

EL CRISTO SOBRE LA PIEDRA FRÍA.

NOTAS EN TORNO A UNA IMAGEN DEL MUSEO DIOCESANO DE BILBAO Y EL ARRAIGO DE SU ICONOGRAFÍA EN VIZCAYA*.

JESÚS MUÑIZ PETRALANDA

Resumen

En el presente artículo se estudia una talla poco conocida que se expone en el Museo Diocesano de Bilbao. Se precisan las características que definen su iconografía, conocida como Cristo de la Piedra Fría, propia de una imagen devocional extraída del ciclo de los preparativos de la Crucifixión. Tras constatar la ausencia de una fuente literaria específica, se enumeran sus precedentes en distintas manifestaciones artísticas: grabado, pintura, miniatura y escultura. Son descritas en un análisis comparativo las diez tallas conocidas en España, incluyendo diversas piezas inéditas con especial atención a las conservadas en Bizkaia, resaltándose su abundancia en este territorio. Por último, el análisis estilístico define el estilo de un artista hasta ahora desconocido, para el que se propone el nombre de Maestro de la Pasión de Bilbao, figura sobresaliente de la escultura tardogótica en Bizkaia.

Abstract

This present article takes a closer look at a little-known religious figure known as the “*Cristo de la Piedra Fría*”, or “*Christ of the Cold Stone*”, which is currently being exhibited in the Diocesan Museum of Bilbao, and considers those characteristics defining its iconography, more appropriate of a religious figure belonging to the preparatory cycle prior to Crucifixion. After establishing the lack of specific written references, the figure’s precedents are listed in different artistic expressions such as engravings, paintings, miniatures and sculptures. The ten known sculptures in Spain are described in a comparative analysis including several unknown, particularly important figures. Special emphasis is

* Este artículo es fruto de la revisión y actualización de una investigación previa realizada inicialmente para su inclusión en el proyecto *diARTgnosis. Study of European Religious Painting*, iniciativa enmarcada en el programa de la UE *Culture 2000* y en la que participaron entre otras instituciones la EHU/UPV y el Eleiz Museoa Bilbao Museo Diocesano de Arte Sacro.

given to those figures conserved in Vizcaya, particularly regarding their abundance in this region. Lastly, the analysis considers and defines the style of an artist who had previously remained unknown until now: a sculptor whose name has been proposed as “*Maestro de la Pasión de Bilbao*”, or “*the Bilbao Master of Passion*”, an outstanding figure in Late Gothic sculpture in Vizcaya.

Durante el pasado año 2004 el *Eleiz Museoa Museo Diocesano de Arte Sacro* de Bilbao emprendió un ambicioso proyecto de renovación de su exposición permanente incorporando a la misma más de cincuenta nuevas piezas, dando a conocer algunas obras que se habían sumado a sus fondos una vez realizado el montaje inicial (inaugurado en 1995) y que aún permanecían en reserva. Entre las incorporaciones se incluye una escultura que, sin ser del todo inédita, merecía desde nuestro punto de vista mayor atención de la que hasta ahora se le había dispensado. Se trata concretamente de una talla en madera policromada que responde a una curiosa iconografía conocida como *Cristo sobre la piedra fría* y que forma parte de las colecciones del museo desde 1998, en donde ingresó procedente de una de las capillas de la Catedral de Santiago de la mencionada villa¹.

Noticias históricas

Son muy escasas las noticias que disponemos sobre la historia de esta imagen. De acuerdo a la ficha del Museo Diocesano ingresó en éste el 19 de noviembre de 1998 y, al parecer, procedía de la actual capilla bautismal de la catedral, la primera que encontramos a nuestra derecha si accedemos a la iglesia desde el pórtico². Esta capilla, sin embargo, fue conocida de diversas maneras a lo largo de su historia. Antes de las reformas derivadas de la última restauración del templo, finalizada el año 2000, se encontraba bajo la advocación del Ecce Homo, estando presidida por la pieza que nos ocupa. Con anterioridad, al menos desde 1950, también fue conocida como la Capilla de la Dolorosa, período durante el cual la imagen del Cristo de la piedra fría se exponía al culto en otra capilla, la situada a los pies de la iglesia, en la que aún se venera la talla del Cristo del Amor³.

¹ Su número de inventario es 1240. Mide 140 cm. de altura por 56 de ancho y 40 de fondo. Pendiente aún el análisis de la madera en la que está tallada, de momento sólo podemos adelantar que corresponde a una especie de frondosa de color oscuro, probablemente alguna variedad de roble.

² Sobre la actual distribución de las capillas de la Catedral pueden consultarse VV.AA.: *La catedral de Santiago. Bilbao*; Bilbao, 2000 y CILLA LÓPEZ, R.: *Bilboko Santiago katedralaren gida. Guía de la Catedral de Santiago*, Bilbao, 2004.

³ En esta última capilla la sitúan BARRIO LOZA, J. A.: “Iglesia de Santiago. Bilbao” en *Monumentos nacionales de Euskadi, Vizcaya*, Bilbao, 1985, t. III, p. 95, y GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: “Escultura flamenca en el País Vasco (s. XV-XVI) “Cristo en la piedra fría”” en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 2 (1992), p. 106, especificando que se emplazaba en un cuerpo superior del retablo del Cristo. A mediados de siglo aún se la menciona como “Ecce Homo” en su capilla originaria, denominada ya de la Dolorosa en YBARRA, J.: *La Basílica de Santiago*; Bilbao, 1950, p. 30. En el trabajo del P. MARTÍNEZ, T.: *La Basílica-catedral del Señor Santiago*, Bilbao 1982, p. 39,

Sin embargo, en la documentación más antigua se la conocía como la capilla de “El Justo”, o “el Justo Juez”, términos con los que, como veremos, solía aludirse a la representación de su titular. Precisamente con el último de estos apelativos se la conoce durante el desarrollo de un pleito establecido en 1752 entre un vecino de Portugalete, Antonio de Larrinaga Arteaga, que actúa como marido de Josefa Ramona de Gamboa y en representación del mayorazgo de Zurbarán, y las hermanas María Ventura, Francisca Javiera y María Tomasa de Santamarina Anuncibay, vecinas de Bilbao, quienes litigan en torno a su propiedad⁴.

Aunque desconocemos la fecha de su fundación, se estima que esta tuvo lugar hacia el año 1500⁵. La mención a que en el citado pleito una de las partes actuaba en nombre del mayorazgo de Zurbarán, nos invita a plantear la hipótesis de que el promotor originario de la capilla y responsable último del encargo de nuestra talla, hubiese sido un miembro de este linaje, uno de los más notables de la villa. En este sentido, resulta interesante constatar que, al menos desde 1541, está documentada la existencia de una capilla, propiedad de esta familia, que aparece mencionada en un inventario de bienes custodiados por la freila María Sáez de Trauco⁶. Se desprende de este texto, además, que el referido espacio estaba dotado con ornamentos de un cierto lujo, pues se alude en él a “un tapiz que suele estar en la capilla de Çurbaran” así como a “un antealtar de lienço labrado a la morisca”, textiles ambos que debieron de proporcionarle un aspecto bien distinto de su austera apariencia actual.

La información disponible no aporta noticias sobre la cronología ni sobre la procedencia de la imagen que permitan asegurar, como hicieron algunos investigadores,

aunque no se alude a la imagen, y el texto no cita la capilla por su nombre, si se incluye una fotografía, en la que sólo se aprecia el altar de la Dolorosa. Suponemos que el traslado entre ambas capillas debió tener lugar antes de las catastróficas inundaciones de 1983 que tanto afectaron al templo pues en un informe gráfico, conservado en el Museo Diocesano, y realizado con el propósito de ilustrar los daños causados, se fotografió ya en la capilla del Cristo. La imagen de la última ubicación de la talla en el templo antes de su ingreso en el Museo la reproducimos de OLABARRIA, A.: *Patronazgo de Santiago sobre Bilbao*, Bilbao, 1996, p. 53.

⁴ Que ambas advocaciones, las de la Dolorosa y del Justo Juez, se aplicaron a una misma capilla lo sostiene Javier Ybarra, *Ibidem*, quien también informa sobre la pertenencia de la capilla a los Anuncibay. Acerca de este pleito ya había dado noticia Don Manuel Basas, para quien los títulos del *Ecce homo* y del Justo eran equiparables; véase al respecto *Miscelánea histórica bilbaína*, Bilbao, 1974, pp. 282-284. La información disponible sobre el litigio se reduce a una comunicación dirigida por el Obispado de Calahorra a los mayordomos de la fábrica de la iglesia de Santiago, y puede consultarse entre los fondos del Archivo Municipal de Bilbao que se conservan en el Archivo Foral, con la signatura Bilbao, Sección Antigua 0253/001/077.

⁵ A juicio del profesor Barrio la fundación debió de situarse en torno al año 1500, opinión que se da a conocer en ZABALA URIARTE, A.: “Una iglesia para una villa de comerciantes” en *La catedral de Santiago. Bilbao*, Bilbao, 2000, p. 54.

⁶ La referencia documental a la capilla se ha extraído del Libro de Fábrica de la Parroquia de Santiago 1533-1554, depositado en el Archivo Foral de Bizkaia, dentro del fondo correspondiente al Archivo municipal de Bilbao, Sección antigua, caja 138-01, fol. 137. A ella vuelve a aludirse, junto a las capillas de Arana y Martín Ximenes, en otro inventario de 1545, fol. 178v.

entre otros Steppe o González de Langarica, que se trate de una obra importada⁷, teoría que a nuestro juicio, no está suficientemente fundamentada y sobre la que volveremos más adelante.

Descripción

La imagen representa a Cristo, sentado sobre una roca de remate plano, que apenas se adivina, oculta bajo el manto. Se dispone en ligero contraposto, con las piernas orientadas hacia su derecha y la cabeza vuelta al lado opuesto. Cruza los antebrazos a la altura del abdomen, reposando las manos sobre los muslos. Sobre su cuerpo se evidencian las huellas de los padecimientos de la Pasión, con exclusión de los relativos a la Crucifixión. Numerosos regueros de sangre, derivados de las heridas sufridas durante la flagelación, recorren su torso y extremidades. La cabeza se ciñe aún por una gruesa corona de espinas, realizada con dos ramas entretrejidas, originando nuevos brotes de sangre que caen sobre la frente, la sien y la mejilla del lateral izquierdo. Una sogá, atributo que evoca los pasajes de la Flagelación y el Camino del Calvario, ata sus brazos a la altura de las muñecas, anudándose sobre éstas y enlazando, tras un largo y sinuoso recorrido, con los pies, que están inmovilizados un poco más arriba de los tobillos.

Su anatomía reproduce con verosimilitud algunos detalles, entre los que destacamos los huesos de las clavículas, una amplia caja torácica donde se aprecia la inserción de las costillas en el esternón, los músculos de las extremidades o la representación de las venas de los pies y las manos, aspecto estos que contribuyen a incrementar la calidad de la imagen.

Por lo tocante a su atuendo, la imagen del Redentor viste únicamente un corto paño de pureza, de color marfileño con una orla que debió de ser inicialmente dorada; se anuda en la cadera derecha y, al igual que sucede con el manto, está recorrido por numerosos y quebrados pliegues.

El rostro posee un contorno triangular y, como ya se ha dicho, se gira hacia su izquierda, levemente inclinado. Se enmarca por una extensa melena conformada en base a densos y sinuosos tirabuzones, que caen sobre los hombros. La mirada es triste, con grandes ojos que se hundan bajo unos marcados arcos superciliares y párpados medio abatidos, de los que brotan cuatro gruesas lágrimas talladas en la propia madera. La nariz, larga y de caballete bien perfilado, nace de un entrecejo fruncido y se dispone entre pómulos prominentes. Una barba corta rodea la boca, que permanece entreabierta y en la que se aprecian los dientes, apenas sugeridos, en tanto el labio inferior se muestra ligeramente caído.

Pese a que la talla está vaciada por su dorso hasta la altura de la nuca, la madera se ha agrietado en varios puntos, si bien no parece que en origen constara de más de una pieza. Aunque la imagen ya fue sometida a una intervención de urgencia tras las inundaciones que

⁷ STEPPE, J. K.: "Repos du Christ au Calvaire" en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*; Bruxelles, 1985, pp. 495-496 considera a las imágenes de Vitoria, Bilbao y Zaragoza, similares a la de Burgos y como ésta, importadas de Flandes. GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: "Escultura ...", p. 91, supone para la talla bilbaína un origen similar la vitoriana, que considera de procedencia flamenca y más tarde (p. 106) sugiere una relación con tallas originarias de Lovaina.

padeció la villa en 1983, recientemente ha sido objeto de una nueva restauración⁸. La modificación más aparente que ha supuesto este proceso ha sido la devolución al manto de su color azul original, oculto hasta entonces bajo el casi canónico rojo con el que se representa la túnica de Cristo, tratándose por consiguiente de un cambio, que según sugerimos más adelante, podría afectar incluso a la propia identidad del tejido.

Precisiones iconográficas

Puesto que la aparente semejanza que presenta esta imagen con otros temas de la Pasión de Cristo ha dado lugar a denominaciones no siempre adecuadas y en algunos casos incluso manifiestamente incorrectas, nos parece necesario realizar algunas precisiones respecto al tipo iconográfico al que pertenece y atajar de esta forma interpretaciones erróneas.

Ya se ha aludido al uso de términos como “el Juez”, “el Justo Juez” o el “Ecce Homo” para designar la advocación de la capilla donde al parecer inicialmente estuvo emplazada. La disposición en la que aparece la figura de Cristo, coronado de espinas y con las manos atadas y en actitud desvalida ante los fieles, dio lugar sin duda a que la devoción popular confundiese el tema con el del *Ecce Homo*. En rigor, este apelativo se reserva para las representaciones del pasaje recogido en el evangelio de San Juan (19,5) en el que se dice: “Salió, pues, Jesús fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura y Pilatos les dijo: *Ahí tenéis al hombre*”, frase que se corresponde literalmente con la expresión latina.

Pero incluso aún cuando la obra de arte es una imagen devocional, esto es, reproduce una figura aislada, y se prescinde por consiguiente de la incorporación de referencias al escenario del pretorio o a los otros personajes que participan en este episodio, no podemos dejar de apreciar ciertas diferencias con la imagen que nos ocupa⁹. La más evidente se refiere a la postura: en el caso del *Ecce Homo*, éste figurará, salvo excepciones, erguido. Por el contrario la iconografía correspondiente a nuestra talla, la representa invariablemente en actitud sedente. Ello comporta la necesidad de un punto de apoyo, definido por una roca, que sitúa a Cristo en el Gólgota, ambientación a

⁸ El proceso se ha llevado a cabo en el taller del Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Bizkaia, a cargo de la restauradora Sofía Barbier y ha tenido lugar entre abril del 2002 y marzo de 2003. Por lo que respecta al soporte aún hoy se aprecian en algunas zonas (brazo izquierdo, cuerda y muslo derecho) resaltes y desplazamientos de la madera derivados de su reacción ante los cambios ambientales, conservándose aún hoy una amplia grieta en el frente, tras la sogá; en este sentido podemos apuntar que durante la intervención fue preciso consolidar la madera, muy dañada en la parte inferior. En cuanto al revestimiento policromo se eliminaron hasta cuatro repintes sucesivos en las carnaciones y dos en el resto de las superficies. La policromía original se realizó en base a la técnica de temple al huevo, con retoques a punta de pincel para simular los regueros de sangre.

⁹ Representativa de la tipología del *Ecce-Homo* como imagen aislada es la tabla atribuida a Jan Provoost del Museo Diocesano de Palencia, analizada por YARZA LUACES, J.: “*Ecce Homo*”, en *El Arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*; Madrid, 2000; pp. 350-351. El mismo catálogo recoge otra variante de este tema, que refleja únicamente el busto de la figura tal como puede verse en una pintura del museo de Burgos de Jan Mostaert fechada hacia 1520; la estudia CARRETERO SANTAMARÍA, E.: “*Ecce Homo*”, *Ibidem*, pp. 318-319.

menudo reforzada con la presencia de una o varias calaveras, aunque éstas, como ilustra el ejemplo del Museo Diocesano, no siempre han de estar presentes.

Otro rasgo que permite distinguirlos con facilidad se refiere a la disposición que adopta la indumentaria. En el caso de que nos encontremos ante un *Ecce Homo*, Jesucristo suele aparecer vestido con paño de pureza y manto, llevando casi siempre éste último sobre sus hombros. Habitualmente esta prenda es de vivo color rojo, siguiendo los textos bíblicos¹⁰. La imagen del Cristo que espera la muerte al pie del Calvario, por el contrario a menudo se desprende de ella, mostrándose desparramada en complejos plegados sobre la piedra en la que se sienta. De hecho, como se indicará más adelante al tratar de las fuentes literarias, son varios los textos que aluden a la desnudez de Cristo y al hecho de que su madre, u otra persona trató de ocultarla proporcionándole algún paño.

Llegados a este punto, sin embargo, quisiéramos recuperar el dato que ya expusimos concerniente al cambio de coloración que reveló la restauración de la imagen, y en particular el hecho de que éste originariamente fuese azul, circunstancia que según hemos advertido se repite en varias tallas¹¹. Pese a que las propias fuentes no ofrecen una testimonio único acerca de la naturaleza del paño con el que se cubrió la desnudez de Cristo (mencionándose en algunos casos un velo) y a que incluso existen fórmulas iconográficas que no dejan ninguna duda al respecto¹², la reiterada presencia del color azul del manto, tonalidad casi canónica del manto de María, nos inclina a pensar que tal vez ésta sea fruto de una errónea interpretación de la tradición que indujo a los artistas a suponer que la Virgen hizo uso de su propio manto para guarecer a su hijo de las miradas ajenas.

Con todo, no faltan casos en los que la piedad popular, tal vez conmovida por la desnudez de Cristo, e identificando la imagen erróneamente como un *Ecce-Homo* ha dispuesto sobre sus hombros un manto de tela de color rojo, tal como sucede en un ejemplar conservado en la villa de Lekeitio (Bizkaia), contribuyendo de esa forma a consolidar la

¹⁰ Los evangelistas informan de manera casi unánime sobre el modo en que los soldados vistieron a Jesús durante su escarnio. Marcos es el menos preciso (Mc 15, 16: “le vistieron una púrpura”); más concretos resultan Mateo que habla de “una clámide de púrpura” (Mc 27, 28) y Juan que la describe como “un manto de púrpura” (Jn 19, 2). El único testimonio discordante es el de Lucas quien nos informa de que se le vistió con “una vestidura blanca” (Lc 23,11) por disposición de Herodes, extremo que, salvo que se refiriese al paño de pureza –algo poco probable dado el termino empleado–, tuvo escasa incidencia en la historia del arte. Entre las contadas excepciones pueden citarse al respecto las dos tablas a las que hemos aludido en la nota anterior. El mismo color se emplea en una talla del Cristo sobre la piedra fría conservada en Ondarroa, de la que más tarde trataremos, si bien es muy probable que la policromía actual no sea la original.

¹¹ La pieza de Bilbao no es la única que presenta esta peculiaridad pues el tono azul del manto también se puede observar en otros ejemplos como las de Burgos, Zaragoza, la del Museo Vander Kelem-Mertens... de las que proporcionamos referencias bibliográficas más adelante.

¹² El episodio en que Cristo es desnudado por los sayones es estudiado por SCHILLER, G.. *Iconography of Christian Art*; Londres, 1972 pp. 83-85. La misma autora recoge algunas obras artísticas como un panel del Maestro de la pasión de Karlshure, c. 1455-60 y una pintura de Siena de un seguidor de Francisco di Giorgio Martini de la segunda mitad del siglo XV (ilustraciones 314 y 318) donde se hace patente la intervención de María, quien se acerca a Jesús por detrás y cubre su desnudez con un paño blanco.

confusión entre ambos prototipos. Otro tanto sucede a propósito de la inclusión de cañas o varas, atributo propio del suplicio de la flagelación, que habrían de incorporarse preferentemente a la representación del Ecce-Homo.

Una representación muy próxima a ésta que habría contribuido asimismo a la confusión es la denominada por Schiller como “*el reposo del Señor*” (Herrgottsruh), en el que Cristo aparece sentado en el Pretorio con la corona de espinas, la soga al cuello y la clámide de púrpura sobre los hombros después de haber sido flagelado y antes de su presentación al pueblo como Ecce Homo¹³.

Aún hay otro tema iconográfico del que en ocasiones se toma prestada su denominación para designar de forma errónea al modelo que estudiamos. Sin embargo, en este caso no se trata propiamente de un episodio de la Pasión de Cristo sino de un tema simbólico de la Redención, en el que la imagen pasional de Jesús corresponde a un momento posterior a la Resurrección. Se trata del conocido como *Varón de Dolores*, que presenta asimismo semejanzas en cuanto a la forma de representación y puede adoptar diversas variantes. En la versión primitiva, de origen oriental, Cristo figura muerto, de medio cuerpo, con la cabeza reclinada y los ojos cerrados. Posteriormente, en occidente, se le representa de pie, saliendo del sepulcro o ya fuera de él, a veces sólo y en otras ocasiones acompañado por ángeles, profetas, la Virgen y San Juan o las “*armae christi*”¹⁴. En este caso también puede aparecer asociado a la Misa de San Gregorio. En la mayoría de las ocasiones, lleva el manto sobre los hombros, sujeto con un broche sobre el pecho, pero abierto para dejar ver las heridas causadas durante la Crucifixión, y en particular la llaga abierta en el costado derecho, de las que se hace verdadera ostentación. Estas dos características permiten distinguirlo sin dudar del arquetipo al que pertenece la talla bilbaína, que como quedó dicho en su descripción no porta el manto ni presenta más heridas que las producidas por los tormentos anteriores a la llegada al Calvario.

Emile Male fue, quizá, el primero en establecer la diferencia entre los tipos iconográficos del *Ecce Homo* y el *Cristo sobre la piedra fría*, que aparecen simultáneamente en el periodo gótico tardío. A este último lo denomina, sin extenderse en la definición del concepto, como *Cristo sentado esperando la muerte*¹⁵. Bajo esta misma denominación lo incluye Louis Reau en su repertorio, donde se establecen asimismo la delimitación de este tema con los del *Ecce Homo* o con el *Cristo de la Misa de San Gregorio* o *Varón de Dolores*. Reau indica que a este tipo de Cristos se les denominó en la Edad Media *Dios de*

¹³ SCHILLER; G. op. Cit, t. II, pp. 73-74.

¹⁴ Estudian este tema VETTER, E. M.: “Iconografía del “Varón de Dolores” ” en *Archivo Español de Arte*, 36 (1963), págs 197-231y GARCÍA MAHÍQUES, R.: “La iconografía emblemática de la sangre de Cristo” en el *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº 68 (1997); pp. 63-106, además de otros investigadores de los que proporciona referencias FRANCO, A.: “Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones” en el *Boletín de la Institución Fernán González*, 219 (1999/2), pp. 307-336. Sirvan de modelo dos tablas de Diego de la Cruz, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao o en la Colegiata de Covarrubias, que estudia y reproduce GALILEA ANTÓN, A.: *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*; Bilbao, 1995, pp. 234-239.

¹⁵ MALE, E.: *L’art religieux de la fin du moyen âge en France*; París, 1908, pp. 98.

*Piedad o Dios Lastimoso*¹⁶. Este término de *Cristo de Piedad* (*Christ de Pitié*) es el utilizado igualmente por Jacqueline Boccador en su clasificación¹⁷.

El mismo contenido se encierra en los términos “*Christus im Elend*”, o “*Christ in distress*” que le aplica Gertrud Schiller, quien lo denomina también “*el último reposo de Cristo*”, aunque precisa que prefiere los primeros porque el segundo se presta a confusión con el descanso de Cristo en el Pretorio¹⁸.

Paralelamente en los antiguos Países Bajos se difundieron otras denominaciones que hacen referencia a las circunstancias concretas del pasaje representado en esta imagen, especialmente la de *Cristo sobre la piedra fría*, que se ha generalizado recientemente a partir de un estudio de Robert Didier¹⁹.

Para concluir, es preciso mencionar otros nombres que también se le aplican, vinculados generalmente a títulos de cofradías pasionales, como el de *Cristo de la Humildad*, o *Cristo de Humildad y Paciencia*, en alusión a la actitud resignada que mostró el Hijo de Dios ante su martirio.

Aluden todas estas denominaciones a un episodio de la Pasión que tiene lugar una vez recorrido el Camino del Calvario, pues según puede deducirse de la presencia del roquedo en el que se sienta el Salvador, es éste el escenario donde se ambienta nuestra imagen. Sin embargo, como ya se ha aludido, aún no se ha procedido a su ejecución, ya que están ausentes del cuerpo las llagas derivadas de la Crucifixión. De hecho, lo que aquí se representa es un pasaje que corresponde a los preparativos de su ejecución, entre los que se incluyen asimismo el expolio de las ropas de Cristo, la cubrición de su desnudez por parte de María, el forjado de los clavos de su cruz, la perforación de los maderos de la misma o el ofrecimiento por parte de los soldados de la hiel como bebida.

Fuentes literarias del tema

Determinar cuál es la fuente literaria que sirvió de inspiración a esta imagen no es tarea sencilla. De hecho la cuestión aún está por resolver de modo definitivo, aunque no faltan sugerentes propuestas. En su práctica totalidad las escenas de los preparativos de la crucifixión son ignoradas por los autores de los evangelios canónicos, y tan sólo en dos de ellos se alude a un único episodio, concretamente a aquel que hace referencia a los soldados que ofrecen a Cristo una bebida, vino con hiel según San Mateo (Mt 27, 34) y vino mirrado de acuerdo al texto de San Marcos (Mc 15, 23).

Tampoco los evangelios apócrifos, que a menudo son prolijos en detalles, mencionan la espera de Cristo en el Calvario. Valga como ejemplo la lacónica cita extraída

¹⁶ REAU, L. *Iconografía del arte cristiano*; Barcelona, 1996, t. II, pp. 487-489. La edición original en francés es del año 1957.

¹⁷ BOCCADOR, J.: *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*. Paris, 1974, t. II, p. 217-236

¹⁸ SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*; Londres, 1972 t. II, pp. 85-86.

¹⁹ DIDIER, R.: “Un Christ anversois assis au Calvaire conservé a Binche” en *Bulletin de l’Institut Royal du Patrimoine Artistique*, (1963), pp. 179-182. Aunque denominó a la talla como Cristo sentado al Calvario, recogía asimismo su denominación tradicional en neerlandés (*op eenen couden steen*) que se corresponde con la que venimos utilizando en este artículo.

del que de forma más específica se refiere a los hechos de la Pasión, el conocido como *Las Actas de Pilato*, que únicamente menciona el expolio de la vestimenta de Cristo: “Y en llegando al lugar convenido, le despojaron de sus vestiduras, le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de las sienes una corona de espinas”²⁰.

Son varios los historiadores que mantienen la opinión de que el origen literario de este tema debe encontrarse en la literatura de los Místicos, tan abundante en la baja edad media, y que, sin duda alguna, tuvo una considerable influencia sobre las manifestaciones artísticas de este período. Pero por norma general, no se determina una obra concreta, de modo que hasta el momento no pasa de ser una mera hipótesis. Las consultas que hemos podido efectuar al respecto, aunque lejos de ser exhaustivas, no han aportado resultados afirmativos.

Consideremos por ejemplo la revisión de una de las obras que mayor peso tuvieron en la inspiración de la iconografía bajomedieval: *Las Meditaciones del Pseudo Buenaventura*, obra del siglo XIII, que relata la vida de Cristo con infinidad de pormenores, estructurando las reflexiones sobre su Pasión de acuerdo a la distribución de las Horas litúrgicas. En la concerniente a la hora sexta, en la que tiene lugar la Crucifixión, el relato se limita a describir como los sayones despojan a Cristo de sus vestiduras, y el modo en que la Virgen María, desprendiéndose de su propio velo, se apresura a ocultar su desnudez²¹.

Precisamente, sobre este mismo pasaje se detiene la propia Virgen en el relato confiado a Santa Brígida, princesa de Suecia, que lo recoge en sus *Celestiales Revelaciones*²², otro de los textos sobre los que se cimentaron las representaciones plásticas bajomedievales. En este caso es el propio Cristo el que se desnuda y otro personaje, que la Virgen no especifica, quien le proporciona un paño para cubrirse. Pero una vez más la referencia explícita a nuestra imagen permanece ausente.

Algo más significativo al respecto resulta el texto de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, en el que además de la reiterada alusión a su desnudez, que la propia Virgen enmienda con su velo, se menciona el aislamiento de Jesús narrándose como los jueces, temerosos de que Cristo realizase algún milagro, deciden llevarlo hasta una cueva, donde lo dejan sólo en tanto finalizan los preparativos del martirio²³.

²⁰ Hemos consultado la edición de SANTOS OTERO, A.: *Los evangelios apócrifos*; Madrid, 1963, p. 421. La cita se extrae del capítulo X, versículo 1, y como veremos de inmediato se contradice con algunos textos y obras de arte que ilustran cómo fue la Virgen quien ajustó un lienzo a su cuerpo.

²¹ “Apoderase de ella una grandísima tristeza y rubor por verlo completamente desnudo, pues no le dejaron ni aún los paños de la honestidad. Ella se adelanta apresuradamente, se acerca a su Hijo, lo abraza y envuelve su desnudez con el velo de su cabeza”. Hemos consultado la edición de la B.A.C.: *Obras de San Buenaventura*; Madrid, 1946, p. 787. Sobre algunas de las representaciones artísticas que se hacen eco de este episodio, remitimos a la bibliografía citada en la nota 12. Se reproducen varios grabados con este mismo motivo en *The illustrated Bartsch. German single leaf woodcuts before 1500*, t. 162, Nueva York, 1989, pp. 250-252.

²² *Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios sumos pontífices y traducidas de las acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en sagrada teología*; Madrid, 1901; libro I, revelación IX, pp. 47-52.

²³ Sobre la desnudez narra en su visión la mística levantina: “E vehent-lo axi turmentat e envergonyit, nuu e cubert de sanch, agenollà's e abraçà'l stretament ab dolor no recomptable e, levant-se una tovallola que portava al cap lançada sobre l'altra lligaça, cenyia ab molta amor al seu fill, pus ab aldre

Pero en este sentido la propuesta más interesante es la apuntada por Robert Didier con motivo del estudio de la talla que representa esta escena, conservada en la localidad belga de Binche. En él se remite a los textos de un religioso franciscano, Johannes Brugman (ca. 1400-1473), uno de los cuales al parecer alude a un "Cristo sentado sobre una piedra en el Calvario" y que podría suponer la resolución de esta enigmática cuestión, al menos para el ámbito de los Países Bajos del Norte²⁴.

Para otros estudiosos, la génesis de esta imagen se encuentra en los textos de los misterios teatrales compuestos durante la edad media. Emile Mâle es uno de los principales defensores de esta teoría, argumentando que la necesidad de una continuidad en la representación debió de estimular la creatividad de sus autores, que trataron así de suplir las lagunas del relato evangélico. En un largo artículo dedicado a este tema, Mâle relaciona una serie de escenas, motivos, detalles de indumentaria o de ambientación que a su juicio los artistas tomaron prestados de los textos y escenarios teatrales²⁵. Algunos de ellos se refieren a los preparativos de la Crucifixión, tales como la forja de los clavos de la cruz por parte de una mujer de edad, llamada Hedroit, que según alguna de las versiones suple a un herrero ausente, y manifiesta así el odio que profesaba a Jesús. También se alude en ese trabajo a la escena de los carpinteros preparando los maderos de la cruz que con frecuencia se incorpora en los precedentes de nuestra imagen devocional; como enseguida tendremos ocasión de comprobar, tendrá cumplida representación en las artes plásticas desde el siglo XV. Sin embargo el gran estudioso francés no recoge ningún texto literario alusivo a la meditativa espera de Cristo, por lo que esta sugerente propuesta queda aún por confirmar.

Desarrollo del tipo iconográfico en las artes plásticas

Sobre las manifestaciones artísticas inspiradas por la imagen de Cristo sentado al pie del Calvario, es preciso anotar que existieron varios grabados que desde la segunda mitad del siglo XV recogen la imagen del Salvador inserta, en la inmensa mayoría de los casos, en escenas de carácter narrativo, combinándola, por lo general, con otros acontecimientos previos a la Crucifixión. Con el tiempo, la iconografía del Cristo sobre la piedra fría asumirá el protagonismo convirtiéndose en una verdadera imagen de devoción²⁶.

no podria cobrir la sua nuditat, tremolant la sua persona per la gran dolor de cor que sofferia". En torno a la soledad afirma: "...e duptant Jesús no fes algun miracle en presencia de aquella tanta multitud que aquí era ajustada, ginyaren los dits phariseus traydors que lo Señor fos amagat, axí nuu cim stava, dins una coveta que aquí era cavada dins una roca, e de aquí no'l traguessen fins lo clot fos fet hon havien a posar la creu, e totes les altres coses fossen a punct". ALMIÑANA VALLÉS, J.: *Vita Christi, Sor Isabel de Billena*; Valencia, 1992, t. II, capítulo. CLXXVII, pp. 605-606.

²⁴ DIDIER, R.: "Un Christ anversois ..", pp. 179-182. No se precisa el texto, por lo que no hemos podido cotejarlo.

²⁵ MALE, E.: "Le renouvellement de l'art par les mysteres à la fin du moyen âge", *Gazette des Beaux Arts*, 31 (1904); pp. 88-106, 215-230, 283-301 y 379-394.

²⁶ El proceso por el que determinados motivos iconográficos se aíslan de los ricos repertorios narrativos del arte medieval se debe a que de este modo se pretendía incentivar un contacto más directo y estrecho entre el fiel y la imagen, reforzado a veces por inscripciones que directamente le invitaban a contemplar o meditar sobre el episodio representado. Sobre esta práctica véase MOLINA i FIGUERAS,

Éste no es el caso aún de un grabado perteneciente al gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París, obra de un artista anónimo, y que publica Emile Mâle²⁷, en el que se representa a Cristo sentado sobre un promontorio que cubre su manto, las manos atadas con una cuerda, mientras a su lado dos sayones, provisto uno de un hacha y el otro de un taladro, se afanan en preparar el instrumento del martirio, acatando la orden de un cuarto personaje tocado con un gorro que dispone los preparativos. Similar es la actitud del Redentor en otro grabado, perteneciente a un tratado acerca de la vida de Jesucristo editado en Ulm, hacia 1478²⁸, en el que le acompañan tres esbirros, ocupados en hacer los agujeros por donde penetrarán los clavos que fijarán al reo a la cruz. Como en la obra anterior, Jesús figura tocado con un nimbo, y con los pies liberados de la soga.

Mucho más compleja en su concepción resulta una nueva estampa de fines del siglo XV, perteneciente a la serie de la Pasión de Israhel van Meckenem²⁹, a la que se incorpora un mayor número de personajes, sin que falte uno entretenido en perforar el brazo de la cruz. Sobre ésta misma aparece sentado Cristo, que carece de nimbo, y lleva corona de espinas, vistiéndose únicamente con el paño de pureza. Sus manos y pies, aunque aparecen cruzados, no están atados, y pese a la multitud que le rodea, su expresión es ausente e intensamente conmovedora. En un segundo plano se representan las tres cruces, mientras un soldado procede a abrir la herida del costado con la lanza.

Referencia gráfica obligada al considerar el desarrollo en el arte para esta representación pasional es la que incorpora Durero³⁰ en el frontis de su serie sobre la Pasión, datada en 1511, si bien de nuevo observamos diferencias con el modelo al que pertenece la talla bilbaína. Cristo está sentado sobre una piedra tallada y no tiene ningún tipo de ataduras, aunque si lleva la corona de espinas; su manto descansa sobre las rodillas y, como nota más distintiva, muestra su aflicción al ocultar parcialmente su rostro con la mano derecha, disponiéndose el codo entre las rodillas.

No faltan autores que vienen señalando a la miniatura como el contexto en el que pudieron tener lugar las primeras apariciones de este tema, pero una vez más no hemos conseguido confirmar esta hipótesis³¹.

J.: "Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500" en *El Arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*; Madrid, 2000; pp. 89-105.

²⁷ MALE, E.: *L'art religieux...* p. 98.

²⁸ *The Illustrated Bartsch*, New York, 1981, t. 82, p. 160.

²⁹ *The Illustrated Bartsch*, New York, 1981, t. 9, p. 28.

³⁰ Reproducido en GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: "Escultura flamenca en el País Vasco (s. XV-XVI) "Cristo en la piedra fría"" en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 2 (1992), p. 98.

³¹ De esta opinión es el profesor GALANTE GÓMEZ, F. J.: "La expansión de la escultura flamenca hasta el confín del mundo: Iconografía de Cristo sentado sobre la piedra fría" artículo incluido en el catálogo de la exposición *Hasta el confín del mundo: Diálogos entre Santiago y el mar*, Vigo, 2004; p. 176, quien menciona en particular el libro de Horas de Catalina van Cleef. Aunque nosotros hemos consultado una copia digital <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/teksten.asp?ID=24> disponible en la página web del Museo Meermanno de la Haya no hemos encontrado precedente alguno, pues las ilustraciones más próximas a nuestro tema, las de los folios 92r y 96r, corresponden a un Varón de Dolores y un Ecce-homo respectivamente. Más prudente se mostraba al respecto Veronique Vandekerchove en la ficha nº 82 del catálogo de *Lumen canariense*, Tenerife, 2003; t. II, pp. 182-183, quien atribuye al taller responsable de este libro de horas la autoría de ciertos manuscritos (no precisa

También la pintura ofrece precedentes para nuestra imagen pero caracterizados, una vez más, por su voluntad narrativa. En efecto, al igual que sucedía con los grabados, las representaciones pictóricas se muestran incapaces de disociar el último reposo de Cristo de los preparativos de la Crucifixión, a los que se incorpora, incluso en algunos casos, el grupo de las santas mujeres. G. Schiller nos ofrece algunos ejemplos alemanes del primer tercio del siglo XV que muestran a un Cristo nimbado, sin ataduras, y ausente de cuanto hacen los personajes que le rodean³².

A un pintor alemán se atribuye, asimismo, la pintura conservada en la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, en la que asisten a la escena los donantes de la tabla, sus santos patronos y, en un segundo plano, las santas mujeres. En el centro, Cristo se sienta ante la cruz, portando la lanza y la esponja, y está dotado una vez más de nimbo, y atado de pies y manos³³.

Recién iniciado el siglo XVI (1502) Hans Holbein el viejo reproduce este motivo en un cuadro de la Niedersächsische Landesgalerie de Hanover, uniéndose a la escena una Dolorosa que apoya su mano en la mejilla en el tradicional gesto de dolor.

Ya para comienzos del siglo XVI son varios los pintores de la escuela flamenca que han incorporado este tema a su repertorio, como es el caso de Cornelis Engelbrechtsz (Museo de Bellas Artes de Amberes) o Bernald van Orley (National Gallery de Edimburgo)³⁴. Por las mismas fechas podrían apuntarse ejemplos en la península ibérica entre los que se incluye un óleo sobre tabla procedente de la antigua iglesia parroquial de Cenzano (La Rioja), fechado hacia 1515-1520³⁵.

Sin embargo, a juzgar por las obras conservadas todo parece indicar que fue en el ámbito de las representaciones escultóricas donde en primer lugar y con mayor asiduidad se aisló de su contexto la imagen del Salvador reflexionando en soledad ante su martirio. Una de las tallas más antiguas, datada a fines del siglo XIV según Schiller,

cuales) en los que se encontraría algunas de las imágenes más antiguas del Cristo sobre la piedra fría, que fecha hacia 1400, si bien es cierto que la fecha que se ha propuesto para dicho libro es hacia 1460. Tampoco hemos tenido mejor suerte al examinar un facsímil del Libro de Horas de Catalina de Cleves, propuesto por GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: Op. Cit, p. 102, pues lo que allí se reproduce (fol. 64) es la escena de los preparativos de la Crucifixión, no la imagen devocional aislada de su contexto. El facsímil consultado es el comentado por PLUMMER, J.: *The Hours of Catherine of Cleves*; New York, 1969, para cuya obra se sugiere una cronología de en torno a 1440.

³² SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*, t. II, pp. 85-86 y figs. 305-310.

³³ Sobre esta obra y su relación con los textos litúrgicos del Viernes Santo, véase FRANCO, A.: "Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones" en *Boletín de la Institución Fernán González*, 219 (1999/2), pp. 307-336. La profesora Bermejo considera que puede tratarse de una pintura de la escuela de Colonia de fines del siglo XV; BERMEJO, E. *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*; Burgos, 1994; pp. 43-44. El texto que figura al pie de la tabla es un buen ejemplo del refuerzo del que hablamos más arriba entre el mensaje icónico y la incitación textual.

³⁴ La obra de C. Engelbrechtsz, datada hacia 1510, se ha reproducido recientemente en el catálogo de la exposición *Lumen canariense. El Cristo de la Laguna y su tiempo*, Tenerife, 2003, t. II, p. 47; la de B. Van Orley se puede ver en FRIEDLANDER, M. J.: *Early Netherlandish Painting*; New York, 1972, t. VIII, lámina 105.

³⁵ La publica GALILEA ANTÓN, A.: *La Pasión en el arte gótico riojano*; Logroño, 1996; pp. 70-71

podría ser la de la catedral de Brunswick (Baja Sajonia) que apoya una mejilla en la mano derecha, mientras la opuesta sostiene una vara de la flagelación, ofreciendo una variante compositiva respecto al modelo más habitual. Más cercana a éste es una imagen conservada en Münster, de comienzos del siglo XV, que dispone los brazos cruzados sobre los muslos, aunque su cuerpo aún se muestra excesivamente frontal, aparentando un mayor arcaísmo³⁶.

Pese a estos tempranos ejemplos, parece que el área donde mayor éxito alcanzará esta iconografía fueron los antiguos Países Bajos Meridionales. El profesor Didier ha sugerido que fue el entorno de los talleres de Bruselas donde a mediados del siglo XV se generó el prototipo original, reproducido años más tarde en otros focos, especialmente en Lovaina y Amberes, pero también en las regiones de Namur o Henao³⁷.

Establecido el modelo, éste pronto se extenderá a otras zonas de Europa³⁸ como Escandinavia, el Norte de Francia³⁹, e incluso llegará hasta Inglaterra, como lo prueba la existencia de un relieve en alabastro de finales del siglo XV de origen inglés, conservado en Moguer (Huelva)⁴⁰, y que incorpora a sus pies y en segundo plano algunos de los instrumentos de la pasión, y una calavera.

³⁶ Las esculturas alemanas las reproduce SCHILLER, G.: *Iconography...*, figs. 310 y 311.

³⁷ De los estudios sobre piezas “flamencas”, pueden señalarse además del citado en la nota 17, las analizadas en las fichas 51, 82 y 83 del tomo II del catálogo de la exposición *Lumen canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo; San Cristóbal de La Laguna*, 2003 y los artículos de DIDIER, R.: “A propósito de la escultura en los antiguos Países Bajos al final de la Edad Media”, pp. 103-105 en el tomo I de dicho catálogo, y “Sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Namurois. Essai de catalogue” en *Art Namurois. La sculpture 1400-1550*; Namur, 2001. Véase también HUYSMANS, A.: “Cristo de la roca” en *El Esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los s. XV-XVI*; Barcelona, 1999, pp. 76-77. Publica una imagen procedente de Malinas FERRAO DE TAVARES E TAVORA, B.: “Imagens de Malines” artículo incluido en DIAS, P. *Estudos sobre escultura e escultores do norte de Europa em Portugal*, Coimbra, 1997, págs. 136-137, donde se alude además a un catálogo sin publicar en el que se recogían más de un centenar de piezas de esa procedencia, estudio que sintetizaba su autor GODENNE, W.: “Christ de pitité. Sculptures diverses” en *Annales du XLI Congrès de la Fédération Archéologique et Historie de Belgique*, Malinas, 1970.

³⁸ Recientemente se ha detenido sobre la difusión de esta iconografía el profesor GALANTE GÓMEZ, F.J.: “La expansión de la escultura flamenca hasta el confín del mundo: Iconografía de Cristo sentado sobre la piedra fría” en el catálogo de la exposición *Hasta el confín del mundo: Diálogos entre Santiago y el mar*; Vigo, 2004; pp. 175-181.

³⁹ Sobre las imágenes de este tipo en Francia remitimos a BOCCADOR, J.: *Statuarie...*, t. II, pp. 217-244, quien estudia y reproduce hasta veinticinco piezas tanto de Bélgica, como de diversas regiones y departamentos franceses.

⁴⁰ El alabastro se recoge en el catálogo de la exposición *El Hijo del Hombre. El rostro de Cristo en el arte*; Madrid, 1998, pp. 138-139. Ofrece imágenes y data este relieve hacia 1480-1490 FRANCO MATA, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*; Murcia, 1999, p. 111, figs. 54-55.

Imágenes hispánicas del Cristo sobre la piedra fría

En España conocemos hasta diez ejemplares que reproducen esta iconografía, pero no todos ellos han merecido el interés general y han trascendido a las publicaciones⁴¹.

El de mayor calidad es el conservado en la Capilla de San Enrique de la catedral de Burgos. Fechado por Yarza hacia 1500⁴², tiene la particularidad de conservar en su parte inferior las marcas de las manos, características de los talleres de Amberes. Se trata por lo tanto de una obra importada. Si la comparamos con la talla bilbaína apreciaremos numerosas diferencias. Con respecto a su composición, la imagen burgalesa resulta más dinámica. Tanto la cabeza, de mayor inclinación, como las piernas, se orientan en sentido inverso, flexionándose en mayor medida la pierna derecha, y adelantándose en consecuencia un pie visiblemente respecto del otro. La disposición de las manos es distinta, mostrando en ambos casos los nudillos, que apoyan sobre el muslo derecho, desde donde se descuelga la túnica rematada con orla dorada, dejando visible sólo una parte de la roca, en la que aparecen dos calaveras una a cada lado, y otros huesos. Respecto a sus caracteres estilísticos, parece tener un canon más esbelto y representa con mayor convicción su anatomía. Tampoco se asemeja en el tratamiento del cabello, a base de mechones ondulados ni en su ojerosa mirada.

Con la pieza burgalesa se ha relacionado una escultura conservada en un altar lateral de la Iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza que, pese a que aparentemente carece de marcas de garantía, para algunos autores también se consideraría obra de importación⁴³. Compositivamente son piezas muy similares, si bien en este ejemplar las piernas se sitúan a un nivel semejante y el cruce de los antebrazos se dispone más centrado, en torno al eje de la imagen, por lo que parece transmitir un menor abatimiento y dramatismo. Difieren además en modo de concebir el cabello, más sinuoso en Zaragoza, y en el rostro, de barba más poblada, y menos afilado que el burgalés. La corona de espinas, sin embargo, se representa de forma más elaborada, con las púas bien definidas, en tanto que el manto cae

⁴¹ Cuando procedíamos a la revisión de este artículo hemos tenido referencia de la existencia de otra talla más, que sin embargo no hemos podido conocer, y de la que desconocemos su actual paradero. Agradecemos la noticia a la profesora Clara Fernández Ladreda quien pudo contemplarla en la antigua colección Huarte de Pamplona.

⁴² La estudia el profesor YARZA en el catálogo de la exposición *Tesoros de la catedral de Burgos. El arte al servicio del culto*; Burgos 1995, pp. 100-101. El mismo texto se incorporó al catálogo de *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drempel van Europa*; Antwerpen, 1995, pp. 188-191. Con anterioridad la analizó STEPPE, J. K.: "Repos du Christ au Calvaire" en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*; Bruxelles, 1985, pp. 495-496.

⁴³ Entre quienes estiman que se trata de una obra de importación están LACARRA DUCAY, M. C.: "Cristo sentado esperando la muerte" en *El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*; Zaragoza, 1991, p. 518, quien más recientemente ha sugerido que pudo haber perdido las marcas de origen al haber sido mutilada la imagen para adaptarla a su actual ubicación; véase al respecto LACARRA DUCAY, M.C.: [Cristo sentado esperando la muerte] en *Cofradía del Santísimo Ecce-Homo y de N^{ra} S^{ra} de las Angustias. Cincuenta años de gracia*; Zaragoza, 1997, pp. 14-16. También es de la misma opinión DIDIER, R.: "L'art hispano-flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculptures espagnoles et brabanconnes" en *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*; Burgos, 2001, pp. 120-121.

únicamente por el costado derecho, pero presenta pliegues más aristados. Su anatomía resulta más rotunda y fibrosa, y al igual que sucede en Burgos, carece de ligaduras en los pies.

Una tercera obra se expone al culto en la Iglesia del Convento de San Antonio de la ciudad de Vitoria, en el muro del testero de la nave del evangelio, si bien al parecer no fue ése su origen remoto⁴⁴. A primera vista es la que presenta mayor parecido con la talla del Museo Diocesano de Bilbao, mostrando una postura similar, con los pies también sujetos por la soga. Pero en la imagen de Vitoria, el tronco se vuelve hacia la izquierda de forma acusada, y las muñecas están anudadas sobre el muslo de este lado. Tampoco se corresponden la posición y el modo de concebir las manos, aquí con los dedos entreabiertos. Además, el giro e inclinación de la cabeza son más evidentes, de forma que tan sólo un rizo de su cabello cae hacia el pecho. La corona que ciñe la cabeza es más estilizada y exhibe afiladas espinas, pero al parecer es fruto de una restauración. En relación al rostro, sus ojos son más pequeños y están más entornados; la barba es más abundante y las gudejas del cabello menos fruncidas. Además la indumentaria no repite el mismo diseño: el nudo del paño de pureza se encuentra en el lado opuesto, descansando un extremo de la tela sobre la roca. Ésta permanece más descubierta por la parte superior y el manto se descuelga desde el lado opuesto, dejando al descubierto una calavera.

Menos divulgada, aunque no carece de interés, es una pequeña talla de tan sólo treinta centímetros de altura que pertenece al monasterio de Santa María la Real de Vileña (Burgos). No alcanza la calidad de las ya comentadas, caracterizándose por la desproporción de su cabeza y la rigidez de su postura, con las piernas separadas y las manos superpuestas, ambas sin ligadura alguna, pero no obstante muestra al dorso una mano grabada que avala su procedencia de Amberes⁴⁵.

Como pieza importada, aunque no muestra marcas, se ha considerado también la imagen expuesta en el Monasterio Real de Santa María de Pedralbes (Barcelona) que recientemente ha sido dada a conocer, atribuyéndose a un anónimo maestro brabanzón y

⁴⁴ La recoge CANTERA ORIVE, J.: "San Martín, San Antonio y Santa Cruz" en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. La ciudad de Vitoria*, t. III, Vitoria, 1971, p. 240 donde se hace eco de la opinión del profesor Steppe que la considera obra flamenca de finales del siglo XV. También se estudia en GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: "Escultura flamenca en el País Vasco (s. XV-XVI) "Cristo en la piedra fría" " en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 2 (1992), pp. 91-108, quien la considera de procedencia flamenca, al igual que LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ, R.: "La Imaginería procesional: El paso del Reposo del Señor" en *Gaceta Municipal*, nº 128. En este artículo se precisa que la cofradía que en la actualidad es propietaria de la imagen la adquirió a un anticuario de San Sebastián en 1949. En la misma provincia de Álava, GONZÁLEZ DE LANGARICA menciona la existencia de dos tallas similares que existieron en las localidades de Marinda y Santa Eulalia.

⁴⁵ Seguimos en este extremo a CADÍÑANOS BARDECI, I: *El Monasterio de Santa María la Real de Vileña, su Museo y Cartulario*, Villarcayo, 1990, pp. 76-77, de donde reproducimos su imagen, agradeciéndole al citado autor la autorización pertinente. Aunque hemos tratado de estudiar la pieza, desde el Monasterio de Vileña, situado en la actualidad en Villarcayo, y sumido en un proceso de traslado de la comunidad, se nos ha asegurado que se desconoce su paradero actual.

datándose hacia 1500⁴⁶. A diferencia de la pieza bilbaína, inclina marcadamente su cabeza hacia el lado derecho, y se asienta sobre una roca prácticamente descubierta en su totalidad; también difiere en la posición de las manos, mostrando el dorso de ambas, y los pies, más adelantado el izquierdo, o en la caracterización del rostro y el menor énfasis en la reproducción de la toga, el paño de pureza de disposición más holgada, etc.

Finalmente completamos la relación de imágenes conservadas en nuestro país con una escultura del siglo XVI que se distancia marcadamente del resto. Conservada en el Real Convento de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de la Palma⁴⁷, se trata de una talla que simplifica la representación del peñasco, prescinde del uso del manto, y se dispone más rígida que el resto, aunque manifiesta un hondo pesar y melancolía con el típico gesto de apoyar la mejilla sobre la mano derecha. Estas diferencias responderán, probablemente a su origen, pues según parece es una obra de procedencia mejicana.

De los párrafos precedentes se concluye que con frecuencia los investigadores tienden a considerar estas obras como piezas de importación presentándose a menudo como argumento de peso para tal consideración el escaso arraigo de esta iconografía en nuestro país⁴⁸. Este fue de hecho, el razonamiento básico que sirvió al profesor Steppe para incluir a la escultura de Bilbao, junto a la de Burgos y Zaragoza, entre las obras de procedencia flamenca, afirmando que era éste un tipo iconográfico desconocido en España, si bien más tarde matiza esta tesis afirmando que la imagen reaparecería esporádicamente en la escultura hispano-flamenca del siglo XVI.

Queda fuera de toda duda, desde luego, que es preciso volver la vista al Norte de Europa para encontrar el origen de este tipo iconográfico, así como el modelo artístico. En este sentido, Robert Didier, al referirse a las imágenes de Burgos y Zaragoza, opina que ambas son variantes que derivan de un prototipo común, cuya génesis establece en Brabante, y en particular en Bruselas, probablemente a mediados del siglo XV. Considera además que del análisis estilístico de ambas piezas se deduce que pese a no ser obra de un mismo artista, también la imagen aragonesa procede de Amberes⁴⁹, pero nada afirma sobre las tallas conservadas en el País Vasco, por lo que suponemos no tuvo noticias de su existencia.

⁴⁶ Estudia esta imagen CARBONELL, M.: *Crist assegut a la roca freda en Pedralbes. Els tresors del Monestir*, Barcelona, 2005, pp. 88-91. Agradezco a la profesora Gómez Barcena las noticias sobre su existencia y a Ana Molina, del Museu de Història de la Ciutat de Barcelona, el envío de su reproducción.

⁴⁷ La analiza PÉREZ MOREDA, J.: "Esculturas americanas en la Palma" artículo incluido en el *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*; Las Palmas de Gran Canaria (1992); pp. 1290-1291. Reproduce una fotografía el catálogo de Magna Palmensis. Retrato de una ciudad; Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 89. La ilustración que incorporamos nos la facilitaron Isabel Concepción Rodríguez e Isabel Santos Gómez del Taller de Restauración y Conservación del Cabildo Insular de la Palma, a quienes quedamos muy agradecidos.

⁴⁸ Valga como ejemplo la opinión expresada por J. Boccador en la página 217 de su estudio *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*: "il semble que les ecoles méridionales aient ignoré ce teme, ainsi que l'Italie et l'Espagne, et firent appel à des oeuvres d'exportation".

⁴⁹ DIDIER, R.: "L'art...", p. 121. En su estudio sobre el ejemplar de Binche, que data hacia 1470-1480, ya apuntó que el autor de esta pieza, pese a que la elaboró en Amberes, pudo ser influenciado por los talleres de Bruselas.

Otras imágenes del Cristo sobre la piedra fría en territorio vizcaino

Frente al argumento del escaso grado de asimilación de esta iconografía en nuestro país conviene advertir de la existencia en el territorio vizcaíno de varias tallas prácticamente inéditas que representan este mismo motivo, tallas que además se pueden situar en las primeras décadas del siglo XVI, y pertenecen aún al estilo tardogótico. De hecho, son varias las villas costeras del territorio vizcaíno, como Lekeitio, Plentzia, y Ondarroa⁵⁰, que aún conservan al culto imágenes del Cristo de la Piedra Fría.

La imagen de Lekeitio mide 160 cms. y es titular de una ermita puesta bajo la advocación del Santo Cristo de la Piedad, integrada hoy en el casco urbano de la villa. Muestra la imagen de Nuestro Señor sedente sobre una piedra de talla bastante regular que permanece totalmente a la vista, pues no se ha representado el manto que frecuentemente se dispone sobre ella. Ya se ha aludido a la clámide de vivo color rojo con la que la piedad popular ha abrigado la talla y a la caña o cetro que sostiene en una de sus manos. Tanto éstas, como los pies permanecen anudados por una gruesa cuerda, uno de cuyos extremos se anuda a un saliente del peñasco. Por su actitud recuerda a la talla de Bilbao, aunque el contraposto es menos acusado y se dispone más centrada. Su anatomía se define con menos precisión y la posición de las manos es bien diferente, mostrando al espectador el dorso de ambas. El aspecto más sobresaliente es el de la caracterización de su rostro, de contenida pesadumbre y vuelto como en la imagen bilbaína hacia su izquierda; se enmarca asimismo por gruesos bucles, pero éstos presentan aquí mayor apertura. Además la corona de espinas es más voluminosa y de entrelazo más abierto y la barba ofrece un mayor desarrollo. También se distancian en los rasgos de su cara estando ausentes los grandes ojos ovalados, la nariz bien perfilada, el entrecejo fruncido o los sobresalientes pómulos, por lo que en modo alguno encontramos motivos para atribuir las dos imágenes a una misma mano.

La escultura procedente de Plentzia, forma parte asimismo de las colecciones del Museo Diocesano de Bilbao y, tanto por su composición como por su altura, se asemeja al ejemplar bilbaíno⁵¹, si bien al igual que la imagen de Lekeitio, se dispone más centrada respecto a la roca en la que se apoya y acusa un menor contraposto. Resulta difícil valorar la calidad de la talla, pues los repintes posteriores enmascaran el volumen original y aparentemente el rostro es menos agraciado, de modo que será preciso aguardar a su restauración para establecer conclusiones fundamentadas al respecto. Con todo parece figura menos expresiva, y el tratamiento de su cabello es mucho más convencional, en base a mechones de curvas contrapuestas. La corona, al igual que sucede en Lekeitio, presenta un entrelazo más desahogado, no conservando sino el

⁵⁰ Se incluyen imágenes de las tallas de Lekeitio y Ondarroa, y un breve estudio de la primera en ZORROZUA, J.: *Aste Santuko pauso eta irudiak Bizkaian. Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*; Bilbao, 2001, pp. 88-89 y 131. No conviene olvidar en este mismo sentido la imagen conservada en Vitoria, que según se ha dicho más arriba, podría estar vinculada en origen a otra villa costera, San Sebastián.

⁵¹ El ejemplar de Plentzia se conserva en el depósito del Museo Diocesano de Bilbao donde ingresó el 15 de junio de 1993 (número de inventario 1028). Mide 145 cms. de forma que tan sólo supera en dos centímetros a la talla procedente de la catedral de Santiago.

arranque de las espinas. Se diría que es obra de un entallador más diestro en el tratamiento de la materia, donde se complace en los abundantísimos pliegues del manto, hasta el punto de que resulta recargado y del todo inverosímil, o en el complejo e inusual trazado que describe la sogá, que cae desde el hombro derecho y da una doble vuelta en la parte superior del brazo y hasta tres giros en torno a la espalda⁵². Tampoco olvida nuestro artista los detalles anecdóticos del escenario del Gólgota como la calavera o un pequeño lagarto (hoy decapitado) junto a ella.

La última de las imágenes, sirve al culto en la ermita de la Piedad de Ondarroa, y, aunque presenta buenas dimensiones (mide 156 cms.), su calidad no alcanza a la de las piezas comentadas. El contraposto es particularmente forzado en las extremidades inferiores, demasiado esbeltas y mal dispuestas en riguroso paralelismo, por no hablar de las desmesuradas dimensiones de sus pies. Tampoco las proporciones de los brazos son las idóneas –excesivamente largos los antebrazos– y su cruce resulta demasiado artificioso. Aunque no omite el detalle de la calavera, la representación de la roca simplifica en exceso los volúmenes, al igual que sucedía en el ejemplar de Lekeitio, y desde luego la caracterización del rostro está muy lejos de gozar del buen oficio que denotaba el artista de esta citada villa, pues se diría que el Cristo de Ondarroa, aunque no está mal caracterizado por lo que corresponde a la corona, cabello o rasgos faciales, su expresión más propia parece de una persona sorprendida que afectada por la gravedad de su circunstancias.

En suma, si bien ninguna de las restantes tallas vizcaínas pueda emparentarse directamente por sus características estilísticas con la imagen bilbaína, o tal vez precisamente por ello (al tratarse presumiblemente de obras de distintos artistas), su propia presencia basta para testimoniar el arraigo con el que esta representación de Cristo fue aceptada entre nuestros antepasados. Una presencia que nos permite afirmar, en tanto estudios más exhaustivos no lo desmientan, que el territorio histórico de Bizkaia se sitúa a la cabeza de la densidad de esta iconografía en la escultura tardogótica en el conjunto de nuestro país.

Pero por si no bastasen para avalar la acogida que se dispensó en nuestro territorio histórico a esta iconografía las imágenes estudiadas, podríamos aún añadir diversas referencias que nos ilustran sobre la pervivencia del culto a esta imagen, bajo la advocación del Justo Juez en diversas parroquias de Bilbao, a mediados del siglo XVII. Según informa Manuel Basas, con este título se exhibían al culto por entonces sendas tallas en los cementerios de San Antón y San Nicolás. Pudiera haber alguna duda sobre la verdadera iconografía de la imagen de San Antón, a la que en algún documento se le denomina como *Eçeomo*, si bien, puesto que ya se ha advertido del uso erróneo de esta advocación y además nos consta que su ubicación inicial era junto al cementerio

⁵² Por lo general cuando las manos permanecen atadas, lo suelen estar a la altura de las muñecas, siendo frecuente que alguna de las vueltas de la sogá rodee uno o ambos antebrazos. Sin embargo es bastante más excepcional que lo hagan en torno al brazo a la altura del bíceps como en el caso de Plentzia. El ejemplo más similar (y con todo aplicable a un único brazo y una sola vuelta) es el de la imagen de Onoz en Jemeppe-sur-Sambre (Bélgica) localidad situada al oeste de Namur, fechado hacia 1500-1510 y reproducido en DIDIER, R.: “Sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Namurois. Essai de catalogue” en *Art Namurois. La sculpture 1400-1550*; Namur, 2001, pp. 172-173. Para el triple giro sobre la espalda no hemos encontrado ejemplo alguno.

parroquial⁵³, nos inclinamos a pensar que efectivamente representaba a Cristo esperando la muerte. Si a ello añadimos que en otra cita documental se la conoce como El Justo, precisamente la misma denominación aplicada a la talla del Museo Diocesano que analizamos, y que esta invocación se repite con relación a una imagen de la Parroquia de San Nicolás que se ajusta a nuestro modelo iconográfico, como puede verificar cualquiera que se acerque hasta la hornacina del pórtico lateral donde aún es venerada, las dudas parecen disiparse⁵⁴. Aunque esta última imagen fue colocada en su actual ubicación a mediados del siglo XVII, parece ajustarse a las características del siglo XVI, con lo que de confirmarse nuestras sospechas tras un análisis detallado, contaríamos con un nuevo ejemplar en el patrimonio vizcaíno. Podríamos además añadir a esta lista otras imágenes como la conservada en la Parroquia de Orozco.

La imagen del Museo Diocesano de Bilbao. Problemas de procedencia, atribución y cronología

Aunque la ausencia de marcas de garantía en la talla bilbaína podría suponer un argumento a favor de considerar su origen local, debemos reconocer que es éste un razonamiento que está muy lejos de ser concluyente, pues son muy excepcionales las piezas de imaginería que las incorporan. Además de en la imagen del cementerio de Binche (Bélgica), como ya se ha apuntado tan sólo en las esculturas de la catedral de Burgos y en la del Monasterio de Vileña se aprecian las manos características de los talleres de Amberes.

No es una cuestión fácil determinar, ante la ausencia de marcas, la procedencia de una pieza, como puede deducirse, por ejemplo, de las discrepantes hipótesis expuestas en torno a la talla de Zaragoza: si Joaquín Yarza, no tuvo inconveniente en estimarla como obra española, inspirada en la de Burgos, los investigadores Lacarra y Didier, por el contrario, la consideraron pieza importada⁵⁵.

Estando de acuerdo con el profesor Yarza en que en el modelo iconográfico en modo alguno alcanzó en España la popularidad de la que gozo en los Países Bajos, creemos sin embargo que es preciso matizar esta idea, pues a nuestro juicio sí existen

⁵³ La imagen de San Antón, a la que se le aplicaba también la denominación de “El Justo”, se encontraba según una referencia documental de 1645 en “el çiminterio de la portalada del dicho ayuntamiento y casa de Contratación de la dicha villa”. BASAS, M.: *Miscelánea...*, pp. 282-284, ubicación idónea para que sirva de consuelo y reflexión ante la proximidad de la muerte. En emplazamiento semejante se disponía entre otras la talla de Binche (Bélgica), estudiada en la bibliografía citada en la nota número 14.

⁵⁴ Según informa BASAS, M.: *Ibidem*, la imagen de San Nicolás se colocó en 1640 por iniciativa popular de los vecinos de la parroquia presentada ante el concejo por Juan de Leizar. Se solicitaba entonces la apertura de una “caxa” u hornacina donde poner la imagen del Justo con su luminaria de noche que alumbrará la esquina entre el costado que va hacia el Arenal y el que va a la calle de Ascao, emplazamiento que coincide con la actual ubicación de la imagen, enmarcada en una hornacina barroca. Ofrecen una fotografía de esta escultura GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. y CILLA LÓPEZ, R.: *San Nicolás Barikoaren eliza. Bilbo. La iglesia de San Nicolás de Bari. Bilbao*; Bilbao, 2004, pág. 42.

⁵⁵ Las conclusiones se extraen de la bibliografía citada en las notas 41 y 42.

motivos para considerar que al menos disfrutó de una cierta acogida en el área del País Vasco cantábrico, hasta el punto de que no descartamos incluso la posibilidad de que la iconografía fuese reproducida por artistas locales.

Avalado ya el firme asentamiento de la iconografía del Cristo de la Piedra fría en el Señorío vizcaíno nos resta aún dar respuesta a la pregunta del origen de la imagen y la procedencia de su autor. Es evidente que desde el punto de vista estilístico, el Cristo sobre la piedra fría de Bilbao presenta unas características que en líneas generales cuentan con paralelismos en tierras brabanzonas⁵⁶: el marcado contraposto derivada de la distinta orientación de las piernas, el torso y la cabeza, o la disposición del manto o túnica que se descuelga preferentemente por el lateral izquierdo de la talla son notas que encontramos con frecuencia en las imágenes que siguen el prototipo definido en los talleres de Bruselas a mediados del siglo XV, con independencia de que hayan sido adscritas a otros focos artísticos como Lovaina⁵⁷ o Namur⁵⁸.

No obstante cuando se analizan las obras detenidamente se aprecian divergencias y singularidades que no autorizan a establecer un vínculo directo. De hecho, algunos de sus detalles nos inducen a pensar en un escultor dotado de una cierta personalidad, que no se limita a reproducir los modelos al uso y trata de imprimir originalidad a la imagen. Así por ejemplo, en lo tocante a la composición, se advierte que al disponer la parte inferior del cuerpo girada y con las piernas paralelas, éstas se desplazan hasta situarse en un margen de la base, reforzando de esta manera el efecto del contraposto de la figura. Al propio tiempo, se consigue liberar un amplio espacio donde se hace gala de la plasticidad de los pliegues del manto, que se despliega con mayor amplitud de la usual y oculta prácticamente la roca que le sirve de soporte y parte del intrincado recorrido trazado por la soga. La disposición de las manos también resulta peculiar, colocándose de modo diferente: la izquierda, de perfil, con las falanges flexionadas y cruzándose

⁵⁶ Una postura similar presenta la imagen que se conserva en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, nº de inv. 5967, obra brabanzona de hacia 1500 de acuerdo al estudio de HUYSMANS, A.: "Christ ...", pp. 76-77.

⁵⁷ Entre las piezas relacionadas con talleres de Lovaina, pueden citarse las del Museo Vander Kelen-Mertens, la de la Parroquia de Santiago de esta misma ciudad o la del Convento de Clarisas Coletinas (Fototeca IRPA de Bruselas <http://www.kikirpa.be> números de negativo M 100852, A29332 y M100839). La primera es estudiada por VANDEKERCHOVE, V. en tomo II del catálogo de la exposición *Lumen canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo; San Cristóbal de La Laguna*, 2003, ficha nº 82. Todas las piezas se datan hacia 1500-1510. Sobre la semejanza con obras de los talleres de Lovaina ya advirtió GONZÁLEZ DE LANGARICA, A.: "Escultura flamenca ...", p. 106, basándose en el estudio de CRAB, J.: "Het Beeldsnijsentrum leuven en zij stillkenmerken" en *Arca Lovaniensis*, 2 (1973), pp. 9-43 y figs. 17-18

⁵⁸ Entre las piezas del área de Namur que más se asemejan en cuanto a actitudes y disposición podemos citar la imagen de San Lambert de Bouvignes en Dinant o la de la Iglesia de Nuestra Señora de Vivier en Namur, reproducidas y comentadas por DIDIER, R.: "Sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Namurois. Essai de catalogue" en *Art Namurois. La sculpture 1400-1550*; Namur, 2001, pp. 115-116 y 218-219; Coinciden no sólo en la orientación de la cabeza, torax y piernas, sino también en la disposición de los pies, el izquierdo más central y junto a éste el talón del derecho, que está ligeramente ladeado. En ambos casos se sitúan cronológicamente entre 1500 y 1510.

sobre ella, la derecha de la que únicamente apreciamos su dorso, pues los dedos apoyan directamente sobre el muslo⁵⁹.

Asimismo, este anónimo artista muestra en la caracterización de la cabeza alguno de sus rasgos más distintivos. Ya se ha hablado del tratamiento del cabello, a base de largos bucles en espiral, muy apretados y cerrados, y que regularmente cambian de dirección; éste es uno de sus rasgos más privativos. Más usual, resulta la barba, corta y rematada por la base en pelos a modo de ganchos. El rostro es triangular y enjuto, y en él sobresalen los pómulos, enmarcando unas amplias cuencas oculares rehundidas que alojan grandes ojos ovalados recercados por un arco superciliar resaltado y con un pequeño doble frunce. Incorpora además en la imagen del Cristo sobre la piedra fría gruesas lágrimas talladas que aportan una nota de dramatismo, siempre dentro de una más que correcta contención de las emociones, que transmite dignidad y nobleza. La boca, entreabierta, en la que se adivinan los dientes y con el labio inferior colgante, termina de definir muy acertadamente, la expresión exánime y de intenso abatimiento de Cristo tras las duras jornadas de la Pasión.

Se valora también sus dotes para la representación anatómica con atención a la estructura ósea y muscular, sin olvidar la red de venas que recorren las extremidades, no exentas de algunas incorrecciones. Por lo que respecta a los paños, se busca una labor muy plástica, con pliegues de marcada consistencia, aunque de bordes no demasiado afilados, que se aprecian muy bien en el manto del Cristo de la Piedra fría. La corona de espinas, perdidas ya sus afiladas puntas, de las que no quedan sino el arranque, no es muy voluminosa pero si presenta un entrelazo muy cerrado.

Muy significativo resulta, en este sentido, considerar las similitudes que presenta la imagen del Cristo sobre la piedra fría de Bilbao con una talla de Cristo Crucificado (nº de inventario 1241) que se conserva igualmente en el mismo Museo Diocesano. Procede asimismo de la catedral de Santiago, aunque desconocemos su emplazamiento original y se caracteriza de la misma manera tanto en el tratamiento del cabello y la barba, como en la definición del rostro, con la salvedad de que en éste, al representarse a Cristo ya muerto, los ojos están cerrados. Comparten ambas imágenes, además, una cuidada representación de su anatomía, o el tratamiento de las telas y la corona, por lo creemos que en base a esta identidad, ambas tallas se deberán con toda probabilidad a la mano de un mismo artista anónimo para el que proponemos, a la espera de más datos que permitan precisar su identidad, la denominación de *Maestro de la Pasión de Bilbao*.

Cronológicamente, ambas tallas pueden situarse en los primeros años del siglo XVI, en torno a los años 1500-1510, pues esa es la datación más habitual en las piezas con las que la hemos ido contrastando, fechas que además se corresponden con la estimación cronológica facilitada para la capilla en la que se ubicaba originariamente el Cristo sobre la piedra fría⁶⁰.

⁵⁹ Se representa de igual modo la mano izquierda en las imágenes de la iglesia de San Lambert de Bouvignes en Dinant, la de la iglesia de Nuestra Señora Vivier de Marche-les-Dames (véase nota anterior) y las de San Nicolás de Herfelingen, la del Museo Arqueológico del viejo cementerio y la iglesia de San Vicente ambas en Soignies, fechadas entre 1500-1510 y reproducidas en la fototeca del IRPA <http://www.kikirpa.be> (números de negativo A72994, A47689 y A47684 respectivamente). Mucho más excepcional resulta la postura de la mano derecha, para la que no hemos encontrado paralelismos.

⁶⁰ Véase las notas 5, 54, 55 y 56.

Conclusión

De momento, y en tanto no dispongamos de estudios detenidos acerca de la escultura Tardogótica en Bizkaia y sus relaciones con los focos artísticos de los Países Bajos no resulta posible determinar con certeza el contexto geográfico y artístico en el que se realizaron estas tallas, puesto que tampoco puede descartarse totalmente que ambas imágenes fuesen importadas. Con todo, no habiendo encontrado paralelismos, aparte del recientemente señalado, para ciertos detalles de nuestra imagen (como el tratamiento del cabello o la disposición de su mano derecha) nos inclinamos a pensar en que nuestro desconocido Maestro de la Pasión, pudo establecerse en Bilbao al compás de los primeros años del siglo XVI, y en consecuencia que fue en esta villa donde se crearon ambas tallas, sin que ello suponga en modo alguno descartar un origen flamenco o una etapa previa de formación en aquella zona del norte de Europa, lo que explicaría las semejanzas de orden general con las tallas brabanzonas, y de Lovaina en particular.

En definitiva, la imagen del Cristo sobre la piedra fría del Museo Diocesano de Arte Sacro es un buen exponente de la obra de un desconocido maestro cuya personalidad emergente se revela como una de las más interesantes de la escultura Tardogótica en Bizkaia. Al propio tiempo se advierte que es ésta una zona que se manifiesta como un ámbito privilegiado dentro del reino castellano para la recepción de motivos iconográficos, caracteres estilísticos o tipologías artísticas del arte de los Países Bajos, en función de su privilegiada situación geográfica y el papel desempeñado en los circuitos comerciales de la baja edad media.



Mapa de localización de las tallas del Cristo sobre la piedra fría.

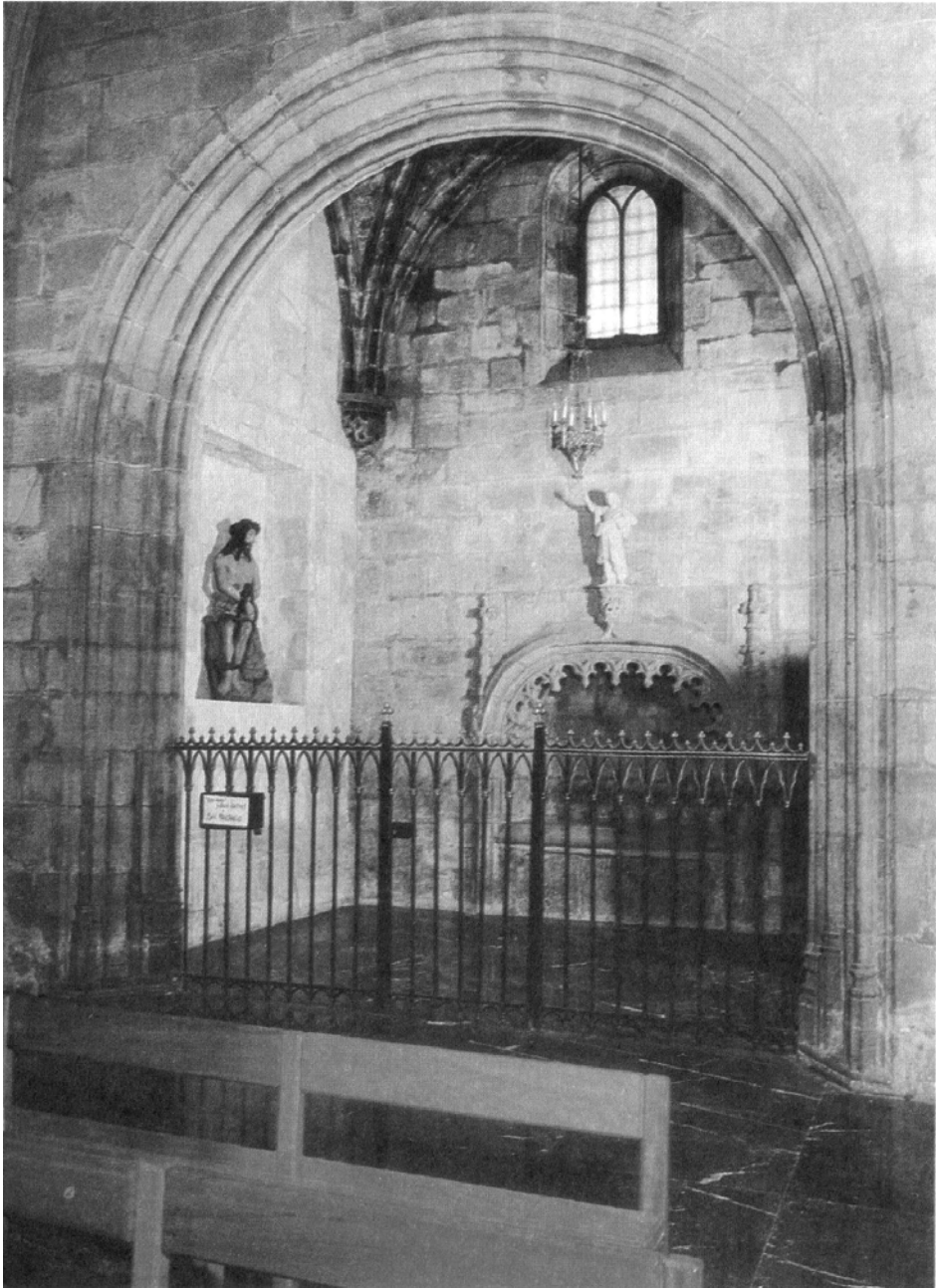


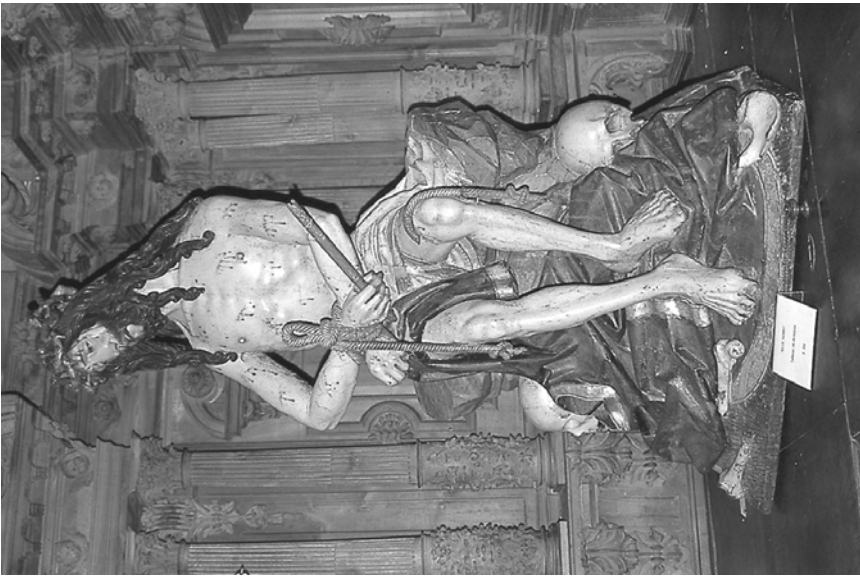
Figura 1. Bilbao, Catedral del Señor Santiago. La capilla del Ecce-Homo (actual Capilla Bautismal) en 1986.



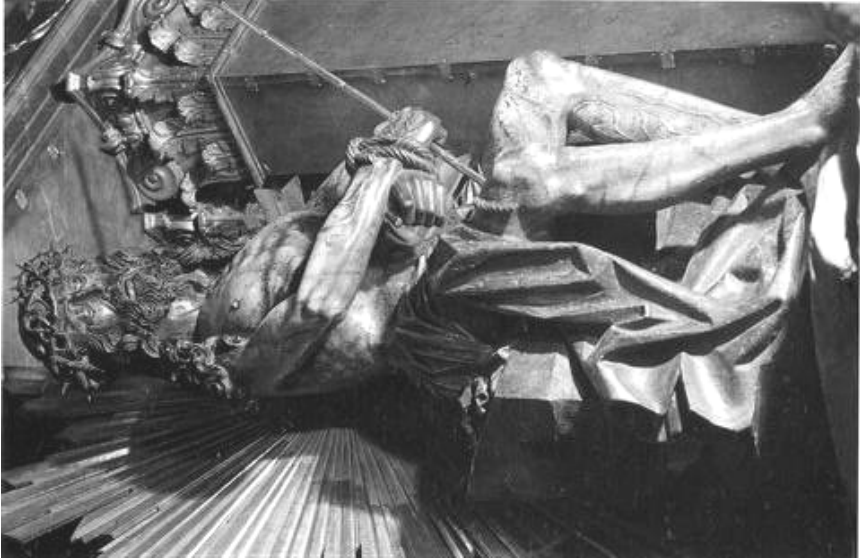
Figura 2. Bilbao. Museo Diocesano de Arte Sacro. Cristo sobre la piedra fría procedente de la Catedral del Señor Santiago, c. 1500-1510.



Figura 3. Bilbao. Museo Diocesano de Arte Sacro. Cristo sobre la piedra fría procedente de la Catedral del Señor Santiago; detalle de las manos, c. 1500-1510.



1

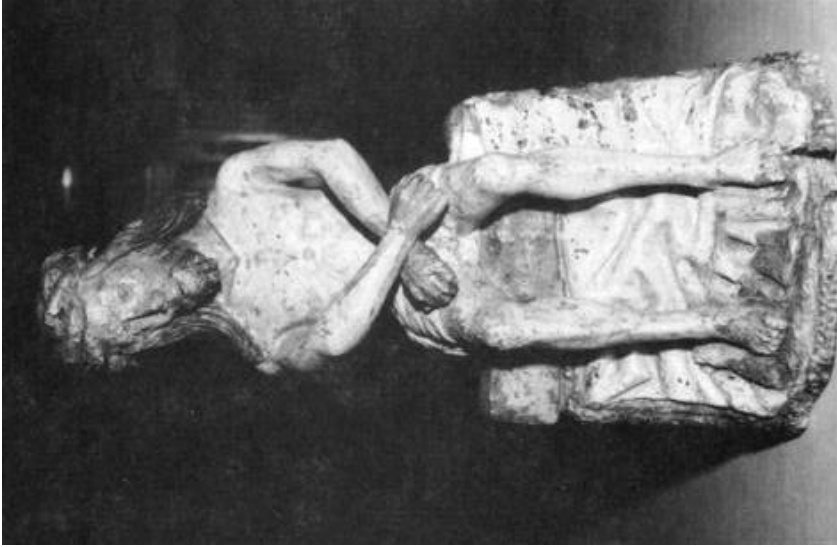


2

Figura 4. Burgos. Catedral de Santa María. Capilla de San Enrique. Cristo sobre la piedra fría, c. 1500.- Figura 5. Zaragoza. Parroquia de San Felipe y Santiago el Menor. Cristo sentado esperando la muerte, c. 1475-1520.



1



2

Figura 6. Vitoria. Convento de San Antonio. Cristo sobre la piedra fría.-
Figura 7. Villarcayo (Burgos). Monasterio de Santa
María la Real de Vileña. Cristo sobre la piedra fría, finales del siglo XV, principios del siglo XVI.



1



2

Figura 8. Barcelona. Monasterio Real de Santa María de Pedralbes. Cristo sentado sobre la roca fría, c. 1500.-
Figura 9. Santa Cruz de La Palma. Real Convento de la Inmaculada Concepción. Señor de la piedra fría, siglo XVI.



2



1

Figura 10. Lekeitio (Vizcaya). Ermita del Santo Cristo de la Piedad. Cristo sobre la piedra fría.- Figura 11. Detalle.



1



2

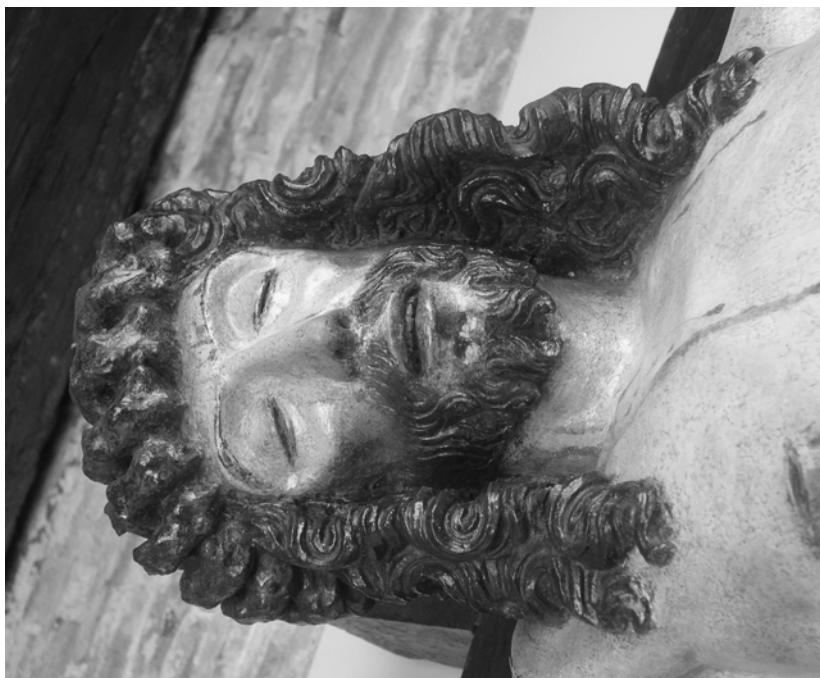
Figura. 12. Bilbao. Museo Diocesano de Arte Sacro. Cristo sobre la piedra fría procedente de la Parroquia de Santa María Magdalena de Plentzia. Figura 13. Ondarroa (Vizcaya) Ermita de la Piedad. Cristo sobre piedra fría.



Figura. 14. Bilbao. Museo Diocesano de Arte Sacro. Cristo crucificado procedente de la Catedral del Señor Santiago, c. 1500-1510.



1



2

Figura 15. Bilbao. Museo Diocesano de Arte Sacro. 1. Detalle del rostro del Cristo sobre la piedra fría.- Figura 16. Detalle del rostro del Cristo Crucificado procedentes de la Catedral del Señor Santiago, c. 1500-1510.