

Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española

Considerado el Santo Entierro como el episodio que cierra el ciclo de la Pasión de Cristo, los acontecimientos evangélicos que le siguen pueden ser agrupados en un polémico ciclo centrado sobre la Resurrección y Glorificación de Cristo.

Las fuentes documentales son en parte responsables de los problemas que existen para delimitar con precisión este ciclo y diferenciar etapas dentro de él. Los textos bíblicos plantean notables discrepancias no sólo cronológicas sino también argumentales sobre los hechos ocurridos después del entierro. A ello se han sumado algunos relatos apócrifos, lo suficientemente expresivos como para atraer la atención de los creyentes.

El resultado de estas discrepancias es una relativa libertad en la organización de los programas iconográficos de los tímpanos donde se desarrollan estos pasajes, situación agravada por el hecho de que las representaciones de algunos temas no son suficientes como para establecer un criterio de delimitación aceptable universalmente.

En una acepción amplia, el ciclo de la Resurrección y Glorificación de Cristo incluiría todos los pasajes que se desarrollan entre el Santo Entierro y el Juicio Final. Parece lógico, sin embargo, diferenciar en este amplio contexto al menos los hechos relacionados con la primera y la segunda Parusia. En este sentido se puede separar el llamado ciclo escatológico de un ciclo anterior que, con la Ascensión, cierra la primera Parusia. Entre ambos se sitúa el tema de la Pentecostés en el que se interconectan, como señala Réau¹ la Glorificación de Cristo y de la Virgen.

¹ L. RÉAU: *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. II, vol. II: *Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, 1957, París, P. U. F., p. 529.

Las representaciones de los hechos sobrenaturales que ocurren en los últimos momentos de la primera Parusia no son frecuentes en los tímpanos góticos españoles, sobre todo en comparación con las representaciones de temas de los ciclos de la Infancia y Pasión de Cristo. A pesar de ello puede deducirse de estas representaciones un hecho destacable: la Ascensión es un tema que se desglosa de los restantes, uniéndose éstos —cuando no están aislados— en un pequeño ciclo que podemos denominar de la Resurrección.

Incluye este ciclo los temas de la Anastasis, la Resurrección y Visita de las Marías al Santo Sepulcro y las apariciones de Cristo, situados generalmente en un contexto que los relaciona con la Pasión y con la simbología de Cristo como Redentor, más que como hechos que pretenden glorificar la figura de Cristo como ocurre, en cambio, con las representaciones de la Ascensión.

Abordamos el análisis de este ciclo de la Resurrección en la iconografía monumental gótica española a partir de las representaciones que existen en la puerta de la iglesia del Santo Sepulcro de Estella (Navarra), terminada en 1278²; en la puerta del arcedianato, situada en el ala occidental del claustro de la catedral de Pamplona (Navarra), de mediados del siglo XIV; en la puerta principal de la catedral de Huesca, del segundo tercio del siglo XIV; en la fachada de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (Burgos), de finales del siglo XV o principios del XVI; y en el lucillo del sepulcro de don Gonzalo de Burgos, fallecido en 1509, que se encuentra en el claustro de la catedral de Burgos. Excepto en este último, el ciclo de la Resurrección forma parte de programas iconográficos más amplios que pueden apreciarse en las figuras que completan a este texto informando sobre la localización de los temas estudiados.

LA ANASTASIS

El tema de la Anastasis, desarrollado ya en la iconografía bizantina, parece estar en relación con un apócrifo del siglo II³, posteriormente refundido con las Acta Pilati en el llamado Evangelium Nicodemi⁴, nombre con el que se le conoce en el Speculum de Vincent de

² J. E. URANGA y F. IÑIGUEZ: *Arte medieval navarro*, vol. IV: *Arte Gótico*, 1973, Pamplona, Aranzadi, p. 223.

³ C. TISCHENDORF: *Evangelia Apochrypha*, 2, 1876, Lipsiae, p. LXVIII. Citado por A. de SANTOS, en *Los evangelios apócrifos*, 1963, Madrid, BAC, p. 400.

⁴ En la segunda parte del evangelio apócrifo de Nicodemo, denominada «Descensus Christi ad Inferos» se narra en once capítulos el pasaje de la Anastasis como prueba de la veracidad de la Resurrección del Señor, aduciendo el testimonio de dos hijos de Simeón, Leucio y Carino, quienes afirman haber resucitado con Jesús y relatan, esencialmente en el capítulo V (XXI), la entrada gloriosa de Cristo en el Infierno.

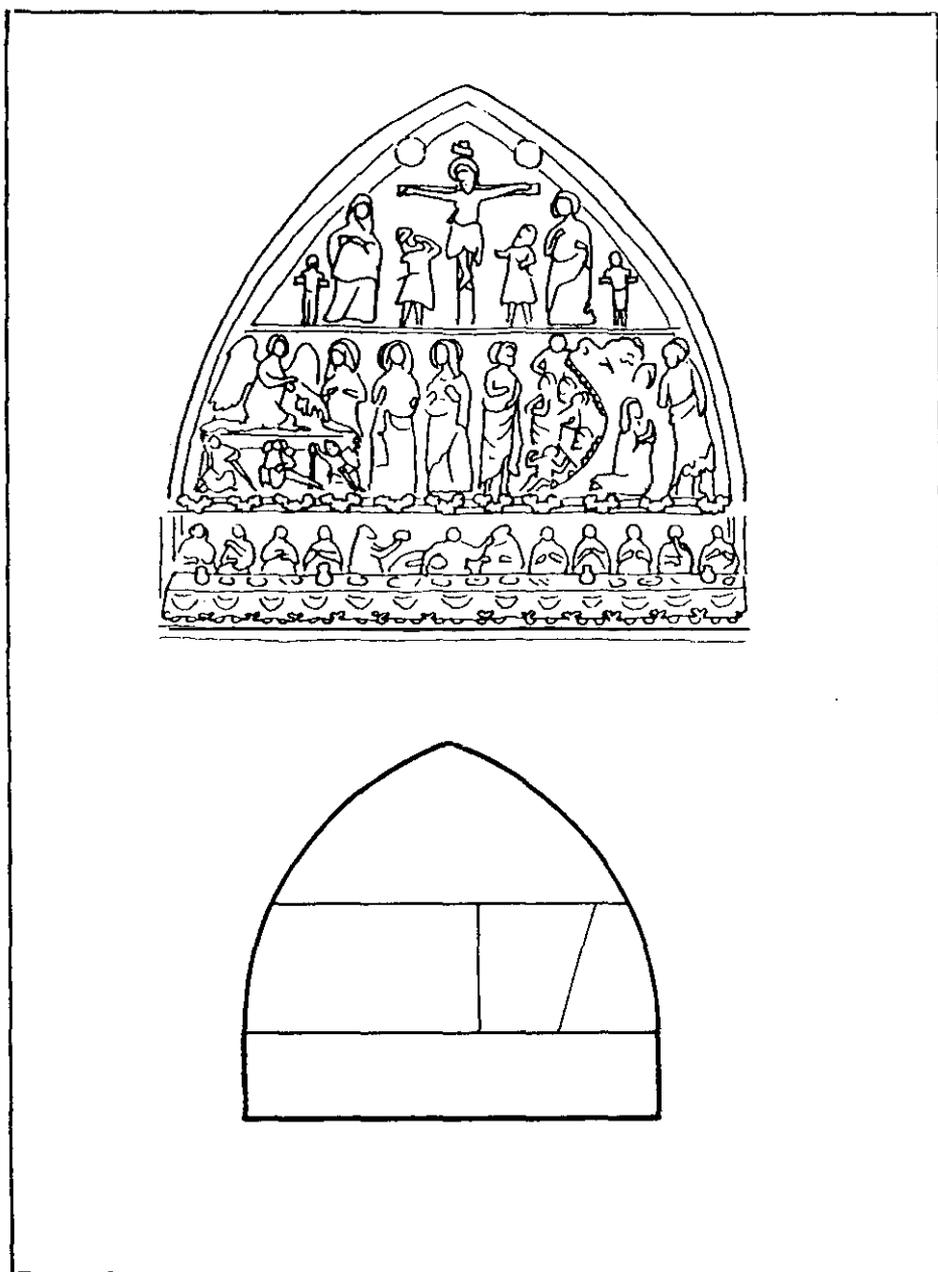


FIG. 1.—Estella (Navarra). Iglesia del Santo Sepulcro. Tímpano de la Pasión y Resurrección de Cristo. 1. Santa Cena. 2. Crucifixión. 3. Resurrección: a. Visita de las Tres Marías al Sto. Sepulcro; b. Anastasis; c. Noli me tangere.

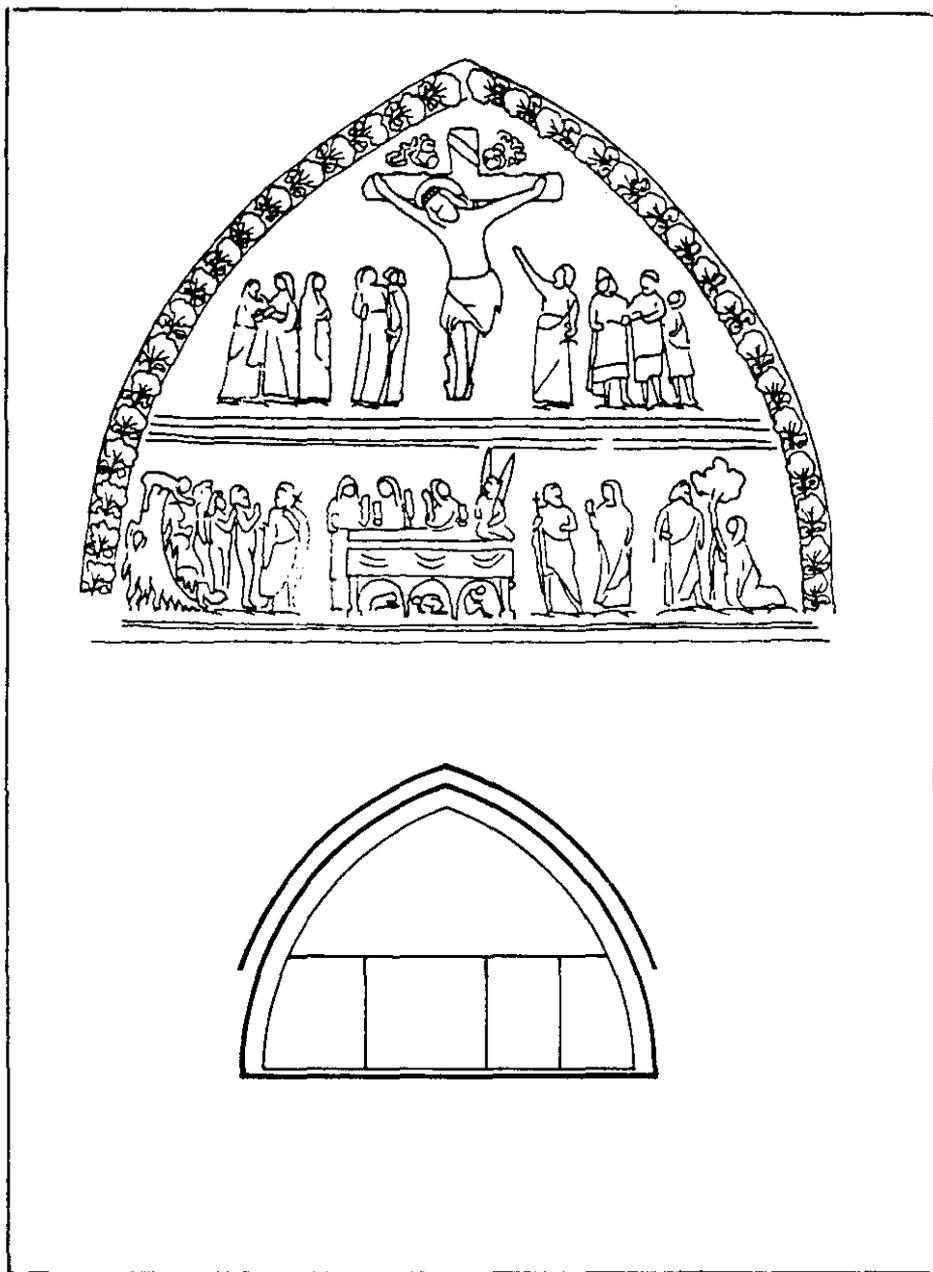


FIG. 2.—Pamplona (Navarra). Catedral. Puerta del Arcedianato (ala occidental del claustro). 1. Crucifixión. 2. Resurrección: a. Anastasis; b. Visita de las Tres Marías al Sto. Sepulcro; c. Aparición de Cristo a su Madre; d. Noli me tangere.

Beauvais y en la Leyenda Dorada de Jacobo de Voragine, verdaderos difusores del tema en Occidente⁵. A diferencia del apócrifo, que se hace amplio eco del descenso de Cristo a los Infiernos como prueba de su Resurrección, los textos bíblicos aluden a este tema de forma escueta y velada⁶.

Las representaciones de la Anastasis del Santo Sepulcro de Estella y de la puerta del arcedianato de la catedral de Pamplona proponen para este tema fórmulas iconográficas sencillas y muy parecidas. En un esfuerzo de síntesis, al que no es ajeno el espacio disponible, participan en ambas representaciones los mismos elementos, que son los indispensables para describir la escena relatada: Cristo rescata a los justos del Infierno. Sin embargo, como consecuencia de la diferente ubicación del tema en sus respectivos contextos narrativos, ambas composiciones aparecen invertidas de acuerdo con la lógica lectura de la secuencia.

En esencia, la composición se estructura en dos grupos, contraponiendo la figura de Cristo a la del Infierno, elementos que aparecen en los extremos de la composición, sirviendo de nexo entre ellos las figuras de los rescatados que en Pamplona, donde el espacio es menos restrictivo, llegan a formar un tercer grupo.

Cristo se representa en ambos casos como un hombre barbado que cubre parcialmente su cuerpo con un manto recogido en uno de sus brazos. Sus atributos son, sin embargo, diferentes en una y otra representación; el nimbo, símbolo de su santidad, pervive aún en Estella pero ha desaparecido ya en Pamplona, sustituido por un atributo que alude más directamente a su carácter redentor, una pequeña cruz que sostiene en su mano manifestando por medio de ella su triunfo sobre la muerte. En ambos casos también, los valores expresivos de la figura de Cristo son comparables: aparece en pie a las puertas del Infierno, tomando con una ligera extensión de su brazo a los rescatados, sin ninguna expresión de esfuerzo como para poner de manifiesto que el hecho sobrenatural que tiene lugar es producto de su mera presencia en el lugar. No coincide, sin embargo, en este punto la iconografía con su presunta fuente, pues, según el evangelio de Nicodemo (V(XXI)), Cristo penetró en el Infierno.

⁵ Jacobo de Voragine se limita prácticamente a transcribir el relato de Nicodemo sobre el descenso de Cristo a los Infiernos en su Leyenda Dorada. Cfr. J. de VORAGINE: *La Légende Dorée*, vol. I, 1967, París, Flammarion, pp. 278 y ss.

⁶ *Epístola I de San Pedro* (3,19) y más explícitamente en *Epístola a los Efesios* (4,9): «Eso de subir, ¿qué significa sino que primero descendió a las partes bajas de la tierra?» Cabe señalar que aunque «anastasis» significa en griego «subida», en la iconografía latina se le ha dado el sentido de «bajada» a los infiernos, contradicción aparente bien expresada en las mismas palabras de San Pablo.

En el extremo opuesto de la composición aparece el Infierno, simbolizado en ambas representaciones por la cabeza de un monstruoso animal con sus gigantescas fauces abiertas. Es ésta una fórmula iconográfica de gran difusión que se aparta, sin embargo, del concepto teológico de la misión de Cristo. Se ha argumentado que los artistas, incapaces de expresar algo tan abstracto como el Limbo, acuden a la representación del Infierno incurriendo en un equívoco puesto que los justos de la Antigua Ley debían esperar el advenimiento de Cristo no en el Infierno sino en el Limbo. El artista se limita, sin embargo, a transcribir el relato de Nicodemo, que sitúa a los justos en el Infierno, y simbolizan a éste por medio de la popular descripción que de él hace el libro de Job (41, 3-25). Esta figuración está particularmente bien expresada en la grotesca representación de Estella: una cabeza semiantropomórfica, de ancha y respingona nariz, fruncido entrecejo y orejas de quiróptero, abre una enorme boca con un círculo de dientes que «infunde terror» y de la que «salen llamas», como señala textualmente el relato bíblico. La representación de Pamplona es semejante aunque bastante más estilizada. Esta representación del Infierno responde, sin embargo, más a una fórmula establecida que al verdadero relato de Nicodemo, con el que sólo coincide en la parcial antropomorfización del Hades; en el apócrifo, Satanás habla con el Infierno pero en ningún momento del relato cobra éste figura alguna, precisándose por el contrario, reiteradas veces, que sus puertas eran de bronce y estaban dotadas de cerrojos (VXXI).

Tampoco se respeta el texto apócrifo en la representación de los justos rescatados, simbolizados por las figuras de Adán y Eva que destacan sobre otros personajes sin atributos que ayuden a identificarlos. A pesar de que la figura de Eva se omite en el apócrifo, parece lógica aquí su presencia dado el carácter sintético de la representación donde, por medio de los padres se alude a la Humanidad entera. En ambas representaciones los rescatados están casi desnudos aunque cubren parte de sus cuerpos, de forma intencionada en Pamplona, más libremente en Estella, donde las llamas envuelven a las figuras desnudas en forma de mantos de pureza. Destacan también los valores expresivos de estos personajes, tanto en actitudes de detalle como de conjunto; particularmente relevante es el recato de Eva en Pamplona y su actitud temerosa ante el encuentro con Cristo. En las dos representaciones Adán y Eva son extraídos del Infierno por Cristo, en Estella con una sensación dinámica de ascenso desde un «lugar profundo». Delante siempre se sitúa Adán que saluda a Cristo en Pamplona; en ambos casos la representación se ciñe al apócrifo (VIII XXIV): «extendió su diestra el Rey de la gloria y con ella tomó y levantó al primer padre Adán». Apoyándose en el hombre y amparada

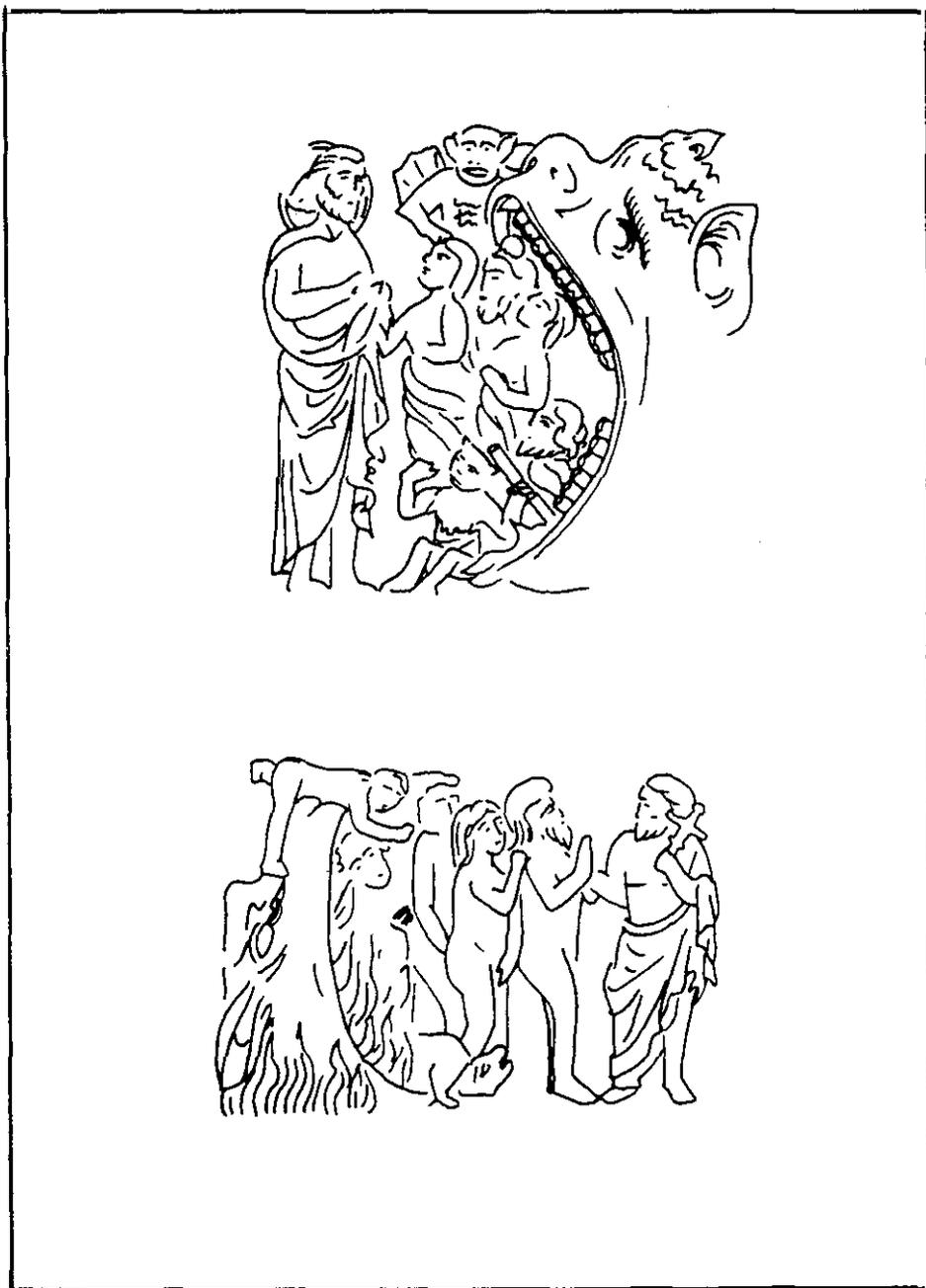


FIG. 3.—Anastasis. Superior: *Estella, Iglesia del Santo Sepulcro*. Inferior: *Pamplona, Catedral, Puerta del Arcedianato*.

por él aparece Eva; detrás a la misma altura que la mujer se sitúan los otros rescatados.

Tanto en Pamplona como en Estella se ha querido plasmar en la representación la idea de la resistencia del Infierno a liberar sus presas, conectando en ello de nuevo con el relato de Nicodemo. Esta resistencia se expresa en la figuración de seres demoníacos que tratan vanamente de retener a los que escapan, sujetándoles por el pelo como ocurre en Estella. Estos personajes repiten en sus rostros las grotescas facciones del Infierno y completan sus cuerpos con torsos velludos o zoomorfos y alas de quiróptero. La mayor parte de ellos expresan, sin embargo, su impotencia, paralizados y asombrados ante la presencia del Redentor. Tampoco existe indicio alguno que permita reconocer en alguno de estos personajes a Satanás, expresamente citado por Nicodemo.

Ambas escenas se encuadran en contextos similares que expresan secuencias narrativas sobre el Ciclo de la Resurrección como epílogo de la Pasión. En los dos casos la Crucifixión preside, desde el registro superior, el programa iconográfico del tímpano que se completa con un registro inferior —central en Estella— con el ciclo de la Resurrección; en Estella el registro inferior está ocupado por el tema de la Santa Cena.

Dentro del registro consagrado a la Resurrección, el lugar ocupado por la Anastasis difiere en estas dos representaciones traduciendo el debate teológico sobre el momento en que se produce este evento. Según el evangelio de Nicodemo, puesto que algunos justos resucitan con Cristo, el descenso de Cristo a los Infiernos habría acontecido antes de la Resurrección, opinión compartida por la mayoría de quienes sostienen la creencia de que Cristo no permaneció en su sepulcro durante los tres días que transcurrieron entre su muerte y su resurrección. Esta es la fórmula adoptada en Pamplona, donde la Anastasis se sitúa entre la Crucifixión y la Visita de las Marías al Santo Sepulcro. En Estella, en cambio, la Anastasis se sitúa entre la Visita y las apariciones de Cristo, suponiendo que éste acudió a liberar a los justos después de resucitado.

Este hecho explica por sí mismo la composición invertida de ambas representaciones, como una respuesta meramente formal al problema de la lectura. En Estella, Cristo aparece a la derecha de la composición, situación preeminente que está de acuerdo no sólo con el rango del personaje, sino también con la lógica de la narración, en la que se supone que Cristo procede de la escena anterior donde ha resucitado. En Pamplona, en cambio, Cristo está a la izquierda de la composición, para introducir al lector en las escenas siguientes sobre su resurrección y apariciones.

Desde el punto de vista iconográfico el hecho más importante que se desprende de esta metátesis concierne a la simbología misma de la figura de Cristo. Para quienes defienden la postura del descenso de Cristo a los Infiernos antes de la Resurrección, fue el alma de Cristo quien liberó a los justos mientras su cuerpo permanecía en el sepulcro. En este sentido parece claro el fin semiológico de la figura de Cristo en Pamplona, donde el cuerpo no es un mero icono, sino un verdadero símbolo de su alma, variante más compleja que la de Estella, donde para eludir el conflicto que plantea la doble naturaleza de Cristo se pospone la Anastasis a la Resurrección, limitando el simbolismo de su figura a su significado redentor, sentido que adquiere en Pamplona por el contexto. En definitiva, la polisemia del icono de Cristo en Pamplona no existe en Estella y se adecúa más al relato apócrifo, donde a pesar de no haber resucitado aún, Cristo penetró en el Infierno en «figura humana» (V(XXI)).

RESURRECCIÓN Y VISITA DE LAS MARÍAS AL SANTO SEPULCRO

Los evangelios canónicos no plantean problemas en cuanto a la sucesión cronológica de estos hechos. Cuando las Santas Mujeres llegaron al sepulcro, Cristo ya no estaba allí. Este hecho ha planteado, sin embargo, problemas en la representación del tema de la Resurrección ya que ésta no fue presenciada por ninguno de los seguidores de Cristo y, en principio, no se la conoce por sí misma sino por las referencias que sobre ello proporciona un ángel a las mujeres que contemplan el sepulcro vacío⁷.

El tratamiento evangélico de la Resurrección de Cristo justifica que durante muchos siglos este tema no haya sido objeto de representación plástica directa. En lugar de mostrar la forma y el momento en que Cristo sale de su sepulcro, los artistas prefirieron ceñirse a los relatos evangélicos simbolizando la Resurrección por medio de la representación de las Marías ante el sepulcro, como ha señalado René⁸. La Resurrección, en sí, sería por tanto un tema de aparición más tardía.

Las representaciones que estudiamos están a favor de este argumento y, desde el punto de vista simbólico, pueden agruparse en tres variantes. En el Santo Sepulcro de Estella y en la puerta del arcediano de la catedral de Pamplona se representa la Visita de las Marías al Santo Sepulcro; en Santa María de Aranda de Duero y en el sepul-

⁷ *San Mateo* (28,1-8); *San Marcos* (16,1-8); *San Lucas* (24,1-10) y *San Juan* (20,1-2).

⁸ L. RENÉ: *La Visite des Saintes Femmes au tombeau*, 1954, Mém. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France.

cro de don Gonzalo de Burgos, más tardías, aparece ya la figura de Cristo resucitando, siendo la primera de éstas una variante intermedia en la que el tema de la Resurrección se asocia al de la Visita de las Marías.

Las variantes de detalle de estas cuatro representaciones son importantes y traducen en buena medida las discrepancias evangélicas y apócrifas en cuanto a los elementos que participan en la composición.

Según los relatos evangélicos, tres días después de la muerte de Cristo⁹ acudieron las Santas Mujeres al sepulcro para llevar perfumes y bálsamos, contemplando con gran sorpresa a su llegada que la piedra que tapaba la entrada al sepulcro estaba corrida y el interior vacío. Las mismas fuentes ponen en boca de un ser sobrenatural el anuncio de la Resurrección de Cristo.

No existe acuerdo, sin embargo, en cuanto a la identidad de las mujeres que acudieron al Santo Sepulcro. Para San Mateo eran dos, María Magdalena y María Cleofás; San Marcos, por su parte, refiere la presencia de tres mujeres, María Magdalena, María la de Santiago —es decir, María la de Cleofás, y María Salomé; para San Lucas fueron «María Magdalena, Juana y María de Santiago y las demás mujeres que estaban con ellas» (24,10); San Juan, por último, sólo cita la presencia de la Magdalena.

En las tres representaciones que estudiamos donde aparecen las mujeres —Estella, Pamplona y Aranda de Duero— son siempre tres las figuras que han acudido al Santo Sepulcro portando en sus manos diversos tarros, con lo que los artistas parecen ceñirse estrictamente al evangelio de San Marcos (16,1).

Tampoco existe precisión evangélica en cuanto al número de seres sobrenaturales que anuncian a las Santas Mujeres la Resurrección. Según San Mateo y San Marcos fue un solo ángel, que iba vestido de blanco y estaba sentado sobre la piedra que tapaba la entrada de la cueva donde se encontraba el sepulcro vacío del Mesías. San Lucas, sin embargo, señala la presencia de dos hombres con túnicas blancas, muy resplandecientes, que estaban sentados sobre el sepulcro vacío, en el interior de la cueva. San Juan, por el contrario, no menciona la presencia de ningún ángel anunciador.

También aquí, excepto en el caso de Aranda de Duero, las representaciones parecen acomodarse al relato de San Marcos. En Estella y en Pamplona un ángel sentado sobre el sepulcro conversa con las mujeres, mostrando expresivamente el de Estella el sudario vacío de Jesús, sosteniendo entre sus manos el de Pamplona una palma

⁹ Se advierte una prefigura de ello en el pasaje bíblico de Jonás (2,1-11) que permaneció tres días en el vientre de una ballena.

simbólica, la palma del martirio con la que alude al triunfo de Cristo sobre la Muerte. El ángel está, asimismo, presente, en calidad de único testigo despierto, en la Resurrección del sepulcro de don Gonzalo de Burgos, también sentado sobre la tapa removida de la sepultura. En lo que ya no coinciden estas representaciones con los relatos evangélicos es en la caracterización del Santo Sepulcro, representado en los cuatro ejemplos que consideramos como un sarcófago más o menos historiado, que está de acuerdo con la iconografía occidental.

La única referencia evangélica que existe sobre los guardias que custodiaban el sepulcro se debe a San Mateo (27,65-66), relato relacionado con el apócrifo de San Pedro (VIII), según el cual los ancianos judíos amedrentados pidieron a Pilato que les proporcionase «soldados a fin de que guardemos su tumba durante tres días». La representación de estos hombres en el tema de la Resurrección es un detalle simbólico que enfatiza la veracidad de la Resurrección, pues en ellos se figura la imposibilidad de que este hecho se produjera por causas no sobrenaturales como se advierte en San Mateo.

La iconografía de esta guardia romana es muy variada, pero en gran medida se contradice con sus propias fuentes, buscándose más lo anecdótico que el pretendido testimonio. Los soldados debieron contemplar la resurrección para ser adecuados testigos y en todo caso debieron quedar paralizados o absortos por el milagro. En Pamplona y en Estella los soldados están, sin embargo, profundamente dormidos aún mientras el ángel conversa con las mujeres. Más realistas son, en este sentido las otras dos representaciones aunque también en ellas la indumentaria de los soldados es anacrónica; en Burgos los soldados han sido captados en diversas actitudes, expresando con naturalismo lo imprevisible del hecho, uno de ellos incluso es derribado por la figura de Cristo resucitado. En Aranda de Duero, en cambio, estos aspectos formales apenas revelan sorpresa; los soldados están prácticamente ajenos a la Resurrección y sólo se aprecia en uno de ellos el intento de extraer la espada de su funda y en otro la instintiva reacción para rehuir el fenómeno, ladeando su cabeza.

En cuanto a la composición formal de las escenas son también tres las variantes que hay que distinguir. Las representaciones de Estella y de Pamplona constituyen, como en el caso de la Anastasis, un mismo modelo con ligeras variaciones determinadas por los valores expresivos, más ricos en Estella, y por la situación de las figuras. También aquí la disposición de los elementos se ha invertido, como se aprecia en la situación del ángel, a la derecha de la composición en Estella, a la izquierda en Pamplona, en ambos casos sentados sobre el sepulcro. En Pamplona las tres Marías están detrás del sepulcro, expresando su asombro con las manos levantadas y conversando

con el ángel la más próxima a él, en tanto que las otras dos centran su atención sobre el sepulcro vacío. En Estella, las tres mujeres se descomponen en dos grupos, uno formado por dos de ellas que conversan entre sí, otro en el que se asocian la primera mujer y el ángel. Tanto el sepulcro como la disposición de los soldados en uno de sus frentes —bajo arquerías en Pamplona— asocian también en una misma fórmula iconográfica estas dos representaciones.



FIG. 4.—*Visita de las Tres Marías al Santo Sepulcro. Estella, Iglesia del Santo Sepulcro.*

En Aranda de Duero la composición diferencia dos escenas de muy desigual importancia. En primer plano se alude directamente a la Resurrección, representando la salida de Cristo de su sepulcro de forma muy similar a como lo hace en Burgos. Como en otras representaciones de esta misma fachada, el dinamismo y el realismo presiden toda la composición, por encima de cualquier simbolismo que no sea secundario. Cristo, semidesnudo, sólo con el perizonium que llevaba en la cruz, sale triunfador del sepulcro; el artista ha expresado una instantánea: Cristo tiene ya una pierna fuera del sepulcro, permaneciendo aún la otra dentro, lo que imprime dinamismo a la escena; ha representado también el triunfo sobre la muerte: Cristo lleva en sus manos un estandarte y, como héroe victorioso, cubre sus hombros con una capa sujeta sobre el pecho con un clípeo y abierta hacia los lados, dejando al descubierto su tórax.

Alrededor de esta imagen victoriosa, pero fundiéndose en un mismo grupo con ella, están los soldados. Al fondo de la composición se advierte el segundo grupo, formado por las tres Marías que se dirigen

hacia el sepulcro desde una lejana ciudad cuyas murallas se aprecian en el último plano de la composición.

En la representación de Burgos, finalmente, no hay nada que desvíe la atención del tema central. Cristo, en el centro de la composición, adopta una actitud muy similar a la descrita en Aranda de Duero, en idéntica instantánea. En este caso, sin embargo, el emblema que



FIG. 5.—*Resurrección. Burgos, Catedral. Sepulcro de don Gonzalo de Burgos.*

alude a su triunfo sobre la muerte es la cruz del martirio. Sobre la tapa del sepulcro, violentamente abatida, está el ángel y alrededor de este grupo central se disponen los cuatro soldados, destacando el conjunto sobre un fondo de paisaje.

Desde el punto de vista de su simbolismo, las tres variantes apuntadas parecen, pues, evidentes. Las representaciones de Estella y Pamplona, como ya hemos visto, encuadran el tema de la Visita de las Marías en un auténtico ciclo de la Resurrección como epílogo de la primera Parusia. Este simbolismo se aprecia también en la representación de Aranda de Duero pero en un contexto más amplio sobre la vida de Cristo, al que responde el programa iconográfico general de la fachada ¹⁰; en este caso, sin embargo, el simbolismo de la Resurrección,

¹⁰ El programa de la fachada principal de esta iglesia gira en torno a la vida de Cristo. En el tímpano, dividido en dos por una arquera, aparecen los temas de la Natividad y la Epifanía. En la parte alta de la fachada, y circunscritos en sendos lunetos, se representan el tema del Camino del Calvario y la Resurrección, separados por un conopio central dibujado por la última arquivolta, en el

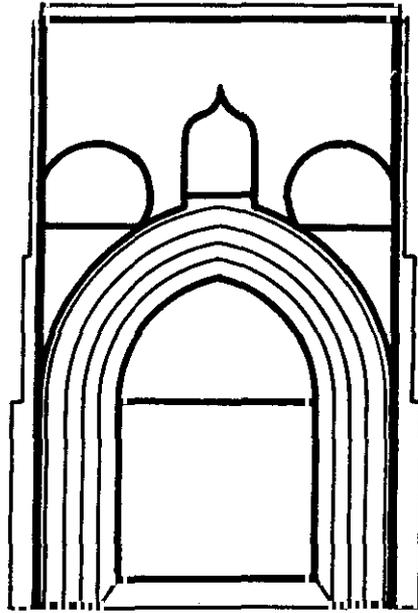


FIG. 6.—Aranda de Duero (Burgos). Iglesia de Santa María. 1. Ciclo de la Infancia: a. Natividad (y Anuncio a los pastores); b. Epifanía (y Viaje de los Reyes). 2. Pasión y Resurrección: a. Camino del Calvario; b. Crucifixión; c. Resurrección (y Visita de las Tres Marías).

ción atiende más a la Glorificación de Cristo que a su carácter Redentor, concepto que prima en las representaciones navarras. En Burgos, finalmente, el concepto que cobra mayor relieve es la Glorificación de Cristo por medio de la Resurrección, aunque la elección de este tema para un lucillo sepulcral supone implícitamente su valor simbólico como alusión a la función redentora de Cristo.

APARICIONES DE CRISTO

A pesar de las divergencias que hemos apuntado en el apartado anterior, todos los evangelistas coinciden en el hecho de que después

que se inscribe la Crucifixión. El fin simbólico esencial de este programa es la Redención, también supremo fin del paso de Cristo por la tierra. Cada uno de los temas participa en este objetivo final, desde la manifestación de la naturaleza humana de Cristo (Natividad) a la confirmación de su naturaleza divina (Resurrección), pasando por la universalidad (Epifanía) y el sacrificio (Pasión), sublimado en la muerte (Crucifixión), sin la que la Redención no hubiera sido posible y que por ello ocupa el lugar culminante del programa.

de la Resurrección volvió Jesús a la tierra, donde se apareció en diversas ocasiones —en Judea y Galilea— antes de subir definitivamente a los cielos, cuarenta días más tarde.

De los relatos evangélicos, aunque vuelven a discrepar en este sentido, se deduce que prácticamente todos los seguidores inmediatos de Cristo fueron testigos de tales apariciones. La iconografía monumental gótica se muestra, sin embargo, muy restrictiva en este terreno. Este hecho puede asociarse en parte a la idea de que las apariciones de Cristo no dejan de ser un aspecto muy secundario en el contexto de la Glorificación, en comparación con otros temas de la misma Resurrección o con la Ascensión. La necesidad de seleccionar los temas en aras de una síntesis narrativa justificaría, pues, la preeminencia de unos temas sobre otros. En este esfuerzo de síntesis, no resulta extraño que se omitan las apariciones de Cristo a los Apóstoles, episodio que suele concretarse en el más simbólico de todos, la duda de Santo Tomás; el mensaje transmitido por la relación entre Cristo y sus discípulos ha sido suficientemente recogido en otros pasajes de la vida de Cristo como para reincidir sobre el tema ¹¹.

Las manifestaciones de la Resurrección se centran en cambio en torno a las Santas Mujeres que no han desempeñado ningún papel trascendente en la iconografía de los ciclos de la Infancia y la Pasión ¹². Prueba de ello es, como acabamos de ver, el desarrollo del tema de la Visita de las Marías al sepulcro. En el estricto terreno de las apariciones, es el tema del «Noli me tangere» el más difundido, probablemente porque es el que mejor se presta a una interpretación polisémica.

Resalta, sin embargo, por su originalidad y por su desviación de los relatos evangélicos, el tema de la aparición de Cristo a su Madre.

Para Réau, el origen de este tema es bizantino, aunque asocia su difusión en la Edad Media a la *Leyenda Dorada* y al teatro de los Misterios ¹³. En todo caso, la popularidad de este tema debe ponerse en relación con el auge del culto mariano y la teología mística en la sociedad bajomedieval.

Cristo, sin duda, debió procurar a su Madre la primera alegría de su resurrección, ya que ella sufrió más que otros por su muerte. Esta es la opinión de San Ambrosio, en su Tercer Libro sobre las Vírgenes,

¹¹ La relación de Cristo con sus discípulos está particularmente desarrollada en temas como la Santa Cena y más personalizada en otros temas como la Crucifixión, el Prendimiento o la Transfiguración.

¹² Las Santas Mujeres sólo aparecen de forma ocasional en temas como la Crucifixión, el Descendimiento o el Llanto sobre Cristo muerto, pero siempre como testigos pasivos, personalizándose en todo caso los valores expresivos de María Magdalena.

¹³ *Op. cit.*, p. 554.

donde señala: «... la Madre ha visto la Resurrección»¹⁴. La idea de que la primera aparición de Cristo después de resucitar la hizo a su Madre, ha estado siempre presente en el ánimo de los cristianos, quienes no hubieran podido comprender que el Hijo de Dios, que estuvo acompañado durante toda su Pasión por María, no se le hubiera aparecido para comunicarle que había resucitado de entre los muertos. Así lo recoge recientemente Pío XIX en uno de sus textos pontificios sobre la Virgen, el «Stabat Mater», en el que señala: «fue la primera en recibir la visita de su divino Hijo para consolarla»¹⁵.

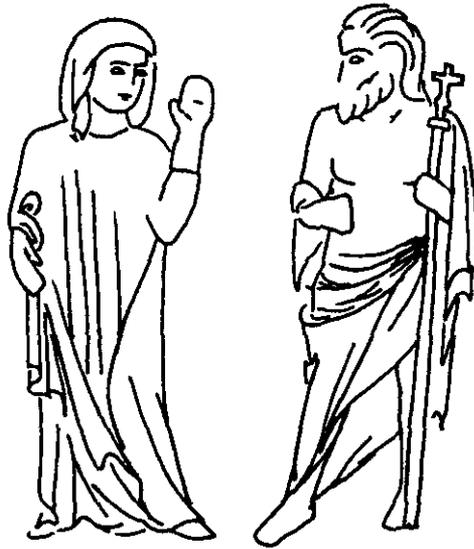


FIG. 7.—Aparición de Cristo a su Madre. Pamplona. Catedral, Puerta del Arce-
dianato.

La situación de contexto en la que se encuentra desarrollado este tema en la puerta del arcedianato de la catedral de Pamplona confirma la idea de que Cristo se aparece a su Madre inmediatamente después de la Resurrección y antes que a la Magdalena. En la composición de la escena participan solamente las figuras de Cristo y de la Virgen contrapuestas. La figuración de Cristo es la misma con la que aparece en otras escenas de este mismo registro; también aquí es por-

¹⁴ Recogido por J. de VORAGINE: *Op. cit.*, p. 278.

¹⁵ Enseñanzas pontificias, 6; Nuestra Señora; «Stabat Mater» de Pío IX, p. 81.

tador de la cruz como emblema de su victoria sobre la muerte. La Virgen ocupa el lugar secundario de la composición, la izquierda, y aparece en una actitud semejante a la que adopta en muchas representaciones del tema de la Anunciación ante el ángel, expresando con su mano levantada tanto el saludo como un temeroso o asombrado distanciamiento. De hecho, esta actitud está matizada por la disposición de las figuras, alejadas entre sí, pero avanzando simétricamente una de sus piernas hasta casi tocarse con los pies en el eje de la composición.

Es ésta una representación que, sin duda, tiene por objeto enriquecer la secuencia narrativa de este registro, pero a diferencia de otras escenas de este mismo tímpano, ésta es la que tiene menor riqueza de detalles secundarios tanto simbólicos como anecdóticos. Su presencia en este contexto hay que ponerla, sin duda, en relación con la exaltación de la Virgen que se manifiesta en todo el programa iconográfico de esta catedral.

El contexto permite, sin embargo, deducir una simbología más profunda en esta representación. Identificada la tarea corredentora de Cristo y de la Virgen por medio de la Pasión conjunta que han sufrido, como gustan de señalar los místicos de la época, podría descubrirse en esta escena la relación entre Cristo y la Santa Iglesia. De hecho, como señala Alastruey¹⁶, la Iglesia es una consecuencia de la Redención, puesto que fue constituida para perpetuarla. En este sentido, esta escena no sería mera servidumbre del proceso narrativo, puesto que participaría de la simbología de contexto en torno a la que gravitan todas las escenas de este tímpano, la Redención, objeto último del programa iconográfico.

Esta misma alusión a la Redención es uno de los mensajes que emana del tema del «Noli me tangere», con el que más frecuentemente se sintetizan las apariciones de Cristo después de la Resurrección.

La preeminencia de este tema cuenta, al menos, con tres factores a su favor. Por un lado, el expreso relato evangélico de San Marcos (16,9) y sobre todo de San Juan (20,11-18). A ello se suma la Glorificación implícita de todas las representaciones de las apariciones de Cristo. Finalmente, el mensaje redentor cobra especial relevancia en la escena de la Magdalena, ya perdonada por Cristo en vida, redimidas sus faltas con su muerte.

Aunque del relato evangélico se desprenden al menos dos momentos en el encuentro de María Magdalena con Cristo, los artistas prefieren representar el segundo, popularmente conocido como el tema del «noli me tangere», como se aprecia en el Santo Sepulcro de Es-

¹⁶ G. ALASTRUEY: *Tratado de la Virgen Santísima*, 1961, Madrid, BAC, p. 697.

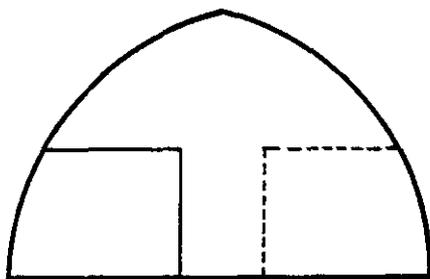


FIG. 8.—*Huesca, Catedral, puerta principal*. 1. Epifanía: a. Virgen con Niño y ángeles; b. Epifanía. 2. *Noli me tangere*.

tella, la puerta del arcedianato de la catedral de Pamplona y la puerta principal de la catedral de Huesca.

Las tres representaciones optan por una fórmula iconográfica prácticamente idéntica, donde la única variante es la inversión de los elementos que componen la escena en Pamplona. Cristo aparece en los tres casos con el torso parcialmente descubierto, mostrando su llaga, con nimbo en Estella y Huesca, y con la cruz —hoy desaparecida— en Pamplona. Frente a él se arrodilla la Magdalena, nimbada y con la



FIG. 9.—*Noli me tangere*. *Huesca, Catedral, puerta principal*.

cabeza descubierta sólo en Huesca, siempre con actitud orante. Entre ellos un árbol —fundido con la composición anterior en Estella— acentúa la separación entre ambos personajes y ambienta la escena en el huerto donde se desarrolla.

Las representaciones de este tema en Estella y Pamplona cierran el ciclo de la Resurrección. La representación de Huesca, en cambio, aparece aislada y a primera vista fuera de contexto, ya que comparte la decoración del tímpano con una Epifanía. Esta particular asociación podría traducir el carácter universal de la acción redentora de Cristo. Por otro lado, el tema del «Noli me tangere» completa, en el programa general del templo, el ciclo de la Resurrección, también como epílogo de la Pasión, que se desarrolla en una puerta lateral cuyo tímpano está ocupado por la Crucifixión y sus laterales por la Visita de las Tres Marías al Santo Sepulcro.

Las representaciones de temas sobre los pasajes de la vida de Cristo que acontecen después de su muerte son, en definitiva, poco importantes en el contexto de la iconografía monumental gótica en España, sobre todo en relación con otros episodios de la vida de Cristo. Prueba de ello son las escasas representaciones que existen de estos temas, su débil protagonismo en los programas iconográficos generales y su débil difusión geográfica que, como hemos visto, los concentra con preferencia en las regiones pre-pirenaicas, cerca de Francia.

Los ejemplos analizados traducen también poca originalidad iconográfica, ateniéndose a variantes ya consagradas que se limitan a reproducir, incluso inspirándose mutuamente entre sí, como ocurre entre Estella, Pamplona y Huesca, y entre Aranda de Duero y Burgos.

Las representaciones de estos temas responden a un interés narrativo característico del gótico pero sólo cobran su verdadero significado en función del contexto en que se encuadran. Individualizan un verdadero ciclo de la Resurrección como epílogo de la primera Parusia de Cristo, y en particular, como epílogo de la Pasión, realizando la simbología redentora de Cristo más que pretendiendo glorificarlo. Es como si el objetivo final de estas representaciones fuera, más que exaltar a Cristo, presentar al cristiano una prueba irrefutable de la Redención por medio del triunfo final de Cristo sobre la Muerte.

Cada uno de los temas analizados permite una interpretación polisémica. Los temas en sí, son transcripciones bíblicas o apócrifas; situados en su ciclo, aluden a la Resurrección; situados en su contexto aluden, finalmente, a la Redención.

Este significado último justifica en buena medida el papel preponderante que tienen las fachadas y puertas. Los pasajes aludiendo a la Resurrección se inscriben como ciclos en Estella y Pamplona,

como temas en Huesca y Aranda de Duero. La excepción parece proporcionarla el sepulcro de don Gonzalo de Burgos, pero no es tal, pues, el significado de contexto lo proporciona en este caso el propio monumento funerario, es decir, la ubicación del tema.

Matilde AZCÁRATE DE LUXÁN
(Universidad Complutense de Madrid)

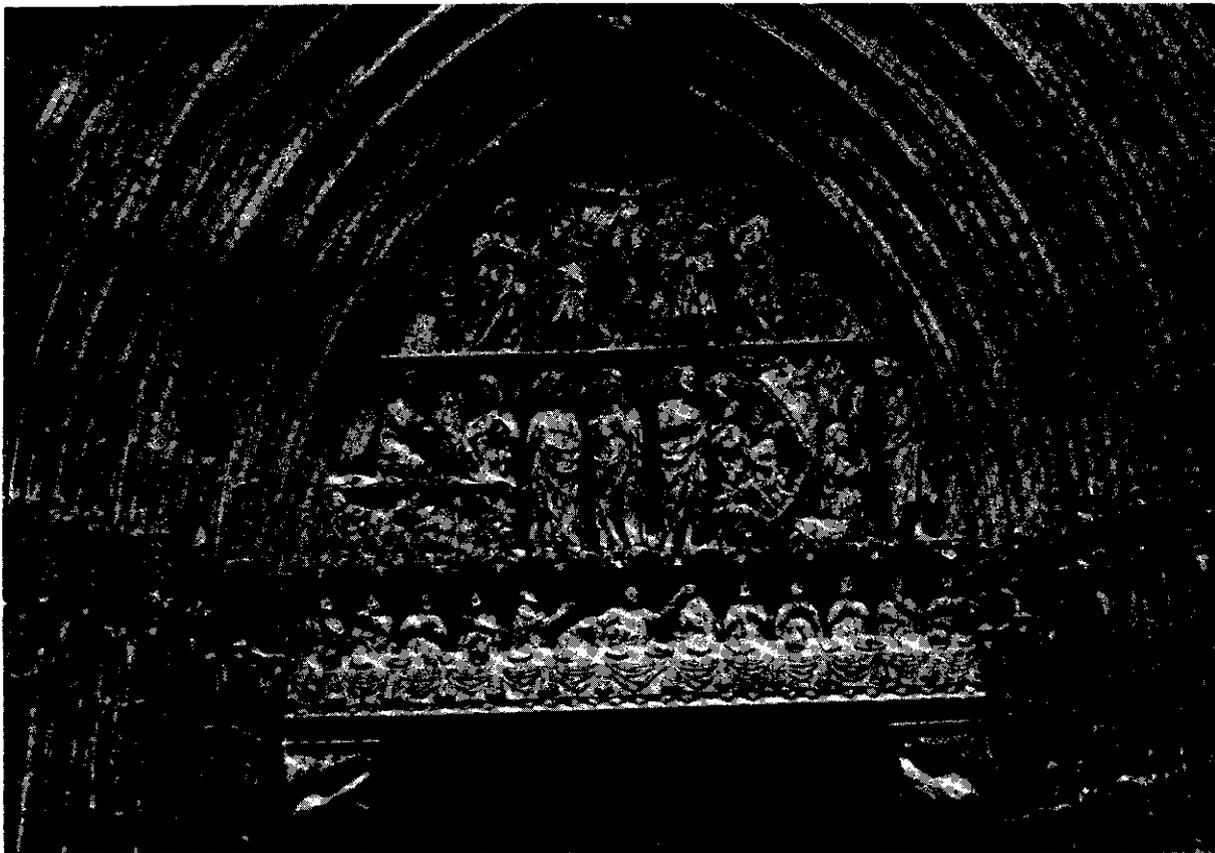


LÁMINA 1.—*Iglesia del Santo Sepulcro. Estella (Navarra).*

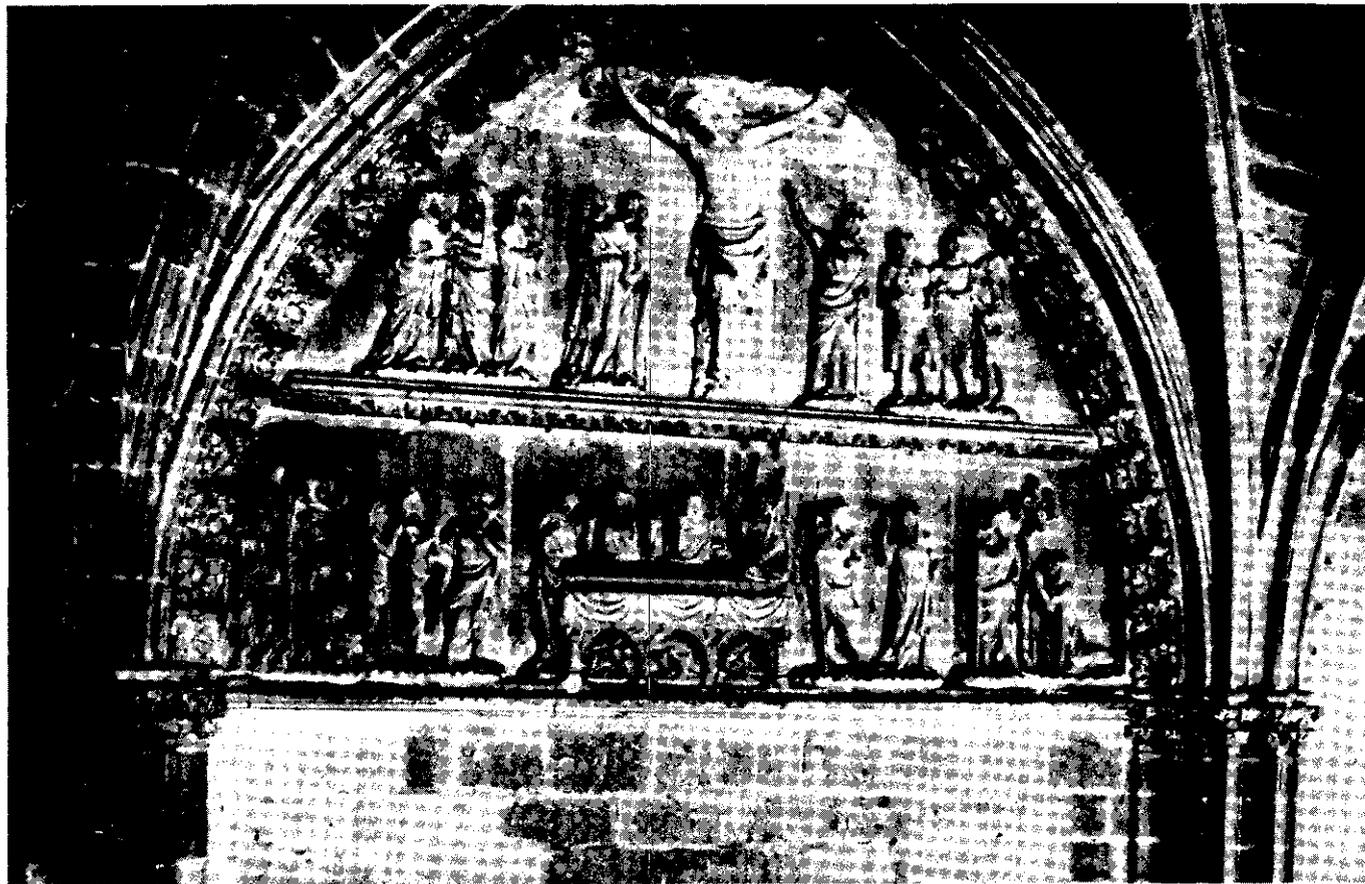


LÁMINA 2.—*Catedral. Puerta del Arcedianato (Claustro). Pamplona (Navarra).*



LÁMINA 3.—*Iglesia de Santa María, Detalle fachada. Aranda de Duero (Burgos).*

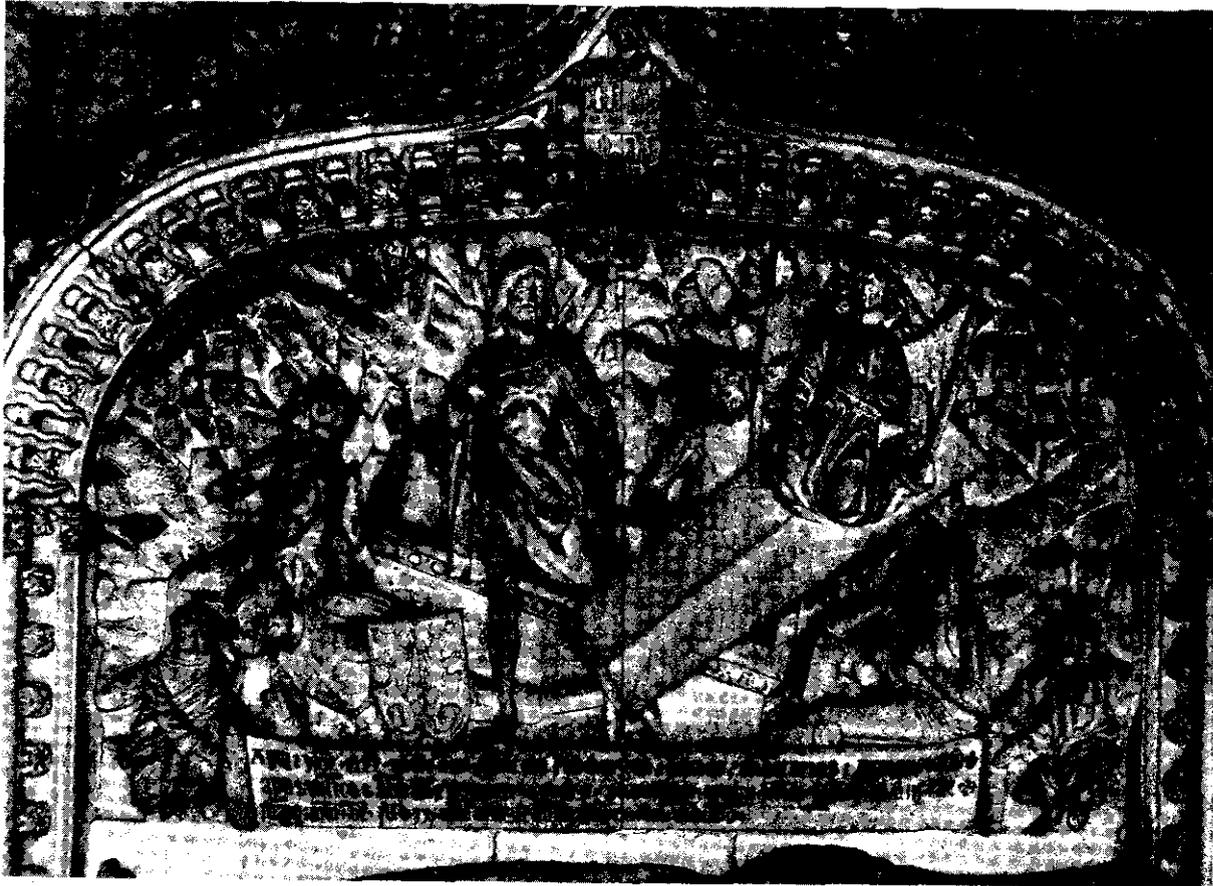


LÁMINA 4.—Sepulcro de D. Gonzalo de Burgos. Catedral (Claustro), Burgos.



LÁMINA 5.—*Catedral. Puerta principal. Huesca.*