

Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV

Angela FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional de Madrid

El Crucifijo gótico doloroso renano, que tuvo su máximo esplendor en la primera mitad del siglo XIV, evolucionó a finales de siglo hacia una forma particular, de amplio predicamento no sólo en el país de origen, sino también en el resto de Europa. En España penetró su influencia por medio de los artistas procedentes de tierras del norte, en la segunda mitad del siglo XV, y pervive varios años del siguiente.

Analizados varios ejemplares —no todos idénticos—, por Rainer Palm¹, pueden estimarse como prototipos, por su calidad y elegancia, el de San Mauricio de Colonia (fig. 1) y el de San Esteban, Colonia-Lindenthal². Ambos responden a los caracteres que definen dicho tipo: esbeltez más o menos acentuada, largas extremidades, sobre todo los brazos, amplio tórax, con la caja torácica bastante señalada, perizoma corto enrollado en los muslos con finos plegados, el pie derecho sobre el izquierdo en rotación externa, rostro alargado de facciones nobles y gruesa corona acordonada, bajo la que se disponen largos cabellos metálicos. A veces se inclina levemente el cuerpo sobre el lado izquierdo, aunque no es elemento privativo. Pervive el carácter doloroso en la expresión, aunque más amortiguado que en los Crucifijos dolorosos.

Dicho autor incluye en el grupo los dos Crucifijos citados³, el de San Víctor de Xanten⁴, otro en el Schnütgen-Museum⁵, el de Santa Columba⁶, Santa Cruz Colonia-Weidenpesch⁷, Tesoro de la catedral⁸, capilla de la Cruz de Ehemals, Waldbreitbach⁹, capilla de la clínica de la uni-

versidad, Colonia-Lindenthal¹⁰, San Pancracio de Odenthal¹¹, la Asunción, Colonia¹², dos en San Juan Bautista de Niederhaussem¹³, San Martín de Kirhherten, Colonia, Musco diocesano¹⁴ y el de Merzenich¹⁵.

Debido a su especial elegancia y expresividad, este tipo de Crucificado alcanzó una gran difusión, no sólo en Alemania sino también en el resto de Europa. El norte del país se sintió especialmente atraído. Iglesias y catedrales lucen colosales ejemplares en los que se une un hondo dramatismo con una figura de extraordinaria perfección técnica. Sirvan de ejemplo el de la catedral¹⁶ y el de Santa María en Lubeck¹⁷, sin olvidar el de la catedral de Kiel.

Cada país interpretó libremente dicha tipología o no deja sentir dicha influencia. Tal es el caso de Italia, cuya área toscana, admirablemente estudiada por Margrit Lisner¹⁸, pasa directamente del Crucifijo del siglo XIV¹⁹ al estilo renacimiento. Donatello es la muestra más expresiva²⁰. En el propio trecento, a excepción de los Crucifijos dolorosos²¹, la contextura angulosa y distorsionada del cuerpo está más atenuada que en Alemania. Fuera de esta zona, parece más clara la dependencia germana, particularmente en Sicilia, cuya situación geográfica generó directas relaciones comerciales con los países del norte —Crucifijo de la iglesia de San Michele, de Calatafimi, iglesia de la Anunciada, Trapani, originariamente en la iglesia del Carmen de Erice, monasterio de San Michele, Mazara, en cuya catedral hay otro, procedente de San Egidio, ya de hacia 1525²².

El resto de Europa, por el contrario, sigue más de cerca el estilo renano. Los numerosos ejemplos aportados por Paul Thoby²³, tanto en escultura, como en pintura, vidriera, grabado y miniatura, son bien expresivos en cuanto a la difusión del tipo. En Austria, como en España, pervive hasta entrado el siglo XVI, como se ve en el ejemplar de ca. 1515 hoy en el Museum of Fine Arts de Boston²⁴, y varios existentes en el valle del Danubio entre Passau y Viena. Los prototipos del grupo se hallan en Spitz, Maria Laach, Gottweig y Kilb. Aparte de la corpulencia, amplio tórax y similar disposición de las piernas que los ejemplos renanos, el escultor del ejemplar americano ha puesto especial énfasis en el perizoma, cuyos extremos caen artísticamente.

España representa un caso muy particular de intensas relaciones generadas por los artistas, unas veces conocidos y otras anónimos, venidos de tierras del norte de Europa, tanto de Alemania como de los Países Bajos. Si a lo largo de los siglos han existido relaciones más o menos intensas entre España y Alemania²⁵, —frecuentemente por matrimonios regioes—, la segunda mitad del siglo XV hispano —la primera está marcada por la influencia de Borgoña— aparece dominado en el arte por la llegada de familias enteras de artistas, contratados por la realeza, el

clero y la nobleza. La figura de la Reina Católica es fundamental en este sentido²⁶. Vienen de tierras del norte Colonias, Siloes, Hannequines, Egas, etc., cuya segunda generación se hispaniza progresivamente, a partir del bagaje de la tierra de origen. Castilla se inunda de las obras de estos artistas, muchos de primera fila, que inmortalizan su nombre con realizaciones arquitectónicas, esculturas en portadas, sepulcros y capillas funerarias, pinturas y vidrieras, grabados, miniaturas, y obras de orfebrería. La riqueza económica de Castilla genera intensas relaciones entre España, Alemania y los Países Bajos, sobre todo con la exportación de la lana. Los temas iconográficos se propagan también por medio de grabados y estampas, que alcanzan ahora una gran difusión.

Por lo que respecta a la escultura²⁷, como en las demás artes, es Castilla la región más esplendorosa en obras, diseminadas fundamentalmente por Burgos y Toledo y los respectivos focos de influencia, Valladolid y Palencia del área burgalesa, y Segovia, Cuenca y Guadalajara de la toledana²⁸.

El tipo de crucificado en análisis penetra tempranamente en nuestro país, lo cual no es sorprendente, pues las relaciones hispano-germanas aparecen documentadas desde 1380. El primer ejemplar conocido por mí es el Crucifijo de uno de los relieves del sepulcro de la reina María de Molina, en la iglesia de la cartuja de Valladolid, para el que Julia Ara propone coherentemente una fecha de realización entre 1410 y 1430²⁹. Dicha autora observa las relaciones entre España y el sur de Alemania documentadas ya desde 1380. La figura del Crucificado responde a los caracteres propios del tipo en análisis: perizonium corto, proyectado hacia un lado en voluta flotante, como algunos ejemplares renanos, y el cuerpo aparece fuertemente estirado.

Los Crucifijos aparecen dentro de diversos contextos; el funerario, como el citado de Valladolid. El crucero de Sasamón (Burgos) es una obra monumental con finalidad litúrgico-devocional de extraordinaria calidad artística. Muestra un Crucificado dentro de un programa iconográfico de salvación. Por Adán y Eva cae el género humano; por la muerte de Cristo en la cruz se salva³⁰. El Crucifijo de la iglesia del convento de San Pablo en Toledo forma Calvario «sintético» con la Virgen y San Juan³¹. El Cristo de Lezo (Guipúzcoa)³², como el de La Laguna (Tenerife), constituyen sendos ejemplares de devoción, presumiblemente encargados directamente a Alemania y Países Bajos respectivamente.

Otra representación es la del Crucificado presidiendo un retablo, de dimensiones más o menos generosas. El Crucifijo del retablo de la cartuja de Miraflores es el verdadero protagonista dentro del conjunto, y se acentúa su dominio con el círculo en que está inscrito. Obra presumible de Gil de Siloe³³, la personalidad del artista se expresa de forma

conspicua, pero en la talla del Cristo se aprecia el conocimiento directo de las obras alemanas del momento inmediatamente anterior. Este artista es la figura indiscutible del gótico florido en Burgos. Procedente de Amberes³⁴, su arte se desarrolla en la segunda mitad del siglo xv. El retablo mayor de la citada cartuja fué contratado y realizado por él y Diego de la Cruz entre 1496 y 1499.

En la talla del Crucifijo, el escultor respeta bastante fielmente, aunque evolucionados, los caracteres de los Crucifijos germánicos. Es esbelto, de amplio tórax, con la caja muy señalada, y largas extremidades, peperizoma corto, rostro patético, de finas facciones y gran corona con el típico sogueado. La naturaleza humana de Cristo y su encarnación se pone de manifiesto junto a la divina con la presencia de la Trinidad.

En la catedral de Burgos el Condestable don Pedro Fernández de Velasco y su esposa doña Mencía de Mendoza mandaron levantar una extraordinaria capilla para su enterramiento en 1486³⁵. No se finalizó, sin embargo, en vida de ambos esposos, y conocemos por la documentación que se efectuaban obras por Felipe Vigarni y Diego de Siloe entre 1523 y 1532, como atestiguan un diario de cuentas del heredero del Condestable³⁶. El estilo del Crucificado, como el de las restantes figuras que componen el Calvario, muestra un germanismo evidente en términos de Durán y Ainaud, quienes ven un estilo de transición, naturalista y patético, espiritual y torturado en la forma y el sentimiento³⁷. Este se manifiesta también en los grandes retablos de hacia 1500, particularmente en el de Toledo y Oviedo, e incluso en la escultura funeraria, como se aprecia en el sepulcro del Dr. Grado, en la catedral de Zamora³⁸.

El escultor que en España ha tallado con más fidelidad el tipo de Crucificado germánico ha sido indudablemente Alejo de Vahía³⁹. Este artista es presumiblemente extranjero, aunque se desconoce su lugar de origen. La composición de sus esculturas sigue puntualmente los esquemas utilizados en Limburgo, Bajo Rhin y Westfalia, lo que hace pensar en un aprendizaje directo, con el que vendría a España, desarrollando su arte en Palencia. Tenía taller abierto en Becerril (Palencia) y a juzgar por las numerosas obras atribuibles a él y al taller, puede colegirse su relativo éxito, teniendo en cuenta su formación tardogótica cuando ya apuntaba la nueva corriente renacentista. De hecho, ya en vida fué desplazado por Vigarny⁴⁰, aunque el estilo inicial de este escultor está todavía inmerso en lo gótico. Trabajó casi siempre en madera, y realizó encargos para Becerril, Paredes de Nava, Monzón de Campos y otras localidades de la provincia.

Los Crucifijos palentinos, como advierte J. Ara⁴¹, reproducen el mismo modelo con ligeras variantes, que pueden resumirse en mi opinión, en una casi imperceptible evolución hacia formas más suaves; el perizoma

cambia de estar enrollado en los muslos a trazar un nudo en su lado derecho, que tendrá fortuna en siglos posteriores. Dicha investigadora recoge los ejemplares de San Miguel de Palencia (fig. 2), Becerril de Campos, Capillas, Castromocho, Cervera y Riveros de la Cueva, que figuran también en el *Inventario Artístico*, como el de Villalba de Guardo (fig. 8)⁴².

Su fama trasciende a la vecina provincia de Valladolid, donde J. Ara ha catalogado una notable serie, cuyo prototipo es el Crucifijo de Becerril de Campos: parroquial de Viana de Cega (fig. 3), procedente del antiguo Seminario de Valladolid, Moral de la Reina, La Seca, convento de Santa Teresa de Valladolid y el vallisoletano del Museo Marés, y el más evolucionado de la parroquial del Salvador. A ellos suma los de calidad inferior, quizá dentro del taller o círculo, el de Villavaquerín y Gatón de Campos. Obras de artesanos estima los ejemplares de Villarcres, hoy en el Museo diocesano, y el de la iglesia de San Mamés de Cuenca de Campos⁴³. Los Crucifijos de este autor y su taller tienen en la frente dos rizos simétricos, el cabello se separa un poco del rostro a la altura de las orejas y los rasgos del rostro adoptan los convencionalismos propios suyos. En todos ellos aparece un corte diagonal en la parte inferior del brazo y una peculiar curvatura en la espalda. Además de la fórmula típica de perizoma corto, Alejo de Vahía adopta otra en que aquél se anuda artísticamente a un lado, tipo que tendrá bastante fortuna en Castilla —Crucifijo de la iglesia de San Miguel, en Saldaña (Palencia)⁴⁴ y los vallisoletanos de la iglesia de San Andrés de la capital, San Pedro de Villavicencio de los Caballeros, parroquial de Calabazas, Santa María de Medina de Rioseco y parroquial de Traspinedo, entre otros⁴⁵— y será adoptado en el siglo xvi⁴⁶ por Balmaseda, y en siglos posteriores, como se ha indicado.

Derivación directa de Renania presentan los magníficos Crucificado de Aguilar de Campos —iglesias de San Andrés y de Santa María— y el de Granja Tovilla de Tudela de Duero. Se caracterizan, sobre todo el primero, por una extraordinaria esbeltez, derivada directamente del Crucifijo de San Esteban de Colonia-Lindenthal, aunque en el castellano se ha puesto menos énfasis en la herida del costado y en el perfilado de la caja torácica, si bien las costillas se acusan con fuerza. La caballera es más rizada en éste último, y la corona adopta el tipo de otros coloñeses, formada por dos ramas de espino retorcidas, más frecuente en nuestro país que el típico sogueado del siglo xiv. J. Ara ve el origen de los ejemplares vallisoletanos indicados en la escuela leonesa, en torno a los escultores de la sillería de la catedral⁴⁷. Hay que advertir, sin embargo, que también éstos proceden de tierras del norte.

Toledo se presenta menos receptiva a esta corriente renana. Pero existen algunos ejemplares de interés en su área de influencia, tal el Cru-

cifijo segoviano de la portada de Santa Cruz, que deriva estilísticamente de Juan Guas⁴⁸.

Un ejemplo interesante de Crucificado del último cuarto del siglo xv es el de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo (fig. 4), en el que pervive la expresión patética de los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo xiv. Sin descartar estos recuerdos⁴⁹, estimo que deriva de un tipo evolucionado alemán, del que toma la corpulencia, desproporción entre la cabeza y el cuerpo, largas extremidades, corona sosegada y corto perizoma. Difiere del modelo en la anchura del abdomen. Es, pese a las deficiencias estructurales, una obra notable⁵⁰.

Influencias germánicas son patentes en otras regiones de España. En Galicia hay un ejemplar muy interesante en la capilla de la Cruz de Vilachá, en Castroncán (Lugo)⁵¹, cuya calidad artística contrasta con el popularismo dominante⁵². En Morga (Vizcaya) hay otro de la misma época, pero de anatomía más suave, como el Crucificado de Echano⁵³. Particularmente curiosa es la Cruciaga, en la calle de San Roque, de Elorrio (Vizcaya), cuyo Crucificado lleva un perizoma anudado a un lado⁵⁴. Los ejemplares de lugares no lejanos del mar sugieren la posibilidad de importación de dichas obras de Centroeuropa, como sucede con los alabastros ingleses. El Crucifijo gallego, en concreto, tiene una típica corona alemana.

También Aragón se mostró sensible a la moda. El Crucificado procedente del monasterio cisterciense de Rueda (Zaragoza), actualmente en la capilla de la casa de los señores de Cremades, en Roda de Isábena (Huesca), es buena prueba⁵⁵, y también el de la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Alcalá de Moncayo⁵⁶.

La iconografía del Crucificado pasa a otras representaciones, entre las que destacan Cristo atado a la columna —Gil de Siloe—, *Ecce Homo*⁵⁷, el Cristo de Piedad —ejemplares de la catedral de Cuenca, iglesia de el Garrobo, éste último obra firmada de Pedro Millán—, la Virgen con Cristo muerto sobre sus rodillas (Piedad), tema con incidencia en Europa paralela al Crucificado, en sus dos vertientes, la de la Piedad realista y la mística, y el Entierro de Cristo, que tanto en Alemania como en los demás países europeos se extiende hasta el siglo xvi⁵⁸. En España, los ejemplos castellanos siguen la corriente estilística germánica del *Heilige Gräber*, cuyo paralelismo iconográfico catalán en cuanto al origen ha sido propuesto documentadamente por J. Bracons⁵⁹. Sobrepasa incluso la iconografía cristológica, siendo adoptada por santos mártires desnudos. Entre ellos el caso más frecuente es el de San Sebastián, cuya iconografía propia de la Edad Media, vestido, evoluciona a fines de la Edad Media a adoptar tan sólo un reducido perizoma. Los ejemplos son numerosos y ya caen fuera del tema.

NOTAS

¹ Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen in der kölnner Skulptur um 1390-1440, *Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, Colonia, 1977, pp. 43-74.

² *Ibidem*, pp. 48-50, fig. 3.

³ *Ibidem*, figs. 2-3.

⁴ *Ibidem*, pp. 44-48, n. 1, fig. 1.

⁵ *Ibidem*, pp. 50-52, n. 3, fig. 4.

⁶ *Ibidem*, pp. 52-53, n. 4, fig. 5.

⁷ *Ibidem*, pp. 53-56, n. 5, fig. 8.

⁸ *Ibidem*, pp. 56-57, n. 6, fig. 9.

⁹ *Ibidem*, pp. 58-59, n. 7, fig. 10.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 60-61, n. 8, fig. 11.

¹¹ *Ibidem*, pp. 62-65, n. 9, figs. 12-13.

¹² *Ibidem*, pp. 66-70, n. 10, fig. 16.

¹³ *Ibidem*, pp. 70-71, n. 11-12, figs. 19-20.

¹⁴ *Ibidem*, p. 72, fig. 21.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 72-74 n. 14 fig. 22.

¹⁶ Lutz WILDE: *Der Dom zu Lübeck*, Munich-Berlín, 1991, p. 18, figs. en pp. 7-8.

¹⁷ Rolf SALTZWEDEL: *Sainte-Marie, église des bourgeois et du Conseil de la ville de Lübeck*, Lübeck, 1989, fig. p. 6.

¹⁸ *Holzkrufifixe in Florenz und in der Toskana*, Munich, 1970.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 16-40, figs. 1-104.

²⁰ *Ibidem*, pp. 54-57, figs. 105-108.

²¹ *Ibidem*, pp. 31-32, figs. 72-77; GÉZA DE FRANCOVICH: «L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso». *Kunsthistorischen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II Cuaderno, 1938, pp. 143-261.

²² Publicados por V. SCUDERI: *Arte Medievale nel Trapanese*, Trapani, 1978, pp. 109-111; 139-140, figs. 150-154; 195. También hay algún ejemplar en el Molise, como el Crucifijo de Vinchiaturro, A. TROMBETTA: *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Campobasso, 1984, pp. 546-7, lám. CCLXI.

²³ *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959. Los caracteres generales del tipo en fig. 31, correspondiente a la primera mitad del siglo, aunque se prolonga a lo largo del mismo. Ejemplos en n. 327-329; 331; 336; 337-341; 345; 355; 365.

²⁴ D. LEHRESMANN: *Crucifix, Gothic Sculpture in America*. I. The New York England Museums, Nueva York, Londres, 1989, pp. 90-92, con figura.

²⁵ J. VINCKE: *Deutschland und Spanien, Sonntagsbeilage der kölnischen Volkszeitung im Schritt der Keit*, Colonia, n. 169, 1936; G. WEISF: *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, 1933; C. JUSTI: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlín, 1908, I; H. KEHRER: *Alemania en España. Influjo y contactos a través de los siglos*, trad. del original alemán *Deutschland in Spanien. Beziehung, Einfluss und Abhängigkeit*, Munich, 1953, Madrid, 1966.

²⁶ J. V. L. BRANS: *Isabel la Católica y el arte hispanoflamenco*, Madrid, 1952. J. Selva (*El arte español en tiempo de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1943) exagera la personalidad de lo hispánico por encima de las corrientes extrajeras.

²⁷ Th. MULLER: *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain*, Londres, 1966.

²⁸ A. DURAN SANPERE, y J. AINAUD DE LASARTE: *Escultura gótica*. *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956, vol. VIII, p. 303; J. YARZA LUACES: *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*, Madrid, 1978, pp. 394-396.

²⁹ Clementina Julia ARA GIL: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, p. 191.

³⁰ Descubierta por S. Andrés Ordax, le ha dedicado un estudio, *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: El Crucero de Sasamón*, Salamanca, 1986.

³¹ A. FRANCO MATA: *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, n. 223, 1983, pp. 220-241.

³² *El Santo Cristo de Lezo. Breve reseña de algunos datos referentes a esta prodigiosa imagen*, Lezo, 1965.

³³ La bibliografía sobre Gil de Silóe es enorme, por ello consigno aquí sólo obras monográficas o recientes: M. de ASSAS Y DE EREÑO: *La cartuja de Miraflores, junto a Burgos, Monumentos Arquitectónicos de España*, Madrid, 1880, vol. V.; F. TARIN Y JUANFEDA: *La real cartuja de Miraflores (Burgos)*, 2.ª ed., Burgos, (192-?): *Id.*: «El retablo de la cartuja de Miraflores», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos*, 4.º trim. vol. 1, 1925, pp. 399-404; A. L. MAYER: «El escultor Gil de Silóe», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, vol. 31, 1923 pp. 252-257; *Id.*: «Gil de Silóe und der "Macstro Guilles"», *Kunstchronik und Kunstmark*, nueva serie, vol. 23, 1922, pp. 505-506; H. E. WETHEY: *Gil de Silóe und his school*, Cambridge, Mass, 1936; B. GILMAN PROSKE: *Castilian Sculpture gothic to renaissance*, Nueva York, 1951, pp. 54-92; M. J. GOMEZ BARCENA: *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-221 (para el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la capilla del citado retablo); F. Sagredo: *La cartuja de Miraflores*, León, 1973. Más recientemente Joaquín YARZA LUACES: *Gil de Silóe*, Cuadernos de Arte Español, 3, Historia 16, Madrid, 1991, pp. 22-26, fig. 9.

³⁴ J. de SALAZAR: «El origen flamenco de Gil Silóe», *Archivo Español de Arte*, 19, 1946, pp. 228-242; DURANAINAUD: *op. cit.*, p. 341.

³⁵ Fr. C. C. VILLACAMPA: «La capilla del Condestable, de la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IV, 1928, pp. 25-44.

³⁶ GAYA NUÑO: *Guías artísticas de España*, Burgos, Barcelona, Aries, S. A., p. 71.

³⁷ DURAN Y AINAUD: *op. cit.*, p. 359.

³⁸ Ha sido estudiado por Guadalupe RAMOS DE CASTRO: *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982, pp. 355-356 y J. YARZA LUACES: «La portada de occidente de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Studia Zamorensia*, 1988, pp. 117-152.

³⁹ La personalidad de este escultor se ha ido perfilando por medio de los sucesivos estudios de diversos investigadores. Destacan entre ellos, I. Vandevivere: «L'intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahia dans le «Retable Mayor» de la Cathédrale de Palencia (1505)», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Art J. Lavalleye*, Lovaina, 1970, pp. 305-318; J. ARA GIL: *En torno al escultor Alejo de Vahia (1490-1510)*, Valladolid, 1974; *Id.*: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, cit.: *Id.*: «Imaginería gótica palentina», *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 58-60; *Fons del Museu Frederic Mares*, Barcelona, 1991, n. 237, y J. YARZA: «Alejo de Vahia y su escuela. Nuevas obras», *Miscelánea de Arte*, Madrid, 1982, p. 47; *Id.*: «Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura», *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, Palencia, 1986, pp. 2350; *Catàleg...* cit., n. 232.

⁴⁰ Para el cambio de estilo vid. GILMAN PROSKE: *op. cit.*, pp. 221-469; F. PORTELA SANDOVAL: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977; J. J. MARTIN GONZALEZ: «La introducción del renacimiento en la escultura de Castilla la Vieja (Estado de la cuestión)», *Actas del simposio Internacional «A introdução da Arte da Renascença na Península Iberica»*, Coimbra, 1981; J. YARZA: «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fon-

seca (1500-1514)», *Jornadas sobre la Catedral de Palencia (1-5 agosto 1988)*, Palencia, 1988, pp. 105-135.

⁴¹ Imaginería gótica palentina, *cit.* p. 60.

⁴² *Inventario artístico de Palencia y su provincia. T. I. Ciudad de Palencia, antiguos Partidos Judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*, Madrid, 1977, láms. 14, 73, 82; *Inventario artístico de Palencia y su provincia. T. II. Antiguos Partidos Judiciales de Carrión de los Condes, Saldaña y Aguilar de Campoo*, Madrid, 1980, láms. 140 y 211.

⁴³ *Escultura gótica en Valladolid...*, *cit.*, pp. 409-410 (láms. CCXLIX; CCL; CCLI, 1 y 2; CCLII-I; (lám. CCLI); para éste último vid. también *Catálogo d'escultura...*, *cit.* n. 237), donde J. YARZA cataloga otro del mismo autor, de procedencia desconocida (n. 232) (fig. 10); CCLII; CCLIII,2; CCLIV; CCLIV,1. J. ARA cataloga otra también de procedencia desconocida, que aunque de carácter popular, está dentro de esta corriente germánica (*ibidem*, n. 414).

⁴⁴ *Inventario artístico...*, *cit.* II, lám. 147.

⁴⁵ ARA: *Escultura gótica...*, *cit.* láms. CCXLIV, 3, 4-CCXLVII.

⁴⁶ J. M. AZCARATE RISTORI: *Escultura del siglo xvi*. Ars Hispaniae, Madrid, 1958; PORTIELA: *op. cit.*, catedral de Palencia; *Escultura del siglo xvi en Castilla y León*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1987, p. 38; «Crucifijo de la capilla del Cristo en la catedral de León», publicado por J. TORBADO; «Catedral de León. Retablo de la Capilla del Cristo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 21, Madrid, 1931, pp. 213-219.

⁴⁷ Para la sillería del coro de la catedral leonesa vid. I. MATEO GOMEZ: *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, 1979; D. y H. KRAUS: *Las sillerías góticas españolas*, versión española del original inglés R. Rodríguez Alvarez, Madrid, 1984.

⁴⁸ GILMAN PROSKE: *op. cit.*, p. 158, fig. 96.

⁴⁹ FRANCO: *El Crucifijo gótico de la iglesia...*, *cit.*, pp. 220-41.

⁵⁰ Recogida en B. MARTINEZ CAVIRO: *Conventos de Toledo*. Toledo, Castillo Interior, Madrid, 1990, p. 300.

⁵¹ Recogido en el *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, Madrid, 1975, vol. II, p. 121, lám. 64.

⁵² Popular, aunque no de mala calidad, es es el ejemplar de Cristo de un Descendimiento, de Barcia, en el que se aprecia la huella castellana, particularmente en la exagerada corona de espinas, costillas marcadas y nudo lateral del perizoma, recogido en el *Inventario de Lugo y su provincia*, Madrid, 1975, I, lám. 101, datado entre el siglo xv-xvi (p. 185).

⁵³ J. de YBARRA Y BERGÉ: *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, vol. láms. 450, 1022.

⁵⁴ *Ibidem*, lám 940.

⁵⁵ Reproducido en el dominical de *Blanco y Negro*, 30 de junio, 1991. No se recoge en el *Diccionario geográficoestadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* de P. MADRIZ, Madrid, 1849, vol. XIII, pp. 590-591, ni en el *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, de ABBAD RIOS.

⁵⁶ *Inventario artístico de la Provincia de Zaragoza. t. I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, 1990, p. 15 y figura.

⁵⁷ Ejemplos vallisoletanos de Gatón de Campos, Velliza y Villalón (ARA: *Escultura gótica...*, *cit.*, lám. CCXLIII, 13).

⁵⁸ De hacia 1520 es el magnífico ejemplar de la iglesia de Santa Maria in Kapitol, en Colonia.

⁵⁹ «Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic», *V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 1984), Barcelona, 1987, pp. 137-145.



Fig. 1.—Crucifijo, fines del siglo XIV,
iglesia de San Mauricio, Colonia.

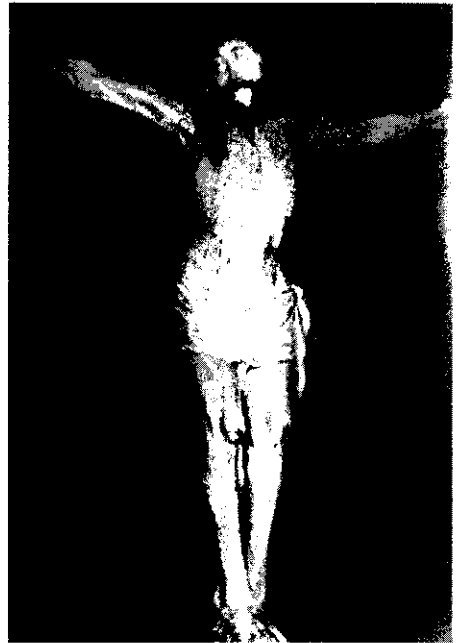


Fig. 2.—Alejo de Vahía: Cristo, iglesia de
San Miguel, Palencia



Fig. 3.—*Alejo de Vahía: Cristo, Viana de Cega (Valladolid).*



Fig. 4.—*Crucifijo, fines del siglo xv, Convento de San Pablo (Toledo).*