

“CRUCIFIXUS DOLOROSUS”. CRISTO CRUCIFICADO, EL HÉROE TRÁGICO DEL CRISTIANISMO BAJOMEDIEVAL, EN EL MARCO DE LA ICONOGRAFÍA PASIONAL, DE LA LITURGIA, MÍSTICA Y DEVOCIONES

Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional

A la memoria de mi madre

RESUMEN

Cristo crucificado y su pasión constituyen la mayor paradoja por su triunfo sobre la muerte precisamente a través de ella. Encarna al Héroe cristiano por excelencia. Se analiza en el presente artículo la figura del “Crucifixus dolorosus” en Europa en su aspecto litúrgico, devocional y místico. Se ponen de manifiesto las variantes iconográficas y estilísticas y el entramado artístico que conforma esta corriente artística de los siglos XIV y XV.

Palabras clave: crucifijo, gótico, doloroso, mística, liturgia, devoción.

ABSTRACT

Crucified Jesus Christ and its passion represents the major paradox of its triumph over the death through his own death. He represents the Christian Hero. In this paper the Crucifixus dolorosus in Europe on its liturgical, devotional and mystical aspects are analyzed. Iconographical aspects and various styles as well as its context in the artistic movements of the XIVth and XVth centuries are also considered.

Keywords: crucifix, gothic, painful, mystic, liturgy, devotion.

La figura de Cristo crucificado doloroso y su cruenta pasión constituyen la mayor paradoja de su triunfo sobre la muerte y su salvación del hombre. La cruz, vergonzante instrumento sobre el que Cristo muere, deviene signo de victoria y salvación del cristiano. En el rito de la Adoración del Viernes Santo se dice: *“Mirad el árbol de la cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo, venid a adorarlo”*. De hecho, la celebración del Viernes Santo explica desde la liturgia el triunfo de Cristo. Su carácter de héroe se diferencia del resto de los héroes en que los frutos de su triunfo se derraman sobre el cristiano, cuya vida se transforma en una vida nueva desde Cristo. Su muerte comporta la gran contradicción: significa su propio triunfo sobre la muerte identificada con el pecado. Así lo entiende San Pablo en su lenguaje contundente y exaltado: “La muerte ha sido absorbida por la victoria. ¿Dónde está,

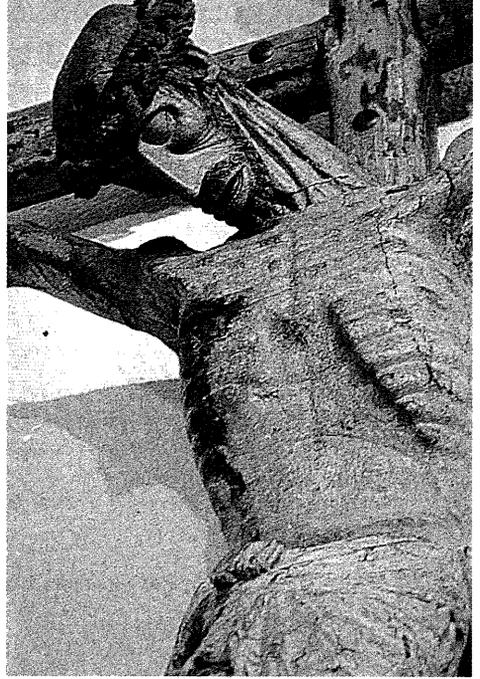
muerte, tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?” (I Cor.15, 55). Día litúrgico hasta el siglo VII, la sinaxis del Viernes Santo se componía de: a) servicio eucológico que se concluye con las oraciones solemnes, b) adoración de la cruz, c) misa de los presantificados. El rito de la adoración de la cruz fue introducido en Jerusalén después de la invención por Constantino el 3 de mayo de 351 y fue imitado en muchas iglesias de Oriente y Occidente. Dicha adoración fue ponderada de manera particular en las iglesias poseedoras de reliquias, entre ellas Roma, que tenía varias en el siglo V.

Las reliquias de la *vera crux* fueron muy frecuentes durante el medioevo –desde tiempos de los Otones– en la figura del Crucificado sobre las cruces monumentales y procesionales, costumbre que sigue patente durante la primera mitad del siglo XIV. Esta circunstancia

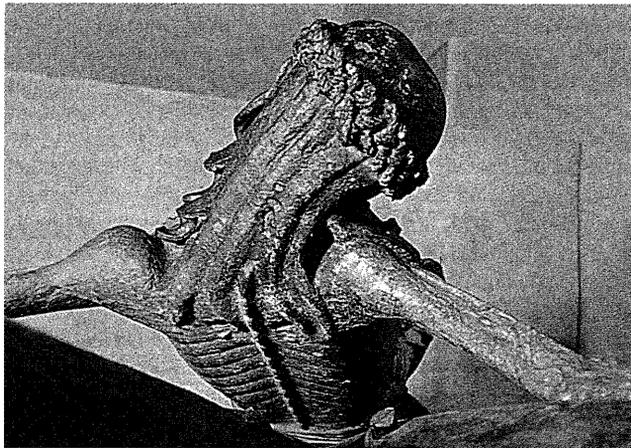
Ángela Franco Mata



Gabelkruzifixus, 1304, Santa María in Kapitöl, Colonia.



Dévot Crucifix, 1307, San Juan de Perpignan.



Gabelkruzifixus, 1304, Santa María in Kapitöl, Colonia (*détalle*).

coincide con el momento de máxima exaltación cultural del Crucifijo gótico doloroso, en el *Gabelkruzifixus* –sobre cruz en ípsilon– renano, enfatizando el carácter de culto de dichas obras sobre cualquier otra consideración devocional. La reliquia, signo materializado de la gracia de Dios en la visión teológica, “santifica” la imagen, trascendiendo su significado más allá de su existencia natural para devenir imagen de culto. El *Gabelkruzifixus* en su función de objeto cultural se colocaba, en Alemania sobre todo, pasada la cerca del presbiterio del lado del pueblo detrás del altar denominando del crucero, lo que sucedía cuando la iglesia tenía capítulo, como es el caso de Santa Maria in Kapitol –Capítulo–, de Colonia (figs. 1-2), donde se pone en relación por primera vez el *Gabelkruzifixus*, el altar parroquial con la cruz de triunfo y la cerca de separación del presbiterio.

El Crucifijo de la iglesia de Santa Maria in Kapitol, es, en este sentido, un relicario que tenía un repositorio en la cubierta del cráneo –la cabeza era el lugar preferido para guardar reliquias–. Gozó de extraordinaria veneración como *vera effigies miraculosi crucifixi* y se obtenían indulgencias. Esta funcionalidad tenían otras efigies de la región y otros países europeos. Es el caso del Crucifijo de la capilla del “dévot Crucifix” de la catedral de Saint-Jean de Perpignan, en cuya cabeza se halló una astilla de cedro [ANNO D[omini] M^oCCC^oSEPT[imo] die Sancti MAURICI ET SO[po]SITE FUE-RUNT RELIQ[ui]e]¹ (fig. 3). La cabeza conservada del destruido crucifijo lúneo del Museo Aurelio Castelli, en Siena, guardaba en su interior un pergamino con una oración escrita por el autor de la obra, Lando di Pietro, así como la fecha, 1337; su plegaria a la vera cruz para su salvación y la de su familia es muy expresiva como documento en este clima de sacralidad religiosa².

Otro aspecto importante sobre la sacralización del Crucifijo es su consideración como portador de la “sacra species”, ya antes del siglo XIV. Mühlberg ve una estrecha relación de los primeros *Gabelkruzifixe* –culturales, por contener una reliquia de la *vera crux*–, con el sacrificio eucarístico, aunque hay que aclarar la diferencia entre la imagen de culto [sacramentale]

con respecto a la Hostia espiritual [sacramentum] en el mismo sentido que el Crucifijo doloroso percibido como humano-naturalista no equivale al Cristo *triumphans* imaginado como sobre-humano y lejos de lo natural. También es preciso advertir la trascendencia histórico-religiosa de otras novedades culturales eucarísticas: la Elevación de la Hostia –desde fines del siglo XII– y la introducción general de la fiesta del Corpus Christi en el siglo XIII, lo que trajo aparejada una innovación en la teología y también en la piedad popular.

En los confines de la liturgia se desarrolla la devoción, pero lentamente se va separando de aquella. Santo Tomás de Aquino, el *Doctor Seráfico*, distingue tres objetivos fundamentales en las imágenes que decoraban las iglesias: **1.** Para instrucción de los ignorantes [ad *instructione rudium*]. **2.** Para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los grandes santos permanezcan en nuestra memoria [ut *incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat*], el cual es extrapolable a nuestro contexto, considerando que la figura de Cristo crucificado constituye el paradigma de la santidad. **3.** Para estimular el sentimiento devocional [ad *excitandum devotionis affectum*]³. Desarrollado por las órdenes mendicantes, tiene precedentes en siglos anteriores, como ha analizado Leclerq⁴. En relación con el Crucificado, distingue dos períodos, el primero de los cuales está comprendido entre los siglos IX y XI y el segundo abarca desde el siglo XII hasta fines de la Edad Media. En el primero, la devoción extralitúrgica reviste todavía la forma y estructura de los oficios divinos⁵ y revela la importancia concedida al misterio primordial del cristianismo: la muerte y resurrección de Cristo. En el siglo IX aparecen las oraciones al Crucificado, pero no son meditaciones sobre los sufrimientos del Señor; son súplicas, peticiones, actos de adoración, situándose además dentro de un vasto contexto bíblico en el que el punto de atención no son los sufrimientos del Salvador, sino la redención. Las únicas alusiones a los dolores, en una especie de letanía de la cruz, se efectúan bajo forma de una promesa de consolación. Comienza, sin embargo, a aparecer un *ejercicio* que parece preludiar lo que será nuestro *Vía Crucis*, cuya finalidad era saludar a la cruz el Viernes Santo y

en otras épocas del año. Dicho ejercicio comporta tres estaciones, en la tercera de las cuales se alude, aunque de manera muy discreta, a los dolores del Salvador.

Ya a finales del siglo XI se aprecia en Alemania una tendencia a desarrollar el aspecto doloroso de la pasión, aunque todavía dentro de un marco de devoción equilibrada. Continúa latente el sentido del triunfo de la cruz⁶, por el que el cristiano pide ser librado de la tribulación, la tristeza y otros males "en la medida en que eso sea necesario para mí". A las fórmulas de oficios anónimos se añaden oraciones compuestas por san Pedro Damiano y luego por san Anselmo. Ello da como resultado que a fines del siglo XI la cruz del Salvador se conforma como uno de los temas católicos más desarrollados dentro de una devoción equilibrada en la que a la fe en el triunfo de Cristo se une una discreta ternura hacia su voluntario sufrimiento. Este sufrimiento, que será enfatizado progresivamente en siglos posteriores, constituye la verdadera victoria sobre la muerte, la de Cristo héroe.

El siglo siguiente se caracteriza por un proceso de "subjetivización" de la piedad. Del culto de los misterios se pasa a una pasión sensible, individualista. La idea motriz de la glorificación de Cristo es sustituida por la meditación sobre sus sufrimientos desde la Infancia y durante la Pasión. De esta desviación del sentido religioso, del empobrecimiento de la fe, del nacimiento del "dolorismo" llamado a alcanzar cimas insospechadas, se ha venido haciendo responsable principal al propio San Bernardo (1090-1153), lleno de devoción hacia la humanidad de Cristo y de ternura hacia su infancia y muerte en la cruz, por parte de historiadores del arte, que se basaban en apócrifos. Afortunadamente ya salió al paso de estas simplificaciones A. Wilmart⁷, al que sigue D. J. Leclercq⁸. San Bernardo no se ocupa *in extenso* de la cruz en los sermones de la Pasión, sino cuando trata de la Encarnación, Glorificación de Cristo y de San Andrés, porque su intención es la de integrar en el conjunto de los hechos redentores los que han tenido su coronación en la resurrección. Es el cisterciense Thomas de Froidmont, de la siguiente generación de San Bernardo, quien indica la nueva dirección de la devoción

del Crucificado. El texto siguiente es ilustrativo al respecto: "Mira cómo es entregado por Judas a los judíos, cómo es maltratado, maldecido, abofeteado, juzgado y condenado, despojado de sus vestidos y flagelado, cómo finalmente, abatido con toda clase de injurias, es colgado entre dos ladrones: fijado a la cruz por medio de clavos, mofado, coronado de espinas, atravesado con la lanza. Su sangre mana de todas partes; inclina la cabeza y entrega su espíritu. He ahí cómo muere por ti tu Redentor..."⁹. Se trata de un lenguaje completamente acorde con el utilizado por los autores devocionales y los místicos del siglo XIV.

La mística del siglo XIV, sin embargo, tiene un fundamento bíblico en textos proféticos del Antiguo Testamento, particularmente de Isaías, que será utilizado generosamente en la liturgia del Viernes Santo. El capítulo 53 (1-10) constituye la fuente inspiradora de la literatura mística medieval y ya aparece insertado en la liturgia altomedieval como se constata a través de la tradición ambrosiana¹⁰. En él se destacan los sufrimientos del *Hombre de dolores*¹¹ y sobre todo el abandono y desprecio a que fue sometido, aspecto determinante en la literatura mística. He aquí el texto: *¿Quién creerá lo que se ha revelado? Como retoño creció ante nosotros, como raíz en tierra seca. No tenía vista ni belleza para que le miráramos, ni apariencia que arrastrara nuestra complacencia. Era el desprecio, el desecho de los hombres, hombre de dolores, familiar del sufrimiento, como uno al cual se oculta el rostro, despreciado, sin ninguna estima. Pero eran nuestros sufrimientos los que él llevaba, nuestros dolores los que cargaba y nosotros le creíamos castigado, herido por Dios y humillado. Por nuestros pecados era traspasado, deshecho por nuestras maldades; el castigo que nos daba la salvación cayó sobre él, y por sus llagas hemos sido curados. Todos nosotros éramos como ovejas errantes, cada cual por su propio camino y Yahvé ha hecho recaer sobre Él la maldad de todos nosotros. Era maltratado y se sometía y sin abrir la boca; como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los esquiladores y no abría la boca. Con violencia y juicio fue apresado ¿quién pensaba, entre su generación, que era arrancado de la tierra de los vivos y herido de muerte por los pecados de mi pueblo? Y se le*

dio un sepulcro entre los malvados, en su muerte se le puso entre los malhechores, aunque él no cometió nunca injusticia, ni hubo engaño en su boca. Pero plugo a Yahvé atribuirle su sufrimientos. De él beben numerosos escritores occidentales de los siglos XII y XIII. Valga citar en el primero de ellos a Hugo y Ricardo de San Víctor e Isaac de l'Etoile en Francia, San Amadeo de Lausana en Suiza, San Ethelredo de Rielvaux en Inglaterra, y en el decimotercio a San Francisco de Asís (1182-1226)¹² y San Buenaventura (1221-1274) en Italia. En este país a caballo con el siglo XIV se documentan Angela de Foligno, Giacomo de Bevagna, Margherita da Cortona y Vanna da Orvieto, entre otros, que viven el ambiente místico en el que se desenvuelve la vida de Santa Brígida de Suecia¹³.

Sobre el citado fundamento bíblico se sustenta la iconografía de Cristo varón de dolores [*Man of Sorrows* –inglés–, *Schmerzensmann* –alemán–]. Constituye un tema de larga tradición, y su origen se entronca en el mundo bizantino bajo la representación de la *Imago pietatis*, muerto, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, sin la corona de espinas, con la llaga del costado sangrante y eventualmente el cuerpo cubierto de heridas. La imagen tiene su manifestación emblemática en el icono de la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, de Roma, de fines del siglo XIII, realizado sobre un prototipo oriental perdido. Su relación con el Varón de dolores es directa, pues este último no es sino una evolución del tema del icono. Constituye un capítulo fundamental en el marco cultural y de la mística de la Baja Edad Media. Fue una representación muy popular durante el bajo medioevo. Los primitivos flamencos españoles lo adoptan a partir de las obras de Albrecht Bouts (1454-1549), hijo de Dieric Bouts, creador de una escuela pictórica en Lovaina. El origen, sin embargo, es anterior, teniendo un destacado papel el Maestro Franck. Este pintor, conocedor de los movimientos artísticos parisinos y los de su propio país de origen, los Países Bajos, imagina, en una

tabla que pinta en Hamburgo hacia 1430, un tipo de Cristo de medio cuerpo, coronado de espinas y cubierto con el manto, que muestra con su mano derecha la herida del costado. Es un motivo aparentemente tomado de fuentes italianas, como la Intercesión de Giovanni Pietro Gerrini¹⁴: que lo dispone con la mano izquierda levantada y expone la herida de la palma. Su humanidad sufriente está investida de la dignidad de su divina función en el Juicio Final. Tres ángeles sostienen su manto y despliegan tras él una tela de fondo. La identificación del Varón de dolores con el Juez supremo se refuerza con la presencia de otros dos ángeles que sostienen atributos de la pasión. Dicha identificación está plenamente justificada desde el punto de vista doctrinal, pues, en el día del Juicio, Cristo mostrará sus llagas a la humanidad, diciendo: "Mirad lo que he sufrido por vosotros; qué habéis sufrido vosotros por mí". Estos *Arma Christi* ya tienen precedente iconográfico en la escultura monumental de los grandes tímpanos de las catedrales en los siglos XII y XIII y en algunos capiteles románicos.

En la capilla del Condestable de la catedral de Burgos se conserva un tríptico con la representación de *Cristo Varón de dolores con la Virgen y San Juan*, sobre el que creo interesante incidir por sus connotaciones litúrgicas¹⁵ (fig. 4). Inspirado en una composición de Hans Memling¹⁶, las puertas laterales ostentan sendas inscripciones que proporcionan la clave de su sig-



Anónimo flamenco: *Cristo varón de dolores*, comienzos del siglo XVI, capilla del Condestable, catedral de Burgos.

nificado cultural y devocional. La de la derecha se relaciona directamente con la Virgen dolorosa¹⁷. Su fiesta, preparada por la literatura ascética del siglo XII, fue introducida primeramente en Alemania por el sínodo provincial de Colonia en 1423 e inserta en el viernes de la tercera semana después de Pascua. Benedicto XIII [Pedro Francisco Orsini, 1649-1730]¹⁸ en 1727 la extendió a toda la Iglesia con el título de “fiesta de los Siete Dolores de Bienaventurada Virgen María”, poniéndola el viernes después del domingo de Pasión. La Orden de los Siervos de María, fundada en Florencia en 1240, difundió mucho el culto de la Dolorosa, y obtuvo de Inocencio XI (1676-1689) una fiesta propia en la tercera dominica de septiembre, que después Pío VII extendió a toda la Iglesia. Pío X la asignó establemente al 15 de septiembre¹⁹.

El tríptico recoge tres estrofas del himno del *Stabat Mater*, atribuido durante mucho tiempo a Jacopone da Todi (+ 1306). Parece, sin embargo, que fue escrito por otro franciscano más antiguo²⁰. En el Misal Romano no se le dio cabida hasta el año 1727, cuando Benedicto XIII determinó que se celebrara la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen en toda la Iglesia. Hasta la reforma de Pío X se leía en la Secuencia de la Misa de los Siete Dolores, el Viernes de Pasión, ya mencionado, y a partir de entonces el 15 de Septiembre²¹. Dicha lectura se correspondía con el rezo de las Horas del Breviario correspondiente a la Feria Sexta infra Hebdomadam I Passionis de Septem Dolores Beatae Virginis Mariae: “*Quis non posset contristari/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum filio?*”. Están incluidas en las nueve primeras estrofas de la Secuencia, las cuales se rezaban en Maitines, las siete siguientes en Laudes y desde la nº. 15 hasta el final en Vísperas, que se rezaba en el Breviario Cisterciense.

El himno completo es: 1. *Stabat Mater dolorosa/ Juxta Crucem lacrimosa,/ Dum pendeat Filius./ 2. Cujus animam gementem./ Contristatam et dolentem./ Pertransivit gladius./ 3. O quam tristis et afflicta/ Fuit illa benedicta/ Mater Unigeniti!/ 4. Quae maerebat, et dolebat,/ Pia Mater, dum videbat/ Nati poenas inclyti./ 5. Quis est homo, qui non fleret,/ Matrem Christi si videret/ In tanto supplicio?/ 6. Quis non*

*posset contristari,/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum Filio?*²² 7. *Pro peccatis suae gentis/ Vidit Jesum in tormentis/ Et flagellis subditum./ 8. Vidit suum dulcem natum/ Moriéndose dessoratum,/ Dum emisit spiritum./ 9. Eja Mater, fons amoris,/ Me sentire vim doloris/ Fac, tu tecum lugeam./ 10. Fac, tu ardeat cor meum/ In amando Christum Deum,/ Tu sibi complaceam./ 11. Sancta Mater, istud agas,/ Crucifixi fige plagas, Cordi meo valide./ 12. Tui nati vulnerati,/ Tam dignati pro me pati,/ Poenas mecum divide./ 13. Fac me tecum pie flere,/ Crucifixo condolere,/ Donec ego vixero./ 14. Juxta Crucem tecum stare,/ Et me tibi sociare/ In Planctu desidero./ 15. Virgo virginum praeclara,/ Mihi jam non sis amara:/ Fac me tecum plangere./ 16. Fac, tu portem Christi mortem,/ Passionis fac consortem, /Et plagas recollere./ 17. Fac me plagis vulnerari, /Fac me Cruce inebriari,/ Et cruore Filii./ 18. Flammis ne urar succensus/ In die judicii./ 19. Christe, cum sit hinc exire,/ Da per Matrem me venire/ Ad palmam victoriae. / 20. Quando corpus morietur,/ Fac, tu animae donetur/ paradisi gloria. Amen. Alleluja.*

El ala izquierda ostenta un texto de Isaías, que se lee en la misa del Miércoles Santo: El texto completo (53, 1-12) es como sigue: *In diebus illis: Dixit Isaías: Domine, quis credidit auditui nostro, et brachium Domini cui revelatum est, et ascendit sicut virgultum coram eo: et sicut radix de terra sitiens: non est species ei, neque decor: et vidimus eum, et non erat aspectus et desideravimus eum: despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem: et quasi absconditus, vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit: et nos putavimus eum quasi leprosum, et percussum a Deo, et humiliatum. Ipse autem Bulveratus [sic] est propter iniquitates nostras attritus est propter scelera nostras [sic]: disciplina pacis nostrae super eum, et livore ejus sanati sumus. Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit: et possuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum. Oblatus est quia ipse voluit, et non aperuit os suum: sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram todente se obmutescet, et non aperiet os suum. De angustia, et de iudicio sublatus est: generationem*

ejus quis enarravit?. Quia abscissus est de terra viventium: propter scelus populi mei percussus eum. Et dabit impios pro sepultura, et divitem pro morte sua: eo quod iniquitatem non fecerit, neque dolus fuerit in ore ejus. Et Dominus voluit contere eum in infirmitate: si posuerit pro peccato animam suam, videbit semen longaeuum, et voluntas Domini in manu ejus dirigetur. Pro eo quod laboravit anima ejus, videbit ipse justus servus meus multos, et iniquitates eorum ipse portabit. Ideo disperitiam ei plurimus: et fortium dividet spolia pro eo quod tradidit in mortem animam suam, et cum sceleratis reputatus est: et ipse peccata multorum tulit, et pro transgressoribus regavit.

El *Stabat Mater* sustituía eventualmente al texto de Isaías, como sucede en el tríptico de la Piedad de la Colección Arasjáuregui, de Bilbao, de un imitador de Hugo van der Goes²³. María sostiene a Cristo muerto entre sus brazos en la tabla central, terminada en arco de medio punto, mientras las laterales ostentan sendas estrofas del *Stabat Mater*. *Quis non [sic] homo, qui non fleret, / piam [sic] Matrem si videret / In tanto supplicio? / Quis non [sic] posset contristari, / Christi Matrem contemplari / Dolentem cum Filio?*²⁴, donde se advierten algunas variantes, sin duda por deficiente copia del original.

Tanto la escena de la Lamentación sobre Cristo muerto, como Cristo varón de dolores entre la Virgen y San Juan se explican litúrgicamente en la *Feria Quinta in Cena Domini* [Jueves Santo] y la *Feria Sexta in Passione et Morte Domini* [Viernes Santo]. Una y otra son bastante largas. La primera se compone de las siguientes horas: *Ad Matutinum*, en que se inscriben: *In I Nocturno*, (Salmos 68-70 y tres Lecturas); en él se recoge el texto de las Lamentaciones que acompaña algunas pinturas, que interesan en el presente contexto; *In II Nocturno* (Salmo 71-73, Lecturas 4-6) y *In III Nocturno* (Salmo 74-76; Lecturas 7 y 8). Finaliza con *Ad Laudes*, *Ad Horas*, *Ad Vesperas* y *Ad Completorium*. La *Feria Sexta* se inicia con *Ad Matutinum*, en el que se inscribe *In I Nocturno* (Salmos 2, 21, 26 y tres Lecturas); *In II Nocturno* (Salmos 37, 39, 53 y tres Lecturas) y *In III Nocturno*, en el que se lee el texto del Jueves Santo (Salmos 58, 87, 93 y tres Lecturas). Finaliza, como el día precedente, con *Ad Laudes*, *Ad Horas*, *Ad Vesperas* y *Ad Completorium*.

En el enmarque de la *Piedad* de Villeneuve-l'Archevêque se lee el versículo *O. VOS - OMNES / QUI TRANSITIS - PER - VIAM - ATTENDITE - VIDETE - SI - EST - DOLOR / SICUT - DOLOR-MEUS [quoniam vindemiavit me, tu locutus est Dominus in die irae furoris sui]* "Vosotros, todos los que pasáis por el camino - mirad y ved si hay dolor semejante [*al dolor que se inflige, con el que Yahvéh me ha herido el día de su ardiente cólera*], correspondiente a un hemistiquio de las Lamentaciones del profeta Jeremías (I, 12), que se lee el Jueves Santo [Feria Quinta in *Cena Domini*], en la Lectura 3ª del I Nocturno del Breviario, y que es recogido en un responso del Viernes Santo [Feria Sexta in Parasceve], en la Lectura 9ª del III Nocturno²⁵. La escena, efectivamente, transcurre ese día entre el Descendimiento de la cruz y la Sepultura. Pero constituye también el quinto, correspondiente a la Quinta Angustia de los Dolores de la Virgen²⁶, cuya fiesta fue instituida en 1423 por iniciativa de la Orden de los hermanos predicadores. También se reza en el oficio del *Sabbato Sancto*, repitiéndose en tres ocasiones, la primera *In II Nocturno*, *Lectura V*, la segunda *Ad Laudes*, antifona 5 del *Canticum Ezequiae* y la tercera la antifona del Salmo 150²⁷. San Buenaventura hace referencia a ella en su *Vid Mística*²⁸. Dicho texto litúrgico se asocia a diversas obras hispánicas, así la *Piedad* de Francisco Chacón (1492-1500), en las Escuelas Pías de Granada y el *Cristo Varón de dolores entre David y Jeremías*, de Diego de la Cruz, en colección particular barcelonesa, citado²⁹.

San Francisco y San Buenaventura constituyen sendos pilares para el desarrollo de la mística del siglo XIV y sendas fuentes literarias para la plasmación plástica del Crucifijo gótico doloroso. Ambos, junto a diversos factores histórico-sociales, intervinieron activamente en el devenir de la corriente místico-dolorosa de la citada centuria, difícilmente superable en ningún otro periodo de la historia. Entre estos últimos cabe citar: **1.** La reforma gregoriana del siglo XI llevada a efecto por la necesidad social de una vida cristiana más profunda, más ferviente y comprometida. **2.** Los movimientos "heréticos" del siglo XII que con el ánimo de renovación monástica desembocaron unas veces en enfrentamientos contra la jerarquía. Otras veces

se dirijan contra la organización sacramental y litúrgica de la Iglesia y en ocasiones incluso contra la moral más elemental³⁰. 3. Las Cruzadas desde fines del siglo XI conducen a los cristianos a una conciencia misional, a una voluntad redentora, mucho más amplia que en siglos anteriores. En el caso de Tierra Santa, van estableciéndose paulatinamente contactos con el mundo occidental, donde llegan nuevas reliquias de la Vera Cruz y comienzan a hacerse más cercanos los nombres de los lugares donde transcurrió la Pasión: el Cenáculo, el Monte de los Olivos, el Pretorio, la Vía Dolorosa, el Calvario, la Tumba de Cristo.

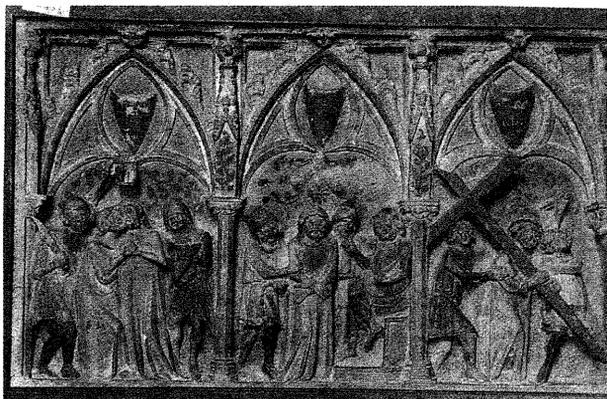
La Teología y los Oficios de Semana Santa desarrollan cumplidamente la vertiente dolorosa. Así ha de entenderse el *Oficio de la Pasión* de San Francisco de Asís, el "*alter Christus*", especie de oficio votivo compuesto por él para ser añadido a las Horas Canónicas, sobre las que incidiré más adelante³¹. En el *Oficio* domina el carácter amoroso al igual que en su seguidor San Buenaventura. San Francisco es el primer beneficiario de los estigmas de la Pasión, aunque no el único, pues años más tarde gozó de tal privilegio la beguina coloñesa Christina de Stommeln (1242-1312). El *poverello di Assisi* basa la fundación de su Orden sin apenas distinguirse de las asociaciones laicas, surgidas a fines del siglo XII y particularmente la Orden de la Penitencia. Supo conferir a las exaltaciones evangélicas y populares que le habían precedido una respuesta irreprochable y reveló una extrema ternura hacia la Pasión de Cristo³².

Las Horas Canónicas deben su denominación a que los canónigos adoptaron el rezo propio de las mismas en común, aunque las horas se corresponden fielmente con los relojes en la época medieval³³. Conforman la plegaria diaria en común del clero regular y secular, pero en la Edad Media también eran rezadas por muchos cristianos, entre ellos, por miembros de la realeza, de la nobleza y de la burguesía. No en vano proliferaron los libros de horas, que recogen los oficios de cada día del año, con las correspondientes fiestas. Numerosos testimonios iconográficos, tanto pictóricos como escultóricos, ponen de manifiesto la secular costumbre de su rezo. En un retablo de la Col. Marqués de Barberá, de Barcelona pro-

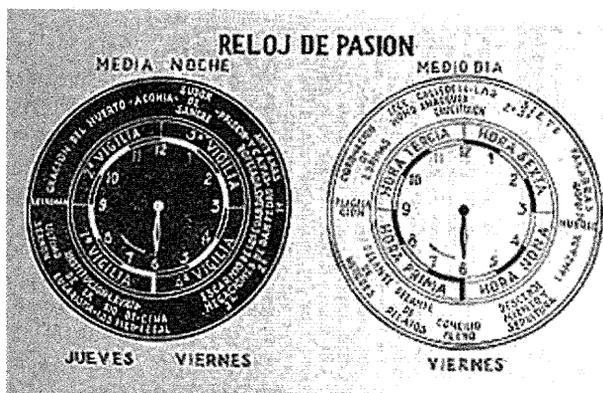
cedente de Santa Pau, en la que se hallaba ubicado junto al sepulcro de Huguet de Santa Pau (fig. 5) —su carácter funerario está claro—, dedicado a la Pasión, se indica la sucesión de cada uno de los rezos por medio de los textos alusivos a los distintos momentos de la Pasión, junto a la correspondiente escena. Este tipo de retablos pasionales existe en otros países de Europa —Grönau, cerca de Lübeck, en el norte de Alemania—.³⁴

El Oficio Divino de las Horas Canónicas consta de ocho partes: Maitines, Laudes, Prima, Tertia, Sexta, Nona, Visperas y Completas. Los *Maitines* u Oficio nocturno son denominados así porque durante los primeros siglos de la Iglesia se rezaban muy de madrugada, desde hacia la una y media hasta poco antes de la salida del sol. Se terminaban con las *Laudes*. Más tarde empezaron a cantarse Maitines y Laudes a media noche, pero debido a la dificultad de soportar las incomodidades, se estableció su rezo en la última vigilia matutina, o sea, al apuntar la aurora. Las *Laudes* son llamadas así porque se componen de Salmos y Cánticos en los que resuenan incesantemente las divinas alabanzas [*Laudes*]. Las horas *Prima*, *Tertia*, *Sexta* y *Nona* son llamadas horas menores. La *Prima* debe su nombre a se rezaba antiguamente a la primera hora del día, a la salida del sol, *ad solis ortum*. A las tres horas de salida del sol, se rezaba *Tertia*, correspondiente a las nueve de la mañana. La *Sexta* se rezaba a las doce y la *Nona* a las tres de la tarde. Las *Visperas* también son llamadas Hora duodécima, correspondiente a las seis de la tarde, y también son mencionadas Lucernario, Oficio de las luces, Hora lucernaria, porque se celebraban con extraordinaria iluminación. Finalmente las *Completas*, como indica el propio vocablo, terminaban o completaban el Oficio divino y solían rezarse al fin del día natural, o sea, al anochecer. Se explica así perfectamente el reloj de la Pasión, correspondiente a la noche y al día³⁵ (fig. 6).

El Oficio divino se compone de Salmos, Cánticos, Himnos, Lecturas, Capítulos, Oraciones, Antifonas, Responsorios, Versículos, Absoluciones y Bendiciones, además del Credo y la Doxología Gloria Patris, que se repite al principio de cada Hora y al final de cada uno de los Salmos. A excepción de los Himnos, las ora-



Maestre Ramón, *Retablo de las Horas de la Pasión*, detalle, 1340, procedente de Santa Pau, Col. Sarriera, Barcelona.



Reloj de Pasión.

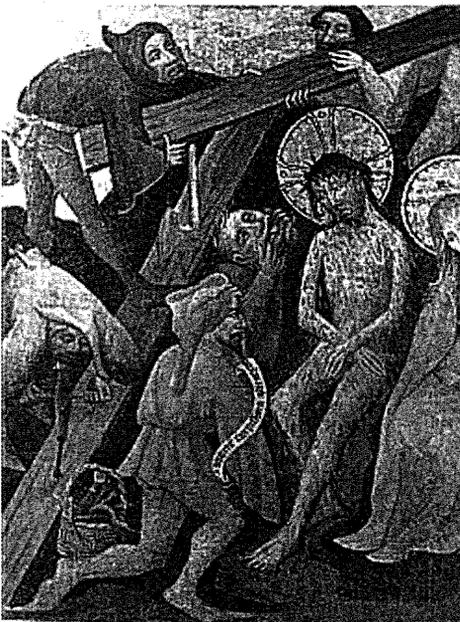
ciones y alguna que otra antifona, todo lo demás está tomado de la Sagrada Escritura, sobre todo del Salterio, Lamentaciones y Cantar de los Cantares. La parte más importante la constituyen los Salmos, a los que siguen los Cánticos y los Himnos.

Las Horas canónicas se rezaban a lo largo del año de acuerdo con los ciclos litúrgicos, lo cual se refleja en el arte. La liturgia de las Horas correspondiente a la Pasión se asocia a los momentos fundamentales de la misma, de acuerdo con el relato de los cuatro evangelistas, que se lee a lo largo de la Semana Santa: el domingo de Ramos, la Pasión según San Mateo; el martes, la de San Marcos; el miércoles la de San Lucas, es decir los tres Sinópticos; y el vier-

nes santo la de San Juan³⁶. Estos relatos son los que han servido de base para la liturgia de las Horas, junto con narraciones piadosas. Valga citar en este sentido la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, "el Cartujano" († 1370), reelaboración de la obra de Juan de Caulibus, escrita hacia 1300, las *Meditaciones Vitae Christi*, atribuidas falsamente a San Buenaventura. Se trata de una obra genuinamente franciscana y constituyen una inmersión en la vida del Señor descrita hasta el detalle según apócrifos y visiones, dirigidas al cristiano para vivir la Pasión de Cristo, como en el Oficio de San Francisco, a través de las Horas Canónicas. Aunque se han invocado diversos nombres de posibles autores, entre ellos el propio Juan de Caulibus, las investigaciones del P. Columbano Fischer han

dilucidado la cuestión, a favor de la autoría en Jacobo de Cordone³⁷, las *Revelaciones* de Santa Brígida, la *Légende Dorée* de Jacques de Vorágine, quien incluye el relato de la Verónica, que dará lugar a una de las estaciones del *Vía Crucis*.

Así pues, las Horas de la Pasión se corresponden con las horas canónicas que la tradición medieval quería adaptar al horario de la Pasión, como se encuentra en los escritos de Guillermo Durando y más popularmente en los versos siguientes, escritos en cada una de las correspondientes escenas del retablo citado de Santa Pau (fig. 5): *Matutinum ligat Christum qui crimina purgat* [Maitines ata a Cristo que purga los pecados]. *Prima replet sputis* [Prima le llenan de salivazos]; *causam dat Tertia mortis* [Tercia produce la causa de su muerte]/ *Sexta cruci nectit* [Sexta le colocan en la cruz]; *latus eius Nona bipartit* [Nona le atraviesa el costado (la lanza)] / *Vespera deponit; tumulo* [Vispera es bajado de la cruz] *Completa reponit* [Completa, se le coloca en el sepulcro]³⁸. Las escenas representadas generalmente son: La

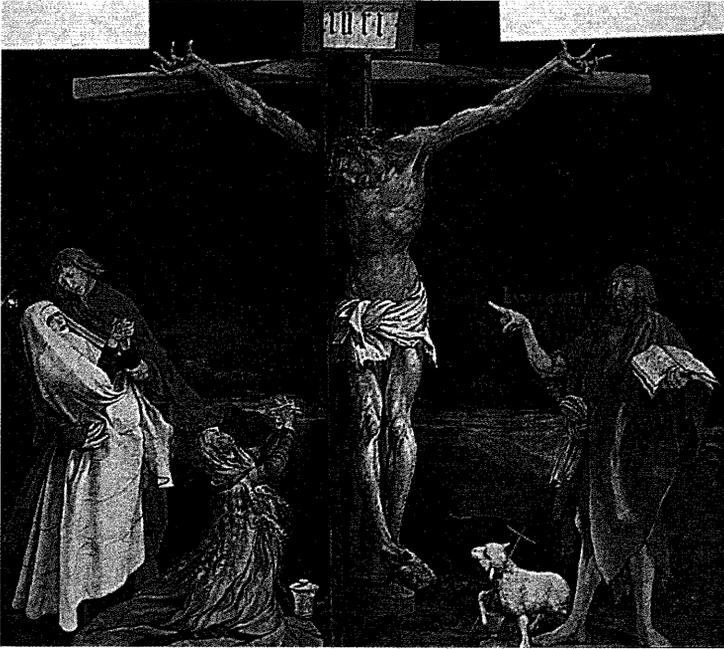


Maestro de Lübeck: *Cristo esperando la muerte*, primer tercio del siglo XV.

Traición de Judas, Insultos de los Jueces, Cristo con la cruz auestas, Crucifixión, Muerte, Descendimiento de la cruz, Santo Entierro.

En el marco litúrgico-devocional se inscriben multitud de escenas pasionales, bien aisladas, bien formando conjuntos iconográficos, a veces con textos tomados de la liturgia. Sirva de ejemplo entre otros *Cristo esperando la muerte* del retablo del mismo título, obra del Maestro de Lübeck, del primer tercio del siglo XV: *Popule meus, qui feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde michi! Qui eduxi te de terra Aegypti parasti crucem salvatori tuo*³⁹, que se recita el Viernes Santo en la tercera parte de la acción litúrgica, concretamente en la Adoración de la cruz⁴⁰ (fig. 7). Este tema también ha sido adoptado en el marco devocional, como se refleja en la tabla mal llamada de Cristo Varón de dolores, de la catedral de Burgos, obra de pintor alemán del siglo XV. Cristo, coronado de espinas y atado de pies y manos, espera pacientemente la muerte, sentado sobre un cubo de madera. A uno y otro lado San Antonio Abad, San Cornelio y los donantes y al fondo las santas mujeres contemplan la escena. Interesa destacar el texto, que es el que proporciona la clave de la obra. LA LECTIO[N] DE MAS VITORIA. PARA TODO FIEL XPistiano/ ES SE[N]TIR E[N] SV MEMORIA, LA PASSIO[N] POR N[UEST]RA GLORIA. N[UEST]RO DIOS SO/BERANO⁴¹. Constituye esta escena pasional una excepción iconográfica en nuestro país, de tema tan arraigado en Centro Europa, donde se desarrolla tanto en pintura como en escultura⁴².

La literatura mística del siglo XIV viene marcada fundamentalmente por los grandes místicos, Santa Brígida de Suecia⁴³, Maestro Eckhart, Juan Tauler⁴⁴ y Henri Suso (ca. 1295-1366), cuyo *Librito de la Eterna Sabiduría* se presenta como un diálogo entre la Eterna Sabiduría y el siervo⁴⁵. Ante sus ojos pone su condescendencia en la vida y pasión del Salvador como la experiencia con Cristo en tierno y expresivo lenguaje. He aquí un texto que pone en la boca de Cristo en términos conmovedores que narran sus sufrimientos, verdadera transposición al lenguaje literario de la plástica de los Crucifijos góticos dolorosos, en los que, no cabe duda, se inspira: *Cuando fue suspendido en el*



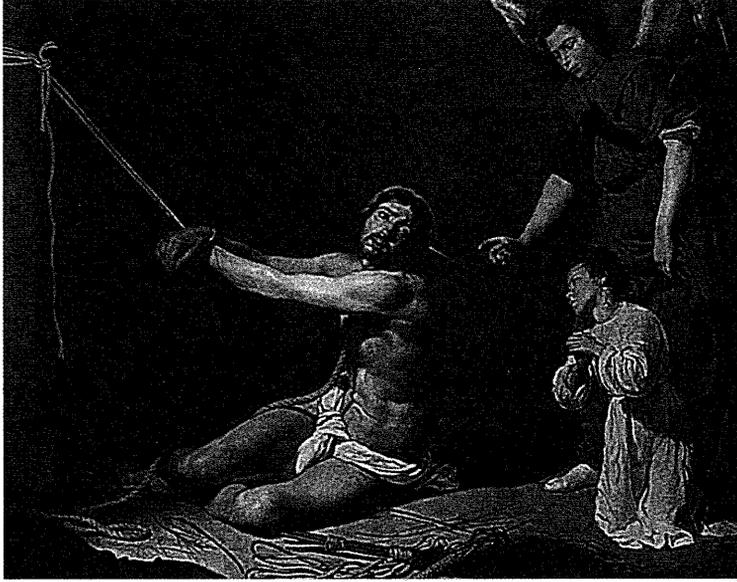
Matías Nithart (Grünewald), *Retablo de Cristo crucificado y los santos Juanes*, hacia 1510-1515, Museo de Unterlinden, Colmar.

alto árbol de la cruz, / con un amor infinito, por amor hacia ti y a todos los hombres, / mi rostro entero estaba completamente desfigurado. Mis ojos inocentes se habían oscurecido, y habían perdido su brillo, mis divinos oídos se habían llenado de burlas y de insultos; mi noble sentido del olfato fue asaltado por un mal olor, mi boca fue colmada de una bebida amarga, mi apacible sentido del tacto recibió duros golpes. Así no encontraría yo en todo el mundo ningún lugar de reposo en el que mi divina Cabeza pudiera inclinarse bajo el sufrimiento y el tormento; mi alegre garganta fue golpeada rudamente; mi puro rostro fue mancillado con escupitajos; el color claro de mis mejillas devino pálido y lívido. Ved, mi claro rostro semejante... al de un leproso; todos mis dulces miembros fueron sometidos inalterablemente por la apretada cuerda... Mi cuerpo moribundo fue cubierto de sangre, horrible de contemplar. Ved esta lamentable cosa: mi joven cuerpo, claro y robusto, comenzó a envejecer, a enflaquecer y a ajarse⁴⁶. Suso, junto con Maestro Eckhart y su discípulo Tauler, constituyen la trilogía más excelsa de la mística alemana del

siglo XIV. Los tres profesaron en la Orden de Predicadores, siendo Eckhart el creador del misticismo especulativo y el mayor teólogo-místico de la Edad Media⁴⁷.

Después de las *Meditationes Vitae Christi* de Jacobo de Cordone⁴⁸, son las *Revelationes*⁴⁹ de Santa Brígida las que más contribuyeron a la renovación de la iconografía cristiana de fines de la Edad Media. El retablo de la iglesia de las Antonitas de Issenheim, actualmente en el Museo de Unterlinden, en la localidad francesa de Colmar, pintado hacia 1510-1515 por Matías Nithart (Grünewald) (fig. 8), es el ejemplo más elocuente de la traslación de la visión por parte de la santa a la pintura, y siglos más tarde Velázquez trasladaría al lienzo la composición *Cristo y el alma cristiana* (1631-1632) (fig. 9).

En el retablo de Issenheim, sobre un cielo sombrío se destaca la cruz poco elevada que sostiene a Cristo con los pies cruzados en rotación interna, los brazos levantados por encima de la horizontal y la cabeza intensamente caída hacia la derecha. Evoca la línea corriente de fines



Diego de Silva y Velázquez, *Cristo y el alma cristiana*, 1631-1632, National Gallery, Londres.

del siglo XV, continuación de un tipo de Crucificado surgido en Renania a fines del siglo XIV⁵⁰, de corto perizoma, pero el hecho de hallarse desgarrado el ejemplar de Grünewald y tremendamente exacerbado el trágico continente de la figura, denotan una proveniencia directa de la corriente plástica dolorosa del siglo XIV. El cuerpo, lívido y verdoso bajo la equimosis a consecuencia de la flagelación, cubierto de pústulas, erizado de astillas, tiende hacia una suprema contracción; el tórax está hinchado en una lenta inspiración de la agonía. Los dedos y las manos se abren y se crisan, y los pies, desgarrados sobre el supedáneo, se tuercen sobre el grueso clavo, como una puerta sobre los goznes, según la expresión de la mística sueca, *Pedes super clavos cardines declinabant*⁵¹. Sólo la cabeza permanece inerte bajo la maraña espinosa de la corona y la boca abierta por los últimos estertores. Cubre su cuerpo con un reducido perizoma hecho jirones, cuyos flecos deshilachados añaden una nota miserable. Los brazos de la cruz se curvan bajo el peso del Salvador como respondiendo a la llamada del *Pange Lingua*, cantado el Viernes Santo: *Flecte ramos arbor alta/ Tensa laxa viscera/ Et rigor lentescat ille/ Quem dedit na-*

tivitas/ Et superna membra Regis/ Tende miti stipite [Dobla tus ramas, árbol gigante,/ Relaja la tensión de las vísceras;/ Que tu dureza natural se suavice,/ Para que los brazos de tu Rey,/ dulcifiquen la rigidez de tu leño]⁵². Todo es trágico en la composición, constituida por el Crucificado, la Virgen, los dos Juanes y la Magdalena. No se disponen los tres primeros como un Calvario al uso, sino que San Juan sostiene a la Virgen desvanecida a consecuencia del inmenso dolor al ver muerto a su Hijo sobre la cruz. Nos encontramos de nuevo con una transposición del texto de Santa Brígida en boca de la Virgen: *Viéndole ya muerto, caí sin sentido*⁵³. No me cabe duda que afecta una cierta dependencia de la talla del Crucificado de tamaño natural de Breslau⁵⁴ (fig. 10), de cuya herida del costado brotan gruesas y arracimadas gotas de sangre, que se han puesto en relación con la Eucaristía. Lleva corona de espinas, que parece surge en el siglo XIII⁵⁵.

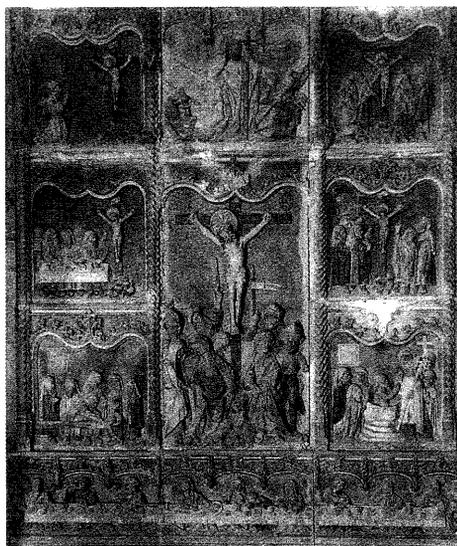
A las fuentes de inspiración de la iconografía pasional mencionadas anteriormente, hay que añadir el teatro de los misterios. Los dramas religiosos, como la devoción, sufren una evolución a lo largo de la Edad Media. De litúrgicos

y semilitúrgicos, antes del siglo XIII, de desarrollarse fundamentalmente los temas de Navidad y Pascua, y de representarse fundamentalmente en las iglesias y a veces en los santuarios, por clérigos con traje litúrgico, pasan paulatinamente a ocupar lugar de preferencia primero los Milagros de Notre-Dame, luego famosos episodios hagiográficos, y en los siglos XIV y XV las Pasiones. De ellas las más celebradas son la Pasión de Palatinus⁵⁶, la de Eustaquio Mercadé, la de Arnoul Gréban y la de Jean Michel, en Francia. En nuestro país se conserva el manuscrito de una *Passió* de Raimundo Lulio —*De la Passió e lo desconhort que hac Nostra Dona de son Fill* es el título completo de la obra, llamada también *Plant de la Verge*, título que corresponde asimismo a la obra de la copone da Todi († 1306) *Pianto della Madonna*—. Escrita hacia 1275, es anterior a las citadas Pasiones francesas.

La *Passio imaginis* en la que se identificaba la ficción con la realidad en la imagen del Crucificado, adquiere progresivamente una importancia mayor en el marco de las procesiones, a las que se incorporaron los Crucifijos dolorosos. Su presencia se amplía incluso al ámbito funerario. Así lo ponen de manifiesto algunos monumentos sepulcrales, como el dedicado a un obispo en la catedral de Orense. Un gran crucifijo sobre *crux écotée* se dispone entre dos acólitos en la celebración de la denominada vigilia del cadáver⁵⁷. Las emociones que fluían de los corazones de los fieles les llevaban a veces a verter sus odios sobre los propios judíos incluso hasta época reciente. El retablo de San Salvador de Felanitx (Mallorca) (fig. 11), atribuido a Huguet Barxa [s. XV], constituye una plasmación plástica de la *Passio imaginis* con la representación de la leyenda de Beirut. Compuesto de una predela y tres cuerpos divididos en otras tantas calles, en la primera se representa la Santa Cena. El cuerpo central está presidido por el Crucificado de tamaño superior que el resto de las escenas, y sobre él se dispone la Resurrección. En el cuerpo lateral izquierdo y en lectura descendente se ve al cristiano de Beirut orando ante un Crucifijo obrado por Nicodemo, el descubrimiento de la imagen por los judíos que habitan después en la casa del cristiano, y los judíos que renuevan la pasión en la imagen. En el cuerpo lateral derecho con-



Crucifijo, hacia 1370-1380, Breslau.



Huguet Barxa (atr.): Retablo de la Pasión (*Passio imaginis*), siglo XV, ermita de San Salvador, Felanitx (Mallorca).

tinúa la narración de las crueldades de los judíos: la lanzada sobre el costado de la imagen, el prodigio de la sangre que mana de la herida y la conversión y bautismo de los judíos. Es de advertir que para respetar las convenciones sociales, los judíos visten de acuerdo con las Ordenanzas del reino de Mallorca, y llevan sobre el pecho en la capa la rueda partida de dos colores, señal de su condición⁵⁸. Este ejemplo plástico tiene su contrapartida en la literatura, como se pone de manifiesto en el *Libro de los Exemplos* (Ex. XX)⁵⁹, donde se narra la citada historia en términos similares a las escenas esculpadas en el retablo antedicho.

Los místicos se identifican con los dolores y sufrimientos de Cristo en su pasión. Este aspecto es de especial importancia en el desarrollo del arte pasional, aunque uno y otro se amalgaman, no pudiendo determinarse quién influye sobre quién. Mucho se ha escrito sobre esto, pero a pesar de las reiteradas afirmaciones en cuanto a la directa influencia de la mística sobre el arte, no siempre resulta claro. Hay casos en que sucede indudablemente lo contrario; Enrique Suso, concretamente, demuestra dicho aserto, pues sus exaltadas meditaciones sobre el Crucificado son bastante posteriores a los Crucificados de comienzos del siglo XIV, como el Cristo de Santa María in Kapitöl (figs. 1-2): cuando éste es consagrado, el místico contaba tan sólo con siete años de edad. Dado que gran parte de su vida transcurrió en Colonia, es obvio que conoció la patética imagen, y no cabe duda que afectó profundamente a su sensibilidad por cuanto él mismo, para no olvidarse del Salvador, practicó una incisión con el anagrama de IHS sobre su pecho. Yo estimo que hay que ver ambos conceptos, mística y arte, dentro de un clima social propicio, de un terreno abonado, en el que surgirían contemporáneamente visionarios en ambos campos, lo que de hecho sucedió.

La sociedad del siglo XIV, lacerada por hambrunas y pestes, recurrentes cada quince años aproximadamente, desarrolló una sensibilidad muy particular hacia los dolores de la pasión. Lo patético y lo trágico de las horas supremas del Hombre-Dios, se imponen sobre cualquier otra consideración teológica. El dolor es el protagonista de las amargas horas de martirio y

agonía de Cristo, compartido por su Madre, la Virgen, que es frecuentemente asociada a la pasión; de ahí la generosidad iconográfica de los dos personajes. En boca de María se ponen angustiosos quejidos y tiernas expresiones maternales, todo ello extremadamente afecto por la sensibilidad de dicho siglo. La descarnada y lacerante premonición de Isaías, materializada en el Crucifijo gótico doloroso, fue comprendida por el cristiano bajomedieval, a quien iban dirigidos los sermones y escritos de predicadores y místicos, con carácter didáctico. Las imágenes dramáticamente naturalistas del profeta mesiánico se plasman en toda su intensidad en el leño del artista, cuya finalidad es despertar la piedad y el dolor en los fieles, porque Cristo es el *Varón de dolores* del mensaje bíblico. Es el que porta sobre sus hombros todas las miserias humanas con el propio desprecio de los hombres, que se ensañan furiosamente con el Salvador, que, tras largos sufrimientos, muere por redimir a la humanidad.

El grado máximo del amor de Dios hacia el género humano, el de haberle entregado a su propio Hijo, que fue sacrificado por sus manos, tiene su imagen plástica en las figuras del Crucificado, dolorosas, patéticas, violentas y exentas de toda belleza, pues se busca en ellas el efecto contrario, el de herir la sensibilidad del cristiano ante la fealdad producida por los horrores de la larga y cruenta agonía del Salvador, que tienen su expresión literaria en el lenguaje místico.

La mística y el arte constituyen sendas formas de lenguaje que se complementan entre sí en la descripción del drama del Calvario. Ello explica las interacciones de una y otra y evidentemente influencias entre ambas. La literatura ofrece más posibilidades narrativas, descriptivas y analíticas, en tanto la plástica se acomoda mejor al lenguaje sintético. Es el resumen de las descripciones literarias. Santa Brígida conoció y se inspiró evidentemente en tallas escultóricas del Crucifijo doloroso, particularmente renanas e italianas, no en los Crucifijos suecos, muy serenos y sosegados⁶⁰. Tampoco los bellísimos Crucificados salidos del cincel de Giovanni Pisano, que aunque llenos de expresividad y dramatismo, ajenos al expresionismo germánico, por más que se detecten en el ar-



Gabelkruzifixus, detalle, 1340-1350, iglesia de San Severino, Colonia.



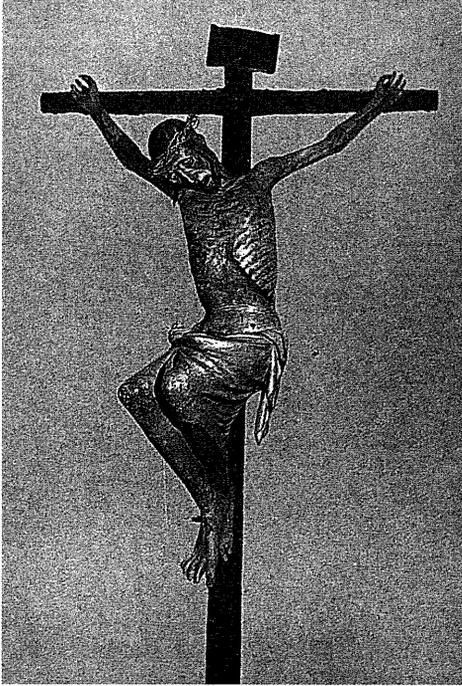
Gabelkruzifixus, segunda mitad del siglo XIV, iglesia de San Jorge, Colonia.

tista contactos con la plástica alemana⁶¹, afectaron al sentimiento de la mística sueca. Las geniales creaciones del hijo de Nicola, como el magnífico del Museo del'Opera del Duomo de Siena, de reducidas dimensiones y como descolgándose de la cruz, y el de San Andrea de Pistoia o los ejemplares ebúrneos⁶², todos ellos de singular belleza, no calaron en el ánimo de la santa, aunque su vida transcurrió tantos años en Italia. Santa Brígida se inspira en la desgarrada corriente renana y westfálica, extendida por toda la geografía europea. La Santa oró ante el Crucifijo de la capilla de S. Crispín y S. Crispiniano, en San Lorenzo de Panisperna en Roma. También la Santa es relacionada con el espléndido ejemplar de San Paolo fuori le mura, de hacia 1310, atribuido a Tino de Camaino, así como con la antigua basílica de San Lorenzo in San Damaso, del que la tradición quiere que ha hablado a la santa.

A la evocación del Crucifijo de Santa María in Capitol y sus derivados, de Perpignan -perteneciente entonces a Cataluña-, catedral de Andernach (1310-1320), que a su vez hace es-

cuela en el ejemplar de la Allerheiligenkapelle [capilla de Todos los Santos] (1330-1340), San Severino (1340-1350), de Colonia (fig. 12), amén de las *Pietàs* de Bonn y Leubus, el Crucifijo de la iglesia de San Jorge (segunda mitad del siglo)⁶³ (fig. 13), también en Colonia, hay que añadir numerosos ejemplares diseminados por pequeñas aldeas de Renania⁶⁴ y Westfalia, entre los que aquí destaca el de San Lamberto de Coesfeld⁶⁵, Italia, con ejemplares desperdigados por todo el territorio de norte a sur, con referencias más o menos directas a Renania amalgamadas con elementos autóctonos. Tanto en Pisa -iglesia de San Giorgio *dei Teutonici*- como en Nápoles o Palermo, por citar ejemplos sobresalientes, existen magníficas referencias en este sentido.

Eventualmente, a la vertiente sacral y eucarística se superpone la leyenda, como el Crucifijo del Hospicio de Brioude (1315-1320)⁶⁶, denominado generalmente de la Bajasse, en recuerdo de la leprosería que lo albergara en otro tiempo. El protagonista de la leyenda es un joven escultor que en vísperas de su matrimonio tie-



Crucifijo, 1320-1330, sacristía del convento de San Francesco, Oristano, Cerdeña.



Crucifijo, 1320-1330, sacristía del convento de San Francesco, Oristano, Cerdeña (detalle).

ne que abandonar el mundo para ser internado en la leprosería de la Bajasse, víctima de la terrible enfermedad. Transcurridos unos días en el nuevo destino y contemplando una cruz desnuda ante la que los leprosos se reunían para orar, el joven concibió la idea de esculpir una figura de crucificado; imaginó un Cristo leproso como él y sus compañeros, con la carne gangrenada y pústulas. Así pues, talló una imagen adaptada a la cruz con la boca contraída mostrando los dientes; en los ojos ideó el sufrimiento que torturaba su alma: quería fijar todas sus miserias en el crucificado. Pero cuando llegó el momento de esculpir las úlceras en la madera, inspirado bruscamente, colocó a Cristo en tierra y despojándose de sus ropas se extendió desnudo sobre la cruz, frente contra frente, y todo su cuerpo contra la santa imagen, besando todas sus úlceras. Cuando se incorporó vio que todo su cuerpo estaba limpio y sus pústulas y heridas habían pasado a la imagen esculpida de Cristo, que devino leproso. El joven curado dejó la leprosería y corrió a contar su curación al sacerdote. El pueblo acudió a ver la maravilla y el sacerdote se indignó por haber sido, según él, envilecida la imagen del Salvador y deseaba maldecir al osado escultor. Pero aconteció que entre la multitud la voz de la novia exclamaba, dirigiendo la mano hacia el Cristo: "Pero, mirad cómo sangra".

Muchos de estos Crucificados conllevan la cualidad de milagrosos, siendo por ello objeto de especial veneración. En Alemania disfrutaban de esta propiedad el ejemplar de Santa Ana, hoy en la iglesia de santa María de Kupfergasse, en Colonia, del que la tradición se ha hecho eco de una milagrosa inclinación de la cabeza, en 1680. También los Crucificados de Andernach y de Haltern⁶⁷ han gozado de especial fuerza milagrosa. Asimismo han sido acreedores de particular veneración por la misma causa el *dévo*t *Crucifix* de Perpignan, los crucifijos sardos de Oristano (1320-1330) (figs. 14-15) y Galtelli y asimismo algunos españoles –Fisterra (La Coruña), Orense, Sanlúcar la Mayor (Sevilla) [primera mitad del siglo XIV] (fig. 16) y el de Balaguer (Lérida). Los dos primeros citados de nuestro país se caracterizan por la cualidad de ser imágenes vivas, en base a la tradición que les atribuye vida propia. Son piezas articuladas con alma de madera, recubiertas por un

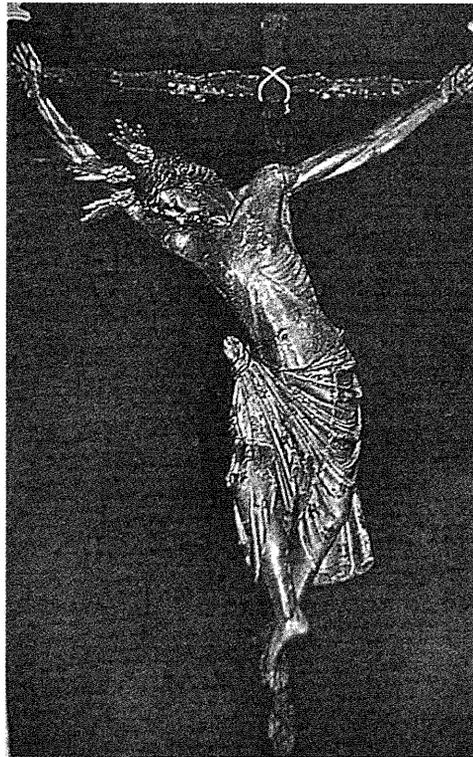
forro de lona pintado y con cabello natural cosido. Como al de Oristano, se les supone tallados milagrosamente por Nicodemo, y se les atribuye la cualidad de crecerles el pelo y uñas, además de derramar lágrimas y sudar⁶⁸.

Santa Brígida escribe sus denodados lamentos ante la Pasión de Cristo, poniéndolos en boca de la Virgen en frases tan desgarradoras que no podían por menos de llamar al pecador al arrepentimiento y a la piedad. Es reiterativa en sus manifestaciones del dolor de su corazón, con clara intencionalidad didáctica. Insiste en la crueldad de los sayones que disfrutaban con su siniestro cometido. No cabe duda que debían de presentar rostros desagradables y contrahechos, convención usual en el arte medieval. No es el Cristo triunfante románico con corona de rey el que se describe; por el contrario, lleva una corona de espinas trenzada, taladrada con largos clavos, típica de la plástica del momento⁶⁹. Tanto el Crucifijo de Santa María in Kapitol (figs. 1-2), como el de Perpignan (fig. 3) figuran con la corona de espinas, de acuerdo con la descripción de la santa mística, dejando bien visible la calota.

Sus conmovedoras descripciones están plasmadas en la plástica. Los ojos medio abiertos, las mejillas hundidas y el semblante fúnebre, la boca abierta y la lengua ensangrentada, y el vientre pegado a las espaldas como si en medio no tuviera entrañas, caracterizan a los Crucifijos renanos que han sido tallados apenas el Crucificado ha exhalado el postrer aliento, cuando su cuerpo está todavía caliente, los ojos cerrados o semicerrados y la boca abierta o entreabierta, tras haber pronunciado sus últimas palabras "*consumatum est*"⁷⁰. El implacable y terrible agotamiento del Salvador se refleja en los rasgos faciales, cuyas ojeras y arrugas evocan el semblante de un hombre viejo, del que el ejemplo paradigmático se pone de manifiesto en el tantas veces invocado Crucifijo de Santa María in Kapitol⁷¹. Este, de honda huella en la plástica del siglo XIV, y el de Perpignan⁷², son obras de comienzo de siglo, pues fueron tallados en 1304 y 1307 respectivamente.

En el ejemplar renano las extremidades son cadavéricas, largas y flacas. No así las del *dévo*

Crucifix, recorridas por hinchadas venas, que exacerbaban las consecuencias del sufrimiento. Una y otra imagen visten perizoma con pliegues en idéntica disposición, repitiéndose el nudo que se recoge sobre el lado derecho, cayendo sobre la rodilla en el lado izquierdo. Pero aunque no puede conferirse al segundo de ellos la misma autoría que el de Santa María in Kapitol, como se ha propuesto⁷³, sí es de origen y presumiblemente de procedencia renanos⁷⁴, siendo transferido a Perpignan en 1529.



Crucifijo, primera mitad del siglo XIV, iglesia de Sanlúcar la Mayor, Sevilla.

Pero si el primero de ellos ha conseguido los más sublimes logros en el reflejo del sufrimiento humano, quedan sobrepasados por el *dévo* *Crucifix* al tornarse el rostro una auténtica máscara descarnada donde los residuos de carnosidad han desaparecido inexorablemente, destruidos por un férreo proceso de geometrización que no conoce más que volúmenes impenetrables, contornos cortantes, superficies duras como aristas metálicas. La tensión de las



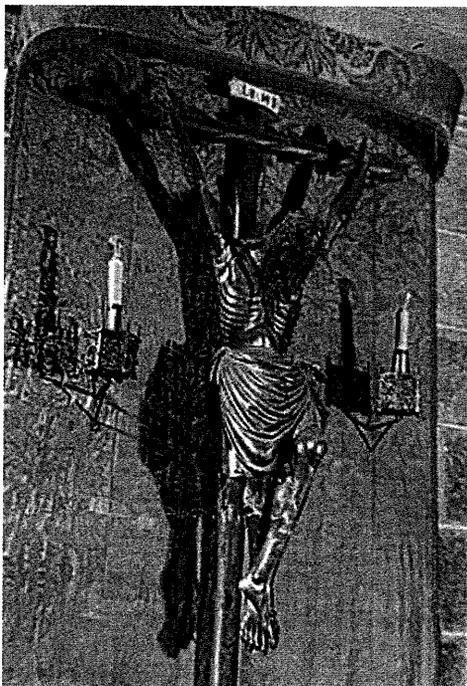
Crucifijo, hacia 1350-1360, iglesia de Santiago, Trujillo (Cáceres).

fuerzas psíquicas llevada más allá de los confines de lo humano se ha vuelto gélida en formas abstractas y geométricas. Los elementos de la naturaleza humana amenazan con transformarse en elementos del mundo inanimado, manifestación genial del espíritu hispano capaz de conquistar las cimas más altas de paroxismo feroz y espeluznante, ya advertido por Géza de Francovich⁷⁵. Acentuado dramatismo es ya perceptible a lo largo del periodo románico, del que el escultor del *dévot Christ* ha adoptado los rizos de la barba y bigote, como la propia nariz, larguísima y angulosa, y la estructura craneal. El rostro es indudablemente uno de los más trágicos en su sinceridad que haya producido el siglo XIV. En él se encuentra la huella no sólo de los sufrimientos de la Pasión, sino de una desgarradora miseria que ha horadado las órbitas, les ha conferido una profundidad que subraya la prominencia de los pómulos descarnados. La nariz afilada, la boca entreabierta, los labios estirados, los dientes visibles, traspasan los límites del arte y traen a la memoria las cabezas momificadas de las salas de anfiteatro⁷⁶. Los cabellos, hoy

escasamente conservados, repiten el modelo "metálico" del Crucifijo de Colonia, que simulan estar pegajosos por efecto de la sangre que los impregna, lo cual expresa plásticamente el pensamiento de la literatura mística del siglo XIV.

El Crucifijo de Santa María in Kapitol dobla profundamente la cabeza, la cual más que inclinada, aparece literalmente caída hacia delante. Este símbolo del vencimiento deviene una nota frecuente en los Crucifijos góticos dolorosos, cuyos ejemplares más expresivos en este sentido en España son el de Santiago de Trujillo [hacia 1350-1360] (fig. 17)⁷⁷ y el de Barco de Ávila [hacia 1330-1340] (fig. 18)⁷⁸. Conviene advertir que España es rica en cuanto a tipos, distinguiéndose claramente el gallego-andaluz, muy clásico de formas y relacionado con la iconografía del Crucificado de las Cantigas⁷⁹, el *castellano* y el *navarro-aragonés*, de exaltada monumentalidad, fundamentalmente. Por lo que respecta al *Gabelkruzifixus* de Puente la Reina [hacia 1360-1370] (fig. 19), se trata presumiblemente de una obra de importación de Alemania, traída por un peregrino jacobeo⁸⁰. Algunos de los Crucificados diseminados por Cataluña, Aragón y Navarra afectan variantes, algunas de las cuales los ponen en relación con Crucificados italianos. Este extremo es importante, pues contribuye a dilucidar problemas planteados en cuanto a posibles contactos de algunos ejemplares con Inglaterra. Es el caso del Crucifijo de Oristano, que E. Lunghi atribuye a escultor inglés, así como los de S. Margherita de Cortona y Santa Maria Novella de Florencia [hacia 1340-1350] (fig. 20) respectivamente⁸¹.

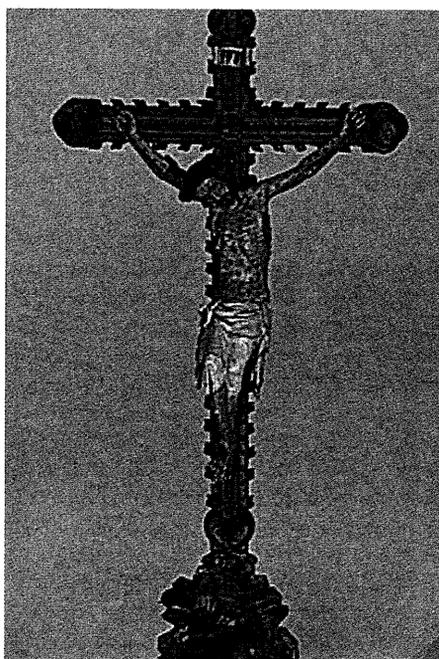
También se detectan contactos entre Navarra, la Corona de Aragón y Toscana. Así lo ponen de manifiesto los Crucificados de Piera (Barcelona) y Balaguer (Lérida), cuyo arco semicircular de la cavidad torácica se repite en el Crucifijo de la iglesia de Santa Maria in Pantano, de Massa Martana (Toscana)⁸². Crucifijos sieneses afectan claros paralelismos con el grupo navarro-aragonés antes reseñado. El crucifijo de Aibar (Navarra)⁸³ resulta bastante cercano al de San Domenico de Siena; como él destaca por su elegante figura y corpulenta anatomía.



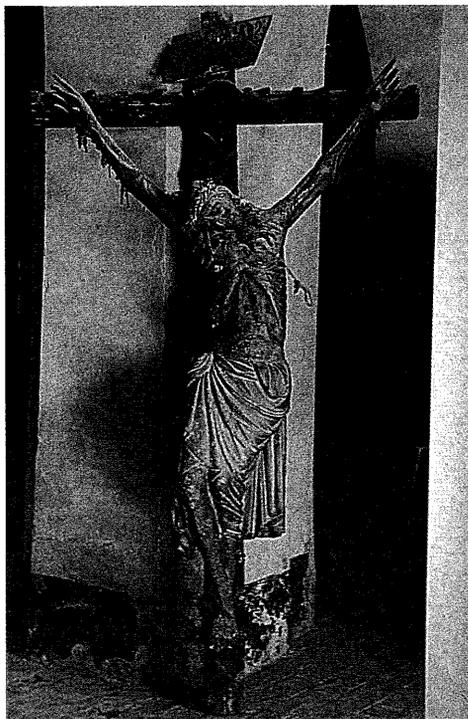
Crucifijo, hacia 1330-1340, iglesia parroquial, Barco de Ávila (Ávila).



Crucifijo, hacia 1360-1370, iglesia del Crucifijo, Puente la Reina (Navarra).



Crucifijo, hacia 1340-1350, cappella della Pura, Santa Maria Novella, Florencia.



Crucifijo, hacia 1330-1340, desaparecido casi totalmente, Camps de Fonollosa (Barcelona).

El ejemplar de Colonia ostenta un tórax robusto, con las vértebras muy señaladas y angulosas que alojan una cavidad estomacal extremadamente hundida. El grupo castellano, cuyos ejemplares más conspicuos se localizan en las provincias de Palencia –museo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, Carrión de los Condes, Amusco–, Valladolid –Huelgas Reales en la capital, Peñafiel, Castronuño, Mayorga de Campos–, Zamora –Benavente, Castroverde de Campos, Revellinos–, Salamanca –Alba de Tormes, y el derivado del tipo en Ledesma– y Ávila –Barco de Ávila (fig. 18)–, adopta de los corpulentos alemanes la fuerte complexión torácica y la intensa verticalidad de los brazos, derivación implícita del *Gabelkrucifixus* o cruz en ípsilon⁸⁴.

Los Crucifijos castellanos tienen la cabeza muy alargada, que se acentúa por la barba puntiaguda. Los cabellos se disponen en largos mechones que cuelgan hasta la mitad del pecho cual tirabuzones cónicos muy afilados. El ros-

tro, asimismo alargado, está muy demacrado, los ojos entreabiertos y pómulos fuertemente señalados, en tanto la boca entreabierta deja asomar los dientes. Lleva corona de espinas consistente o bien en un simple cordón o en un cordón con larguísimas espinas intercaladas entre los cabos. El cráneo sobresale ostensiblemente, lo que contribuye a acentuar el sentido de esbeltez.

Fiel expresión de los más intensos sufrimientos humanos y psíquicos constituye el desaparecido ejemplar de Camps de Fonollosa (Barcelona) [hacia 1330-1340] (fig. 21), del que sólo se conservan manos y pies. Obra de hacia 1330-1340, constituye una representativa manifestación del patetismo⁸⁵. Su cuerpo está completamente lacerado, magullado, cubierto de heridas como se observa también en el ejemplar de San Francisco de Oristano (Cerdeña), de hacia 1320-1330. De sus poros brotan minúsculas gotas de sangre, cayéndole gruesos cuajarones, amarga manifestación del dolor, de las heridas de los brazos, pies y costado, aquéllos delgados y tensos. La robusta caja torácica, de lejana raíz renana, imita parcialmente la del *dévot Christ*, pero en el ejemplar catalán desaparece el deshumanizado efecto geometrizable dominante en el de Perpignan, y el espacio intercostal no se hunde violentamente. El paño de pureza repite fielmente la factura del de la citada villa francesa. La cabeza se inscribe en la culminación del dolor. Expresa vivamente en imagen lo que santa Brígida refiere cuando alude a su caída, ya cercana la muerte. Peina amplia cabellera ondulante con cabellos dispuestos en haces, en los que ha desaparecido el efecto metálico. La corona de espinas ostentaba unos enormes clavos, acordes con la iconografía del Crucificado doloroso. El efecto monumental coincide con dicha precisión del Crucifijo sardo, una de las muestras más patéticas, que dejó honda huella en la isla⁸⁶. La monumentalidad constituye un elemento inherente del Crucifijo gótico doloroso, sea de dimensiones más o menos significadas, siendo enfatizado por Santa Brígida cuando alude a la fuerte complexión física del Salvador. Por cuanto se refiere a la cruz, de nuevo la santa sueca alude a ella en sus *Revelaciones: los pies y manos yertos y extendidos en la misma cruz, adaptándose a la forma y manera de ella*.

En mi opinión y por ser el tipo *Gabelkrucifixus* el que define más enfáticamente el dramatismo, es a este tipo al que alude, aunque los Crucifijos romanos ante los que oraba la santa, se hallan clavados sobre cruz latina. El ejemplar más conspicuo de cruz en ípsilon es evidentemente el tantas veces evocado de Santa María in Kapitol. El *déivot Crucifixus*, aunque actualmente se sustenta sobre cruz latina, se apoyaba en origen en una *croix fourchue*⁸⁷. Del primero derivan varios en la misma ciudad y una numerosa serie de ciudades populosas y diminutos villorrios de Europa atesoran ejemplares de este tipo, particularmente en territorios germanos, tanto en Renania como en Westfalia, demostrativos de la honda unción en la devoción popular de la sociedad del siglo XIV. Traspasa las fronteras y llega a Polonia, Austria (fig. 22), Bohemia, Checoslovaquia⁸⁸, Suiza, Italia. En Inglaterra no hay constancia de su existencia por prohibición expresa de la autoridad eclesiástica. Refiere P. Saury que en 1306 un escultor renano *Thydemanus de Alemannia, alienigena*, habiendo vendido a un parroquiano londinense por la suma de 23 libras uno de sus crucifijos cuyo brazo transversal no se correspondía con la forma tradicional, el obispo de Londres, Radulfo Baldock, ordenó la restitución inmediata⁸⁹. En el norte de Europa llega hasta Finlandia⁹⁰. En cuanto a España, el único ejemplar es el ya citado de Puente la Reina (fig. 19), indudablemente obra de importación de un peregrino alemán a Santiago de Compostela. Dicha hipótesis vendría confirmada por la pintura mural, prácticamente desaparecida, que parecía representar la venida de la imagen a hombros de peregrinos.

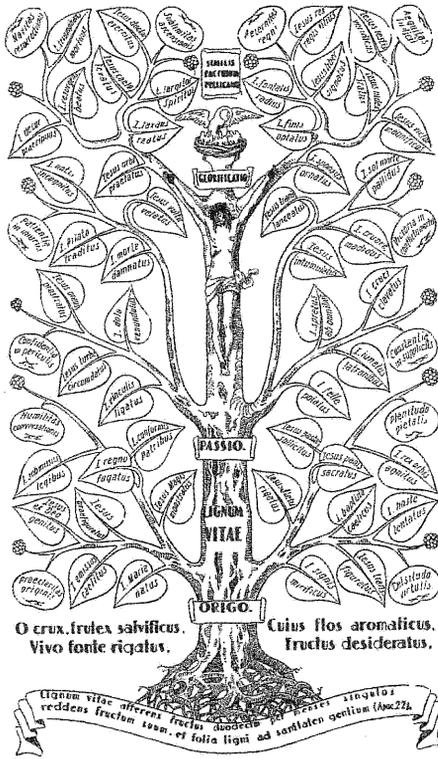
El origen de la cruz en ípsilon, como el Crucificado doloroso, es anterior al siglo XIV. Para Géza de Francovich los ejemplos más tempranos parecen remontarse al siglo XII, evidenciándose en el campo de la plástica (relieve del ábside de la iglesia de San Pablo, de Dax –primera mitad–, y tímpano de la portada de la capilla de Castel Tirol –segunda mitad–⁹¹). Sería, por tanto, anterior al cofre del obispo Eriberto, propuesto como primicia por Mühlberg, obra de hacia 1170, en cuyo disco de esmalte figura una cruz en ípsilon, pero sin representación del Crucificado. Con Crucificado, pero formando parte de una proskynesis, aparece en la

urna de San Albino (1186), en la iglesia de San Pantaleón de Colonia.

San Buenaventura escribió una obra específica, titulada *Lignum Vitae* –conocida también por otros nombres *Arbor crucis*, *Tractatus de arbore crucis*, *Arbor vitae*, *Fasciculus myrrae*, *Contemplatio de passione Domini*–, en 1259-1260, con fin didáctico (fig. 24). El autor, como conductor de almas, se propone encarnar las verdades de la Pasión en la conciencia cristiana para que sean en ella principio vital, motor de operaciones divinas y germen de vida eterna, según la mística franciscana “vivir y sufrir con Cristo”. Y no solamente lo demuestra en el texto, sino que para grabarlo en la mente de los fieles, declara él mismo en el Prólogo, se sirve de la imaginación para ayudar a la inteligencia: *Et quoniam imaginatio iuvat intelligentiam, ideo quae ex multis pauca collegi in imaginaria quadam arbore sic ordinavi atque disposui, ut in prima et infima ramorum ipsius expansione Salvatoris origo describatur et vita, in medio passio, et glorificatio in suprema. Et in prima quidem ramorum serie quattuor al-*



Crucifijo, mediados del siglo XIV, Museo Diocesano, Viena.

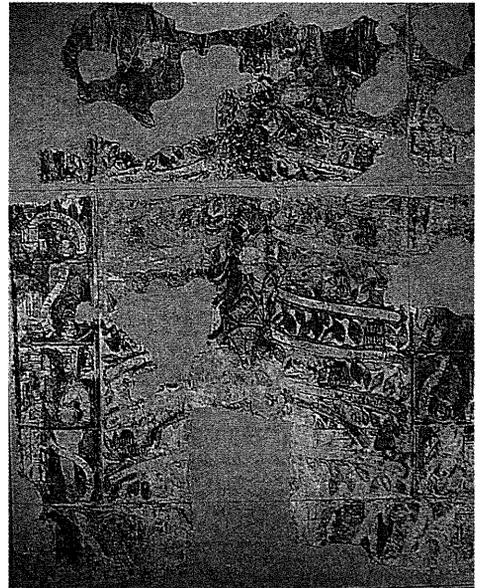


Lignum Vitae, Pintura mural, antes de 1330, capilla de los Dolores, iglesia de Arbos (Tarragona).

trinsecus secundum alphabeti ordinem ponentur versiculi, similiter in secunda et tertia, ex quorum quilibet instar fructus unica pollulatio pendet, ut sic sint quasi duodecim rami afferentes, duodecim fructus iuxta mysterium ligni vitae. Imagina un árbol de la vida, que comienza a hacer acto de presencia ya en los primeros códices todavía en vida del santo. En este árbol, por él ideado, aparece Cristo crucificado sobre el tronco y con los brazos sobre las ramas superiores, de las cuales, como de las cuatro inferiores, van saliendo frutos hasta el número de doce a partir del origen, siguiendo por la Pasión y finalizando en la Glorificación. El texto viene ilustrado por un dibujo, cuyo perdido original fue realizado indudablemente por el santo y reconstruido tal vez en estilo posterior, en el popular que figura frecuentemente en diversas ediciones de sus obras. El tronco es el *Lignum Vitae*, la cruz *frutex salvificus/ vivo fonte rigatus/ cuius flos aromaticus/ fructus desideratus*⁹². Los frutos corresponden a los si-

guientes conceptos: *Praeclaritas, Originis, Humilitas, Conversationis, Celsitudo Virtutis, Plenitudo Pietatis, Confidentia in Periculis, Patientia in Iniuriis, Constantia in Suppliciis, Victoria in Conflictu Mortis, Novitas Resurrectionis, Sublimitas Ascensionis, Aequitas Iudici; Aeternitas Regni.*

Evocador del *Arbor Vitae*⁹³, exaltado por San Buenaventura, florece en el siglo XIV, pero sus raíces se rastrean algunos siglos antes en el campo de la ilustración. Las ramas simbolizan los frutos de la redención, como se pone de manifiesto en obras italianas del siglo XIII, así como en los conjuntos murales de Arbos (Tarragona) [antes de 1330]⁹⁴ (fig. 23) y Puigcerdá⁹⁵ [1330-1340]. Las inscripciones que acompañan a la representación, más conservadas en el último conjunto citado, se asocian a la paraliturgia y devociones pasionales. *Per tuam crucem salva nos Xte de meo peccato et vita morte resurrexisti et vitam resurgendo reparasti me... Et pro nobis o crux fructer salvificus cum dat satis promissus patribus deus dator. [Et] Bat (sic) signum [magnum] ut (sic) aparuit in celo: mul(ier) [amicta] sole et lu[na] [sub pedibus eius] et in capite eius corona stellarum [duodecim]* (Ap. 12, 1). Con la Pasión, Cristo redi-



Lignum Vitae, inspirado en el diseño de San Buenaventura.

me al hombre del pecado, que habían contraído Adán y Eva en el paraíso. Cristo es presentado como el nuevo Adán, que recoge el fruto del árbol de la Vida, que el primer hombre arrojó con el pecado, árbol cantado en el *Pange lingua*, de Venancio Fortunato. Se trata de un pensamiento compartido por numerosos escritores medievales, entre ellos Drogón, quien glosa estos conceptos en su *Meditación sobre la Pasión y Resurrección*. La inclusión de este último concepto es consecuente, pues, como advierte San Pablo: "Si Cristo no resucitó, vana es nuestra predicación y vana es nuestra fe" (I Cor. 15, 14).

La sencilla, pero expresiva imagen de San Buenaventura tuvo gran transcendencia en el arte. Además de los conjuntos pictóricos indicados, documenta el tema la pintura de Pacino di Buonaguida, en Florencia, datada hacia 1320, donde las ramas aparecen con círculos y en ellos se inscribe la vida de Cristo⁹⁶. Contemporáneos del opúsculo del Doctor Seráfico son el

mosaico del ábside de San Clemente de Roma, de hacia mediados del siglo XIII, y una miniatura de San Pablo de Lavanthal. La cruz en árbol con numerosas ramas, la propia de San Buenaventura, se denomina en arte *viva o braquial*, por tener precisamente el sentido de vida, humano, énfasis del carácter vegetal de la cruz "écôtée", susceptible de asociar multitud de simbolismos referentes a la vida de Cristo o de la Iglesia.

A través de lo expuesto he pretendido poner de manifiesto el carácter de triunfo de Cristo doloroso por medio del martirio en la cruz, enfatizada sobre todo en el tipo de *Gabelkruzifixus*, cuyo sentido fue asimilado por la sociedad bajomedieval a través de la liturgia de la pasión, y devociones derivadas, así como los dramas litúrgicos, y de manera particular por los grandes místicos europeos, que en sus escritos nos han dejado la muestra más palpable de la sensibilidad hacia los dolores de Cristo, con quien deseaban sufrir.

NOTAS

¹ Deknatel, Frederick B.: Le dévot Crucifix de Perpignan, *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1938, pp. 111-116; Durliat, Marcel, Le Dévot Crucifix de Perpignan, *Études Roussellonnaises*, 1952, pp. 241-256; *Id.*, Le dévot Christ, *Congres Archéologiques de France, CXII^e Session*, Paris-Orleans, 1954, pp. 99-102; Franco, El 'devot Crucifix' de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, Paris, 1984, pp. 189-215.

² Carli, Enzo, *Gli scultori senesi*, Milán, Monte dei Paschi di Siena, 1980, pp. 24-25, fig. 148.

³ Sánchez Ameijeiras, Rocío, Espiritualidad mendicante y arte gótico, *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. a cargo de Marco V. García Quintela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 333-353.

⁴ Leclercq, D.J.: La dévotion médiévale envers le Crucifié, *La Maison-Dieu*, n. 75, 1963, pp. 120-132; *Id.*: Dévotion privée piété populaire et liturgie au moyen âge, *Études de Pastorale liturgique*, Col. *Lex Orandi*, Paris, 1944, pp. 149-183.

⁵ Wilmart, A.: Prières médiévales pour l'adoration de la Croix, *Ephemerides Liturgicae*, XLVI, 1932, pp. 22-

65; *id.*: L'Office du Crucifix contre l'angoisse, *ibid.*, pp. 421-434.

⁶ Landsberg, Jacques de, L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art, Tournai, La renaissance du livre, 2001, pp. 42-55.

⁷ Wilmart, A., *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age*, Paris, 1932, págs. 62-63.

⁸ Leclercq, D.J., "La dévotion médiévale envers le Crucifié", *La Maison-Dieu*, 75 (1963), págs. 120-132; *id.*, Dévotion privée, piété populaire et liturgie au moyen âge", *Études de Pastorale liturgique*, col. *Lex Orandi*, Paris, 1944, págs. 149-183.

⁹ Franco, Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIVe siècle, *Midí*, Tolosa, I, 1986, pp. 8-15; *id.* El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXV, Zaragoza, 1989, pp. 5-63.

¹⁰ Ordeig i Mata, R., "L'Ordre Hispánico del Divendres Sant segund la Tradició A", *Revista Cat. Teologia*, 2 (1977), pp. 453-484.

¹¹ Vetter, Ewald M., "Iconografía del 'Varón de Dolores': significado y origen", *Archivo Español de Arte*, 36,

Madrid, 1963, págs. 197-231; Belting, Hans, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, versión italiana del original alemán, Bolonia, 1986; Marrow, James, H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Amsterdam, 1979, pp. 1-32; Franco Mata, Angela, Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones, *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

¹² Bauch, K., "Christus am Kreuz und der Hl. Franziscus", *Festschrift Carl Georg Heise*, 1950, págs. 103-111

¹³ Este tema ha sido analizado recientemente en Italia por Elvio Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, 2000. Agradezco al autor el envío del libro, así como sus valiosas observaciones.

¹⁴ Panofsky, Erwin, *Les primitifs flamands*, versión francesa del original inglés, Paris, Hazan, 1992, pp. 241-242.

¹⁵ Franco, Flandes y Burgos... , cit. pp. 307-337.

¹⁶ Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del origi-

nal alemán, Londres, Lund Humphries, 1971, II, lám. 732.

¹⁷ Delehaye, La Vierge aux sept glaives, *Analecta Bollandiana*, 1893, pp. 343-352; Morin, *Origini del culto dell'Addolorata*, Roma, 1893.

¹⁸ No confundir con Pedro de Luna, en la obediencia de Avignon de 1342-1422.

¹⁹ Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, versión castellana del original italiano, Madrid, BAC, 1955, p. 916.

²⁰ También se ha relacionado con San Buenaventura. Referencias tomadas en Jungmann, José, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2ª ed., Madrid, BAC, 1953, p. 558, notas 110, 111.

²¹ Molina, Vicente, *Misal completo latino castellano*, Valencia, 1958, pp. 1769-1771.

²² El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.

²³ Bermejo, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1983, II, p. 75, fig. 85.

²⁴ El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.

²⁵ Mesuret, Robert, La Pietà de Villeneuve, Goya, 69, Madrid, 1965, pp. 138-149, sobre todo p. 139. He utilizado el *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognovimus*, Roma, 1961, Marietti, I, pp. 405, 429.

²⁶ Recuérdese que los dolores de la Virgen son: Circuncisión, Huida a Egipto, el Niño Jesús perdido en el templo, Cristo con la cruz a cuestas, Crucifixión, Descendimiento, Santo Entierro, *vid.* Franco, Flandes y Burgos..., cit. p. 314.

²⁷ *Breviarium...*, cit. pp. 437, 444.

²⁸ *Obras de San Buenaventura. II. Jesucristo*, Madrid, BAC, edición bilingüe latina española, 1967, pp. 444-508.

²⁹ Catalogado por P. Silva, *op. cit.* II, pp. 390-391, fig. 88.

³⁰ Vanderbroucke, Fr., "La dévotion au Crucifié à la fin du Moyen Age", *La Maison-Dieu*, 75 (1963), pp. 34-149; Grudmann, Herbert, *Movimenti religiosi nel Medioevo. Ricerche sui nessi tra l'eresia, gli Ordini mendicanti e il movimento religioso femminile del XII e XIII secolo e i suoi storici della mistica tedesca*, traducc. italiana del original alemán por Maria Ausserhofer y Lea Nicolet Santini, Bologna, 1980.

³¹ Las Horas de la Pasión están esculpadas en un retablo catalán de Maestre Ramón [Maestre Raimundus me fecit] y datado en 1340, analizado por Saderra, Joseph, Lo reatule del castell de Santa Pau, *Butlletí del centre d'Excursionisme de Catalunya*, 5, 1895, pp. 212-215; Agustí Durán Sanpere, *Els retaules de pedra*, Barcelona, Ed. Alpha, 1932, vol. I, pp. 27-30, foto 5. *Vid.* también el catálogo de la exposi-

ción *Saber ver el Gótico*, textos de A. Franco, Leganés, 1987, pp. 90-91.

³² Male, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1969, p. 87.

³³ Para los relojes de Pasión *vid.* Llompart, Gabriel, Horas medievales y 'Relojes de Pasión' modernos en Mallorca y Cataluña, *Entre la Historia y el Folklore. Folklore de Mallorca, Folklore de Europa. Miscelánea de Estudios ***, Palma de Mallorca, Caja de Ahorros de Baleares ("Sa Nostra"), 1984, pp. 275-285.

³⁴ Braum, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munich, 1924, vol. II, láms. 208, 273, cfr. Durán Sanpere, *Els retaules de pedra*, cit. I, p. 30 y nota 31.

³⁵ Llompart, Gabriel, Horas medievales..., cit., pp. 275-285.

³⁶ Para el Viernes Santo *vid.* San Buenaventura, La Pasión del Señor, *Obras de San Buenaventura, II*, Madrid, BAC, 1967, edición bilingüe latín-español, pp. 509-544. Sobre la iconografía de la Pasión se ha escrito mucho. Aparte de repertorios, algunos de los cuales se citan a lo largo de este trabajo, remito al lector al artículo de Didier, Robert, Miseratio Christi, Redemptio Mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passion, *Art et Histoire, De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, (Malmédy, *Art & Histoire*), Malmédy, 1997, pp. 97-148.

³⁷ Fischer, P. Columbano, Die "Meditationes vitae Christi". Ihre handschriftliche Ueberlieferung und die Verfasserfrage, *Arch. Franc. Histo.*, XXV, 1932, pp. 3-35; 175-209; 305-348; 449-483.

³⁸ *Saber ver el Gótico*, cit. p. 91.

³⁹ Primer tercio del siglo XV, cfr. Schiller, *op. cit.* fig. 307.

⁴⁰ *Misal completo latino-castellano*, cit. p. 693.

⁴¹ Bermejo, *Las pinturas sobre tabla...*, cit. pp. 43-44.

⁴² El alabastro inglés de Moguer es una importación, cfr. Franco Mata, *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja Murcia, 1999, p. 111, figs. 54-56. Para la iconografía del tema *vid.* Réau, *op. cit.* pp. 487-489; Schiller, *op. cit.* II, recoge bastantes ejemplos, figs. 307-313.

⁴³ Franco, Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos (en prensa).

⁴⁴ D. Joannis Thavleri, Ordinis Fr. Praed., clarissimi ac illuminati Theologi, *Exercitia de Vita et Passione Salvatoris nostri Iesu Christi, pietati et devotione maxime inferuentia*, Coloniae, Sumptibus Ioannis Crithr., Anno MDCVII, cfr. Franco, *Le crucifix gothique douloureux...*, cit. p. 14.

⁴⁵ Henri Suso, *Little Book of Eternal*

Wisdom and Little Book of Truth, trad. James M. Clarck, Londres, Faber and Faber, 1953, cfr. Franco, *Le Crucifix gothique...* cit. p. 14.

⁴⁶ Suso, *Little Book...*, cit. pp. 55, 58.

⁴⁷ Brugger, Ilse de: *Maestro Eckhart. Tratados y sermones*, traducción, introducción y notas de..., Barcelona, 1983, p. 17.

⁴⁸ Para su atribución al Pseudo-Buenaventura *vid.* Ligtgen, R., *Rondom de Meditationes Vitae Christi van den Pseudo-Bonaventura*, *Studia Catholica*, 3, 1927, p. 217, notas 2-8; Vernet, F., *La spiritualité médiévale*, París, 1929, p. 35.

⁴⁹ Las *Revelaciones* fueron traducidas al español bajo el título de *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. He maneado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁵⁰ Palm, Rainer, Kreuzfixe und Kreuzigungsgruppen in der kölnner Skulptur um 1390-1440, *Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, Colonia, 1977, pp. 43-74; Franco, Filiación renana de Crucifijos góticos españoles del siglo XV, *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M^o de Azcárate y Ristori*, 4, 1993-1994, pp. 393-403.

⁵¹ *Revelationes Sanctae Birgittae*, Nuremberg, 1500, libr. IV, cap. 70.

⁵² Rémy de Gourmont, *Le Latin mystique*, cfr. Thoby, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, pp. 222-223; Bergquist, Santa Brígida, p. 35.

⁵³ *Revelación 52*.

⁵⁴ Pankiewicz, Anna, Kreuzifix, Schlesien, um 1370-1380, catálogo exposición *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, dirigido por Anton Legner, Colonia, 1978, pp. 496-497, láms. 154-155, con bibliografía.

⁵⁵ Thoby, *Le Crucifix...* cit. p. 184.

⁵⁶ Manuscrito del siglo XIV, conservado en la Biblioteca Vaticana (ms. Palatinus Latinus 1969), ed. Grace Frank, París, Champion, 1922.

⁵⁷ Sánchez Ameijeiras, Espiritualidad mendicante..., cit. p. 34-36.

⁵⁸ Llompart, Gabriel, Huguet Barxa, autor del retablo del "Passio imaginis" de Felanitx (Mallorca), *Archivo Español de Arte*, 50, 1977, pp. 328-335, recogido en *Entre la Historia y el Folklore. Folklore de Mallorca, Folklore de Europa. Miscelánea de Estudios ***, Palma de Mallorca, Caja de Ahorros de Baleares ("Sa Nostra"), 1984, pp. 267-274; Franco, Retablo de San Salvador de Felanitx, catálogo exposición *Saber ver el Gótico*, Leganés, 1987, p. 92.

⁵⁹ Sánchez Ameijeiras, Espiritualidad mendicante..., cit. p. 347.

⁶⁰ Franco, "Santa Brígida y la literatura mística..." cit. Para los Crucificados con disco vid. Wolska, J., *Ringkors fran Gothlands medeltid. En ikonografik och stilistisk studie*, Estocolmo, 1997.

⁶¹ Weise, G., "L'arte tedesca contemporanea a Nicola e Giovanni Pisano", *L'Arte*, 45 (1942), pp. 107-123.

⁶² Seidel, Max, "Crocifisso", *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catálogo exposición, Siena, 1987 [2ª ed. 1988], pp. 24-26; id., "Das praterer Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta*, 16 (1977), pp. 3-12; id., "Un Crocifisso di Giovanni Pisano a Massa Marittima", *Prospettiva*, 62 (1991), pp. 68-69; Carli, Enzo, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Pisa, 1986, p. 90; Franco, "El Crucifijo de Oristano..." cit.

⁶³ Rademacher, Franz, *Der gotische Kruzifix von St. Georg in Köln, Jahrbuch der reinischen Denkmalpflege*, 21, 1957, pp. 29-42; Winter, A Middle-Rhenish *Crucifixus Dolorosus* of the Late Fourteenth Century, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, septiembre, 1982, pp. 225-235, p. 229, retrasa su cronología hacia 1390-1400.

⁶⁴ Origen renano tiene el ejemplar de The Cleveland Museum, publicado por Patrick M. de Winter, A Middle-Rhenish *Crucifixus Dolorosus* of the Late Fourteenth Century, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, septiembre, 1982, pp. 225-235.

⁶⁵ Deseo agradecer a mis buenos amigos Bertha (†) y Jörg Untermann, por la generosidad en realizar un viaje conmigo para estudiar una nutrida cantidad de Crucifijos en Renania y Westfalia.

⁶⁶ Thoby, P. *Le Crucifix des Origines* págs. 177-178; Franco, "El 'dévot Crucifix' de Perpignan..." cit. p. 200.

⁶⁷ Mühlberg, op. cit. p. 76.

⁶⁸ Sánchez Ameijeiras, *Espiritualidad mendicante...*, cit. p. 345.

⁶⁹ Thoby, op. cit. p. 184.

⁷⁰ Para la transformación de la representación de Cristo muerto a Cristo vivo vid. Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, cit., pp. 163-167.

⁷¹ Géza de Francovich, L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso, *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 1938, pp. 143-261.

⁷² Vid. nota 1.

⁷³ Thoby, op. cit. pp. 179-180.

⁷⁴ Durliat, "Lé dévot Crucifix..." cit.

⁷⁵ Géza de Francovich, op. cit. p. 237.

⁷⁶ Thoby, op. cit. p. 177.

⁷⁷ Franco, "El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes", *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. T. I. Historia del Arte*, Badajoz, 1981, pp.

43-50.

⁷⁸ Ara Gil, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Inst. Simancas, 1977, pp. 89-90; Franco, El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV, *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 220-241; Franco, Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León, *De la creación a la restauración. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75º anniversaire*, Tolosa, 1992, pp. 493-501.

⁷⁹ Franco, El Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes, *Reales Sitios*, n. 88, a. 23, 2º trimestre, Madrid, 1986, pp. 65-72. Para crucifijos gallegos vid. también Manso Porto, Carmen e Yzquierdo Perrín, Ramón, *A arte gótica*, que en p. 452 citan el ejemplar de Vivero, fechado en el siglo XIV, recogido por Rocío Sánchez Ameijeiras, Devociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo *Estudios Mindonienses*, 15, 1999, pp. 375-409. Agradezco a la autora el envío del manuscrito inédito.

⁸⁰ Vázquez de Parga, Luis, "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina", *Archivo Español de Arte*, 4, 1943, págs. 307-313; Franco, "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)", *Reales Sitios*, 82 (1984), pp. 57-64.

⁸¹ Lunghi, op. cit. pp. 65-78. Este riguroso autor esgrime cinco argumentos en tal sentido, no concluyentes, ciertamente; hay que considerar que la propia escultura gótica inglesa ha sufrido grandes estragos a consecuencia de la iconoclastia puritana de Enrique VIII y posteriormente de Oliver Cromwell. No estimo que sea definitivo el análisis comparativo con otro tipo de arte, como la miniatura o el *opus anglicanum*. De cualquier manera, su estudio es magnífico.

⁸² Este es analizado por Lunghi, op. cit. p. 108, fig. 44.

⁸³ Analizado en Franco, Le 'dévot Crucifix' de Perpignan... cit. pp. 209-210.

⁸⁴ Franco, "L'influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVº siècle", *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlín, 1994, pp. 53-70.

⁸⁵ El Crucifijo fue dado a conocer por Durán Sanpere, Agustí, "Temas d'arqueología catalana. Les imatges corpòries dels Crucifix a Catalunya", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 31 (1921), pp. 93-95. Fue quemado en 1936, durante la guerra civil. Vid. también Franco, El 'dévot Crucifix' de Perpignan... cit. p. 202; Id., "El Crucifijo de Oristano..." cit. p. 32.

⁸⁶ El Crucifijo de Oristano ha sido

acreador de abundante bibliografía, recogida en Franco, "El Crucifijo de Oristano..." cit., y más recientemente en el catálogo de la exposición *Crocifissi dolorosi*, a cargo de G. Zanza, Cagliari, s.a. [2000?]; Id., "Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante 'Cristo in Croce'", *Crocifissi dolorosi*, pp. 24-26; Siddi, Lucia, "L'iconografia del Cristo gotico doloroso delle province di Cagliari e Oristano", *Crocifissi dolorosi*, pp. 17-21.

⁸⁷ Saury, Pierre, "Des rituels rhénans du Xe siècle à la croix fourchue du 'dévot Christ' de Perpignan", págs. 5-15; Durliat, Marcel, "Le dévot Crucifix de Perpignan", *Études Roussillonnaises* (1952), pp. 241-256; Durliat, "Le dévot Christ", *Congrès Archéologique de France, 112º session*, Paris-Orleans, 1954, pp. 99-102; Franco Mata, "El 'dévot Crucifix'..." cit.

⁸⁸ Kalina, Pavel y Kyzourová, Ivana, "The 'Premyslovsky' Crucifix of Jihlava Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus dolorosus", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LVII, 1996, pp. 35-64; Id., *Premyslovsk Krucifix a Jeho Doba*, catálogo exposición Královská Kanonie Premonstrátů na Strahove, Praga, 1998.

⁸⁹ Saury, "Les rituels rhénans..." cit. p. 515, nota 5.

⁹⁰ Géza de Francovich, op. cit. pp. 195-227; Strucken, M., *Literarische und kunstlerische Quellen des Gabelkruzifixes*, tesis de doctorado, Facultad de F. y L., Colonia, Düsseldorf, 1928 (agradezco el envío a mi buen amigo Fritz Wertmüller); Mühlberg, F., "Crucifixus dolorosus". Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 221 (1960), pp. 69-86; Alemann-Schwartz, M. Von, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zu Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, tesis de doctorado, Bonn, 1976.

⁹¹ Géza de Francovich, op. cit. p. 151.

⁹² *Obras de San Buenaventura*, edición bilingüe, Madrid, 1967, 3ª ed. vol. II, pp. 259-323.

⁹³ Baurreiss, Romuald, *Arbor Vitae. Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brachtung des Abendlandes*, Munich, 1976.

⁹⁴ Sureda, Joan, "Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, II, III, 1981, pp. 5-33; Id., "El Lignum Vitae protogótico de la iglesia parroquial de l'Arboç", *De la Création à la restauration*, cit. pp. 351-363.

⁹⁵ Cid Priego, Carlos, "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá", *Anuario de Estudios Gerundenses*, 15 (1958), pp. 5-101. Vid. también Sureda, "El Lignum Vitae protogótico..." cit. p. 360.

⁹⁶ Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres, 1971, II, p. 483.

BIBLIOGRAFÍA

Alemann-Schwartz, Monika von, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, tesis de doctorado, Bonn, 1976.

Baurreiss, Romuald, *Arbor Vitae. Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brachtung des Abendlandes*, Munich, 1976.

Beutler, Christian, *Die Basilika St. Maria im Kapitol zu Köln*, Colonia, Rheinische Kunststaten, 1975.

Crocifissi dolorosi, catálogo de la exposición, a cargo de G. Zanza, Cagliari, s.a. [2000?].

Didier, Robert, "Miseratio Christi, Redemptio Mundi. Considérations sur l'icongraphie de la Passion", *Art et Histoire, De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, (Malmédy, Art & Histoire), Malmédy, 1997, pp. 97-148.

Durliat, Marcel, "Le dévot Crucifix" de Perpignan", *Études Roussillonaises*, 1952, pp. 241-256.

Durliat, "Le dévot Crucifix", *Congrès Archéologique de France*, CXII session, 1954, pp. 99-102.

Franco Mata, Ángela, "El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, en Trujillo", *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Historia del Arte, Cáceres-Badajoz, pp. 43-50, 11 láms.

Franco, "El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV", *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n. 223, Madrid, 1983, pp. 220-241, ilustr.

Franco, "Los Crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo", *Cuadernos de Investigación e Historia*, t. X, fasc. 2, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984, pp. 79-93, 4 ilustr.

Franco, "El 'dévot Crucifix' de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XX, Madrid, 1984, pp. 189-215, 8 ilustr.

Franco, "El Crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico", comunicación presentada en el III Con-

greso Español de Historia del Arte (CEHA), Sevilla, 8-12 de octubre de 1980, recogida en Ponencias y comunicaciones (resúmenes), Comité Español de Historia del Arte, pp. 63-64.

Franco, "El Crucifijo gótico de Puente la Reina (Navarra)", *Reales Sitios*, 82, a. XXI, Madrid, 1984, 4º trim., pp. 57-64, ilustr.

Franco, "Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV siècle", *XI^e. Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragón, Montpellier, 26-29 Septembre, 1985*, publicado en *Midi. Revue des Sciences Humaines et de Littérature de la France du Sud*, 1, diciembre, 1986, pp. 8-15, con ilustraciones.

Franco, "El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXV, Zaragoza, 1989, pp. 5-63.

Franco, "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León", *Travaux offerts à Marcel Durliat «De la création à la restauration»*, Tolosa, 1992, pp. 493-501.

Franco, "L'influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVe siècle", *Actas del Convenio Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, dirigido por Uwe Albrecht y Jan von Bonsdorff en colaboración con Annette Henning, Berlín, Dietrich Reimer, 1994, pp. 53-69.

Franco, "Filialción renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV", *Anales de Historia del Arte*, n. 4, Homenaje al Prof. Dr. D. José M^o de Azcárate, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 393-403.

Franco, "Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones", *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

Franco, "Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos", *VIII Encuentro Histórico Suecia-España. Seminario "El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago"*, 18-20 octubre, 2000, Salón Noble, Palacio Fonseca, Santiago de Compostela, organizado por la Fundación Berndt Wistedt (en prensa).

Géza de Francovich, "L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso", *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 1938, pp. 143-261.

Giglioli, Paolo, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000.

The Image of Christ. The catalogue of the exhibition seeing Salvation, Londres, National Gallery Company Limited, 2000.

Landsberg, Jacques de, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.

Lavagnino, E., "El Crocifisso della basilica di San Paolo", *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1940-1941, VIII, pp. 217-227.

Lisner, Margrit, *Holzkrüzifixe in Florenz und der Toskana von Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Munich, 1970.

López de Guereño, M^a Teresa, "La Cruz y el Crucificado en la Edad Media hispana", catálogo de la exposición *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000, pp. 371-381.

Lunghi, Elvio, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2000.

Marrow, James H., *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of Sacred Metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk, Van Ghemert, 1979.

Mühlberg, Fried, "Cruifixus dolorosus". Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXII, Colonia, 1960, pp. 69-86.

La Pasión en el arte religioso riojano, catálogo exposición, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1996.

Salmi, Mario, "Tino di Camino a Roma?", *Commentari*, 15, 1964, pp. 166-172.

San Buenaventura, *Obras de San Buenaventura*. II. Jesucristo, Madrid, BAC, 1967.

Sánchez Ameijeiras, Rocío, "Espiritualidad mendicante y arte gótico", *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. Marco V. García Quintela, Santiago de Compostela, Universidad, 1996, pp. 333-353.

Saury, Pierre, "Des rituels rhénans du Xe siècle à la croix fourchue du 'dévot

Christ' de Perpignan", *La Tramontane*, n. 374, 1955.

Seidel, Max, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Florencia, 1971.

Seidel, "Das Prateser Kuzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta*, XVII/1, 1977, pp. 3-12

Strucken, M., *Literarische und künstlerische Quellen des Gabelkruzifixus*, Düsseldorf, 1928.

Sureda, Joan, "El Lignum Vitae protogótico de la iglesia parroquial de l'Arbog", *Travaux offerts à Marcel Durliat "De la création à la restauration"*, Tolosa, 1992, pp. 351-363.

Thoby, Paul, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959.

Tuchman, Barbara, *A Distant Mirror: The Calamitous Fourteenth Century*, Nueva York, Knopf, 1978.

Uebermann, F.: "Ein deutscher Bildhauer in London 1306", *Rep. für Kunstwiss*, XXXIII, 1910.

Vázquez de Parga, Luis, "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina", *Archivo Español de Arte*, 4, 1943, págs. 307-313.