

*El retablo flamenco de la iglesia de San Antonio el Real de Segovia**

MARÍA MORENO ALCALDE

El retablo gótico de madera tallada y policromada dedicado a la Pasión de Cristo constituye una notable pieza de arte en el costado meridional de la franciscana iglesia del Convento de San Antonio el Real de Segovia. Su composición muestra una gran y aparatosa escena principal, no compartimentada, en primer plano, en la que un numeroso grupo de figuras componen un único tema de Calvario. Completan esta escena en el fondo del retablo otros relatos del mismo ciclo evangélico, conformando un segundo plano, con personajes de tamaño más reducido; finalmente, otra serie de bloques escultóricos, de dimensiones mucho menores que los anteriores, están acoplados sobre repisas, en los márgenes barrocos del retablo, disposición que probablemente reproduce la de la desaparecida estructura gótica original. Los paneles pintados de los fondos escénicos simulan arquitecturas sobre oro, conservándose el dibujo inicial fundamentalmente en la primera escena (Fig. 1).

Esta pieza singular siempre ha despertado admiración mereciendo elogiosas citas en los escritos dedicados al campo del arte de la ciudad de Segovia¹. No obs-

* Trabajo realizado en relación con el Proyecto de Investigación PB90-0006 concedido por la DGICYT en el año 1991.

¹ Desde el siglo xv ya figura en el relato del viaje que el Barón de Rosmital hiciera por España (año 1466) si se acepta que es éste el retablo que se menciona en el altar de la iglesia en este momento: «hermoso retablo adornado de oro y plata». García Mercader: *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del XVI*, t.1, Madrid 1952. La noticia es recogida por Elías Tormo en «Segovia», BSEE, 1918-1919, considerando al retablo obra brusclesa del siglo xv, y no imposible del tiempo del fundador; igualmente por Isabel Ceballos en *Segovia Monumental*, Madrid 1953, pp. 77-78, y por J. A. Florez Valero: *El Monasterio de San Antonio el Real de Segovia*, Segovia 1988, pp. 46, sin aportar nada sustancial a su estudio. El Marqués de Lozoya en: «El retablo de la Pasión en el Monasterio de San Antonio el Real de Segovia», B.S.E.E., 1919, pp.185-187, resalta su procedencia flamenca sin poder determinar el taller de procedencia. B. G. Proske: *Castilian Sculpture*, Nueva York 1951, hace de él somera descripción, y Durán Sampere destacando su sentido pintoresco y anecdótico lo cree «inspirado en la pintura flamenca»: *Escultura gótica*. *Ars Hispaniae* 8, Madrid 1956, pp. 374. Santiago Alcolea: *Segovia y su provincia*. Ed. Aries 1958, en una equívoca cita dice estar constituido el retablo por ricas tallas

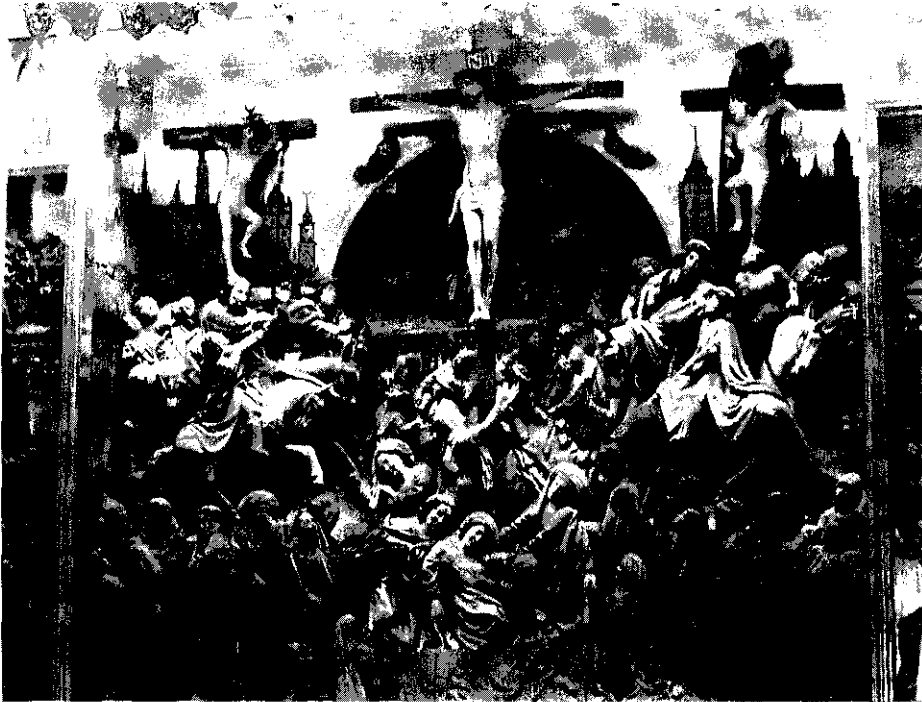


Fig. 1. El retablo de la Pasión en la Iglesia de San Antonio el Real de Segovia.

tante, no ha sido nunca objeto de un análisis detallado. Este trabajo pretende profundizar en algunos aspectos del conjunto, tanto desde el punto de vista estilístico y formal, como compositivo y de iconografía.

TALLERES Y CRONOLOGÍA

Este retablo de escultura es, sin duda, una obra de arte flamenco del siglo xv, importada a Castilla con probabilidad en tiempo de Enrique IV. Si la cronología, como luego se verá, parece menos dudosa, determinar la adscripción a un determinado taller de los que operaban en los Países Bajos en estos momentos es materia más complicada. Efectivamente, algunas ciudades flamencas se

barrocas, concluyendo con la posibilidad de ser obra importada de Bruselas, Brujas o Tournay. Robert Didier más recientemente, en: «Sculptures et retables des anciens Pays Bas Meridionaux des années 1430-1460» en: *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Age*. Colmar 1989, en comparación con algún otro retablo conservado en Europa, establece una fecha aproximada para la obra en torno al centro del siglo xv, razonando una posible procedencia de un taller de Bruselas.

habían especializado durante la etapa gótica en la talla en madera, y en ellas proliferaron numerosos talleres de escultura que se dedicaron preferentemente a la realización de retablos. La producción de estas piezas debía efectuarse ya en el siglo XIV aunque solo conoció una difusión generalizada a lo largo del siglo XV². Triunfa entonces un tipo de retablo que se afirma como modelo específico occidental en el Norte y Este de Europa, experimentando una evolución a lo largo de todo el siglo hasta entregarse a las nuevas formas del siglo XVI en una suave transición³.

Diversas ciudades de los Países Bajos se especializaron en la fabricación de este tipo de obras de arte que adquirieron una gran popularidad y eran apreciadas y solicitadas en todos los países y regiones de la Europa del momento. Entre todas, fueron las ciudades de la región de Brabante, Bruselas y Amberes, las que primero se convirtieron en verdaderos centros artísticos de esta especialidad, a las que se sumaron otras como Malinas, Brujas o Gante, Utrech, Lieja, Namour o Tournai con desigual importancia. Pero si los centros de producción, y los sistemas de trabajo, de creación y de comercialización son bastante bien conocidos, no lo son sin embargo, los caracteres estilísticos o incluso tipológicos que habrían de definir la producción de cada uno de ellos. La situación en este terreno es muy confusa debido a la diversidad de corrientes, a veces contradictorias, en un mismo centro⁴, a la simultaneidad de generaciones diferentes, que complican la cronología, y a la desaparición de un elevado número de obras que impide la comparación. Es probable que la fabricación de retablos se iniciara en cada ciudad de la mano de determinados maestros que impondrían su particular estilo, pero la inmensa demanda de este producto motivó la proliferación de los talleres especializados que absorbieron mano de obra cualificada pero de procedencia y, por tanto, de estilo, muy diverso, cambiándose los escultores de talleres y de ciudades. La escultura en cada centro bebió así libremente de fuentes diferentes ofreciendo, en consecuencia, una inevitable variedad. Este aspecto se complica a partir de la segunda mitad del siglo XV, cuando la necesidad de atender a una numerosísima clientela impone un ritmo de trabajo muy rápido que da salida, en

² *Les retables anversois, XV-XVIe siècle*. Catálogo de Exposición de la Catedral de Amberes 1993, bajo la dirección de Hans Nieuwdorp.

³ Se presentan en muchas ocasiones como estructuras con alas o paneles laterales móviles que permiten su cierre, ofreciendo de esta manera una forma y una iconografía diferente en función de si estas alas permanecen abiertas o cerradas. Los temas principales del ciclo que se exhibe se ofrecen en la parte central del retablo, que puede comportar una única escena o bien varias en un escenario compartimentado. Las escenas suelen quedar encuadradas en unos aparatosos marcos arquitectónicos de tracerías que, inicialmente, forman frisos en la parte alta de las figuras ocupando más de la mitad del espacio general del cuadro, para terminar componiendo tabernáculos tridimensionales o pasando a ser los fondos de las propias escenas a las que enriquecen y proporcionan una ilusión espacial. Frecuentemente, se disponen grupos escultóricos de muy pequeño tamaño en los laterales de los paneles principales, grupos que quedan acoplados en nuevas ménsulas y doseles de calculado efecto decorativo. En general, estos retablos se pintan y doran en una fase final por lo que arquitectura, escultura y pintura quedan integradas en la pieza de una manera armoniosa y equilibrada. *Vid.* Catálogo... 1993.

⁴ *Vid.* R. Didier, *op. cit.*, pp. 49.

muchos casos, a una producción abundante aunque de mermada calidad, derivada de un proceso de fabricación en serie, casi industrializado. Estos centros, preparados para la exportación, organizaron una producción muy racionalizada tanto en lo que se refiere a las cajas de los retablos como a las imágenes y a los grupos esculpidos⁵.

Resulta evidente por tanto la dificultad que supone, si no aparecen marcas, la atribución del retablo de Segovia a un determinado centro artístico y su integración en la evolución de la escultura de los antiguos Países Bajos, debido a que estos aspectos están aun poco clarificados. La comparación con la pintura de la época no despeja completamente las cosas pero, por ser mejor conocida, permite establecer ciertas relaciones estilísticas y compositivas. El retablo de Segovia ofrece, efectivamente, una concepción pictórica del espacio central componiendo una vasta puesta en escena con numerosos personajes que mantienen su autonomía plástica al tiempo que participan activamente en la escena, en el mismo sentido de las grandes composiciones de Van Eyck o Van der Weyden⁶. El concepto de los volúmenes de las figuras, el diseño de vestidos y tocados, y el tratamiento de los tejidos muestran también indudables influjos pictóricos al aire de los pintores flamencos del centro del siglo xv. En relación con estos aspectos, comparto con R. Didier la fijación cronológica de la obra en una fecha en torno a 1460⁷ si bien, en principio, y a partir solamente del análisis estilístico del retablo y su comparación con otros restos de escultura conservados, no creo posible su adscripción, como hace el citado investigador, a ningún centro artístico concreto. Brujas exportaba retablos desde comienzos del siglo xv lo mismo que Bruselas, Amberes y algunos de estos talleres aunque, en mi opinión, muy poco de lo conservado en escultura permite una relación directa.

La comparación con la pintura coetánea en este sentido parece, sin embargo, más esclarecedora. La escena del Desfallecimiento de la Virgen al pie de la cruz evoca a la del cuadro del mismo tema que Roger van der Weyden hiciera para la iglesia de Santa Maria de Lovaina y ahora custodia el Museo del Prado. Pero más que la iconografía, son algunos de los personajes, sus ademanes, posturas, o los plegados de su ropa, los aspectos comparables del retablo a ésta y a otras obras del pintor. La figura de San Juan es bien significativa. Gestualmente solo reproduce del cuadro citado la postura inclinada del apóstol confortando a

⁵ Muchas ciudades establecieron unas pequeñas marcas en reconocimiento de la calidad de las obras. Estas marcas de talleres se hacían sobre las figuras y sobre las propias cajas de encuadramiento, permitiendo conocer en todo momento el taller de origen. Amberes dispone como sello de unas manos abiertas y a veces, como en Bruselas, de un castillo en la caja; Bruselas de una maza y también de un compás en su estructura, Malinas de barras verticales, Brujas de una malla o una concha.

⁶ Van Eyck: La Adoración del Cordero, de San Bavón de Gante. La Crucifixión, del Museo Metropolitano de N. York; Van der Weyden: El Descendimiento, Museo del Prado.

⁷ R. Didier, *op. cit.*, pp 64. Establece cierta relación con el retablo de la Iglesia de San Miguel de Schwabisch Hall, o el Calvario conservado en el Schnütgen Museum de Colonia que cree ligados a talleres bruselenses del siglo xv. Un problema añadido a este respecto es la fecha tardía de la mayor parte de los retablos que se conservan, datados en su mayoría en el siglo xvi.

María —la disposición de sus manos en este retablo es inverosímil, seguramente por haber variado el patrón—; sin embargo el arreglo de la indumentaria es de tal modo similar al del cuadro que solo puede explicarse a partir de este modelo pictórico. También puede entenderse sugerida por el cuadro la imagen de la dama llorosa situada detrás de él, que enjuga sus lágrimas ocultando parcialmente el rostro con una mano. El gesto de la Santa Mujer que flanquea a la Virgen por el lado contrario a San Juan es de logrado efecto patético: tiende vigorosamente los dos brazos estirados hacia María contrarrestando con la cabeza erguida el esfuerzo de su acción. Esta actitud, que mantiene el aspecto elegante de la figura describiendo al tiempo una aflicción silenciosa, es particularmente representativa de la creación Weydeniana y se repite en varios de sus cuadros, figurando en uno de los paneles del díptico de la Crucifixión del Museo de Pensilvania, en el Llanto sobre Cristo muerto del Retablo de Miraflores de Berlín, en el Tríptico de la Crucifixión del Museo de Viena o en la Visitación del Museo de Leipzig, resultando en la práctica una caracterización particular del arte de este maestro. Finalmente, la imagen del Cristo del Descendimiento, en el segundo escenario del retablo segoviano, supone una copia literal de la inolvidable figura del cuadro del Museo del Prado.

Por encima de estas puntualizaciones, de una forma paralela al concepto de la pintura de Van der Weyden que con autoridad de los gestos va dotando a los personajes de rasgos que expresen los movimientos del alma, muchas de las figuras que pueblan el retablo saben expresar emociones internas por medios sutiles y movimientos mesurados pero felizmente expresivos. El sentimiento religioso está también en el origen de la expresión de los rostros que traducen en ocasiones una intensa vida interior si bien nunca alcanza un carácter patético. Un cierto lirismo invade la escena suavizando los efectos dramáticos e introduciendo al tiempo un carácter más teatral.

El cúmulo de aspectos que liga a las figuras del retablo segoviano con la obra del maestro flamenco Roger van der Weyden no puede ser simple producto del azar, ni siquiera resultar una mera imitación de los cuadros pintados por el artista; debe de existir una razón más concreta. El escultor que ha realizado el retablo de madera participa del mismo ambiente artístico que el maestro de pintura y su producción ha debido desarrollarse en paralelo en la misma ciudad. Cabría incluso especular, conociendo la existencia de modelos de cera o de otros materiales en los talleres tanto de escultura como de pintura medievales, con la posibilidad de que estos artistas, trabajando en el mismo medio, hubieran utilizado los mismos modelos para la creación de sus figuras. En este sentido debe recordarse además, que Roger se inició en talleres de escultura y que siempre mantuvo relación con este arte realizando de hecho una pintura de fuerte carácter plástico bien diferente del concepto pictórico de las obras de su predecesor Juan van Eyck. Su programa, siempre más cercano a la escultura, destacó por su habilidad en el arte de componer, por sus tipos bien definidos y por la autoridad de sus gestos, produciendo en general una sensación de equilibrio y mesura. Estos valores de su arte son los que fueron apreciados por los escultores coetáneos, los cuales siguieron

más sus descripciones analíticas y su interpretación de la realidad visible que la visión sintética del pintor de Brujas⁸.

Pero en este retablo de Segovia el artista no solo ha recogido la descripción objetiva del mundo propuesta por el maestro flamenco, sino que ha sabido también interpretar el espíritu de la figuración del propio Van der Weyden logrando una pieza cálida y de recogido espíritu religioso. Al mismo tiempo, otros aires parecen extenderse sobre esta obra; la amplitud espacial recuerda más a escenarios del propio Van Eyck o incluso del Maestro de Flemalle, así como la dispersión y el movimiento de las múltiples figuras por su superficie con una variada gestualización. También más propios de esta etapa algo más temprana del siglo xv son algunos de los tocados que exhiben ciertos personajes, o las caídas más apaciguadas de algunos tejidos; una pluralidad de impulsos recogidos de manera sabia por un artista creativo que con gran autoridad ha resuelto una complicada puesta en escena y una muy variada representación de personajes.

La numerosa serie de paralelismos y relaciones que ha quedado establecida induce a situar la procedencia de este retablo en un taller de la ciudad de Bruselas, y en un tiempo que debe lógicamente oscilar entre el segundo cuarto del siglo xv, con posterioridad a la llegada del maestro Van der Weyden a esta ciudad del Brabante en 1435, y el fallecimiento del pintor ocurrido en 1464 si bien creo no debe sobrepasar el centro del siglo. Esta cronología permite su importación a España durante los primeros años de la segunda mitad del siglo y hace posible su contemplación en 1466, ya en la iglesia franciscana de Segovia, por el ilustre viajero Baron de Rosmitahl quien habría podido definirlo metafóricamente con aquella curiosa sentencia: «hermoso retablo adornado de oro y plata»⁹.

En cualquier caso, se trata de un maestro de primerísima categoría que ha producido una obra de excelente calidad acreditando un importante taller, una obra que actualmente, en su conjunto, no resulta posible en mi opinión comparar con ninguna otra de las producidas en los talleres de los Países Bajos.

ESTRUCTURA Y REFORMAS EN EL RETABLO

El retablo está compuesto por diferentes bloques independientes de madera que, ensamblados, constituyen el conjunto. En la escena central estos bloques, en los que están talladas las figuras de bulto sobre zócalos inclinados, se yuxtaponen y escalonan

⁸ P. Skubiszewsky: «Le retable gothique sculpté: entre le dogme et l'univers humain», en *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar 1989. Entre los numerosos estudios sobre relaciones o influencias de van der Weyden en la escultura vid: Destrée, J.: «A propos de l'influence de Roger van der Weyden sur la sculpture brabançonne», en *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, XXVIII, 1919, pp. 1-11; L. Van Caster-Guette: «Reminiscences rogériennes dans la sculpture brabançonne», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'art offerts au Prof. J. Lavalleye*, Lovaina 1970, pp. 297-304; L. Hadermann-Misguich: «Rapports d'esprit et de forme entre l'oeuvre peinte de Van der Weyden et la sculpture de son temps», en *Roger van der Weyden, Roger de la Pasture peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la cours de Bourgogne*, Catalogue de l'Exposition, Bruselas 1979

⁹ Antes de que su polícrómia fuese modificada. Vid. nota 11.

componiendo un conjunto armonioso. Cada uno de ellos integra grupos de figuras en número similar, todas con individualidad y autonomía plástica, las cuales quedan agrupadas en torno a las tres cruces centrales con las que se remata en altura la composición general. En la colocación actual de estos bloques, sin embargo, quedan reflejadas algunas alteraciones efectuadas en el retablo, como resulta evidente, entre otros aspectos, en la ocultación parcial por los zócalos de las figuras dispuestas ante él, del grupo que centra la Virgen desfallecida al pie de la cruz, primorosamente tallado hasta su base.

Pero a pesar de las modificaciones sufridas, la composición todavía muestra un aspecto homogéneo, cuya unidad parece no haber sido sustancialmente alterada. Es probable que las alteraciones que se observan fueran efectuadas con motivo de una reforma llevada a cabo en la iglesia en 1730¹⁰. Un renovado diseño de la ornamentación del ábside principal propicia la construcción de un nuevo altar barroco, y este hecho supuso el traslado de esta obra medieval que estudiamos al costado de la iglesia en el que se encuentra en este momento; seguramente también, causa en el retablo la sustitución de una parte de los fondos y de los marcos arquitectónicos góticos. Ha perdido, efectivamente, los encuadramientos y tracerías originales, de los que solo restan algunas repisas bajo los pequeños grupos escultóricos acoplados en los nuevos márgenes barrocos. Igualmente debió modificarse entonces la colocación de los grupos de la parte baja del retablo, cuyos bloques parecen, como queda dicho, inconvenientemente asentados pues las figuras, desplazadas, se superponen, se solapan o se encajan mal. Serían deseables ligerísimas correcciones de la posición de alguno de estos bloques para reintegrar al conjunto su claridad y armonía compositiva.

En cualquier caso, y pese a las perceptibles variantes, la constitución general del retablo sigue mostrando una ordenación compensada y casi simétrica, adecuada a la unidad del tema de Calvario que representa. Este hecho permite aseverar que ha sido preservada la organización original, si bien un poco condensada. Las imágenes, de extraordinaria calidad formal, están en buen estado de conservación sin deterioros apreciables aunque la pintura es barroca. Se tiene constancia, en este sentido, de una reforma anterior a la del traslado de 1730. Fue realizada en 1628 cuando el retablo es repintado y, de algún modo, rehecho, pues el pintor Felipe Lovel, encargado de su reparación, se lo llevó a casa¹¹, si bien no se conoce con precisión el alcance de estos trabajos.

LA ICONOGRAFÍA

La compleja escenografía del retablo presta servicio a una representación de la Pasión de Cristo, asunto al que se refieren y dedican la totalidad de las numerosas

¹⁰ Marqués de Lozoya, *op. cit.*, pp. 185

¹¹ Vera, Juan. «Felipe Lovel, restaurador del célebre retablo del convento de San Antonio el Real de Segovia». AEA. T. XXV. Núm. 98. Madrid, 1952, pp. 163-164. De todas maneras ha debido sufrir intervenciones en otros momentos, como manifiesta el sombrero moderno que cubre a una de las figuras del fondo del segundo plano del escenario.

escenas que en él se distribuyen. Pero el protagonismo de la acción reside, indiscutiblemente, en las figuras que componen el primer plano, que se imponen por su verosimilitud.

Esta amplia narración de la Pasión, en la que la muchedumbre invade el Calvario y se convierte en una parte activa de la acción, ha sido certeramente definida como «el gran espectáculo»¹² resaltando el componente teatral de la representación. En su realización no se ha pretendido únicamente una reconstrucción histórica de los hechos evangélicos ni la valoración de lo simbólico del tema capital, sino que se ha primado lo pintoresco y se han multiplicado los anacronismos y los detalles anecdóticos inspirados, sin duda, por variadas fuentes literarias y por las representaciones teatrales, muy populares en este momento. La preferencia por el tema de la Pasión y su tratamiento, aparentemente banal, fue la tónica común en toda Europa al final de la Edad Media y, sobre todo, durante el siglo xv y comienzos del xvi, cuando proliferaron los talleres artísticos de escultura y pintura que dejaron constancia del fervor popular por este tema.

Entre los personajes que intervienen en la acción pueden establecerse diferencias en función de su protagonismo, con independencia de su importancia o de su existencia en los textos evangélicos. Algunos de ellos son los sujetos imprescindibles del relato histórico; otros, secundarios, ven magnificada su participación con motivo del uso de fuentes literarias diferentes a las evangélicas, como apócrifas o místicas; otros más parecen simples comparsas, estas últimas justificadas a todas luces por la influencia del teatro litúrgico que popularizó los relatos fantásticos de las citadas fuentes matizando las costumbres y el fervor popular a expensas del verdadero contenido de los textos canónicos. Entre todas las fuentes escritas, además de los evangelios canónicos, algunos textos parecen haber tenido una importancia señalada en la iconografía; el libro de Las Meditaciones de San Buenaventura¹³ resulta uno de los más destacados. El texto se impone por la intensidad del sentimiento expresado y por la minucia con que contempla y detalla los sucesos que ocurren en el Golgota, completando con dramática meditación los acontecimientos apenas esbozados en los textos evangélicos. Otro de los textos bien conocidos es la dilatada recopilación de viejas tradiciones y creencias que con el título de la Leyenda Dorada fue escrito por el obispo genovés Jacopo de Vorágine en el siglo xiii¹⁴. Asimismo los Dramas litúrgicos, comúnmente representados en el siglo xv, influyeron en la selección de los temas. Es bajo estos esquemas literarios como seguramente debe explicarse la presencia y protagonismo en el arte de la Baja Edad Media en general, y en nuestro relato en concreto, del Desfallecimiento de la Virgen, de Longinos ciego, de la Magdalena, la destacada presencia del Centurión o la

¹² L. Reau: *Iconographie de l'art chrétien*. P.U.F. 1965. T. II.

¹³ San Buenaventura: *Meditación de la Pasión de Cristo*. Obras Completas. T. II. BAC 1946. Muchos de los asuntos tratados en esta obra están inspirados en otros escritos de los Padres de la Iglesia, especialmente en San Bernardo, pero es a partir de su reelaboración cuando empiezan a tener verdadera incidencia en el arte.

¹⁴ J. Voragine: *La légende dorée*. T. I. Flammarion 1967.

figura de la Verónica entre otros personajes no muy definidos, o ni siquiera presentes en los libros canónicos.

Ahora bien, con independencia de estas fuentes temáticas, el tratamiento y desarrollo escenográfico del retablo manifiesta su deuda, en mi opinión, con la propia representación de los Misterios. Solían éstos caracterizarse por la inmensidad de los escenarios donde se desarrollaban, claramente sugerido en el retablo, así como por el número infinito de personajes que participaban en el drama¹⁵. Caracterizaba así mismo a estas representaciones la sugerencia de lo maravilloso, la mezcla de lo trágico con lo banal o diario y la actualización de la moda y de las figuras. Igualmente debe corresponderle la introducción del tema de la Verónica, en un contexto que no le pertenece, y la de los movidos espectadores. La Edad Media no estableció claras diferencias entre historia y leyenda¹⁶; por lo tanto, si los evangelios y los libros místicos suponen la base de la iconografía representada, la selección y fusión de los temas en un animado escenario común parecen derivar más del resultado visual impuesto por las representaciones teatrales. Durán Sanpere recuerda cómo algún contrato especifica en España que el artista hará al santo «tal como lo ha visto en las procesiones»¹⁷ texto que puede resultar paradigmático.

Para una fácil comprensión y análisis de estas grandes Pasiones Luis Réau sugiere la diferenciación entre actores y espectadores¹⁸. Entendiendo por actores los protagonistas activos, iniciamos el estudio del retablo por las figuras que aparecen en los relatos evangélicos: Cristo y los dos ladrones; Longinos y el portaesponjas Stefaton, los soldados que se rifan la túnica, y el Centurión, todos ellos ocupando aquí el registro alto de la escena central, en el que se incluye también la figura de la Magdalena, para continuar por los grupos que llenan la parte inferior, los cuales son de menor contenido histórico. Se estudiarán a continuación las escenas encajadas en el nicho del fondo del escenario, para terminar, casi a manera de simple cita, con los relieves dispuestos en el marco lateral del retablo, los cuales no ofrecen variantes significativas respecto a las narraciones evangélicas.

REGISTRO SUPERIOR

Cristo

La imagen de Cristo en la cruz se levanta en el centro de la escena. Erguida, sin desfallecimiento, solo manifiesta la falta de vida a través de una leve inclinación de

¹⁵ Petit de Julleville: *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*. T. I. 1880. Considera el drama de La Passion d'Arras, escrita por Eustaquio Mercadé en 1430 el prototipo de las Pasiones francesas, seguido de: Le Mystère de la Passion, de Arnoul Greban, de 1464. A éstas sin embargo precedieron los manuscritos del mismo tema de St. Geneviève, Autum y Semur como recoge Le Roy en: *Le mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, texto que no he podido consultar y que conozco por el estudio de A. Jeanroy: «Sur quelques sources des Mystères français de la Passion», en *Romania*, 1906, vol. 35, pp 365-378.

¹⁶ G. Cohen: *Le théâtre en France au Moyen Age. I. Le théâtre religieux*. 1948.

¹⁷ Duran Sampere: *La peinture catalane à la fin du Moyen Age*. París 1933.

la cabeza, de ojos cerrados y boca entreabierta. El correcto cincelado de la anatomía, de justas proporciones —un poco cortas las piernas—, no está, sin embargo exento de idealización; la levedad de las costillas, el blando abdomen y la tensión de los músculos de los brazos reflejan sin crispación un detenido estudio anatómico, mientras el paño, muy bajo en las caderas, corto y con plegados levemente quebrados característico del siglo xv, deja volar un extremo con efecto pintoresco. Es una noble figura, de austera belleza, que expresa su carácter pasional más por la excesiva sangre que por su actitud en la cruz.

Los ladrones

Dimas y Gestas ocupan, simétricamente emplazados, los laterales de Cristo. Notables diferencias separan, sin embargo, su representación de la del Salvador. En sus cruces, el vástago vertical superior no sobresale del travesaño, mostrando así una cruz inmisa. Y sus cuerpos no aparecen clavados a ellas sino atados, reflejando ambos caracteres una iconografía de influencia flamenca¹⁹; el dinamismo de sus posturas contrasta con la serenidad de la imagen central. No ha concluido aún el hecho de la crucifixión en la figura de la derecha, que es izada por un verdugo encaramado en la parte alta de la cruz, mientras una escalera apoyada en el travesaño del leño posibilita la acción. Este rasgo anecdótico procura el efecto teatral de la escena. En la caracterización de los rostros y actitudes de los dos ladrones, al hilo de la tradición, se presenta, sin embargo, cierta inconcreción iconográfica²⁰. Usualmente, Dimas, el buen ladrón, ocupa el lugar de la derecha de Cristo²¹, rostro imberbe y actitud afable y más comedida que la de Gestas, el ladrón barbado, cuya ubicación y agresiva pose identifican su destino. En este caso, la actitud dialogante del supuesto Dimas, por estar a la derecha de Cristo, pese a su barbada faz, matiza el discurso histórico, caracterizando quizás a Gestas la venda ante sus ojos en señal de su obstinada incredulidad²². El Evangelio no propicia sus nombres, que pueden estar tomados del evangelio apócrifo de Nicodemo²³ y popularizados por los escritos de J. de Vorágine.

¹⁸ L. Reau, *op. cit.*

¹⁹ A diferencia de la manera italiana que hace sobresalir el vástago vertical. Así aparecen desde Van Eyck, Crucifixión de Nueva York.

²⁰ L. Reau, *op. cit.*

²¹ J. Vorágine. *La legende dorée*. Flammarion 1967

²² La misma caracterización, aunque aquí los dos ladrones, y también las mismas cruces inmisas, en el retablo de la Pasión de la iglesia parroquial de Klausen (Mosela) del taller de Amberes en torno a 1480. Esta escena del Calvario ofrece, además de las similitudes comentadas, la semejanza de las figuras de Longinos ciego y el Centurión, entre otros jinetes, a ambos lados de la cruz, la Magdalena en la base, el Desvanecimiento de la Virgen a los pies, y varios soldados entre los casuales espectadores.

²³ A. Santos Otero: *Los Evangelios Apócrifos*. BAC, Ed. 1993, p. 415.

La Magdalena

Una expresiva Magdalena al pie de la Cruz levanta los brazos en actitud patética. Formalmente, es figura clave para enlazar el ritmo compositivo de las escenas, pero iconográficamente su papel es también destacado. Los evangelios no precisan su acción en el Calvario²⁴; sin embargo, su figura se ve realizada en el arte italiano del siglo XIII desde el que se proyecta a todo el arte europeo alcanzando su representación fuerte protagonismo y una intensa carga dramática. Las *Meditaciones de San Buenaventura* distinguen principalmente a esta mujer en el Calvario: «discípula amada de Jesús» la cual, junto a las otras mujeres: «lloraba amargamente sin poderse consolar a causa de los tormentos de su amado Señor y Maestro...»²⁵ volviendo a destacarla en algunas de las meditaciones posteriores²⁶.

Esta figura se refuerza en la etapa final del Gótico pareciendo imprescindible en el tema de la Crucifixión. El Teatro francés impulsa su imagen a partir de la Pasión de Arrás de Eustaquio Mercadé interpretada hacia 1430 y sobre todo de la de Arnould Greban veinte años posterior. Si el primero insiste sobre su aspecto mundano, que justifica sus largas melenas rubias cayendo descubiertas sobre su espalda, como ya acostumbrara la pintura trecentista italiana, el segundo lo hace sobre su conversión motivando quizás la devoción que le tiene el final de la Edad Media que ve en ella la patrona de los penitentes²⁷. El arte de la Baja Edad Media explotó esta imagen dramática, y la postura de María Magdalena en este retablo es común en las obras tardo-góticas europeas.

Longinos. Los caballeros de la izquierda

Inusitada importancia presenta Longinos en este retablo si se le compara con su aparición en los textos canónicos, aunque el arte coetáneo magnificó de forma paralela su imagen. San Juan, único que relata el hecho, dice de él que es un soldado anónimo²⁸ mientras los otros evangelistas de la Pasión silencian el hecho. Su nombre, tomado del apócrifo «Actas de Pilatos», deriva de Longke, el nombre griego de lanza; Longino sería una lanza personificada.

²⁴ Aunque salvo San Lucas, los otros tres precisan su presencia al pie de la cruz acompañando a la Virgen, se limitan a dar su nombre sin destacar ninguna acción especial.

²⁵ San Buenaventura, *op. cit.*, cap. VI: Meditación para la hora sexta, p.787.

²⁶ De rodillas y patética en la Crucifixión de Simone Martini, Museo de Bellas Artes de Amberes. Desde este momento es figura constante en este tema dirigiendo una de las vertientes dramáticas de la composición. Aunque no muy rico vid: Victor Saxer: «Le culte de Marie Madeleine en Occident, des origines a la fin du Moyen Age». *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire*, París, 1959. De otro tipo. B. de Gaiffier: «Iconographie de St. Marie Madeleine. A propos d'une serie de tableaux du XV au XVI siècles». *Analecta Bollandiana*, Bruselas 1980.

²⁷ A. Fliche y V. Martín: «El teatro religioso», en *Historia de la Iglesia*. Ediceps 1976.

²⁸ San Juan, cap. 19. 28-36.



Fig. 2. Longinos invidente rodeado por otros caballeros.

Pero su caracterización común en la Edad Media y repetida en este retablo (Fig. 2) se extiende, seguramente, a partir de la Leyenda Dorada. Jacopo de Voragine²⁹ le describe ciego, resultando curado al ser alcanzado por la sangre que brota del costado de Cristo por la lanzada, y este matiz iconográfico estará llamado a las más alta cotas de popularidad triunfando en las representaciones del tema en todos los países y manifestaciones artísticas desde el final del siglo XIII³⁰. Esta popularidad debió verse incrementada en el siglo XV al ser incluido el relato entre las escenas habituales de la Pasión en el teatro litúrgico, pues lo recogen todos los textos franceses conservados desde el siglo XIV³¹, y este hecho explicaría el protagonismo y el desarrollo de la escena en este retablo. El texto de San Buenaventura dedica a este

²⁹ J. Voragine, *op. cit.*, t. I, p. 234, aunque la tradición de la leyenda es anterior como él propio autor dice pues el tema se representa en el siríaco Evangelario de Rábula del siglo VI, así como en obras irlandesas, carolingias y otomanas. La historia es narrada también en la mitad del siglo XIII por Vicente de Beauvais, en su *Speculum Historiae*, vid. E. Male, *El Gótico*, p. 223

³⁰ A partir de este momento Longinos aparece bien con corona, con Pietro Lorenzetti en la capilla baja de Asís 1330, o el en Bordado de Geri di Lapo, también del XIV, en la catedral de Manresa; bien con las manos juntas en muda plegaria, bien señalando o frotando sus ojos en señal de invidencia o de curación. Los ejemplos son casi tan numerosos como las obras de arte existentes extendiéndose desde los marfiles franceses del XIII hasta las últimas obras flamencas de fines del medievo tanto en escultura y pintura como en las demás manifestaciones de arte.

³¹ *La Passion des Jongleurs*, que copia el drama de la Pasión del Palatinus, del primer tercio del siglo XIV, es la primera obra en recoger el texto de Longinos. Vid. Pauphilet, *Jeux et sapience du Moyen Age*. París, 1951

suceso una meditación que se titula «De la abertura del costado de Cristo»³². Sin mencionar la ceguera, destaca sin embargo la conversión interior del personaje en escueta definición: «uno de aquellos, llamado Longinos, entonces impío y soberbio, mas después convertido, martir y santo...»

Longinos es, en nuestro retablo, una figura muy destacada a la que el artista ha concedido notable protagonismo, polarizando uno de los grupos que componen el retablo. De mayor tamaño que el resto de las figuras del grupo, que se ordenan en círculo en torno a él, cabalga sobre una mula, a diferencia de los otros personajes que le acompañan que lo hacen sobre caballos. Viste túnica de manga larga y manto, y su figura, barbada y de largos cabellos, es imponente; pero destaca sobre todo por sus ojos cerrados y su actitud de invidente, avanzando las manos con imprecisión hacia la lanza que le tiende uno de sus acompañantes. Su acción parece previa a la lanzada; sin embargo el cuerpo de Cristo ya está herido, composición propiciada por la necesidad narrativa del conjunto.

Cuatro figuras más, de diferentes tamaños, componen este grupo, no rigiendo su proporción las leyes de la perspectiva clásica sino representadas con deformaciones expresivas. Uno de ellos luce un tocado parecido a un turbante que deja colgando uno de sus extremos, propio de la moda civil de la primera mitad del siglo xv, y todos usan ropas de espesas telas; alguno parece caracterizado como soldado, con armadura y escudo. Es destacable la expresividad de los dos caballeros del último plano que, sobrecogidos sobre sus monturas, fijan con fuerza sus miradas hacia lo alto.

Stefaton. El Porta Esponjas

Situado igualmente en el lado derecho de la cruz componiendo con otras tres figuras un grupo cerrado, de tamaño más pequeño que el anterior, se ha concedido a este personaje una importancia temática y formal mucho menor que a Longinos. La acción rige también esta escena, si bien el protagonista no se perfila con la firmeza del anterior (Fig. 3). Figurado como soldado con casco y coraza prepara, junto a sus compañeros, la mezcla de vinagre con mirra y hiel que será ofrecida a Cristo en la esponja que blande en un mastil. En realidad, esta acción tampoco se ajusta al momento reflejado en el retablo ya que supone un suceso previo a la muerte de Cristo. No obstante, recuerda convenientemente las secuencias narrativas de los textos sagrados. El artista ha diferenciado en las figuras de este grupo rostros, expresiones y vestimentas jugando con los gestos y ademanes de los cuerpos.

Este relato aparece en los cuatro evangelios, con ciertas diferencias entre ellos, si bien es de nuevo J. de Vorágine quién explica más ampliamente el hecho³³. Responde a la idea de justificar el cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento³⁴ aunque son las apócrifas Actas de Pilatos las que dan el nombre al perso-

³² San Buenaventura. *op. cit.*, capítulo VIII, p. 795.

³³ También J. Voragine, *op. cit.*, p. 260.

³⁴ Salmos 69, 22: «para apagar mi sed me han hecho beber vinagre». Cita también REAU, *op. cit.*, p. 495.

naje tomándolo del arte bizantino que lo recibe de Esopes, de Hisopo, una planta aromática.

El sorteo de las vestimentas

Tres de los evangelistas³⁵ con referencia a los Salmos³⁶, relatan este episodio. Los vestidos de los condenados pertenecían, según la tradición, a los esbirros y ayudantes, de donde sacaban su beneficio, y esto concede un carácter común a la muerte de Cristo. A pesar de su concisión evangélica, el relato se prodiga en el arte y resulta una escena habitual en los cuadros de Pasión. Su divulgación enlaza, seguramente, con el favor que el tema gozó en el Teatro, pues está también presente en todos los textos dramáticos conservados. El grupo se ordena (Fig. 3) en composición similar al anterior con cuatro personajes, diferenciados entre sí por sus atuendos, actitudes y gestos.



Fig. 3. Los grupos de Stefanon y de los jugadores de dado, detrás de la cruz.

³⁵ Mateo 15, 24; Lucas 23, 34; Juan 19, 23-24.

³⁶ Salmos 22, 19.

en torno a la túnica azul de Cristo echada en el suelo en una perspectiva huida, de planos muy altos.

El Centurión. Los caballeros de la derecha

Los relatos evangélicos no explican, de forma evidente, la presencia de este grupo de cinco caballeros al lado de la cruz y, a primera vista, estos personajes no parecen tener un papel activo en el suceso que se narra. Pero la actitud aplomada de la noble figura central (Fig. 4), de tamaño sobresaliente y cubierto con un destacado yelmo, les eleva por encima de unos simples espectadores. Su presencia en la escena del Calvario puede ser explicada con ayuda de otras representaciones paralelas en el tiempo. En algunas pinturas góticas de los siglos XIV y XV³⁷ un personaje situado en el mismo lugar que éste, a la izquierda de la cruz, caracterizado como



Fig. 4. La figura del Centurión.

³⁷ Son numerosísimos los ejemplos en la pintura desde el siglo XIV y sobre todo el XV; entre muchas destacamos: El Calvario, de Juan Oliver, del Claustro de Pamplona, c. 1330. El Paramento de Narbona. (M. Louvre), c. 1377; Maître de l'autel de Berswordt: La Crucifixión, c. 1385. Hans Pleydenwurff: La Pasión. (Alte Pinacoteke), c. 1470. Maestro de la vida de la Virgen: la Crucifixión. Maître de la Veronique: Petite Crucifixion (Wallraf-Richartz Museum), c. 1400. Conrad de Soest: El Calvario, en el Retablo de Wildungen, (parroquial de Wildungen), entre 1400 y 1404. Luis Borrásá, entre otras obras: Retablo de San Pedro, (Iglesia Sta. Maria de Tarrasa). En todos, sobre la filacteria: «Vere Filio Dei Erat Iste».

un noble o como un guerrero, explica su presencia mediante una gran filacteria en la que puede leerse: «Este es verdaderamente el Hijo de Dios». Debe tratarse, por tanto, del Centurión que en los evangelios³⁸ reconoce al Mesías en la cruz. Su protagonismo a lo largo del siglo xv podría sugerir de nuevo la deuda del arte con el Teatro, que habría realzado a esta figura por la importancia docética de su argumentación. La meditación de San Buenaventura para esta escena matiza que el Centurión se convirtió cuando «vio que el señor expiraba con tal grito (Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu) pues los demás hombres cuando mueren no pueden dar un grito semejante, por cuya razón creyó en él»³⁹.

En su ordenación destaca el violento escorzo de los caballos que se abren en abanico desde el fondo, proporcionando recursos perspectivos a la composición, de recuerdo italiano trecentista⁴⁰. En cualquier caso, y pese a las diferencias entre los dos grupos, se hace notable el paralelismo con el bloque opuesto de Longinos, tres figuras escalonadas en primer término y dos más en vivo movimiento por detrás.

REGISTRO INFERIOR

Por debajo de las escenas descritas y completando el marco establecido, se extiende casi horizontalmente otro registro figurativo de variado interés iconográfico. En su análisis debe tenerse en cuenta la anómala colocación de algunos de los grupos que lo componen que quedan superpuestos a otros de extraordinaria calidad, como más arriba quedó dicho, si bien esta apreciación no tiene una importancia decisiva en el análisis iconográfico que ahora se pretende ya que, lo que resulta conflictivo, es la colocación relativa de las imágenes y no su incuestionable presencia.

En las escenas ahora agrupadas destaca la desigual importancia de los sucesos elegidos, todos al margen de los escritos canónicos; las fuentes literarias son variadas⁴¹ y el rigor histórico o temporal se ha desatendido, prestándose sobre todo interés a cuestiones emocionales y de devoción popular. Esta variopinta representación encuentra seguramente también su explicación más cabal a partir del repertorio del teatro litúrgico, que juega con el sentimentalismo de una crédula asistencia y que introduce una muchedumbre de figurantes en sus representaciones sacras.

El Desvanecimiento de la Virgen

La dramática escena del Desvanecimiento de la Virgen ocupa el centro de este registro, sirviendo al tiempo de enlace compositivo con el anterior, como se verá más adelante.

³⁸ Mateo 27, 54; Marcos 15, 39-40; Lucas 23, 47.

³⁹ San Buenaventura, *op. cit.*, cap. VII, p. 793.

⁴⁰ Ya en La Crucifixión de P. Lorenzetti, en la capilla baja de Asis hacia 1330.

⁴¹ Si excluimos la existencia de un relato dramático que unificara toda la acción.

Desde el punto de vista iconográfico la fuente literaria no es Evangelica, puesto que ninguno de los autores consignan este tema. Las consideraciones en torno al sufrimiento de la Virgen al pie del Calvario arraigan en los escritos piadosos de San Buenaventura⁴² quién reelabora el tema hasta concluir en el desmayo de María, cuestión de difícil aceptación por la iglesia pero de inmediata acogida de la devoción popular⁴³. Tres figuras básica componen la escena, aunque la mujer que llora triste sobre San Juan, decisiva en cuanto a ordenación formal en el retablo, forma también parte indudable de este grupo. Son los protagonistas directos del suceso la Virgen desmayada, y las figuras de San Juan y de una de las Santas Mujeres que la sostienen las cuales, con sus afligidas poses, aumentan el dramatismo del tema⁴⁴.

Una expresiva figura, de espaldas, en el central primer plano de esta escena, a través de su gesto dramático, introduce al espectador en el espacio figurado, dirigiendo sus miradas hacia el núcleo de la representación. El violento escorzo de su postura es recurso efectista bien utilizado tanto en relación a la composición como en resultado emocional. Los drapeados de su vestido son amplios aunque quizás faltos de ligereza, como resulta de su plegado excesivamente «quebrado». Es un modo de representación que supone tejidos muy espesos, como era la moda flamenca del siglo XV⁴⁵.

La Verónica

A su lado, igualmente en primer plano (Fig. 5), es llamativo el lugar destacado que se ha concedido a este personaje en el retablo, con sus vestidos bien extendidos y mejor tallados, completando el papel efectista de la figura anterior. La imagen de la Verónica procede de la literatura apócrifa sin existencia en los escritos canónicos. Es en los relatos un personaje que acompaña a Cristo en el Camino del Calvario, y *no figura nunca al pie de la cruz. Además, la faz de Cristo impresa en el paño que porta suele ser dolorosa, y aquí exhibe un idealizado rostro sin elementos pasionales*. Por ello, su destacada aparición en este escenario acompañando a la Crucifixión renueva el panorama habitual del arte. La razón de la plasmación del semblante ennoblecido de Cristo en vez de su caracterización dolorosa, y también su presencia al pie de la cruz, podrán venir una vez más de la mano de J. de Vorágine⁴⁶; en su capítulo dedicado a la Pasión del Señor y enlazada entre relatos de diverso signo, el autor introduce la historia de la Verónica. El texto refiere que la faz de Cristo quedó fijada sobre el paño durante el tiempo de su vida pública, y no durante la Pasión,

⁴² San Buenaventura, *op. cit.*, cap. VII. Meditación para la hora nona, pp. 797.

⁴³ E.Mâte: *L'art religieux a la fin du Moyen Age*. Precisa que la escena del Desfallecimiento sustituye desde el XIV a la tradicional presencia de María erguida junto a la cruz, con variados ejemplos.

⁴⁴ Esta escena fue copiada en el primer tercio del siglo XVI en un retablo de yeso realizado para el coro de las monjas de esta misma iglesia: M.^a Jesús Gómez Bárcena y María Moreno: «Un grupo escultórico en el convento de San Antonio el Real de Segovia», en *Goya*, núm. 258. Madrid, mayo-junio 1997.

⁴⁵ Casi idéntica en la Crucifixión de Van Eyck, del Museo de Nueva York.

⁴⁶ J. Voragine, *op. cit.*, t. I, p. 267.



Fig. 5. La Verónica a los pies de la cruz de Cristo.

y este relato creo que es el que proporciona el ennoblecido modelo de la imagen y, también, su inclusión entre los sucesos del Gólgota. De todas maneras, para la concreción plástica de este tema en el retablo, no puede descartarse, de nuevo, el influjo de las representaciones del teatro litúrgico⁴⁷.

Los espectadores y curiosos

A ambos lados de la escena del Desmayo de la Virgen se disponen sendos grupos de figuras en acusado movimiento. Parecen espectadores más o menos casuales de los sucesos dramáticos que se están desarrollando, si bien sus actitudes

⁴⁷ El triptico de la Crucifixión de Roger van der Weyden del Kunsthistorisches Museum de Viena presenta en la puerta derecha a una Verónica de cuerpo entero mostrando el paño con el rostro de Cristo igualmente idealizado. También en el Maestro de la Tábula Magna de Tegernsee de Munich, en torno a 1450. En escultura: Gheel, Iglesia Sainte Dymphne, retablo de madera del malinés Jean van Wavere (1480-1500): junto a la Crucifixión en el centro del triptico, Longinos ciego, y la Verónica al lado de la Virgen desfallecida mostrando el paño. En Kalkar (bajo Rhin), Retablo de la Iglesia de San Nicolás, de 1469: La Verónica, de pie, con la figura idealizada de Cristo sobre el paño, ocupa un lugar muy destacado en el núcleo de la representación.

han sido estudiadas con precisión y puede diferenciarse en cada uno de ellos la impresión que les produce el hecho que contemplan. Esta sensación, sin embargo, se traduce más a través del gesto que de la caracterización facial —de ahí su dinamismo— si bien no son desdeñables los rasgos de los rostros representados. Se pretende una puesta en escena que incluya los acontecimientos en su cotidianeidad, y que traduzca plásticamente y psicológicamente por la gesticulación, las expresiones y la masificación, el drama que se vive al pie de la cruz.

Componen el grupo de la izquierda ocho figuras, más la pequeña de un niño y las reducidas (en blanco) de los dos supuestos donantes, talladas en tres bloques de madera independientes (Fig. 6). Todas las actitudes han sido estudiadas con detalle resultando figuras exquisitas en sus tallas, sus expresiones y su gestualización. De esta manera se precisa el personaje extremo, tocado con el gorro cónico que caracterizaba en la Edad Media a los judíos, el cual, con gesto altivo, efectúa una mueca de desdén; y las restantes figuras, bien diferenciadas, que van introduciendo por sus gestos diferentes sentimientos al tiempo que distribuyen, a través de sus posturas, las directrices lineales que las enlazan⁴⁸.



Fig. 6. Los caracterizados espectadores de la base del retablo.

⁴⁸ La pieza de madera en que se asientan oculta a la base del bloque de la Virgen desmayada, de refinada talla, una de las muestras inequívocas de la manipulación de las piezas de este retablo.

Otro grupo de curiosos se presenta en el lateral derecho. Lo componen personajes populares con una cierta caracterización de tipos, entre los que se encuentran algunos soldados. En conjunto se ordenan también en diagonal y, como en el grupo anterior, las diferentes figuras enlazan sus poses dirigiendo la atención del espectador hacia el centro, al tiempo que cierran compositivamente este ángulo del retablo (Fig. 5).

ESCENAS EN EL FONDO DEL NICHOS

En el fondo del escenario en el que se ha desarrollado el drama del Calvario, una segunda «escena», encuadrada por un arco redondo, recoge otro ciclo narrativo que viene a completar al primero (Fig. 7). Un nutrido grupo de figuras, de menor tamaño que el anterior pero de la misma calidad formal, escenifican otros sucesos de la Pasión de Cristo con un energético ritmo. Tres temas se suceden en la narración: Cristo con la cruz auestas camino del Calvario, la muerte de Judas, y el Descendimiento, que se acompaña con un nuevo desfallecimiento de la Virgen.

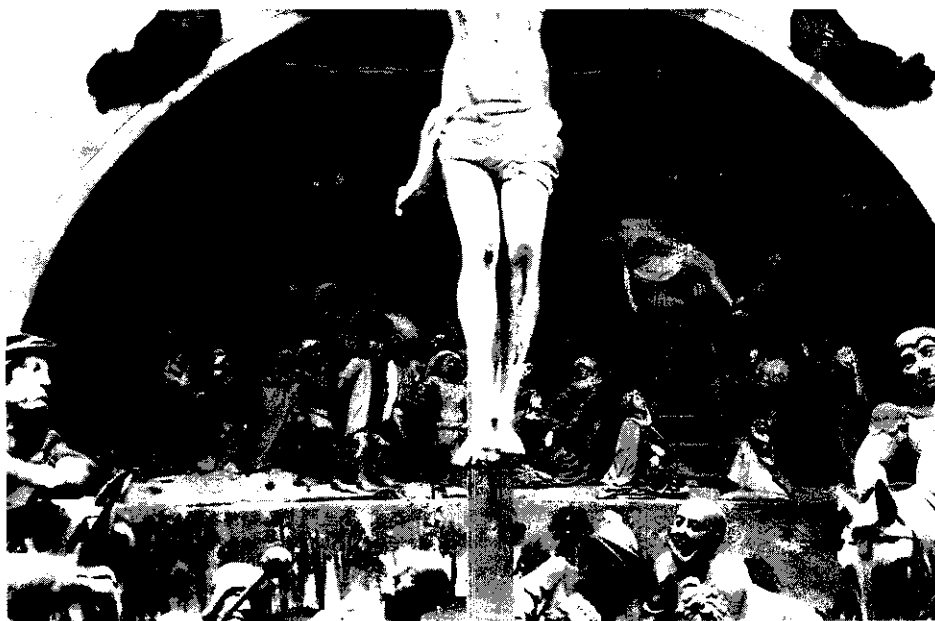


Fig. 7. El segundo plano del escenario en el retablo de la Pasión.

Cristo Camino del Calvario

Un tumultuoso cortejo que, desde la izquierda, intensifica su dinamismo, acompaña a la dolorosa figura de Cristo con la cruz a cuestas. Los ladrones, medio desnudos, abren la marcha conducidos por los esbirros, mientras la Virgen y San Juan, rezagados, quedan los últimos; en el fondo, un grupo de caballeros precedidos de numerosos caminantes cierran el espacio.

Solo el evangelista San Juan dice que Cristo llevó su propia cruz hasta el Calvario⁴⁹ como recoge esta escena. Pero el relato evangélico no explica la presencia de Maria en el camino. La inclusión de la Virgen y San Juan en este recorrido puede venir de las consideraciones de San Buenaventura quien relata, mostrando la participación de la madre en la pasión del Hijo cómo ésta, tomando un atajo desde la ciudad para evitar el gentío, salió a encontrarle en un recodo del camino sin que sus miradas llegaran siquiera a encontrarse⁵⁰. Los Apócrifos insisten en el desmayo de la Virgen en este momento si bien aquí solo se expresa su tristeza a través de las grandes tocas que le ocultan parcialmente el rostro.

Descendimiento y Muerte de Judas

El Descendimiento de Cristo de la Cruz ofrece una de las escenas más emotivas y mejor dispuestas del retablo. La hermosa figura inerte de Cristo, de indudable recuerdo Weydeniano, es llevada en brazos de un hombre trepado a una alta escalera, al tiempo que un segundo personaje, igualmente en otra escala, ayuda a la acción. En el suelo, piadosos devotos al pie de la cruz colaboran en la acción provocando en sus cuerpos una bien conseguida tensión mientras, en un lado, la Virgen desvanecida es atendida por San Juan y una mujer. En el margen derecho Judas, ahorcado en un árbol, lleva una gran bolsa en la mano y, en el fondo, numerosas figuras sin determinación culminan el espacio.

Si la escena del Descendimiento está bien explicada en los cuatro textos evangélicos, ninguno de ellos, sin embargo, menciona la presencia de la Virgen en el hecho, y menos su desfallecimiento emocional.

En cuanto a la muerte por ahorcamiento de Judas, San Mateo⁵¹ es bien escueto; relata como, habiendo devuelto las monedas que cobrara por su traición, «se retiró y fue a ahorcarse». La Leyenda Dorada⁵² en cambio, es muy explícita sobre el tema prodigando numerosos pormenores sobre este suceso que en ocasiones han inspi-

⁴⁹ San Juan, 19, 17.

⁵⁰ San Buenaventura, *op. cit.*, p. 783. Este autor pudo inspirarse en la literatura apócrifa pues se encuentra en una de las versiones de las Actas de Pilatos; vid. Santos Otero, *op. cit.*, p. 415.

⁵¹ San Mateo 23, 5.

⁵² J. Voragine, *op. cit.*, t. I, pp. 214 y ss.

rado al arte desde el siglo XIII⁵³. El Teatro litúrgico recogió el tema y debió prolongar su fama a fines de la Edad Media, y esta popularización motivaría su inclusión en numerosas obras dedicadas a la Pasión⁵⁴.

LAS ESCENAS MARGINALES

Seis pequeños grupos esculpidos asentados sobre doradas repisas góticas acopladas al renovado marco barroco, bordean lateralmente la escena principal. La proliferación de escenitas marginales encuadrando a los grandes temas principales es un artificio común a todos los talleres de escultura flamenca. Solían estar enmarcadas en ricos marcos de tracerías flamígeras, en ocasiones más importantes que las propias escenas a las que daban cobijo. En general, su temática venía a completar a la del espacio principal del que resultaban su colofón narrativo. Son muy numerosos los ejemplos conocidos en Europa, si bien en España solo se han conservado los grupos que rodean las escenas del también importado retablo de la iglesia de Santa María de Laredo.

La pérdida del marco original del retablo segoviano impide saber el alcance decorativo que estos grupitos tuvieron en el conjunto de la obra. Igualmente dificulta cualquier propuesta iconográfica pues no puede saberse si alguna escena fue suprimida en el proceso de reorganización del marco general. En cualquier caso, las figuras que integran los grupos presentan casi la misma calidad formal de las imágenes centrales evidenciándose la misma mano experta de todo el retablo.

Los temas representados están tomados de los evangelios canónicos y suponen un repertorio común a muchas obras coetaneas. De abajo arriba y desde la izquierda aparecen las siguientes escenas: La Oración en el Huerto. El Prendimiento. Pilatos se lava las manos. Los Improperios. El Entierro de Cristo. La Bajada de Cristo al Limbo.

ORDENACIÓN Y COMPOSICIÓN DEL RETABLO

Aunque resulta muy evidente, como se ha dicho, la manipulación del retablo y el desplazamiento de algunos de los grupos que han sido movidos de su posición inicial, la ordenación del mismo se ofrece todavía rítmicamente compuesta y geométricamente compensada. Por tanto, las modificaciones comentadas no debieron alterar sustancialmente la disposición original de los bloques, y el conjunto de las

⁵³ Son numerosas las representaciones en los marfiles desde el siglo XIII, *vid.* R. Koechlin: *Les joyaux gothiques français*, París, 1924, I Texto, II catálogo, III Láminas. Durante el gótico aparece también en la Puerta Dorada de la catedral de Friburgo en Brisgau, en la Portada de las Calendas de la Catedral de Rouen, o en la Portada oeste de Estrasburgo. Pero ya desde c. 420 figura en el marfil de la Crucifixión, de Milán, procedente del Norte de Italia.

⁵⁴ En los dramas de la Pasión de Eustaquio Mercader, y de Arnoul Greban, *vid.* notas 15 y 16.

figuras que integran el retablo, presentadas a primera vista en un aparente desorden, se organizan con precisión en una ordenación que podríamos llamar geométrica. En su análisis deben diferenciarse, naturalmente, los dos planos del escenario, que presentan soluciones independientes sin ninguna relación entre ellos.

En el primer plano, acomodándose a unas líneas directrices comunes, las figuras de manera individual, y los grandes bloques temáticos de manera general, quedan reunidos y enlazados constituyendo una composición coherente que consigue para la escena una unidad de acción y de sentimiento verdaderamente notable. Ahora bien, independientemente de su sumisión a la composición general, cada grupo temático se dispone también con una ordenación individual y precisa que le individualiza y aísla parcialmente del resto.

De esta manera, el escenario principal del retablo se organiza básicamente en función de dos líneas rectoras a las que se acomodan los personajes. Son dos diagonales ordenando la composición, líneas que parten de los ángulos confluyendo naturalmente en el centro del retablo (Fig. 1); en ese espacio, un núcleo circular embebe las fuerzas centrípetas exteriores apaciguando el ritmo. En su centro, se yergue inmóvil la cruz de Cristo, estableciendo con su verticalidad el eje de simetría en torno al cual se ha establecido con precisión todo el espectáculo. Al pie de la cruz la Magdalena, cuya posición, creo, debía situarse más baja de manera que quedase oculto su no labrado cuerpo y se ajustara mejor a la organización general⁵⁵, es una figura esencial en la distribución espacial. A través de su dramática postura, constituye el punto de enlace de las dos líneas rectoras contrapuestas, evitando la interrupción de las mismas, que fluyen sin esfuerzo a través de su inclinada cabeza y de sus expresivos brazos hacia los puntos opuestos del retablo.

Si la distribución espacial de las figuras en este escenario ha sido diseñada con mucho cuidado, con no menor interés se han dispuesto cada uno de los grupos que componen los diferentes temas para lograr, con sus posiciones y actitudes, la deseada unidad compositiva.

Los grupos extremos de Longinos y el Centurión ofrecen prácticamente la misma distribución de figuras. Tres caballeros en línea abren la escena, la cual se cierra por detrás con dos más, en muy dinámicas poses, cuyas posturas y miradas remiten al centro y dan lugar al comienzo de las diagonales rectoras que más arriba se han estudiado. Los grupos más centrados de Stefaton y de los jugadores de dados continúan hacia el interior estas líneas. Sin embargo, cada uno de ellos aisladamente compone un bloque cerrado e independiente, enlazándose las figuras en sendas ruedas mediante sus posturas y sobre todo el diálogo de sus brazos. Debajo, y en evidente relación con ellos, el grupo de la Virgen desvanecida viene a conformar un amplio semicírculo en el espacio central del retablo. Las cuatro figuras que componen este tema, por su tamaño y acción enlazada, se acomodan en una línea curva, que completa la que los dos bloques anteriores con Stefaton y los jugadores habían

⁵⁵ En muchos retablos centroeuropeos de composiciones parecidas a ésta si bien no necesariamente de trazado geométrico, la Magdalena abraza la parte baja de la cruz dejando una enorme distancia con el cuerpo de Cristo, recurso efectista que agudiza el aspecto dramático de la escena.

iniciado en la parte superior, cerrando un gran círculo y realzando de esta manera este espacio (Fig. 3). Pero, desde luego, no quedan aislados del resto de los personajes de este registro. Los curiosos espectadores de la zona izquierda, en su inequívoca disposición diagonal, confluyen en la mujer llorosa de esta última escena del Desvanecimiento la cual, en logrado contrapuesto, abre compositivamente al grupo. Las figuras del primer plano se colocan de espaldas y sus resueltas posturas, dinámicamente enlazadas con las restantes, concluyen por este lado una de las diagonales del escenario. El grupo arranca de un logrado personaje en jarras, tocado con el gorro cónico que designaba a los judíos, con su inmediato acompañante detrás, vueltos de espaldas, artificio compositivo ya clásico en esta época del retablo para producir la sensación espacial necesaria. Por el otro lado la acción se completa de forma muy parecida y la variopinta multitud se ordena igualmente en profundidad siguiendo el eje contrapuesto.

La disposición de los grupos en el nicho del fondo del retablo, bajo el arco, resulta también coherente, aunque no repite el planteamiento anterior. Todas las figuras parecen integrar la misma escena en una sucesión atemporal. La acción se inicia en la izquierda con el grupo de San Juan y la Virgen en el Camino del Calvario, incrementándose el movimiento hasta culminar en un vacío a los pies de la Cruz del Descendimiento, que sublima el cuerpo de Cristo. Y se contrarresta con las dos figuras con las manos levantadas hacia la Cruz las cuales, en el extremo, parecen frenar el movimiento y compensar la acción.

A pesar de esto, la propia escena del Descendimiento parece tener su propio ritmo mostrando una ordenación sabia y las figuras, aparentemente aisladas en sus propias actividades, quedan de hecho enlazadas entre sí a través de sus actitudes y de sus posiciones componiendo un grupo de gran homogeneidad. Los personajes que están en el suelo se disponen en un círculo amplio, rodeando el espacio en el que se levantan la cruz y las escaleras que propician la acción del descendimiento del cuerpo de Cristo. Mediante este artificio, la escena resulta claramente destacada, realzada aun más por el interés dispensado a la hermosa imagen del Cristo yacente, ya comentada.