

PASOS E IMÁGENES PROCESIONALES DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVII

por

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAINZA

La imagen procesional de tema lacerante y el «paso» —bien sea de una figura o de varias formando grupo—, se originan como género escultórico a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, coincidiendo con las primeras manifestaciones del realismo en la escultura española; ambos orígenes hay que verlos, obviamente, estrechamente relacionados.

Bien conocidas y estudiadas se hallan las típicas imágenes procesionales andaluzas y los pasos de Semana Santa de las escuelas castellanas y murciana, pero poco o nada se sabe sobre este punto en lo referente a otras regiones, concretamente las norteñas. En el presente estudio pretendo mostrar los primeros pasos e imágenes de Semana Santa que se documentan en Navarra y que, afortunadamente, se conservan. Un grupo de estas esculturas se ha conseguido reunir en la zona de Tudela con motivo de los trabajos del Catálogo Monumental de Navarra, algunas de ellas de notable calidad y temprana fecha, cuyo número podrá sin duda ampliarse en investigaciones futuras.

Las imágenes procesionales que se presentan ahora se fechan entre 1610 y 1624, documentándose como obra de Juan de Biniés. Este escultor, cuyo nombre era conocido entre los artistas del Romanismo, aparece a través de estas obras como el iniciador de la escultura procesional en la comarca de Tudela. En efecto, a lo largo de la documentación que a él hace referencia, puede observarse cómo varía el tipo de obras que realiza, que son en los primeros documentos retablos o sagrarios, de acuerdo con las necesidades del Romanismo, para más adelante dedicarse a hacer imágenes procesionales y pasos. En las imágenes vemos a Biniés tratando distintas iconografías como lo prueba el grupo sedente de Santa Ana, la Virgen y el Niño (1624) realizado para Buñuel, de estilo bastante conservador, con resabios romanistas, y la figura de San José y el Niño (1625) para Ablitas, en la que en el rostro del Santo advertimos los rasgos característicos del escultor que más adelante se definirán.

Sin embargo, es la iconografía del Crucificado la más representada en su

obra hasta el punto que parece ser una verdadera especialización del escultor en este tema. De los crucificados documentados de Juan de Biniés se conservan el de Cintruénigo (1610), Buñuel (1619) y Cortes de Navarra (1624), hallándose sin identificar otros dos que él menciona en su testamento, como el realizado para el Canónigo Elizondo y un Cristo crucificado para Pamplona, mas otro para Miguel del Busto. Las tallas conservadas —Cintruénigo, Buñuel y Cortes de Navarra—, permiten definir los caracteres tipológicos y faciales propios que Biniés imprime a sus crucificados y la evolución estilística que acusan éstos a lo largo de los años. Ello hace posible la atribución a nuestro artista de otros crucificados que se localizan en el área geográfica de la ciudad de Tudela, de donde Juan de Biniés era vecino.

Otras iconografías afines, también de tema pasionario, completan la personalidad artística del escultor, mostrando otras facetas del mismo. En efecto, Juan de Biniés hizo pasos procesionales en fecha temprana del siglo XVII, en lo que sin duda fue un avanzado, ya que la documentación no nos ilustra sobre otros artistas en la zona dedicados a este género artístico. El Paso de la Cruz a Cuestas de la parroquia de Murchante es obra de Biniés y de su colaborador Pedro Martínez, según declara el primero en su testamento, es el único que se conserva pero no el único que hizo ya que en otro lugar del mismo documento hace mención a otros «pasos» procesionales que no especifica. El análisis de las obras documentadas que se conservan perfilan la personalidad de un escultor de la generación denominada «ecléctica», que formada en el romanismo de finales del siglo XVI combina elementos de este estilo con otros nuevos de inspiración naturalista. Así, Juan de Biniés es contemporáneo y se halla en la misma circunstancia artística que los escultores vallisoletanos tales como Alvarez, Pedro de la Cuadra o Francisco del Rincón, o que los escultores del eclecticismo gallego como Martínez de Montánchez o Muniátegui.

Así, el primer Crucificado que se documenta de Biniés, el de Cintruénigo, es un regalo realizado por el escultor a la parroquia de esa localidad en concepto de limosna, al contratar el retablo del Rosario en 1610¹.

Esta talla representa a Cristo muerto, con la cabeza inclinada al lado derecho y los ojos cerrados, muestra un esquema general romanista formando una línea curva abierta que se inicia en la cabeza y sigue por el arqueamiento de las piernas, con la rodilla derecha flexionada juntándose a la izquierda hasta los pies. El arqueamiento en el cuerpo de Cristo va a ser una constante

¹ J. R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro*. Escultura. Pamplona (1949), p. 125 y siguientes. La documentación muestra diversas grafías para el apellido del escultor, apareciendo además de Biniés, Viniés, Viñes y Vinuesa. El origen de Juan de Biniés era al parecer de Sangüesa, y esta es la razón por la que en los primeros años de su asentamiento en Tudela trabajara en colaboración con maestros de esa procedencia como Juan de Casanoba o el pintor Juan de Lumbier.

en los crucificados de Juan de Biniés y supone respecto a los romanistas puros como el de Santa María de Tafalla de Juan de Anchieta, un abandono del frontalismo y del equilibrio del sentimiento en pro de un mayor sentido dramático. A ello contribuye también la amplia curva descrita por los brazos, resaltando sobre la recta del crucero. Asimismo se advierten cambios en el tratamiento de la anatomía a la que Biniés confiere un especial interés, resaltando la potencia de los músculos, representándolos contraídos, casi aislados unos de otros por el dolor y la tensión, se marca así una diferencia con los estudios anatómicos del romanismo analíticos y correctos que intentan plasmar ante todo un cuerpo apolíneo. El naturalismo se muestra en el Crucificado de Cintruénigo no sólo en el énfasis de los músculos sino también en la acentuación con que se marcan las costillas y el esternón así como la línea de la cintura hendida y los músculos abdominales salientes lo que llegará a ser rasgo a los Cristos salidos de las manos de Juan Biniés. Completa el efecto dramático su impresionante cabeza que presenta una cabellera larga y bien trabajada, dividida en mechones uno de los cuales cae suelto por delante del hombro derecho. La corona de espinas se entrelaza con el cabello, tallados una y otro conjuntamente en la madera, sin posible separación. El rostro menudo y triangular se agudiza con la afinada barba tallada en rizo corto y circular, en su punta se forma con dos rizos dispuestos simétricamente y otro más ocupando su centro, disposición ésta que se ha de repetir en otros crucificados de nuestro artista.

El cabello cubre la frente casi hasta las cejas, finas y oscuras, que cobijan los ojos cerrados ligeramente oblicuos, éstos y la nariz larga y aguileña, junto a la boca bien dibujada, definen un rostro de facciones afiladas. La encarnación muy oscura contribuye a definir un tipo físico de crucificado no muy alejado de los andaluces contemporáneos, pero que curiosamente, no muestra relación con los vallisoletanos de Gregorio Fernández ni en el tratamiento del cuerpo ni en el del paño. Este adopta una composición característica que se repetirá en otras obras de Juan de Biniés.

Cubre el paño la cadera izquierda y parte del muslo cayendo oblicuamente hasta la derecha donde se anuda dejando al descubierto por este lado la cadera, el inicio de la ingle y el muslo. La tela, plegada con contención, se halla pegada al cuerpo sin permitirse vuelos en el extremo colgante del paño, como es propio del romanismo de fines del XVI, el plegado es suave y plástico a base de líneas de sección curva que siguen direcciones rectas o suavemente curvadas dejando entre ellas espacios lisos de forma triangular o romboidal. Esta talla conserva la policromía primitiva a la que se le ha aplicado recientemente un barniz brillante poco afortunado. Muestra algunos deterioros especialmente visibles en los pies, donde falta la mitad del pie derecho.

El esquema general descrito en la imagen de Cintruénigo vuelve a utili-

zarse con ligeras variantes en el Crucificado de la parroquia de Buñuel, nueve años posterior, representando también a Cristo muerto. Fue contratado por Juan de Biniés en 1619². La composición general de la figura es más frontal, por tanto menos curva, al no ser tan intensa la inclinación de la cabeza hacia la derecha y marcar las piernas un ligero arqueamiento. En cambio, el arco de los brazos es más definido que en la talla anteriormente tratada. La cabeza, más potente aún si cabe, aparece fuertemente resaltada por la corona de espinas que enmarca un cabello tratado plásticamente. Falta en esta ocasión el mechón de cabello desprendido lateralmente, quizá perdido. La barba muy poblada sigue la disposición antes descrita y asimismo el rostro, de forma triangular con ojos cerrados, de línea un tanto oblicua y mejillas con pómulos bien marcados.

El tratamiento de la anatomía presenta unas formas algo más llenas que el de Cintruénigo, pero el mismo señalamiento del arco torácico y del esternón. El detallismo se hace más prolijo en los costados, donde se marcan las costillas, en líneas paralelas anchas y curvas hasta coincidir con los músculos de la espalda, trazados en haces paralelos ligeramente curvos, todo lo cual hace mover y ondular la superficie del cuerpo. Por otra parte, el paño de pureza guarda el esquema antes descrito, característico de este escultor, intensificando el vuelo en el extremo libre del mismo.

El Crucificado de la parroquia de Cortes de Navarra, que preside una capilla propia, es obra de Juan de Biniés según documentamos. Lo contrató el artista en 1624 —dos años antes de su testamento—, con el compromiso de hacer «la hechura de un Cristo Crucificado muerto de madera en blanco de pino de hebro de ley que desde las puntas de los pies asta los hombros lleve dos varas de alto todo el muy perfectamente hecho y acabado conforme arte»³.

La imagen de Cortes sigue sin apenas variantes el esquema de los crucificados anteriores aunque una policromía reciente blanca, muy desafortunada, desvirtúa la apariencia de la talla. Cristo aparece muerto, según la exigencia del contrato, con la cabeza inclinada hacia la derecha y los ojos cerrados. Su cuerpo describe la curva abierta usual de los crucificados de Biniés desde la cabeza pasando por la característica posición de piernas que, adelgazadas respecto a los ejemplares anteriores, detalla los huesos bien delimitados de los músculos recogidos por la tensión. El análisis se pormenoriza en los finos y bien tallados pies en los que, al igual que en las manos —éstas con dedos separados casi crispados—, se señalan las distintas articulaciones de las falanges.

² Archivo Protocolos de Tudela. Prt.º Pedro Ximenez. 1619, fol. 351, Cortes-Buñuel.

³ Archivo Protocolos de Tudela. Prot.º P.º Ximenez, 1624, fol. 136, Cortes.

El interés naturalista parece intensificarse también en el torso, con señalamiento de costillas y haces musculares curvos de acuerdo con los modos de este escultor, lo mismo que la línea de la cintura hendida exponiendo los músculos abdominales salientes. La cabeza presenta una cabellera más apurada de labra que las anteriores, aunque cediendo el carácter plástico a una técnica de línea incisa que forma mechones extendiéndose por la espalda y cayendo uno suelto por delante del hombro derecho. La corona entrelazada con el cabello, según modos romanistas, cubre la frente casi hasta las cejas, enmarcando el rostro triangular afinado por la barba, muy poblada, con la disposición de dos rizos simétricos y uno central que comentamos en el Cristo de Cintruénigo. El paño se dispone en la forma ya descrita, levemente caído hacia la cadera derecha, donde se anuda quedando el extremo volante al igual que en la talla de Buñuel con la única variante de una punta del mismo cayendo sobre el muslo, mas el tratamiento y el modo de plegar es el usual en nuestro artista. En resumen, en el Crucificado de Cortes de Navarra coexisten ciertas formas romanistas aunque aumenta el naturalismo respecto a obras anteriores, lo que se justifica por el paso de los años.

En total acuerdo con los crucificados ya descritos se halla el Paso de la Cruz a Cuestas de la parroquia de Murchante, conocido con el nombre de Cristo de la Siembra. Tiene el valor de ser el único paso procesional conservado de los documentados de Juan de Biniés, y el primero hasta el momento de éste desde el punto de vista cronológico. Debe ser obra de los últimos años del artista, ya que en el testamento del escultor otorgado en 1626 se cita: «Mas se le deven a la viuda de Juan de Lumbier pintor, treinta reales de la encarnación del paso de la cruz a cuestas que hizimos para Murchante, desto devo yo quince reales y la ocasión que concertamos por este precio con Juan de Lumbier ya difunto fue porque no nos dieron los de Murchante tanto precio por la dicha figura como en otras partes lo pagavan»⁴.

Según el documento, Biniés tuvo como colaborador en esta obra a Pedro Martínez que trabajó con él asiduamente en la última etapa de actividad y que gozaba de la confianza del artista a juzgar por el testamento.

Este Pedro Martínez debe ser el maestro que con anterioridad a la colaboración con Biniés realizó el retablo mayor de la catedral de Tarazona en un estilo romanista torpe y rígido. Según se desprende del testamento de Juan de Biniés, la colaboración de Martínez se limitaba a las labores menos artísticas, de trabajar la madera y preparar la cruz, mientras que corría a cargo de Biniés el trabajo propiamente escultórico.

También sale a la luz con motivo del Paso de Murchante la colaboración constante y prolongada del pintor Juan de Lumbier como policromador de

⁴ J. R. Castro, *Cuadernos de Arte Navarro*, p. 129.

las obras de Juan de Biniés, colaboración que era ya conocida por otros documentos.

El Paso de la Cruz a Cuestas ocupa su propia capilla en la parroquia de Murchante siendo objeto de gran devoción popular. Cristo con la cruz a cuestas sobre su hombro sujeta con las manos es una figura de vestir que presenta únicamente al descubierto rostro, manos y pies. Responde por tanto al tipo de Jesús Nazareno tan propagado en la imaginería procesional de los siglos del barroco.

Una restauración relativamente reciente ha modificado la primitiva figura tallando pies y partes del cuerpo ocultas y retoçando el rostro. No sabemos si la melena de cabello natural que lleva la imagen es fruto de esta restauración o añadido anterior, lo cierto es que como se ha visto en los crucificados, Biniés tallaba con esmero los cabellos y las coronas, siendo el cabello natural un elemento extraño y más tardío en el tiempo. En el rostro, pese a la restauración, se reconoce la mano de nuestro artista. Posee las cejas largas y rigurosas marcando un triángulo en el entrecejo, los ojos bajos de párpado rasgado ligeramente oblicuo, la nariz larga con su parte frontal lisa —no aristada—, entre fuertes aletones, igual al Cristo de Buñuel, y pómulos redondeados bien señalados. El tratamiento de la barba a base de rizos cortos sobre la boca, dos mechones divididos y rizo en su centro sobre la barbilla, responde a las mismas maneras analizadas en los crucificados del artista. La boca de labios rectos con curva central el superior, se halla entreabierta dejando ver ligeramente los dientes. Todo el rostro acusa un dolor y un sentimiento sereno y equilibrado. Mas donde la expresividad se acentúa es en las manos que agarran la cruz con crispación, separando los dedos unos de otros, y marcando el énfasis en las articulaciones de las falanges, que transmiten así el sentimiento del dolor más que el rostro. Este rasgo se ha señalado ya como peculiar de Biniés en los crucificados ya descritos.

El Paso de la Cruz a Cuestas de Murchante es obra de calidad e importancia que nos permite apreciar cómo Biniés es capaz de tratar la imagen exenta, visible en los distintos puntos de vista que permite su marcha en la calle y no sólo la imagen adosada de un Crucificado. Pero además, esta obra hace posible definir con más precisión su estilo escultórico y sus modos personales, lo que posibilita la atribución de alguna importante obra anónima.

La imagen procesional del Cristo atado a la columna que guarda el Museo de la Encarnación de Corella es obra de gran importancia no sólo en el ámbito regional. Pertenece a la parroquia del Rosario de la citada ciudad y forma parte de la Procesión de Viernes Santo en la que se considera la imagen de más valor tanto desde el punto de vista artístico como devocional. La calidad de esta talla junto a su tamaño (1,70 mts.) han llamado la atención de los especialistas y sobre ella pesan atribuciones más o menos aproximadas. La

hipótesis más generalizada atribuye la imagen a Gregorio Fernández⁵ pero su composición iconográfica, un Cristo atado a una columna entera, según modos propios todavía del siglo XVI, no hace posible esta atribución, ya que el escultor de Valladolid utilizó siempre la media columna lo que motivaba una inclinación del cuerpo de Cristo de concepto más dramático y barroco, que él prefería. Mas no es sólo éste el único inconveniente para esta atribución, sino que además la talla presenta diverso tratamiento de la cabeza y del cuerpo en general, de lo acostumbrado en la escuela de Valladolid⁶. Mucho más difícil de mantener aún es la atribución a Juan de Balmaseda, pues en la talla de Corella no se vislumbra rasgo alguno de ese expresivismo llameante que caracterizará el escultor de Palencia del primer tercio del siglo XVI.

Rechazadas ambas atribuciones, no se veía hasta el momento en el panorama escultórico fundamento para otra nueva atribución.

Se trata sin duda de una imagen obra de un escultor de la región de comienzos del siglo XVII, de estilo ecléctico, pues conserva formas y modos romanistas junto a otros de inspiración naturalista propia del momento y conveniente a una imagen procesional. Avanzando un paso más, el Cristo de la Columna puede aproximarse por sus rasgos estilísticos a la obra del imaginero Juan de Biniés, antes estudiada.

En efecto, el análisis de la anatomía, el tratamiento del paño y la ejecución de la cabeza, ponen al descubierto su particular manera de concebir y esculpir la figura de Cristo del escultor de Tudela. El dramatismo de la figura se expresa en primer lugar mediante un cuerpo casi desnudo, de musculatura muy potente, en la que destaca el amplio torso que detalla las costillas y la línea del esternón. Destacan igualmente las maneras naturalistas de marcar la cintura por unas arrugas horizontales de donde parte el vientre algo prominente entre los músculos de las caderas, todo ello de acuerdo con el estilo de Biniés. Lo está también la tensión a que están sometidos los músculos que forman a modo de haces sinuosos y curvos en los brazos, y quedan aislados unos de otros en formas redondeadas en la espalda y en la parte posterior de las piernas, donde la tensión llega a su límite. Es evidente que el cuerpo de Cristo se halla forzado por la postura a que le obliga el estar atado a la columna, pero también por el dolor que hace contraerse a los músculos, y ambos extremos se expresan bien a lo vivo en la talla de Corella.

La expresividad se hace intensa en las manos, que aparecen atadas a la columna, retorcida la izquierda mostrando la palma, y ambas muestran el

⁵ Con esta atribución figura en la Guía del Museo y la recogen J. L. ARRESE, *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid (1963), y Agustín FERNÁNDEZ VIRTO, *Museo de la Encarnación de Corella*, Temas de Cultura Popular, Pamplona (1978).

⁶ El profesor Martín González me confirmó verbalmente la diferencia de esta talla con respecto a las obras de Gregorio Fernández.

padecimiento por la crispación de los dedos y el análisis de las falanges tal y como se ha hecho notar en el Cristo con la Cruz a Cuestas de Murchante, obras de Juan de Biniés.

Un tratamiento dado al paño de pureza es similar a los ya descritos en los crucificados aquí documentados. Como ellos presenta en la parte superior una línea oblicua ya que el paño desciende en la cadera derecha donde se anuda, dejando al descubierto el nacimiento de la ingle. En la parte inferior cubre la tela el muslo izquierdo, dejando libre el derecho. El paño forma un nudo en el centro de la cintura. La técnica del plegado es suave, concebida a base de grandes plegados curvos que dejan entre ellos espacios triangulares y romboidales. Nada se descubre aquí de las quebraduras ni del vuelo de las telas que Gregorio Fernández imprime a los paños de sus crucificados. Queda en cambio de manifiesto la pervivencia del modo de plegar del Romanismo.

Este estilo, el Romanismo, domina no sólo la concepción sino también la realización de la soberbia cabeza de la imagen de Corella, que aparece inclinada y separándose levemente de la columna. La cabeza está enmarcada por una cabellera larga trabajada plásticamente con rizos continuos que forman sendos mechones sobre los hombros y se extienden por la espalda terminando en punta. La corona es, en este caso, exenta. La barba se une a la cabellera limitando un rostro de forma triangular, y presenta un tratamiento a base de rizo corto que se divide en dos partes en su punta, de manera similar a los cristos de Biniés y especialmente al Paso de Murchante y al Crucificado de Cortes. La cabeza de este último es quizá la más próxima a la imagen de Corella, también en lo que atañe al rostro propiamente dicho. En efecto, presenta ésta los rasgos tantas veces comentados como la frente casi oculta por el cabello, cejas largas y sinuosas formando un entrecejo plano de forma triangular.

También la nariz larga y la boca de labios suavemente ondulados, así como los pómulos prominentes suavemente modelados, muestran los modos del Romanismo tardío. La cabeza oscura y el rostro moreno expresan hondo patetismo.

A este sentimiento contribuye la cuidada policromía original que conserva la imagen con carnación semibrillante y abundantes manchas de sangre que cubren prácticamente toda la espalda. Se trabajan a lo vivo llagas, magullamientos y rozaduras de las que gotea la sangre por el paño escurriéndose por las piernas hasta los pies en un efecto bien naturalista. La repercusión del Cristo a la Columna de Corella fue importante ya en su época, ya que se conservan algunas imágenes más tardías, también del siglo XVII, que siguen fielmente su modelo, aunque sin llegar a alcanzar la calidad de aquélla, siendo la más interesante la de la parroquia de Valtierra. Pero además la imagen de Corella fue pintada, según aparece en un lienzo que lleva el año 1659, con-

servado en la parroquia del Rosario de la ciudad. En esta misma parroquia se conserva un Cristo en el Huerto de los Olivos, imagen de vestir cuya cabeza, rostro y manos permiten inscribirla en este grupo de imaginería ecléctica del primer cuarto del siglo XVII.

LAMINA I



1



2



3



4

1. Cintruénigo. Iglesia parroquial. Crucifijo.—2. Buñuel. Iglesia parroquial. Crucifijo.—3 y 4. Cortes de Navarra. Iglesia parroquial. Crucifijo.



1. Murchante. Iglesia parroquial. Cristo con la cruz a cuestas.—2 y 3. Corella. Museo de la Encarnación, Cristo atado a la columna.—4. Corella. Iglesia del Rosario. Cristo de la oración del huerto.