue los antiguos ejemplos de las cruces franciscanas y sitúa al pie de Cristo a la donante Maria de' Bovolini, en una pintura del Museo Civico de Bassano del Grappa. Se une a las de soluciones de un conjunto de obras que alcanzan notoriedad en esta zona del norte de Italia. A un musivara veneciano, activo hacia 1350, se atribuye el Calvario que, situado en el Baptisterio de San Marcos de Venecia, incluye al Dogo Francesco Dandolo, al canciller Caresini y a un tercer donante. La obra complementa el tema de la luneta de Sana Maria de Frari de Venecia en que el Dogo y su mujer, protegidos por san Francisco y por santa Clara, oraban ante la Virgen y el Niño. La vinculación al mundo franciscano sugiere las fuentes de la adhesión gráfica a la cruz, situada sobre la tumba de Adán, y los puntos de partida tomados sobre el modelo, que ya se han señalado para el santo de Asís. En Santi Giovanni e Paolo de Venecia, la Tumba del Dogo Miguel Morosini (c. 1382) muestra un Calvario de mosaico en que se ha reservado plaza para varios donantes arrodillados a los lados de María y san Juan, con san Miguel y san Juan Bautista como solícitos protectores. En este caso, se revela la progresión del tema que enraíza en los tiempos de Francesco Dandolo y que se fijará como motivo funerario de primer orden⁵³.

Las escuelas lombarda, véneta y napolitana, todas sobresalientes en la plasmación de las epifanías del donante⁵⁴, no marginan tampoco la alternativa forjada en torno al Calvario con donante. Algunas obras atribuidas al Turone recuperan la idea; un ejemplo de caballero orante al pie de cruz puede verse en San Fermo de Verona. Un muralista veronés, calificado de colaborador de Altichiero, hace explícita la idea de imitación de María Magdalena al presentarla en el Calvario de San Zeno, seguida por un donante de menor tamaño, que se hace eco de su gesto ante el crucificado. En el marco campano, el Calvario del Museo de Capodimonte de Nápoles, vinculado con dudas a Roberto d'Oderisio, permite reparar, pese a la destrucción casi completa de la figura que besa los pies del crucificado, en la importancia que alcanzó el asunto en la Italia meridional. Fuera de Italia, una temprana adhesión a la cruz nos lleva al Calvario de Hendrik van Rijn (1363) de un anónimo maestro de Utrecht, en el Museum voor Schone Kunsten de Amberes⁵⁵. La tabla, acompañada de inscripciones con la datación y el nombre del donante, es una obra votiva donde se abandona el plano narrativo. El clérigo donante se encuentra muy próximo a la cruz y también a las neo-epifanías con abogados, ya que es discretamente presentado por san Juan evangelista, que toca su cabeza con la mano derecha par remarcar su presencia ante Cristo⁵⁶.

En definitiva, fueron muchos los que procedieron a consolidar la idea de un pecador o pecadora que ruega situado al pie de la Cruz. El lugar se había connotado por la antigua y redundante vinculación a los huesos de Adán, o a Adán mismo. Se facilitaba así la difusión de la idea que declaraba a los orantes situados a los pies de la cruz pares de Adán o del pecador. Sin embargo, la muerte de Cristo en la cruz implicaba también la redención. Por consiguiente, el pecador orante, o el fiel orante, se emplazaba como ser salvado. Lo hacía junto al resto de

⁵³ También se trata de una tumba en el caso del cardenal Nicolás de Saint-Saturnin, fallecido en 1382, cuya imagen se incluye en el Calvario al lado de la Virgen y las Marías, en los Jacobinos de Clermond Ferrand (GARDNER, *The Tomb and the Tiara*, fig. 211).

⁵⁴ ALCOY, "El donante aprendiz de mago".

⁵⁵ Museos Reales de Bellas Artes de Amberes: PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992 (1971), fig. 132.

⁵⁶ LANE, B. G., *The altar and the altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Nueva York, 1984, fig. 51.

la humanidad pero también como individuo. Todo se afianza en una doble lectura que implica tanto la humillación del donante, su escenográfica humildad, como su ensalzamiento. El modelo de la Magdalena y también el de san Francisco son pertinentes a tales efectos. Los que creen y reconocen a su Señor gozan de la perspectiva de una futura beatificación y tienden a caer del lado de los bienaventurados. Este tipo de proclama figurativa, convertida en forma de expresión de un deseo, se consolidó en los siglos del gótico. La opción se difunde en toda Europa a partir de la plasmación reiterada de la fe del orante ante el Cristo muerto. El Calvario acrecienta la imagen humana del ser divino y gana terreno, paso a paso, a la visión preeminente de la *Maiestas Domini*. Algunas de las cuestionadas proclamas de Juan XXII en torno a la Visión beatífica sirvieron de revulsivo y contribuyeron, sin duda y quizá sin que este fuera su objetivo inicial, al progreso de los valores cristológicos. El debate se había encendido en torno a la división de lo humano y lo divino, pero el progreso de lo humano no podía desbancar la naturaleza divina. Frente a las ideas de Juan XXII sobre una visión especular i postergada de la divinidad a través de Cristo, progresaron en muy diversos frentes los argumentos sobre la efectiva y real divinidad del Dios hecho Hombre. Al amparo de las doctrinas y de las concepciones más o menos desacompañadas sobre el misterio, las aspiraciones del alma a una visión beatífica plena fueron un aspecto de debate esencial. Ya se ha visto que no faltaron las imágenes dedicadas a los donantes situados al pie de la reunión gráfica de Dios Padre con Cristo crucificado y el Espíritu Santo. Predicar que la visión de la faz de Cristo comportaba una fase previa a la visión de un Dios íntegro o completo era tanto como negar el misterio trinitario. Cristo no podía entenderse como una especie de preámbulo o introducción. Esta idea no podía ser elevada a categoría sin caer en la cuenta de los problemas teológicos que generaba tal posición, que fue calificada de herética. En contrapartida, y para evitar conclusiones indeseadas, la visión de Cristo se afirmaba sobre la plenitud de su doble naturaleza, humana y divina. Se contraponía gozo (prodigio, maravilla, efecto sobrenatural y milagroso, divinidad, en suma, que llevaba a la felicidad paradisíaca), al dolor que implicaba la muerte del cuerpo y de una parte humana que, a pesar de todo, era destinada a renacer. Este programa resulta perfectamente visible en la Capilla de San Miguel de Pedralbes y en otros contextos franciscanos (Fig. 9). Planteadas las cosas de este modo, era lógico que los orantes al pie de la cruz, encabezados por la Magdalena y san Francisco, afines a una u otras ideas, se multiplicaran durante los siglos del gótico para reconocer al Dios sacrificado que culminaba la historia de la salvación y facilitaba el acceso a un lugar entre los bienaventurados. El Maestro de Santa Chiara, en un Crucifijo del siglo XIII perteneciente a Santa Clara de Asís, incluye a san Francisco abrazado al pie de la cruz, a santa Clara y a una donante: *Domina Benedetta post santa Clara prima abbatissa*⁵⁷. La relación de la donante con la orden femenina franciscana facilita el enlace con las ideas precedentes y con los pertinentes y próximos modelos de la orden que ofrecían los santos fundadores y que, con manifiesta función ejemplarizante, permanecen al amparo de la cruz. Las pequeñas imágenes de las almas, esperanzadas en los efectos benéficos de la Pasión, se añaden al gran escenario del Sacrificio sin alterar en nada sus componentes básicos.

⁵⁷ MARQUES, L. C., *La peinture du Duecento en Italie centrale*, París, 1987, fig. 72, p. 63; LUNGI, E., "La decorazione pittorica della chiesa", en BIGARONI, M., MEIER H.-R. y LUNGI, E., *La basilica di S. Chiara in Assisi*, Ponte San Giovanni, 1994, pp. 151-164.

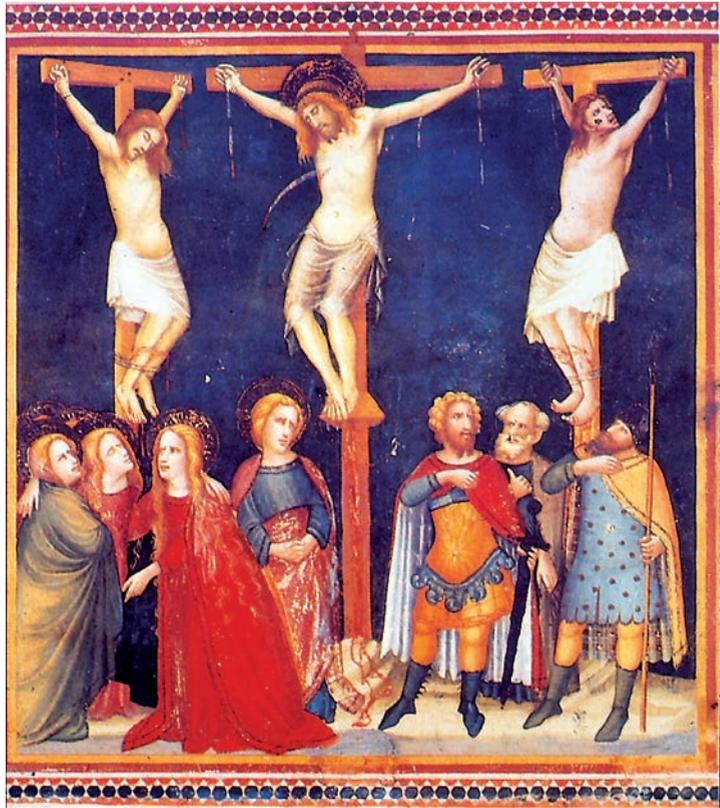


Fig. 9. Taller de Ferrer Bassa. Calvario. Capilla de San Miguel del monasterio de Pedralbes. Barcelona

En la Seu Vella de Lérida es dado estudiar un llamativo Calvario de la capilla de Santa Margarita que incluye la imagen del arcediano de Ribagorza Guillem de Soler. Seguramente el pintor repitió un tema que ya había sido integrado en otros espacios de la misma catedral (Fig. 10)⁵⁸. En cualquier caso, la visión del Calvario (Fig. 11) enmarcado por un arco remite genéricamente a obras como el Calvario de Alet⁵⁹. La escena, sin renunciar a sus dimensiones simbólicas más contundentes, se plantea también como escenario del hecho histórico. Sobre un fondo azulado donde no queda rastro de la Jerusalén celestial, las figuras de las tres Marías

⁵⁸ Esta pintura no se halla lejos de otros murales que también se conservan en la catedral vieja de Lérida. Se puede relacionar con las creaciones del Segundo gótico lineal y con la etapa de Arnau Sescomes, obispo que pasa al arzobispado de Tarragona en el 1334. El autor del Calvario podría ser un seguidor local del Maestro que dirigió el Primer taller de la Pia Almoina pero que, como representante de una generación posterior, actualiza su lenguaje al entrar en contacto con los responsables de los murales del presbiterio. La relación entre las sargas del sepulcro de Joan de Aragón y una tabla con la Virgen con el Niño, hoy en el Museo de Lérida, me permite insistir en los vínculos existentes entre ambas catedrales. Las dos telas, la del Calvario con el sol y la luna y la dedicada a santa Tecla y san Pablo, se unen de forma peculiar un conjunto que merece atención específica.

⁵⁹ MESURET, R., *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du x^e au xv^e siècle*, París, 1967, fig.72.

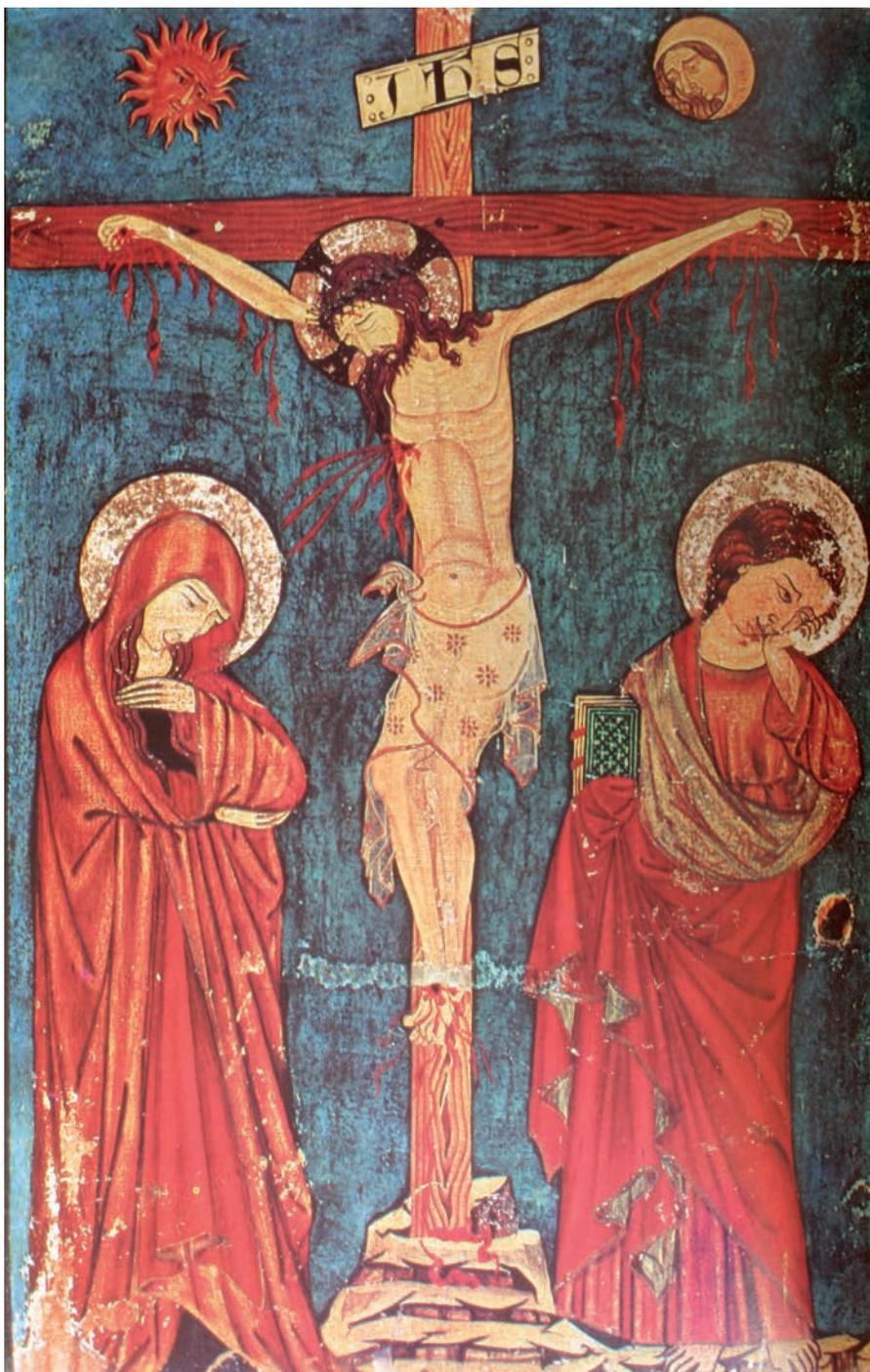


Fig. 10. Calvario. Sarga del relicario de Santa Tecla. Museo Diocesano de la catedral de Tarragona

atienden a la Virgen en su desmayo y dolor, aumentado por un inmenso puñal clavado sobre el pecho. El aislamiento de san Juan, al lado opuesto, da lugar a un espacio que ha facilitado la colocación del donante, justo al lado de la cruz. Guillem Soler expone su fe en las capacidades redentoras de la cruz y adopta al mismo tiempo el papel del pecador redimido. Hace suyo el esquema que nos lleva a rastrear otras presencias en el Calvario, como las ya aludidas de san Francisco o la Magdalena. San Francisco, como el donante, era un personaje ajeno a la historia que tiene que reivindicar un lugar en la misma. En este sentido, su posición es distinta a la de María Magdalena, que aportaba una dimensión verídica al paisaje de la muerte de Cristo al ser protagonista del momento histórico vivido.

En una de las miniaturas aviñonesas de Bernardo de Toulouse, Anglic de Grimoard, comparece ante la Virgen y el Niño (ms. G. 20, fol. 12). El mismo cardenal ora al pie del Calvario en un Misal, cercano estilísticamente, de la Biblioteca Municipal de Aviñón (ms. 133, fol. 133v, v. 1370)⁶⁰. Se trata de un esquema equivalente al utilizado por Guillem de Soler en su capilla leridana de Santa Margarita, aunque en el caso provenzal, Grimoard, se traslada a la derecha del crucificado. Un ejemplo más lo tenemos en la sarga de colección privada del *Maestro delle Tempere francescane*, en que Roberto de Anjou y Sancha de Mallorca rezan al pie de la cruz. La idea se extendió con fuerza, llegando a crear un esquema común que capitalizaron pequeñas y grandes obras. Merece atención el retablo de la capilla de San Miguel del Palais de la Cité de París, obra conocida a través de una copia del siglo XIV⁶¹. En esta obra perdida, el Calvario preside el escenario en que Felipe VI y su nieto Carlos, protegidos por san Luis, y Blanca de Navarra-Évreux, bajo custodia de san Dionisio, se sitúan detrás de reclinatorios⁶². Si la copia reproduce con cierta fidelidad el original trecentista de hacia 1350, se puede concluir que el cliché utilizado era cómodamente intercambiable con el utilizado para algunas Epifanías y Pseudo-epifanías del donante. En este caso, la disposición se asemeja mucho a la que habría considerado válida ante la Virgen y el Niño, y nos permite aludir a la opción elegida, ya entrado el siglo XV, para la Virgen de los Reyes Católicos (Museo del Prado, Madrid). La voluntad de aproximación al Calvario persiste en un *Cartulario de Dijon* copiado en 1415 para Guy Poissonier, pero en esta miniatura el donante no comparte el mismo suelo que el Crucificado. La tierra se ha retirado bajo sus pies para introducir su efigie como un reclamo de posición al que también se añade la componente heráldica. Sobre la cruz flotan todavía los astros, el sol y la luna, configurando una imagen sintética del Calvario característica de una tradición precedente⁶³.

⁶⁰ MANZARI, F., "La miniatura ad Avignone nel XIV secolo", en TOMEI, A. (ed), *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Turín, 1996, pp. 203-223, figs. p. 211.

⁶¹ BNF, París, Est. Oa. II, foli 89; vid. STERLING, *La peinture*, vol. I.

⁶² Para analizar la obra correctamente hay que valorar la ubicación de los escudos, la presencia de los ángeles que recogen la sangre en cálices o el fondo tapizado por la decoración. Sin embargo, lo que más atrae nuestra atención es el mismo suelo rocoso continuo que se ha utilizado para emplazar la cruz y los donantes. Una solución que establece el lugar común en que se encuentran los protagonistas de la historia con los que acuden a sus escenarios para organizar sus vidas.

⁶³ El sol y la luna no fueron eliminados totalmente del discurso figurativo de los siglos XIV y XV. Los podemos ver también en la obra de Taddeo Gaddi, en la Crucifixión mural de la iglesia de Ognisanti de Florencia. Vid. DONATI, P. P., *Taddeo Gaddi*, Florencia, 1971, fig. pp. 84-85.



Fig. 11. Calvario. Capilla de santa Margarita. Seu Vella de Lérida

Las diferencias entre unas y otras obras apuntan a una toma de conciencia sobre el problema que se plantea al visualizar la relación del donante con el tema histórico. Simone Martini ya había ubicado al cardenal Orsini en el mismo suelo en que se anclaba la cruz⁶⁴. Una pequeña mujer reside a los pies de Cristo en el Calvario de Pedrola, donde las monumentales figuras de la Virgen y san Juan se añaden a la tríada formada por Cristo, Longino y Estefanon. Estos últimos, en plena y simultánea acción, como porta-lanza y porta-esponja, recuperan un antiguo modelo cristiano que prosperó en época románica para diluirse con el gótico. Sin embargo, esta opción es restituida en una obra trecentista de evidente raigambre italiana, en que la cruz arborescente reclama también los espacios simbólicos asociados a la temática. Otros maestros mostrarán a Longinos arrodillado al pie de la cruz al modo del donante, siendo tal la similitud que se llega a establecer la correspondencia directa con el mismo⁶⁵. En el retablo alavés de los Ayala, creado para su capilla del monasterio de Quejana y conservado en el Art Institute Museum de Chicago, el tema de los reyes magos se interfiere de nuevo, asociado al Calvario y a la Natividad. Los donantes se representan adyacentes al Crucificado con filacterias en las manos, en una visión que tiene más de devoción expresada frente al Crucifijo que de aproximación al Calvario histórico⁶⁶. Catalina de Cleves se arrodilla en este sentido al lado de su santo patrón, salida también de una neo-epifanía que la aproxima a la Virgen María⁶⁷. La presencia del donante persistirá y se multiplicará en los Calvarios del siglo xv, algunos de los cuales fueron creados por personalidades artísticas de primer orden⁶⁸. La pintura flamenca también será rica en este tipo de representaciones en que los donantes se adueñan del Calvario. Podemos concluir que esta fue una temática explorada a lo largo del siglo xiv y generosamente abordada por los mejores maestros del siglo xv.

ALTERNATIVAS A LOS CALVARIOS CON DONANTES

El Calvario dará lugar a múltiples adaptaciones que integran al fiel de modo jerarquizado en el escenario histórico. Sin embargo, en algunos casos, se produce un giro evidente y el antiguo episodio se convierte en imagen del donante ante el crucificado. La traslación significativa del sentimiento del donante por la muerte de Cristo y, al mismo tiempo, su posición extemporánea en el relato, como algo surgido de su propia fe en la salvación de su cuerpo y

⁶⁴ Una aproximación reciente en SCHMIDT, V. M., "The Portable Polyptychs with Narrative Scenes: Fourteenth-Century De luxe Objects between Italian Panel Painting and French Art somptuaires", en SCHMIDT (ed.), *Italian Panel Painting*, pp. 395-425.

⁶⁵ El Calvario del Maestro de la Verónica de la National Gallery of Art de Washington (Samuel Kress Collection) muestra a un fraile orante vestido de blanco frente al portador de la lanza (CORLEY, B., *Conrad von Soest. Painter among merchant princes*, Londres, 1996, fig. 95, pp. 148-181). Vid. CHÂTELET, A., "The Master of the Catherine de Cleves", en *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Friburgo, 1980, fig. 132, en el libro pueden verse otras obras que, por excederlo, ayudan a esclarecer nuestro punto de vista.

⁶⁶ COOK, W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura románica. Imagenaria románica*, Madrid, 1980, fig. 294, p. 240; LAHOZ, L., *El arte gótico en Álava*, Álava, 1999 entre otros estudios.

⁶⁷ CHÂTELET, A., "The Master of the Catherine de Cleves", en *Early Dutch Painting*, pp. 53-61, 58-59, fig. 48.

⁶⁸ El Calvario del Fogg Art Museum (Cambridge, Mss.) con el donante identificado con el cardenal Torquemada, c. 1445-1447, se puede ver entre las pinturas catalogadas en KANTER, L. y PALLADINO, P. (eds.), *Fra Angelico*, Londres, 2005, fig. 39, p. 223.

alma, favorecen estas versiones sintéticas que vemos, por ejemplo, en el llamado *Crocifisso della dogana*, obra pisana del 1437 (Museo Nazionale de Pisa) (Fig. 12), donde el donante se agranda y el crucificado empequeñece sobre el fondo de una ciudad de Pisa que ha suplantado a Jerusalén. Al mismo tiempo se acumularon formas y ficciones capaces de arbitrar ideas paralelas que encadenaban al fiel al discurso figurativo de la Pasión y, muy especialmente, a los momentos que suceden a su muerte en la cruz. De este modo, los donantes hicieron suyos los Descendimientos, los Llantos sobre el Cristo muerto o los Santos Entierros. Desde muy pronto se infiltraron entre los testimonios que eran los compañeros y compañeras de Jesús. El lamento sobre el Cristo muerto de Giotino (Museo de los Uffizi de Florencia) introduce ya las figuras de las donantes acompañadas de sus santos abogados, siguiendo el mismo esquema que se había utilizado en Italia para las presentaciones ante la Virgen y el Niño. Se produce una traslación del sentido del gozo al sentido del dolor que se traduce en el escenario en que María llora de nuevo por el Hijo perdido.

Entre otros temas, la Piedad se convirtió en una alternativa muy sugerente a los Calvarios con donante. El sentimiento doloroso de María ofrecía un modelo conocido y renovado al mismo tiempo, que podía resumir de modo conveniente el discurso sobre la Pasión. El dolor

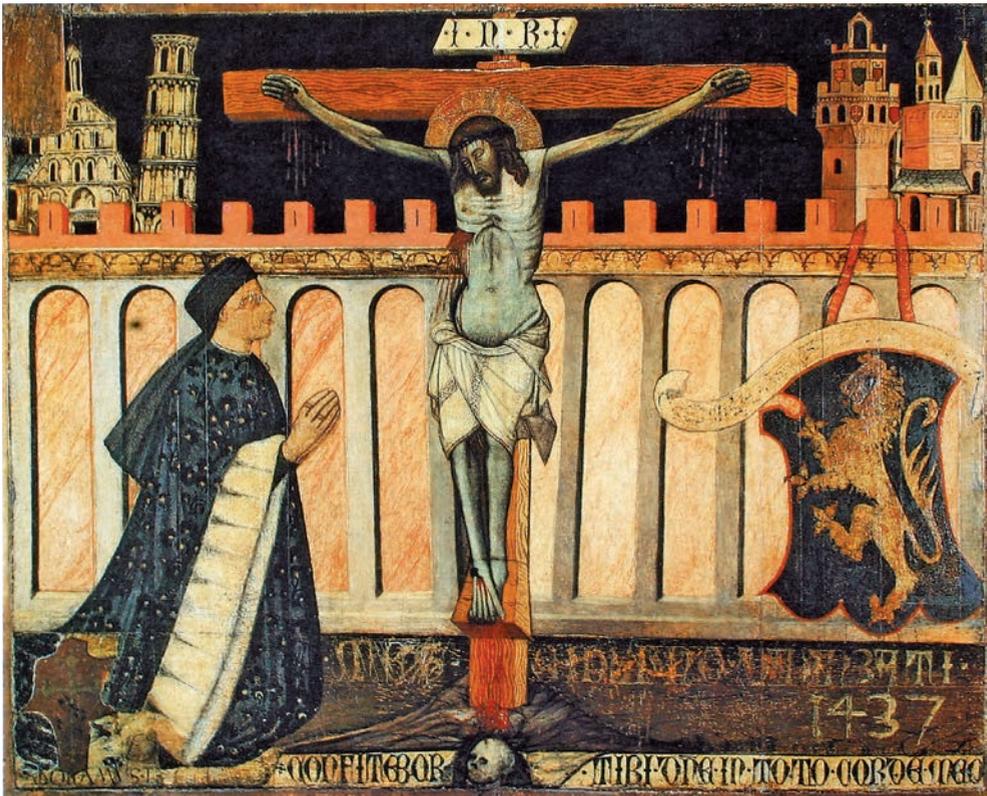


Fig. 12. *Crocifisso della dogana*, obra pisana del 1437. Museo Nazionale de Pisa

contrasta con el gozo una vez más, dado que el fiel debe encauzar el camino hasta la salvación sin olvidar que no todo han sido celebraciones, festivos ofrecimientos y adoraciones generosas al lado de la Virgen. De algún modo, llega el momento en que es preceptivo describir la otra cara del tema, aquella en que se evidencia el coste del proceso de salvación. En este mismo camino de inclusión del promotor en la escena, la Piedad del donante alcanzó una gran resonancia que, sin embargo, ni siquiera sumada a los Calvarios y a otros episodios pasionales, parece llegar a superar el éxito obtenido por los motivos de gozo. En la Piedad del donante se refleja de modo excepcional el pensamiento religioso que inunda la Europa de la segunda mitad del siglo xv, dentro del marco que fue privilegiado por los encargos de algunos grandes canónigos. El estudio de los pasajes evangélicos impregnaba de temporalidad la imagen de la Piedad, que se había convertido al unísono en un espléndido icono votivo. El tiempo es congelado en un momento que, pese a todo, puede aparecer envuelto por su contexto narrativo. Dado que la cronología de los principales ejemplos de Piedad con donante desborda el objetivo planteado al inicio, relego su estudio a un trabajo complementario. Con todo, es conveniente no olvidar que los conceptos manejados, relativos a lo ordinario y lo extraordinario, son nociones sumamente dinámicas. Sus sentidos cambian, se ramifican y se comunican sobre unos mismos escenarios. De este modo, advertimos como la intervención del donante en los espacios narrativos y simbólicos del Calvario pasa de ser un hecho excepcional, sujeto a múltiples condicionantes, a gozar de cierta normalización. Esta aceptación será también temporal pero nos deja el camino libre para reseguir, bastante más allá del siglo xiv, más de un millar de sugerentes recorridos sobre las formas de pensar en imágenes y para las imágenes.

