

## La iconografía de la resurrección en un relieve de Armentia con recuerdos silenses

JOSE JAVIER LOPEZ DE OCARIZ ALZOLA\*

En 1923 publicaba A.Kingsley Porter diez volúmenes sobre la Escultura Románica de los caminos de peregrinación. Su impacto revolucionó el panorama de la historia del arte medieval, completamente polarizado hasta entonces en las escuelas francesas. El historiador norteamericano descubría ante los estudiosos las tallas de Armentia y les dedicaba encendidos elogios, llegando a calificar a la antigua colegiata como la más típica de todas las iglesias de peregrinación (1). Sin embargo, en su publicación de 1928 sobre la Escultura Románica en España, Armentia era completamente olvidada, quizá porque Porter se hallaba entonces muy ocupado en buscar apoyos cronológicos y filiaciones artísticas, para lo que Armentia, ya tardía, le resultaba menos adecuada (2).

Entretanto aparecía una obra del alemán George Weise sobre la misma temática, donde, haciéndose eco del entusiasmo de Porter, le dedicaba muchas páginas y láminas, comparando las tallas armentenses con Santo Domingo de Silos, San Miguel de Estella y el Pórtico de la Gloria de Compostela. Incluso citaba las estatuas-columnas del atrio de Armentia y la hallada en Zurbano como precursoras de las impresionantes estatuas de Apóstoles y Profetas del coro de la catedral de Bamberg (3). Augusto L.Mayer matizaba poco después esta última comparación de Weise, al tiempo que insistía en el carácter hispánico de las esculturas del pórtico de Armentia y en la gracia, sentimiento y vida de ciertos detalles ingenuos, no debiendo, a su juicio, relegarlas como arte provincial. Considerándolas anteriores al tetramorfos del cimborrio, al que

(1) PORTER, A.K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol.I. Boston-New York, 1923, p.256-257. Entronca la escultura de Armentia con los talleres franceses. En p.179 señala a Armentia como etapa en el camino de retorno desde Santiago hasta Francia.

(2) IBIDEM, *La Escultura Románica en España*, 2 vol., Firenze, Pantheon/ Barcelona, Gili, 1928.

(3) G.WEISE, *Spanische Plastik aus sieben jahrhunderten*, Band II,I, Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1927, p.22-32. Para las ilustraciones: Band II,II, taf.10-15. En realidad, más de la cuarta parte de las 320 ilustraciones de su libro aparecen dedicadas al arte alavés, sobre todo a propósito de las obras góticas de la catedral de Vitoria, de Laguardia, etc.

emparentaba con la escultura compostelana, proponía para ellas una fecha en torno a 1160, datación que hoy sería bastante discutible (4).

La década de los felices años veinte fue, pues, generosa en el aprecio de las tallas de Armentia, fenómeno que, según la constancia bibliográfica, sufre un receso hasta estos últimos años, donde nuevamente comienzan a proliferar los estudios (5).

La portada de la que fuera Colegiata de Armentia debió constituir hasta el último tercio del siglo XVIII, uno de los conjuntos esculpidos más ricos del románico peninsular, sólo comparable al pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Por causas que no están del todo claras, en 1776 la portada fue desmontada y sus piezas principales trasladadas a los lugares en que hoy los contemplamos bajo el atrio entonces construido. Sólo tenemos el testimonio de lo que allí queda y una poco explícita referencia de D. Bernardo Ibáñez de Echavarrí a su situación anterior (6).

El presente artículo intenta ajustar la descripción y profundizar en el significado de unos relieves que se muestran bajo el arco de la derecha de entre los dos que se abren al fondo del pórtico. El gran relieve cobijado por el arco gemelo de la izquierda fue también estudiado por nosotros no hace mucho (7). Con gran fuerza dramática se representa en él un terrible duelo entre Cristo portador de la cruz y los poderes conjuntos del Infierno y de Satán. La amenaza de estos devoradores es vencida por la presencia de Cristo triunfante que consigue liberar a Adán y a Eva, los protoplastas, como primicia de todos los salvados según la antigua y la nueva ley. Dos pequeñas escenas, muy maltratadas, que se aprecian bajo este relieve citado, pueden corresponder a dos apariciones de Cristo Resucitado. Igualmente el gran relieve de la derecha que enseguida vamos a describir, y el inferior a él, creemos que se inscriben dentro de un Ciclo Pascual, que constituía el programa primordial y quizá único en la gran portada de Armentia (8).

(4) MAYER, A.L., *El estilo románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p.149-152. Glosando a Porter, destaca en Armentia la capacidad de síntesis de las diversas tendencias difundidas por el Camino, por lo que la titula iglesia de peregrinación "kat'exojen" (por antonomasia).

(5) Recientemente ha aparecido un libro, lujosamente ilustrado, de RUIZ MALDONADO, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, S.Ed. U.P.V., 1991.

(6) IBÁÑEZ DE ECHAVARRÍ, B., *Vida de San Prudencio, obispo de Tarazona, Patrono Principal y hijo de la M.N. y M.L. Provincia de Alava*, Vitoria, 1754, p.168.

(7) LOPEZ DE OCARIZ, J.J., *El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Alava)*, (II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, octubre 1990: "Alfonso VIII y su época"), Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p.253-269. No respondemos de las erratas de tal publicación, que no dio opción a la corrección de pruebas. Sobre la panorámica de la escultura románica y de transición en el País Vasco, y sobre la figura humana en particular, versa nuestra Tesis Doctoral, leída en París (E.H.E.S.S.) en febrero de 1995: *La tête sculptée: miroir d'une société. Etude de la figure humaine dans les églises du Pays Basque: Alava, Biscaye et Guipúzcoa au XIIe et XIIIe siècles*. Publicada en microfichas.

(8) La bibliografía sobre el arte de la que fue Colegiata de Armentia es relativamente amplia y al final, en "Bibliografía Específica" sólo recojo la que me consta haber tratado directamente los relieves objeto de este estudio.

El relieve a tratar combina en una escena los temas del Santo Entierro, del Anuncio Pascual del ángel a las Santas Mujeres y de los ángeles que evocan la Resurrección, lo que supone una gran capacidad de síntesis. Desde Porter, queda establecida una referencia obligada al machón del claustro de Silos, donde la presencia rítmica de las tres Marías en el ángulo superior derecho, y la actividad de los embalsamadores no pueden menos de provocar su comparación (9). Conviene tener presentes las mismas palabras, traducidas, de A.Kingsley Porter sobre este relieve, que parece ser el que más le interesó de todo el conjunto alavés:

“La obra de Armentía [sic] es más interesante. Es en cierto sentido la más típica de todas las iglesias de peregrinación. La fórmulas son tomadas en préstamo de todas partes y los motivos de otros escultores son reproducidos con una fidelidad extraordinaria. Existe la más sorprendente analogía entre el relieve del Entierro de Armentía y la representación del mismo tema en Santo Domingo de Silos. La composición de los dos es idéntica.

El campo está igualmente dividido en dos mitades por la línea horizontal del sepulcro en que yace el cuerpo de Cristo. Debajo duermen los guardias -adición inusitada a la escena del Santo Entierro, basado únicamente en cuanto que yo sólo la conozco en estas dos representaciones-. Encima y a la derecha de ambos relieves aparece el grupo de las tres Marías; José de Arimatea y Nicodemo se inclinan sobre el cuerpo de Cristo, y los espacios vacíos se llenan con ángeles. No puede haber duda, por consiguiente, que la composición del relieve de Armentía está directamente tomada de Santo Domingo. Ciertamente el escultor de Armentía ha copiado más que la composición de su gran predecesor. Las caras de las tres Marías son exactamente las de las Marías de Santo Domingo -las dos mitades son tan similares que nosotros podríamos fácilmente aceptar que fueran la obra de la misma mano, en vez de estar separadas por casi una centuria-. Las alas del ángel de la derecha del relieve de Armentía, están claramente copiadas de las alas del ángel de Santo Domingo. El cuerpo de Cristo de Armentía es una cruda imitación del espléndido cuerpo de Cristo de Santo Domingo. Los drapeados de las Marías de Armentía están evidentemente inspirados en los vestidos mucho mejores de las figuras correspondientes en Santo Domingo. Los guijarros en forma de llamas que hay bajo el sarcófago de Armentía recuerdan los del Descendimiento del claustro de Silos. (10)”

Partiendo de esta magistral descripción, que a nuestro juicio sólo peca de una excesiva polarización hacia la dependencia silense, vamos a

(9) Por otro lado, las diferencias cronológicas y estilísticas no se le escapan a nadie. Las especulaciones sobre el grado del paralelismo siguen abiertas.

(10) PORTER, A.K., *Romanesque sculpture...*, op.cit., I, p.256-257 (Corrijo en la traducción la repetida grafía de “Armentía”, por “Armentia”). Texto citado en parte por PÉREZ DE URBEL, J., *El Claustro de Silos*, 3ª ed., Burgos, Institución “Fernán González”, 1975, p.221. El claustro y el arte silenses son estudiados por LOJENDIO, L.M., en LOJENDIO, L.M., RODRIGUEZ, A., *Castille romane*, 2, Zodiaque, 1966, p.25-102, el relieve en cuestión en las p.44-45.

intentar completar y detallar los aspectos morfológicos del relieve citado, para pasar más tarde al estudio de su significado según las fuentes accesibles.

Atendiendo a la disposición material del relieve estudiado, vemos que la escena superior ha requerido dos losas yuxtapuestas en forma de díptico por sus grandes dimensiones (altura: 1,45 m; anchura: 1,40 m, correspondiendo a cada losa exactamente la mitad: 0,70 m). La juntura central, algo retocada para el ajuste, divide la escena en dos secuencias distintas. A ellas, tanto en lo físico como en lo semántico, sólo las une el sepulcro que se prolonga en la parte inferior de ambas mitades.

El carácter narrativo de la escena permite una lectura cómoda siguiendo sobre todo los textos evangélicos. Empezando por la losa y secuencia de la izquierda, reconocemos con todos los autores el pasaje del Santo Entierro de Jesucristo (11). Suele ser normal que en esta escena sean al menos dos los personajes activos, y que, puestos de perfil hacia la cabecera del difunto, o a veces uno a los pies, depositen el cuerpo sobre una sábana en el fondo de la tumba, o bien que previamente, sobre una losa, embalsamen o venden el cuerpo yacente de Cristo. En nuestro caso, los deterioros han hecho desaparecer todo resto de las cabezas de ambos personajes (12), además de las manos y los antebrazos. Su acción concreta es conjetural, pero según los textos y paralelos puede suponerse que corresponde a la preparación del cadáver, el de la cabecera embalsamando y el del centro cubriendo con una sábana el cuerpo. Sobre ellos, dos ángeles de menor tamaño, ahora descabezados, se elevan en vuelo merced a las alas que los identifican, con gesto de portar algo valioso, pero invisible, sobre sus manos cubiertas con "bandilia". Su presencia recuerda el tema, frecuente en el románico, de los "psicagogos" (mal llamados "psicopompos") que transportan el espíritu a los cielos, lo que en este caso no puede afirmarse con seguridad por ausencia de representación del alma. Los ajustes del borde superior del relieve han podido contribuir a la desaparición de las cabezas y quizá de algún otro elemento. Si nada se muestra ahora sobre sus manos oferentes acerca de enseññas de la pasión o de otros elementos, quizá su gesto es ya de por sí simbólico como signo de la glorificación inmediata del difunto.

El cuerpo de Cristo aparece inusualmente semidesnudo descubriendo todo el abdomen, lo que parece apoyar la hipótesis del embalsamamiento junto con restos de la mano derecha del personaje activo de la cabecera

## DESCRIPCION FORMAL

(11) BOUYER. L., *Anges et Démons*, col. "Les points cardinaux", La pierre-qui-vire, Zodiaque, 1972. Se reproduce la fotografía de la escena de Armentia, fig.41, pero en su comentario, p.194, se habla de la "muerte del justo" sin precisar que se trata de la Deposición del Cuerpo de Cristo. Respecto a la identificación de los embalsamadores, según un manual bizantino, "La Guía de la Pintura" del Monte Athos, habría que identificar con José de Arimatea al personaje situado a la cabecera de Jesús y con Nicodemo al que se halla a la altura de las rodillas.

(12) No llegamos a distinguir ningún gorro puntiagudo sobre la destruida cabeza de José de Arimatea, pese a lo que indica RUIZ MALDONADO, M., op.cit., p.100.

sobre el vientre del cadáver. En él se acusa una anatomía excesivamente prominente, quizá como un signo rudamente naturalista de la muerte. No puede hablarse de un fino modelado anatómico, pero sí se aprecia un esfuerzo de detalle. Así se destaca en el torso el reborde de las costillas a la altura del diafragma en una especie de mitra ventral y se señalan sobre el pecho las dos aréolas y la inserción de las costillas en el esternón con cuatro arrugas paralelas. Por desgracia las mutilaciones inevitables de los rostros nos privan también en la figura yacente de los rasgos faciales, que parecen encuadrados en un cuidado cabello y barba puntiaguda, y que probablemente se acercaban mucho a la caracterización del caballero del mismo pórtico. En cuanto a los brazos sólo se aprecia un resto amuñonado del derecho. El lienzo que cubre la mitad inferior del cuerpo yacente muestra un modelado simple resuelto en plegados curvos concéntricos. El cadáver se halla tendido sobre una sábana que cuelga por el costado formando siete amplios frunces, alternando regularmente las caídas verticales en forma de tubo de órgano con las zonas de pliegues concéntricos curvos, siguiendo un esquema muchas veces repetido en las miniaturas. En la base del sarcófago destaca una serie de formas acaracoladas, ya advertida por A.K. Porter, mientras en el frente aparecen rehundidos dos círculos iguales en forma de cazoletas, que nadie parece haber considerado hasta ahora.

La losa derecha corresponde a la secuencia del pasaje evangélico de la "Visitatio Sepulchri" a cargo de las tres Santas Mujeres. El fin de su visita queda explicitado por el pomo de perfumes que ostenta la última, es decir que, pasado el descanso del sábado, intentaban reanudar y completar el embalsamamiento del cuerpo amado. La isocefalia y la correspondencia de atuendo y de rostros unifican al trío, pero la monotonía se ha aliviado haciendo girar la cabeza de la segunda hacia atrás como en conversación o en un gesto tímido. Las tres mirróforas presentan porte esbelto, recalcado por plegados verticales o angulares del manto con caídas en forma de tubo de órgano. Sin embargo, el modelado de brazos, cuerpo y caras es aplanado, sin refinamiento. Especialmente en la zaguera, la tensión bastante artificial de los pliegues confluye en la elevación del pomo, lo que es secundado por los brazos doblados y manos alzadas de sus compañeras. Sólo descubren las caras bajo unas tocas ceñidas a la nuca y al cuello, con rostros caracterizados por unos ojos poco expresivos, pero acusando en cambio una fuerte mandíbula.

La figura estelar de todo el relieve es sin duda el ángel, que por prestancia del gesto y gracia del modelado, revela una mano maestra. Sentado en el extremo de la tumba, hacia los pies, su giro en "contrapposto" conjuga admirablemente el gesto ascensional del rostro y de las alas con el aplomo sereno de su postura, equilibrada por la hábil disposición de piernas y plegados. Los extremos de ambas alas se solapan apuntando hacia lo alto y conformando plásticamente una especie de aureola flamígera sobre su cabeza. El acabado de las plumas es diferente al de los ángeles oferentes del mismo relieve, pues una banda gruesa remata el borde superior ajustado al hombro, lo que no ocurría en aquellos, además de que las diferencias entre el plumón y las remeras están mucho mejor definidas.

Otros tres elementos caracterizan al ángel de la Resurrección: el cruce de sus brazos, los delicados remates de los pliegues inferiores y la gracia juvenil de su rostro. Sobre el flequillo, unos animados bucles coronan su rostro dirigido hacia las tres mujeres para comunicarles su mensaje pascual. El modelado corporal es muy correcto guardando las proporciones de los miembros. Los ropajes evocan bien el espesor de las telas, con cuello redondo y mangas acampanadas, destacando los remates inferiores, con abundancia de encañonados angulosos. Los pies aparecen calzados. El gesto de los brazos en expresivo cruce señala hacia el sepulcro con la izquierda mientras con la otra se ciñe el manto. El bulto de esta figura es el más destacado, junto con el del Cristo de la Ascensión en el gran tímpano y el Cristo Victorioso ante el Infierno, de los relieves del atrio, alcanzando casi el vigor volumétrico de las estatuas en posición de columna.

Las líneas compositivas más importantes apoyan en una sólida estructura horizontal marcada por el cuerpo yacente, cuya posible pesadez es aligerada por el aspecto flotante y rítmico de las telas colgantes bajo él en el frente de la tumba. La división material -dos losas- e iconográfica -dos escenas- es pues atenuada por el denominador común del cuerpo de Cristo, pero la unidad de cada una de las escenas es subrayada, en la parte superior de ambas, por sendas líneas verticales. A la izquierda, sobre el torso de Cristo, cuatro figuras se ordenan en pura simetría y de manera superpuesta: abajo los embalsamadores y arriba los ángeles "psicagogos". En el centro, en forma de embudo ascendente, el hueco evoca la subida y exaltación del alma resucitada, lo que es subrayado por el gesto elevador de los ángeles. A la derecha es también el ángel sentado quien marca, desde los pies hasta la punta elevada del ala, una línea ascensional en el centro de la escena. El rostro y la mirada, vueltos hacia arriba, confirman una vez más con el gesto el sentido de la composición formal, explicitando la frase que brota de sus labios en el relato: "No está aquí, ha resucitado".

Todo en la composición de este relieve respira luminosidad. La horizontal inferior del cuerpo muerto es transcendida por dos vectores ascendentes que surgen en el centro de los dos lados del díptico. Los gestos de elevación de los ángeles y de las tres mujeres confirman y enriquecen este sentido ascensional.

El estilo de este amplio relieve de Armentia se muestra absolutamente acorde con el del conjunto de tallas instaladas bajo el pórtico, salvo los casos del tímpano del Cordero y del relieve de la Anunciación. El lenguaje plástico es barroquizante, dramático en los gestos, y dotado de un cierto abigarramiento formal. No puede hablarse de "horror vacui", pero sí de un cierto recargamiento en los detalles, porque se intenta colmar de significados cada una de las escenas. Las figuras se muestran muy contrastadas: unas cuyos ropajes aparecen agitados por pliegues nerviosos, paralelos, predominantemente curvos, revelando debajo unos miembros convulsos, y otras erguidas, hieráticas y solemnes, con paños verticales amplios marcados por pliegues en ángulo agudo. Este segundo caso se acusa sobre todo en las estatuas. Probablemente es este fuerte contraste, marcado por la discriminación funcional de las figuras, estáticas o agitadas, lo que ha llevado a algunos autores a pensar en varias manos diferentes dentro de un mismo relieve, lo que merecería un estudio minucioso de

los aspectos técnicos y morfológicos. El tratamiento de las cabezas, por desgracia frecuentemente mutiladas, es inconfundible, con rostros de fuerte mentón y ojos muy abiertos, señalándose una variante en los cabellos, generalmente en forma de mechones apelmazados y en raros casos con graciosos rizos abultados. Todo ello revela una impronta tan característica, que este conjunto resiste cualquier equiparación estilística con paralelos como el de San Miguel de Estella, igualmente centrado en el tema Pascual, paralelo que, sin embargo, más parece relacionarse con las formas del grupo del tímpano del Cordero.

Aunque desborda nuestro objeto de estudio, no podemos olvidar el maltrecho relieve colocado debajo del estudiado. La hipótesis de M. Ruiz Maldonado de que se trate de la escena de la Adoración del Becerro de Oro, necesitaría un análisis pormenorizado que la avalase (13). Lo más inmediato en un primer intento de identificación es la postura de durmientes de cuatro de los personajes y la apariencia de unas lorigas en la vestimenta de dos de ellos. Estas pistas parecen confirmar, más que la hipótesis citada, la tradicional interpretación que ve en el relieve los guardianes del sepulcro, en concordancia con el relieve que se ve sobre él, cuya proximidad pudo ser respetada por los restauradores del siglo de las Luces.

## FUENTES DE INSPIRACION LITERARIA

No resulta fácil de explicar por qué el arte cristiano primitivo se abstuvo de representar tanto la Crucifixión como la Resurrección, a no ser de manera simbólica y muy velada. Respecto a esta última, en el ejemplo más antiguo, una pintura de Doura Europos del siglo III, se representa a las mujeres que avanzan solemnes hacia un imponente sarcófago. Varios "sarcófagos de Pasión" del siglo siguiente, incluyen el "Labarum" picoteado por palomas sobre la cruz vacía y bajo ella los guardias dormidos. Hacia el 400, dos dípticos de marfil, uno de Munich y otro de Milán (col. Trivulzio), representan ya el sepulcro custodiado por guardias y el ángel en diálogo con las Mujeres, mientras en el de Munich, Cristo sube al

(13) El libro sobre Armentia de RUIZ MALDONADO, M., ofrece, a mi juicio, interesantes precisiones a propósito de los "maestros escultores" establecidos por J.M. de Azcárate, también en cuanto al rechazo de la identificación de una Anunciación entre las estatuas-columnas del pórtico, y en su sugerente reconstrucción ideal de la portada desaparecida. No considero tan convincente su lectura de ciertas figuras de la Anástasis. También me resulta imposible compartir la ingeniosa pero inverosímil identificación del relieve dispuesto debajo de la escena aquí estudiada de la Resurrección, como una Adoración del Becerro de Oro, RUIZ MALDONADO, M., p.113-116. Ni el análisis del relieve ni los paralelos presentados en el citado trabajo nos aseguran tal hipótesis. En el prólogo del libro, Joaquín Yarza advierte con razón del riesgo de trabajar sobre "membra disiecta". Resulta aventurada toda rápida lectura de un relieve tan deteriorado, en el que sólo se aprecian con relativa certeza cuatro figuras de durmientes y dos de prosternados "despiertos". Creemos que los cuatro relieves cobijados bajo los arcos de Armentia están estrechamente interrelacionados iconográficamente en el ciclo de Resurrección dentro del programa Pascual de la antigua portada, y por ello resulta "a priori" más coherente la identificación del grupo con los guardianes del sepulcro, acompañantes casi imprescindibles en la iconografía de la Resurrección. Coincidimos en ello con la totalidad de los autores que, recordando el ejemplo silense, así lo han venido afirmando.

cielo ayudado por una mano divina. En 586 el Evangelionario de Rabula, del monasterio de Zagba en Mesopotamia, plasma el tema en miniatura. Hacia el 600 se señala en las ampollas de Monza y Bobbio. El Salterio Chludov, con miniaturas griegas del siglo IX, ofrece ya un rico repertorio iconográfico sobre el tema. ¿De dónde surge la inspiración para estas representaciones y en concreto para el relieve estudiado?

Evidentemente, el tema responde a las narraciones evangélicas en torno a la Pasión y Resurrección de Jesús: Mt cap.27 y 28, Mc 15 y 16, Lc 23 y 24, Jn 19 y 20. El Santo Entierro se representa tardíamente: el evangelio de Mt 27,57-61 recuerda la petición a Pilato del cuerpo sin vida de Jesús por José de Arimatea, quien “tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro nuevo que había hecho excavar en la roca; luego hizo rodar una gran piedra hasta la entrada del sepulcro y se fue. Estaban allí María Magdalena y la otra María sentadas frente al sepulcro.” Mc 15,42-47 añade que el de Arimatea era miembro respetable del Sanedrín y precisa que María Magdalena y María madre de Joset -Joseph según la Vulgata-, se fijaban donde lo ponían. Lc 23,50-56 apunta que las mujeres prepararon aromas y mirra. Jn 19,38-42 informa de que también acudió Nicodemo con una mezcla de unas cien libras de mirra y áloe. Entre ambos “tomaron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en vendas, con los aromas, conforme a la costumbre judía de sepultar. En el lugar donde había sido crucificado había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el que nadie había sido depositado. Pusieron allí a Jesús, porque era el día de la Preparación (Pascua) de los judíos y el sepulcro estaba cerca.” En la iconografía se respeta el número de dos para los enterradores y embalsamadores de Jesús.

Según el evangelista Mateo, el sábado se colocan unos guardianes junto al sepulcro, Mt 27,62-66, que serán luego testigos del gran impacto provocado por el descenso del ángel, Mt 28,2-4. Este hecho maravilloso será situado al final de la noche que daba paso al primer día de la semana judía. Dos de las Santas Mujeres, María Magdalena y la otra María (la de Santiago), después de haber asistido al entierro de Cristo, incluso después de haberse sentado frente al sepulcro, Mt 27,61, vuelven el domingo por la mañana “para verle”, es decir, sin duda para lamentarse siguiendo la costumbre judía - como se muestra en Jn, 11,33-44-. Cuando las mujeres llegan al sepulcro, reciben un insospechado mensaje del ángel: “Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba.” Son encargadas de advertir a los discípulos del acontecimiento y de que le verán en Galilea. Finalmente, antes de cumplir su misión, son favorecidas por una aparición del Salvador mismo, Mt 28,5-10. Los guardias son sobornados y deben pretextar que dormían mientras supuestamente los discípulos robaban el cuerpo, Mt 28,11-15. En Mc 16,1-11 y en Lc 24,1-11 el relato básico es similar, con las variaciones que suponen el citar a tres Mujeres. Así en Mc 16,1 se cita a María Magdalena, a María la de Santiago y a Salomé; en Lc 24,10 es Juana en vez de Salomé, aunque también habla genéricamente de las demás que estaban con ellas. Jn 20,1 sólo cita a María Magdalena. En razón de esta diversidad en el número, las tradiciones iconográficas



presentan a veces sólo dos mirróforas, aunque el grupo de tres es con mucho el más habitual (14).

Los abundantes y populares textos apócrifos también han podido servir de referencia secundaria para la concepción y realización de la escena en cuestión. Respecto al ciclo de Pasión resultan especialmente interesantes los fragmentos del llamado "Evangelio de Pedro", de carácter fuertemente apologético, que aunque aceptado por Orígenes, era considerado ya como extracanónico a fines del siglo II, y rechazado por Eusebio de Cesarea y San Jerónimo. Este "Evangelio de Pedro" describe a Cristo Resucitado como de gran talla acompañado de su cruz y siendo portado en volandas por dos ángeles (15). En la iconografía bizantina y

(14) Para una descripción breve del sepulcro y de la basílica erigida en Jerusalén según los relatos de viajeros que habían visitado Jerusalén en el siglo VIII o antes, se puede ver BEDA, *Homiliae*, Lib.II, Homilia IV, P.L., XCIV, 153-154 (Corpus Christianorum, S.L., CXXII, Turnholt, 1955, Homelia II, 10, p.251-252). Hace referencia a los "Itinerarios de Jerusalén" que tanta importancia tuvieron en el primer milenio del Cristianismo. Precisamente uno de ellos es una compilación de los relatos de Adammano y de otros autores hecha por el mismo erudito anglosajón Beda, llamado el Venerable, cuya obra profana y religiosa constituyó una especie de "enciclopedia" en la Edad Media: BEDA, *Liber de locis sanctis, in Itinera Hierosolymitana. Saeculi III-VIII*, col. "Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum", 38, Praga-Viena-Leipzig, P.Geyer, 1898, p.299-324. Allí señala también la tradición del santo sudario, de medida de ocho pies, tal como se conservaba entonces en Jerusalén, p.307-308. Según diversos estudios arqueológicos realizados, parece que era normal, después de lavar el cadáver, el depositarlo en un sepulcro tallado en la misma roca. Este podía ser excavado en forma de pozo, con piedra de cierre horizontal, o bien como una cueva artificial con puerta cerrada por losa redondeada que se giraba hasta su encaje. Solía constar de un vestíbulo y de la cámara mortuoria donde se ponía el cadáver sobre un banco cubierto por un arcossolio, todo labrado en la roca. CORBO, V.C., voz: "Saint-Sépulcre" (II: Édifices et architecture), en "Supplément au Dictionnaire de la Bible", fasc.60, Paris, Letouzey et Ané, 1986, p.400-401. Se utilizaban tres tipos de envoltorios: una sábana, un sudario que envolvía la cabeza y diversos lienzos pequeños que se enrollaban sobre el cadáver a la manera de vendas, después de haber empapado el cuerpo, la sábana y las fajas con aceites perfumados. Tal como lo cuenta San Juan, las cien libras de mirra y áloe suponían la cuantía de 32 kilos, que llevó a cuevas Nicodemo. Esta abundancia hacía superfluo el añadir más aromas por parte de las mujeres dos días después y el dato es más bien explicable como expresión cariñosa. FERNANDEZ TRUYOLS, A., *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, B.A.C., Madrid, 2ª ed., 1954, p.689-698, y en p.707 la fotografía de un sepulcro próximo a Jerusalén con losa giratoria.

(15) Sobre los apócrifos se puede consultar SANTOS OTERO, A. de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, BAC, 1956, y también QUASTEN, J., *Patrologia I Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, BAC, 1968, p.114-160. Como el evangelio de Mateo, el "Evangelio de Pedro" sitúa el milagro por la noche, igual que la Didascalia siríaca, Afraates y la Anáfora de Pilato. VAGANAY, L., *L'Évangile de Pierre*, Paris, en "Études Bibliques", J.Gabalda, 1930, p.275-330. Este apócrifo narra cómo de pronto los soldados vieron los cielos abiertos y que dos seres celestes, resplandecientes de luz, descendían de allí para dirigirse al sepulcro. La piedra giró y se apartó de la entrada. El sepulcro se abrió y los dos jóvenes entraron. Ante esta visión, los soldados despertaron al centurión y a los ancianos, que también hacían guardia. Y mientras les contaban lo que habían visto, de nuevo vieron salir tres hombres de la tumba, los dos jóvenes sostenían al otro y una cruz les seguía. Y la cabeza de los dos primeros alcanzaba el cielo, pero la del que portaban sobrepasaba el cielo. Comentando este detalle, podemos afirmar que la talla colosal de los ángeles de la resurrección es un tema recurrente de la literatura apócrifa ("Anáfora de Pilato" A,9,p.441; B, 8,p.447). Pero la superior talla de Jesús destaca su mayor dignidad. En los escritos rabínicos a Adán también se le describe con gran talla. Pero también en textos cristianos: Pastor de Hermas, Sim., IX, 6,1; Actas de Ss Perpetua y Felicidad, cap.4 y 10, Hechos de Pedro, de Juan y de Andrés, en Focio, Cod.114, PG.,CIII, 389; Madracha de San Efrén, 4º dom. después de Pentecostés. MEESTER, A. de, voz: "Descente du Christ aux enfers" en CABROL, F., y LECLERCQ, H., *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t.IV., le partie, Paris, Letouzey et Ané, 1920, col.693-696.

medieval es típico que los ángeles cumplan un rol de “psicagogos” (mejor que “psicompompas”), pero no es frecuente ver citado como justificación el relato de los apócrifos. En las más antiguas pinturas de la Ascensión o de la Resurrección, a fines del Imperio, aparece bien una mano saliendo de las nubes para ayudar al Salvador a escalar el cielo, o bien dos enviados divinos para guiarle, mientras él asciende en su gloria con una cruz a la espalda. Resurrección y Ascensión aparecen asimiladas (16). Por otra parte, nuestro apócrifo ofrece el dato curioso de una tienda de legionarios romanos para custodiar con turno de centinelas el sepulcro (17). En el momento culminante de la Resurrección, una voz divina, igual que en las hierofanías del Bautismo y de la Transfiguración, lanza una pregunta desde el cielo: “¿Has predicado a los durmientes?”. Y de la cruz se oye responder: “Sí”, en actitud obediente (18). Entretanto, la guardia delibera sobre las medidas a tomar, mientras de nuevo se abren los cielos, de donde desciende un hombre y entra en la tumba. Este va a ser el encargado de advertir a las mujeres, pues los anteriores habían acompañado al resucitado. Entonces los guardias del sepulcro van a

(16) Es el caso del díptico de Munich antes citado. Puede consultarse LECLERCQ, H., voz: “Angeles (psychagogues)” en CABROL, F., *Dict. d'Arch. chrét.*, op.cit., t.I., 2e partie, 1907, col.2121-2130. ID., voz: “Ascension (dans l'art)” t.I., 2, 2926-2934. VÖLTER, E., *Die Ikonographie der Auferstehung Christi bis zum XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Br., 1925. Ya en la parábola del rico Epulón (Lc 16,22) se describe al pobre Lázaro llevado por los ángeles al seno de Abraham. También la Epístola de San Judas, 9, cita la disputa entre el arcángel Miguel y el Diablo por el cuerpo de Moisés. Este rol conductor de las almas es popularizado por muchos textos antiguos: la “Visión del mártir Saturo”, la “Historia árabe de San José”, la “Asunción de Moisés” (a la que por cierto alude el citado texto de Judas 9), y sobre todo la “Historia de las comunidades religiosas fundadas por San Pacomio” que es la más rica en detalles para su versión iconográfica. En la apócrifa “Ascensión de Isaías” XI,23, el profeta asiste a la esplendorosa Ascensión de Cristo hasta el séptimo cielo en medio de la adoración de los ángeles y del mismo Satán. TISSERANT, E., *Ascension d'Isaie. Traduction de la version éthiopienne avec les principales variantes des versions grecque, latines et slave*, Paris, Letouzey et Ané, 1909, p.202-215.

(17) Para el relato de la Resurrección podemos decir, siguiendo a VAGANAY, L., *L'Évangile de Pierre*, op.cit., p.283-293, que este apócrifo se apoya en las noticias de Mateo, pero forzando los datos pues necesita acumular testigos oficiales intachables, sobre todo escogidos entre los legionarios romanos y entre los jefes judíos. En el relato se instala junto al sepulcro un campamento romano en toda regla con una tienda donde reposan los jefes y la tropa, mientras los centinelas hacen turnos de vigilancia de dos en dos. La leyenda posterior (“Actas de Pilato” B,XII, 2,p.315) fijará cifras medianas: 150 soldados, o altas: 30 romanos y 1000 judíos (Josefo eslavo, “Bell.jud.”, v.5,4).

(18) Este diálogo formó parte de la creencia común en los primeros siglos del cristianismo, relacionándolo con la misión trascendente de Cristo muerto bajando a los infiernos. Muchos textos lo avalan: por parte del NT: Mt.27,52; Ef.4,9; I Pe, 3, 19; 4,6; en la Patrística: San Ignacio, Pastor de Hermas, San Justino, San Ireneo, Clemente de Alejandría, Tertuliano, San Hipólito, San Cipriano; en los Apócrifos o heréticos: Marción, Odas de Salomón, Oráculos Sibilinos, y Didascalia siríaca. VAGANAY, L., *L'Évangile...*, op.cit., p.301-302. Sobre el “Descensus ad Inferos”, la referencia más completa es la del Evangelio de Nicodemo, TISCHENDORFF, C, de, *Evangelia Apocrypha*, reed., Hildesheim, G.Olms,1966, (“Evangelii Nicodemi pars altera, sive Descensus Christi ad Inferos”. Latine A.) p.389-432, en el que se narra la bajada al infierno como una lucha tremenda y maravillosa en la que las potencias de las tinieblas son derrotadas. Para este tema de la “Anástasis” pueden verse YARZA LUACES, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, cap. “El “Descensus ad inferos” del Beato de Gerona y la escatología musulmana”, p.76-93, y LOPEZ DE OCARIZ, J.J., *El temor al infierno hacia 1200...*, op.cit..

Pilato testimoniando en favor de la divinidad de Jesús, lo que es corroborado por Pilato que se felicita de no haber participado en el crimen cometido sólo por los judíos. Estos, confesando su culpa, piden que se cierre la boca a los judíos por miedo a que ellos sean lapidados, y Pilato accede (19).

Cabría también hacer un análisis de los textos patrísticos y de la práctica litúrgica en relación al tema, por ejemplo el tropo "quem quaeritis, surrexit, sicut dixit, alleluja", o la Secuencia pascual que cita "angelicos testes, sudarium et vestes", pero no nos detenemos en ello. Conviene igualmente recordar como elemento de inspiración iconográfica los dramas litúrgicos que se representaban en la Edad Media sobre este tema de la "Visitatio sepulchri", además del pasaje de Emaús, etc. El historiador E.Mâle señalaba la importancia del drama de Resurrección, a partir del testimonio de San Dunstán, arzobispo de Canterbury, en el año 967. Por su parte W.W.S.Cook insistía en la procedencia oriental de este pasaje de Resurrección (20). Sin espacio para profundizar en estos "Misterios sacros", nos centramos en la versión particular del tema que ofrece el poeta riojano Gonzalo de Berceo poco después de 1220 (21). En sus versos, los guardas a los que Pilato confió el sepulcro procurando que "non sean embriagos nin sean dormidores", entretienen la vela de la noche pascual cantando pareados al son de instrumentos de cuerda: "cedras, rotas e gigas", y repitiendo cada vez el estribillo: "Eya velar, eya velar". No falta en la graciosa

(19) En resumen, este apócrifo resta todo el protagonismo de las mujeres para dárselo a los apóstoles y sobre todo a Pedro. Sobre la difusión de la literatura Apócrifa en la España medieval es revelador el testimonio en el siglo V de la carta de Santo Toribio de Astorga a los obispos gallegos Idacio y Ceponio: "Es manifiesto que todos los libros apócrifos o están fingidos o están corrompidos (...) Sin embargo en los aspectos concernientes a milagros o virtudes que están escritos en los apócrifos, no hay que dudar que o son o podrían ser de los santos apóstoles" (P.L., LIV, 694). Ver también LECLERCQ, H., voz: "Apocryphes" en *Dict. d'Archéo. Chrét.*, op.cit., I,2,col.2555-2559.

(20) PEREZ DE URBEL, J., *El Claustro de Silos*, 3ª ed., Burgos, Institución "Fernán González", 1975, p.66. LECLERCQ, H., voz: "Théâtre religieux (en Occident)" en LECLERCQ, H., *Dict. d'Archéologie Chrétienne...*, XV,2e partie, Paris,Letouzey et Ané,1953,col.2171-2183. Hacen referencia a un posible influjo de los dramas en el arte de esta zona IÑIGUEZ ALMECH, F., *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en "Príncipe de Viana", año 29,núms.112-113, Pamplona, 1968, p.181-235, JOVER HERNANDO, M., *Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*, en "Príncipe de Viana", n° 180, Pamplona, 1987,p.9, y PORTILLA, M.J., *Otra vez Armentia. Lo que nos dice su arte*, en "Programa de Fiestas de San Prudencio", Vitoria,1979,s.p..

(21) GONZALO DE BERCEO, *El duelo que fizo la Virgen Maria el dia de la Pasion de su fijo Jesu Christo*, en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV*, coleccion. "Biblioteca de Autores Españoles", Madrid,Ribadeneyra,1864, p.131-137:

<i>"Recudiolis Pilatos a essos gurriones,</i>	<i>Ca bien lis entendia elli los coraçones:</i>
<i>Asaz avedes guardas e fardidos peones,</i>	<i>Guardat bien el sepulcro, contrabatli cançiones.</i>
<i>Los unos digan salmos, los otros lecciones,</i>	<i>Los unos jube dompne, los otros bendiçiones,</i>
...	<i>Pasaredes la noche faciendo tales sones.</i>
...	
<i>Çercat bien el sepulcro de buenos veladores,</i>	<i>Non sean embriagos nin sean dormidores,</i>
<i>Non lis cala demanana façer otras labores,</i>	<i>Nin vaian esta noche visitar las uxores.</i>
<i>Tornaron al sepulcro vestidos de lorigas,</i>	<i>Diçiendo de sus bocas muchas suçias nemigas,</i>
<i>Controbando cantares que non valtan tres figas,</i>	<i>Tocando instrumentos, cedras, rotas, e gigas.</i>

comparsa un significativo detalle, como el de que al manifestarse el Resucitado, caigan todos “revueltos redor la sepultura”, lo que parece retratar una experiencia real vivida durante la dramatización. Sobre el misterio pascual Berceo selecciona tres “escenas”: Santo Entierro, los Guardias y su cantinela, y la Resurrección. Cierta es que por el tema elegido, el duelo de María, no desarrolla la visita de las Mujeres al sepulcro, pero en los demás aspectos coincide con la presentación que hacen, por ejemplo, Silos y Armentia (22).

Los tipos o modelos creados para la representación de la Resurrección no son muy variados si se tiene en cuenta la gran abundancia de ejemplos en diferentes artes y períodos (23). Por ejemplo E.Mâle recuerda que la presencia de Cristo saliendo del sepulcro es rarísima antes del siglo XIII porque los Evangelios no lo describen así (24). Uno de los ciclos iconográficos más ricos sobre el tema Pascual se halla en las miniaturas sobre la vida de Cristo recogidas en la Biblia de Avila (25).

El díptico carolingio de Harrach (Museo Schnütgen, Colonia) imita la escena de las Mujeres ante el Sepulcro realizada siglos antes en una bella tapa de encuadernación de hacia el año 400 (26). En la cadena de

## MODELOS Y COMPARACIONES:

*Cantaban los trufanes unas controvaduras  
Aljama, nos velenos, andemos en corduras,  
EYA VELAR, EYA VELAR, EYA VELAR.*

....

*“Vinolis tal espanto e tan mala ventura,  
Todos caieron muertos sobre la tierra dura,  
Recordaron bien tarde los mal aventurados,  
Feriense unos con otros como embellinados,  
Resuscitó don Xrto: Dios tan grant alegría!  
Resuscitó don Xrto, e la Virgo Maria,*

*Que eran a su Madre amargas e muy duras:  
Si non, farán de nos escarnio e gahurras.  
....*

*Perdieron el sentido e toda la cordura:  
Iaçian todos revueltos redor la sepultura.  
Non vedien de los oïos todos escalabrados,  
Eran todos los risos en boçedros tornados.  
Dos soles, Deo graçias, nascieron essi dia:  
Toda la amargura tornó en alegría....”*

Según el papel revoltoso y cantarín atribuido por Berceo a los guardas de la “aljama”, es necesario pensar que ellos componían la faceta humorística y popular del festejo pascual. Por tanto el batallón de soldados se convertía en pieza obligada para que el público identificase el tema y así poder anunciar el mensaje pascual. He aquí una pieza más a tener en cuenta para considerar la existencia del elemento cómico-religioso en la Edad Media.

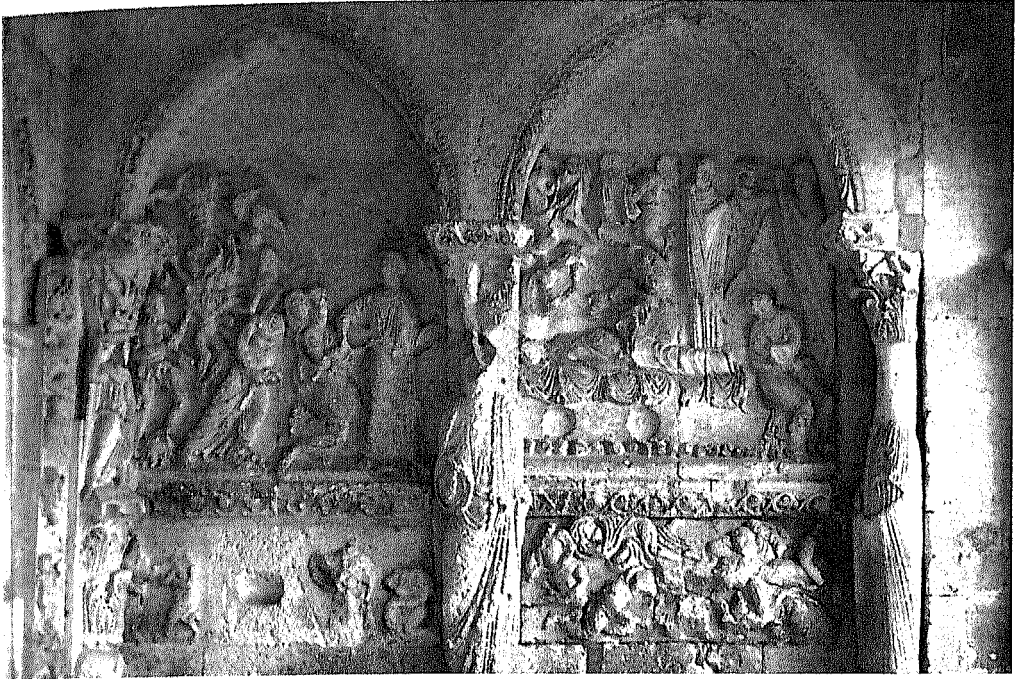
(22) Lo recalca IÑIGUEZ, F., *Sobre tallas románicas...*, op.cit., p.195-196.

(23) Puede hallarse un buen elenco de ejemplos sobre la evolución de este tema iconográfico en WILHELM, P., voz: “Auferstehung Christi”, en KIRSCHBAUM, E. y coll., *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I,(A-Ezechiel), Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1968, col.201-222. Debiendo restringir nuestro análisis, nos atenemos a los ejemplos más accesibles y conocidos.

(24) Anterior a este siglo él no cita más que una miniatura de la Bibl. Nat. de París (s.XI), y un capitel del Museo de Toulouse (s.XII). MALE, E., *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, (1898), Paris, A.Colin, reed., 1993, p.371 y n.49: p.387. Creo que no debemos olvidar unas interesantísimas primicias del nuevo tipo, tanto en un recuadro del ala derecha del altar de oro o “Paliotto” de San Ambrosio de Milán, fechable entre 824-859, del círculo de Volvino, como en el ápice del Crucifijo de Fernando y Sancha (M.Arq.Nac, Madrid) de mediados del siglo XI, con la figura triunfante de Cristo Resucitado.

(25) Tales escenas se han considerado adiciones españolas a otro conjunto procedente del sur de Italia o Sicilia (Bib.Nac.Madrid, Vit.15-1), circa 1200.

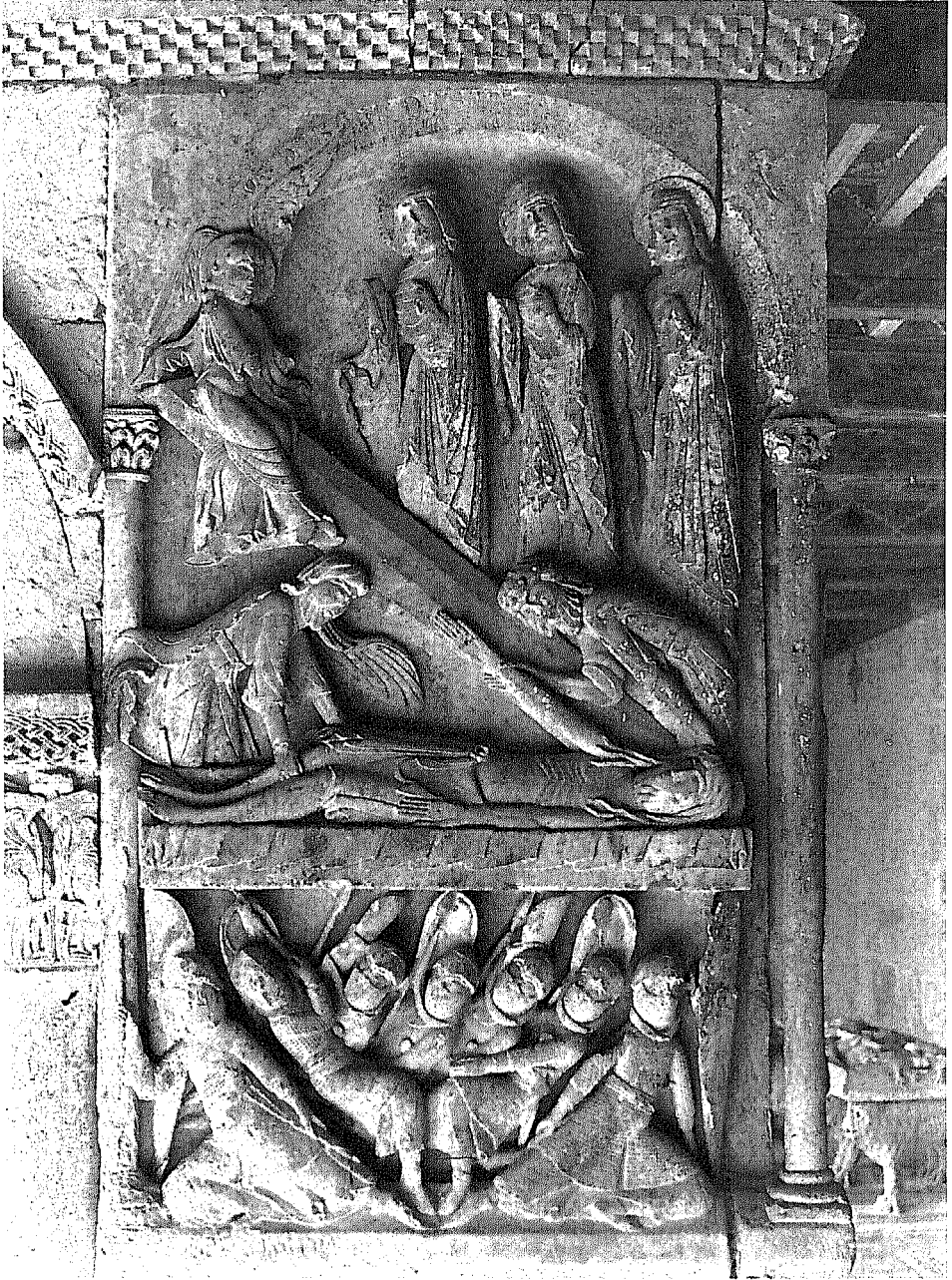
(26) Se guarda en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich, HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W.F., *El Imperio Carolingio*, col. “El Universo de las Formas”, Madrid, Aguilar, 1968, p.229 y 232. W.F.Volbach la relaciona, como las placas de Florencia y Oxford, con la tapa del Salterio de Dagulfo (Louvre).



ARMENTIA, Pórtico: Relieves de la Resurrección y Anástasis.



ARMENTIA, Pórtico: La Resurrección (detalle del diálogo del ángel con las tres Mujeres).

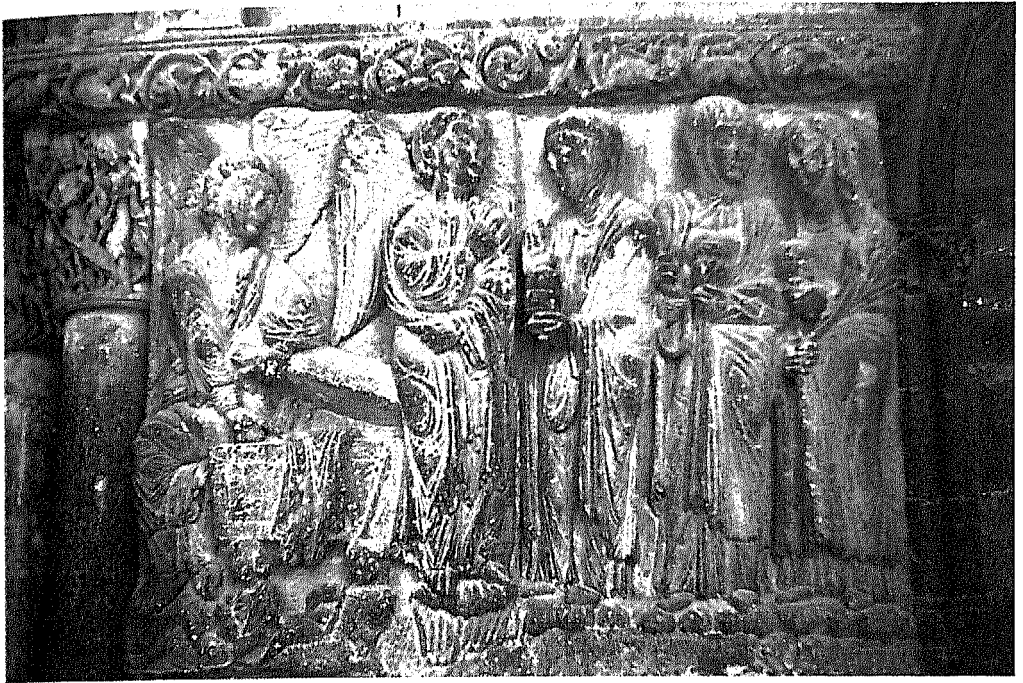


SANTO DOMINGO DE SILOS, Claustro: Machón con relieve de la Resurrección.



SANTO DOMINGO DE SILOS, Claustro: Los guardias durmiendo.





SAN MIGUEL DE ESTELLA, Portada, lado derecho: Diálogo de los ángeles con las tres Mujeres.



ARMENTIA, Pórtico.

imitaciones, a veces se retienen gestos cambiando los objetos. En algunos casos la primera de las Mujeres suele portar un incensario en vez del pomo de aromas. Es muy curioso observar en otros casos cómo, con el mismo gesto empleado para balancear el incensario, en realidad lo que coge la Mujer es el sudario por un extremo quedando colgante el resto (27). Volviendo al díptico de Harrach, podemos advertir que ya dispone las dos alas del ángel apuntando hacia arriba, de manera semejante al estudiado en Armentia (28). Las miniaturas, marfiles y los raros ejemplos de pintura mural permiten una mayor precisión gestual y más riqueza de detalles que las esculturas en piedra, frecuentemente dañadas.

La referencia más expresiva que he encontrado en las artes menores para comparar con el ángel de Armentia procede de un marfil germánico de época otónida (29). Cruza ambos brazos señalando hacia las mujeres con el derecho, por encima del izquierdo que sostiene su cetro. Sorprende especialmente por su semejanza con Armentia en la postura en que aparece sentado y por los drapeados. Les une la disposición de las rodillas o de los pies y hasta la caída de unos pliegues flotantes tras el pie derecho. Aunque no alza la cabeza y lleva nimbo, los rizos les aproximan de nuevo. Como en Armentia, hay rocas debajo. El gesto de elevación casi eucarística de las Mirróforas en esta placa recuerda al más exagerado de las tres de Armentia, especialmente por parte de la tercera. En cuanto a este último punto, el gesto de alzar el pomo de aromas hasta la altura de los ojos, también se observa en la primera María de la conocida

(27) Por citar algunos ejemplos, la primera de las Mujeres porta incensario en marfiles como el citado díptico de Harrach (Mus. Schnütgen, Colonia), la cubierta del Evangelionario de Augsbourg, (Bayerische Staatsbibliothek, Munich), una tapa de encuadernación (Tesoro, Catedral de Saint-Just, Narbona) de fines del siglo XI, o principios del XII, y en miniaturas del Sacramentario de Drogon, Metz (Bib. Nat. Paris) siglo IX, y del Antifonario de Sant-Gall (Stiftsbibliothek) 986-1017. En cambio "balancea" el sudario en una cubierta de Evangelionario del taller de Sant-Gall (Museo Nacional, Budapest), 900, y en una placa procedente de León o Asturias, (Mus. Ermitage de San Petersburgo) 1ª mitad del siglo XII. Esta placa es parte de una doble hoja (repartida en tres fragmentos: en el Mus. citado, en el Metropolitano de New York y en col. particular de Oviedo) que incluye las escenas del Descendimiento, Visita al Sepulcro, Noli me tangere y Encuentro en el camino de Emaús, formando así un ciclo muy completo.

(28) Las puntas de las alas hacia arriba se ven también en otros casos: tapa de marfil de un Evangelionario, hacia el año 900, procedente del taller de Sant-Gall (Museo Nacional de Budapest, nº 26) en GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der zeit der karolingischen und sächsischen kaiser. VIII-XI Jahrhundert*, Band I text, Berlin, Bruno Cassirer, 1914, taf. LXXVIII, nº 165, otro Evangelionario de los siglos IX-X, (Victoria and Albert Museum, nº 380,71): IBIDEM, taf. LIV, nº 126; una miniatura del Antifonario de Sant-Gall (Stiftsbibliothek, cod.390-391), años 986-1017, lo mismo en otros dos marfiles de Munich, el Libro de Pericopios de Enrique II de la Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 4452 cim. 57, de hacia el año 870, y otro del Nationalmuseum, de fines del siglo IX: ID., taf. XX, nº 41. Goldschmidt insiste en la semejanza, y posible imitación, de miniaturas como las del citado Antifonario de Sant-Gall respecto a la tapa del Evangelionario del Victoria and Albert Museum.

(29) (Museo del Bargello, Florencia) siglo X. La disposición de las piernas del ángel en cuanto al detalle de rodillas, pliegues y pies, recuerda también a las que aparecen en la misma escena del Sacramentario de Saint-Etienne de Limoges, de hacia el año 1100 (Bib. Nat. Paris, lat. 9438, fol. 76v).

miniatura de la Resurrección en el Leccionario de Silos (Bib.Nat., París, s.XII). La postura de la mujer intermedia que en Armentia se vuelve hacia la última, evoca idéntica postura en la miniatura de un Salterio del norte de Inglaterra (30).

Sin embargo el detalle pintoresco de las piedras acaracoladas es probablemente un buen indicio para encontrar una marca de origen. Como en Armentia, unas rocas acaracoladas bajo el sepulcro se ven ya en miniaturas o pinturas de los siglos XI y XII, en particular el Santo Entierro miniado del Salterio de St.Albans y la escena de las tres Marías de las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga (31); su forma coincide con las que aparecen en el Descendimiento del claustro de Silos. Probablemente responden al afán de sugerir un dato de paisaje: en una bella sinécdoque, los graciosos guijarros representan la montaña. En Silos podrían evocar la cúspide del Calvario, y en los otros casos la montaña donde se excava el sepulcro, es decir el mismo Calvario según muchas tradiciones. Hay otro detalle, hasta ahora inadvertido por su simplicidad: aparecen dos círculos excavados o "cazoletas" incisas en el frente de la tumba de Armentia. En los sarcófagos de varias escenas del mismo tema se repiten tales "cazoletas". Ya en un Salterio anglosajón de la región de Winchester, datable hacia 1050, se aprecian arquerías y dos óculos, en el recuadro correspondiente al tema en el Retablo de Klosterneuburgo, obra de Nicolás de Verdún, se muestran tres "cazoletas" (32), igual que en los relieves de la puerta de bronce de la Catedral de Monreale, obra de Bonanno Pisano y datada en 1186. Pasando en el sepulcro de Armentia al detalle de los pliegues colgantes sobre su borde superior, también se observan infinitos paralelos desde los inicios del románico. Por ejemplo, se advierte un diseño de plegados idénticos a ellos en la mesa de la Última Cena de una placa del Arca de San Felices (San Millán de la Cogolla), y de las Biblias de Floreffe o de Avila, y en la de los "peregrinos" de Emaús de esta última (33).

(30) Datable hacia 1180 (Copenhague, Biblioteca Real), es un tardío y refinado ejemplo del modelado bizantinizante de plegados en forma de lágrima ceñidos al cuerpo como "paños mojados", así conocido como "damp fold style". AVRIL, F., *Les arts de la couleur*, capítulo II, p.158-259, en AVRIL, F., BARRAL-I-ALTET, X, GABORIT-CHOPIN, D., *Le Monde Roman 1060-1220: Les Royaumes d'Occident*, col. "L'Univers des Formes", París, Gallimard, 1983, p.228, fig.194.

(31) Salterio de St.Albans, hacia 1119-1123, PÄCHT, O., *La Miniatura medieval*, Madrid, Alianza, 1987, p.188-189 y fig.195; lo mismo en la escena del huerto de los olivos, fol.39. Esta forma de tirabuzón en las rocas estilizadas ya se aprecia en el pasaje de la estatua (Dn 2,34-36) del Beato gascón de Saint-Sever, del siglo XI, (Bib.Nat. París, lat.8878, fol.51v), en el ahorcamiento de los ladrones de la "Vida de San Edmundo" de 1130-1135 (Pierpont Morgan Library, New York, ms.736, fol.19v) y bajo la Crucifixión en el "Misal de San Facundo", siglo XII (Bib.Nac., Madrid, f.2). Las pinturas románicas de San Baudelio se han fechado hacia mediados del siglo XII.

(32) El Salterio está en Londres, British Library, Cotton Ms. Tiberius C.6, fol.13v, PÄCHT, O., *La Miniatura ...*, op.cit., p.183, lám 190. Klosterneuburgo se halla cerca de Viena, y el retablo es de hacia 1180.

(33) Se hallan la placa del Arca, de 1090, en el Mus.Arq.Nac.de Madrid, la Biblia de Floreffe en la British Library, Londres, Add.17738, fol.179v, de hacia 1160, y la de Avila en la Bib.Nac. Madrid, Vit.15-1, fol.349v y 351, circa 1200.

Completando el rastreo de pistas, los dos arcos apuntados que en el atrio de Armentia cobijan nuestro relieve y el de la Anástasis, adornan el borde de sus dovelas con una sarta de besantes y sobre todo con un motivo ornamental a base de hojas semiabiertas en forma de abanico y acopladas cada una en diagonal. Se ha dudado sobre su correlación cronológica respecto a los relieves que albergan, a veces relegándolos como tardíos (34). No parece un motivo frecuente en tallas de piedra, pero al menos se aprecia en un ángulo del pilar 10 del claustro de Tudela (35). En varias miniaturas románicas hemos podido apreciar paralelos casi idénticos, correspondiendo la más parecida al tan mencionado Leccionario de Silos, precisamente en la escena citada de la Resurrección que se ha visto en relación directa con los relieves del claustro de Silos y del pórtico estudiado (36). A partir de estos posibles modelos se reafirma la suposición de que los arcos de Armentia sean contemporáneos e incluso, por su talla, del mismo taller que los relieves que encuadran.

Respecto a las representaciones pictóricas previas o próximas al 1200 incluyendo la escena de la Resurrección o del Santo Entierro, los paralelos más expresivos para la comparación resultan ser, por una lado las pinturas murales de Saint-Sernin de Toulouse y de la Catedral de Winchester, por otro una miniatura del Salterio de Ingeburge (37). La

(34) Puede entenderse que los da por contemporáneos AZCARATE RISTORI, J.M. de, *Basilicas...*, p.109, quien habla de los "arcos con decoración vegetal de escaso relieve y pequeños roeles como en Estibaliz". Por el contrario DÍAZ DE ARCAYA, M., *Armentia, su Obispado y su Basílica de San Andrés*, Vitoria, 1901, p.153 los considera de fines del siglo XIII, y RUIZ MALDONADO, M., op.cit., p.99, también los califica como "dos arcos apuntados, con arquivolta vegetal y orla de besantes, de clara filiación gótica."

(35) EGRY, A. de, *La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)*, en "Príncipe de Viana", XX, n.74-75, Pamplona, 1959, p.72, fig.32. Las dataciones del claustro apuntan, como lo de Armentia, hacia el 1200.

(36) Los tres ejemplos de referencia a Armentia, con el tema vegetal de hojas con forma de embudo acopladas en diagonal en torno a una línea zigzagante, se fechan o hacia 1100 y dos en pleno siglo XII. El tema se aprecia en las columnas que encuadran una miniatura de la "Vida de los santos Bertin, Folquin, Silvino y Winnoc" (Bib.Mun. Boulogne-sur-Mer, Ms.107, fol.6v), en el adorno de una arquería que cubre la imagen sedente de Alfonso VII en el "Tumbo A" (Catedral de Santiago de Compostela), y en la escena de la Resurrección del Leccionario de Silos, (Bibl. Nat. de París, nouv. acq. lat.2176, f.265) donde la columna izquierda del arco de encuadre se orna con bien delineadas hojas del mismo tipo. La primera se pueden encontrar en DURLIAT, M., *L'Art Roman*, Paris, L.Mazenod, 1982, p.424, fig.436, y las dos últimas en DOMINGUEZ BORDONA, J., AINAUD, J., *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, en "Ars Hispaniae", XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962, p.56, fig.49 (Tumbo A) y p.46, fig.36 (Lecc.de Silos). Esta miniatura de Silos es reproducida al revés, invirtiendo los términos de izquierda y derecha, en el libro citado de RUIZ MALDONADO, M., p.102, fig.6.

(37) El Salterio se halla en el Musée Condé, Chantilly, datado hacia 1200. Otro Salterio del primer tercio del s.XIV, el de Robert de Lille, (British Library, Londres), también refleja la misma escena con rasgos de un lenguaje formal netamente gótico. Mucho antes, a mediados del siglo X en Capadocia, las pinturas murales de Tokali 2 representan la Deposición en el sepulcro, la Visita de la Mirróforas al sepulcro y el Descenso al Limbo. Cubren la bóveda del ábside central de la iglesia bajo la escena de la Crucifixión. JOLIVET-LEVY, C., *Le riche décor peint de Tokali kilise à Göreme*, en "Histoire et Archéologie. Les Dossiers", n° 63, mai 1982, p.61-72. Las de Çavusin, segunda mitad del siglo X incluyen los mismos temas, IBIDEM, *La glorification de l'Empereur à l'Église du grand pigeonnier de Çavusin*, "Histoire..." p.73-77.

capilla del santo sepulcro de la Catedral de Winchester recoge como Armentia las escenas combinadas de las Santas Mujeres, los Guardias y el Santo Entierro. Este último tema destaca como central, agrupando un cúmulo de personajes en torno a Cristo yacente y semidesnudo como el de Armentia. Este ambiente dolorido del "Planctus" (38), iniciado en la pintura, luego se desarrollará a base de composiciones de bulto en la escultura del gótico avanzado de las zonas flamenca o alemana. En el transepto de Saint-Sernin de Toulouse (39) hay concomitancias con Armentia quizá debidas a su misma época: las tocas de las mujeres, la forma de llevar los pomos o de alzar las manos debajo del manto, y sobre todo el diseño de la caída de los plegados, en superficies planas, triangulares y con pliegues angulosos concéntricos, combinando con otros curvos. Las diferencias se explican por la distinta técnica y marco en Toulouse: hay más holgura espacial, lo que permite individualizar a cada figura, además de que los gestos y rasgos, como los ojos llorosos de la Mujer central, son mucho más precisos que en la escultura.

Una miniatura del Salterio de Ingeburge (circa 1200) dispone arriba el Santo Entierro y abajo la visita de las tres Marías, señalándose en ambos casos importantes similitudes con Armentia, que armentien tomaría como de referencia para mejor comprender la escena armentienense. En el Entierro se precisa bien la acción de cubrir y embalsamar por parte de José de Arimatea y Nicodemo puestos a la cabecera de Cristo. Les acompañan otras cuatro personas, con San Juan entre ellos, y un ángel turiferario. El Salvador yace semidesnudo sobre una cama, en muy parecida posición anatómica al que nosotros estudiamos y al de Winchester. Abajo se expone el diálogo entre el ángel y las Mirróforas, todos con nimbos. El gesto del ángel indicando el sepulcro es idéntico al del mismo en Winchester, cruzando los brazos al modo de Armentia, pero al revés dada la distinta posición del sepulcro. Al pie de éste, bajo un arco, dormitan tres guardias armados de lorigas y escudos.

En el capítulo de la escultura en piedra no abundan los grandes relieves dedicados a la Resurrección, siendo mucho más frecuente su representación en capiteles, cuyas posibilidades espaciales alejan casi sin más el posible paralelismo. Los claustros van a albergar este tema con especial frecuencia, como es el caso del adosado a la catedral de San Trófilo de Arles. Porter indica que las Tres Marías del bello relieve que cubre uno de sus pilares, prefiguran las de Armentia y San Miguel de Estella (40).

(38) Pueden verse los doloridos gestos en el Santo Entierro de las pinturas murales de Sant'Angelo in Formis, cerca de Capua, del último tercio del siglo XI, y también en la miniatura citada del Santo Entierro (Salterio de St. Albans).

(39) Las pinturas se hallan en el primer tramo del muro oeste del brazo norte del crucero. Es una gran composición de colores bien contrastados distribuida en varios niveles. Bajo una impresionante Deesis venerada por dos apóstoles o profetas, se desarrolla la escena de la "Visitatio Sepulchri": a la izquierda las Mujeres avanzan levantando una mano con gesto de sorpresa, y portando los pomos de los aromas. La central destaca por su expresión llorosa, que hace volverse a la primera. El ángel, juvenil y dinámico, se gira hacia las Mirróforas señalando el sepulcro vacío, de donde sobresalen los lienzos. Abajo, semivelados, los guardias. El ángel y las mujeres llevan nimbos.

(40) PORTER, A.K., *Romanesque sculpture...*, vol.I, 1923, p.299.

Ciertamente las de Armentia no igualan la finura de modelado de rostros y telas del claustro provenzal, cuya ala norte (1180-1190) es obra de uno de los más delicados tallistas del momento. Salvo este caso, los paralelos más próximos geográficamente a Armentia, sobre todo en Navarra y Castilla, resultan ser también los más similares en formas y composición (41). En Navarra se advierte un gran esfuerzo por incluir en los claustros ciclos bastante completos sobre la Pasión y Resurrección. En un bellissimo capitel doble del antiguo claustro de la catedral de Pamplona, las cuatro caras reviven la Crucifixión, el Descendimiento, el Entierro bajo un arcosolio y la Visita de las Marías descubriendo con el ángel el sarcófago mientras los guardias ruedan "redor la sepultura" como señalaba Berceo. Un capitel doble en el de San Pedro de la Rúa, Estella, incluye el Entierro, la Anástasis, dos Marías ante la tumba vacía y la Aparición a Magdalena. En el de Tudela se dedican cinco pares de capiteles al tema de la Resurrección (42). En el interior de Torres del Río, dos capiteles relacionan el Descendimiento y la Resurrección, ésta con el sarcófago vacío entre los ángeles y las mujeres. La portada de Santa María la Real de Sangüesa incluye a su patrona, la Virgen coronada, entre las Marías representadas como estatuas.

(41) Una rápida panorámica sobre el tema por tierras de Aragón, Soria, Rioja, Burgos, Segovia, Palencia, León y Asturias ofrece interesantes ejemplos, sobre todo de capiteles, por ello menos fáciles de poner en paralelo. En Aragón se pueden señalar las graciosas escenas pascuales del claustro de San Juan de la Peña, y la curiosa disposición de los guardias tendidos superpuestos en el eje de un capitel interior de San Gil, Luna (Zaragoza). La cuarta arquivolta de la portada de Santo Domingo de Soria va dedicada a temas de Pasión y Resurrección. El tema se repite en capiteles de las galerías porticadas de Tiermes y Caracna (Soria). GAYA NUÑO, J. A., *El Románico en la provincia de Soria*, Madrid, CSIC, 1946. En la cabecera de Santo Domingo de la Calzada se ha relacionado un insólito capitel con la Resurrección, en todo caso bastante atípica. En el Vigo (Burgos) el tema cubre de manera original una curiosa arquivolta, PEREZ CARMONA, J., *Arquitectura y Escultura románicas en la provincia de Burgos*, (1959) 2ª ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p.259, f.294; también un capitel de San Miguel de Fuentidueña (Segovia) RUIZ MONTEJO, I., *El Románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, ed. Encuentro, 1988, p.70; de 1185 es otro capitel magnífico de Santa María de Lebanza (Palencia) (Fogg Museum, Cambridge) que ofrece un extraordinario trío de Mirróforas, otro de Aguilar de Campoo del círculo de Fruchel, muestra las tres Marías, el Noli me tangere y la Duda de Santo Tomás. El tímpano de la Puerta del Perdón del maestro Esteban, en San Isidoro de León, combina la Resurrección con el Descendimiento y la Ascensión. Por fin, tenemos en la Cámara Santa de Oviedo, sobre los apóstoles Pedro y Pablo, un doble capitel con bien proporcionadas figuras de ángeles y mujeres.

(42) José de Arimatea reclama a Pilato el cuerpo de Jesús/Santo Entierro. Fariseos pidiendo a Pilato la guardia para el Sepulcro/Los Guardas y José de Arimatea ante el Sepulcro. Las Mujeres y un Angel ante el Sepulcro/Descenso al Limbo. Dos Angeles sobre el Sepulcro/Apariciones de Cristo a la Magdalena, a las tres Mujeres, a un Apóstol. Aparición a los peregrinos de Emaús/Cena de Emaús). Las referencias bibliográficas mínimas incluyen: EGRY, A. de, *La escultura...*, op.cit., p.63-108. CROZET, R., *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon I*, en "Cahiers de Civilisation Médiévale, Xe-XIIe siècles", Poitiers, nº3, 1959, p.333-340. IBID., nº1, 1960, p.119-121. IBID., nº3, 1964, p.313-332. URANGA GALDIANO, J.E., IÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte Medieval Navarro. III. Arte Románico*, Pamplona, Aranzadi, 1973. JOVER HERNANDO, M., *Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra*, en "Príncipe de Viana", nº 180, Pamplona, 1987, p.7-40. GARCIA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, (Merindades de Tudela, Estella, Olite y Sangüesa), t.I; II, 1; II, 2; III; IV, 1, Pamplona, Príncipe de Viana, 1980-1989.

Un gran friso en la portada de San Miguel de Estella narra la Visita de las Santas Mujeres al sepulcro de Cristo. En ellas y en los ángeles de este conjunto modélico, los rostros y ademanes revelan una gran humanidad. La primera escucha la advertencia del ángel, lo que la siguiente, dolorida aún, transmite a su compañera. Unas inscripciones iluminan el sentido de la escena. Sobre la tumba se lee: "Surrexit, non est hic"; los nombres de las santas Mujeres aparecen grabados sobre el borde inferior del bloque. De izquierda a derecha ellas son María Magdalena, María de Santiago y la otra María (María Salomé). Crozet señala, sin ofrecer razón explicativa de su juicio, que el conjunto de San Miguel de Estella no puede ser anterior al comienzo del siglo XIII, lo que pensamos debería adelantarse a las últimas décadas del anterior (43). Lo consideramos muy ligado a las figuras silenses, como las del tímpano de la Presentación de la desaparecida iglesia románica de Silos (44) y al mismo tiempo muy cercano a tallas de Armentia del grupo del tímpano del Cordero. En San Miguel, los capiteles de los ventanales del ábside central, el del centro y el que mira al sudeste, incluyen temas similares a los del grupo del tímpano del Cordero de Armentia y con un lenguaje formal muy próximo. Por ejemplo los felinos mordiendo a un cachorro son como los de la doble columna de los pies de Armentia, un capitel con caballeros como los del crucero alavés, los grifos y monstruos híbridos de ave y felino resultan muy parecidos a los de los capiteles y canes armentenses.

La Resurrección del famoso machón del claustro silense es excepcional por constituir la primera talla románica en piedra de tal envergadura sobre el tema, sin precedentes prerrománicos. Es un punto de partida obligado, un modelo incuestionable. Casi un siglo después, sin contar el caso de las Mirróforas de San Trófimo de Arles y de Monopoli (Italia), dos relieves próximos, los de Estella y Armentia, constituyen con el de Silos los más ambiciosos y logrados programas románicos tallados en piedra sobre la Resurrección, de todo el ámbito europeo. La referencia a Silos es obligada, como también hay que suponerla en la miniatura del Leccionario silense de París. No cabe decir que sean puras copias, pues la distinta época, la composición y el estilo lo desmentirían rápidamente. Porter insistía machaconamente en las semejanzas de Armentia con Silos. El estilo y la época han variado, pero nadie puede negar que tanto la ubicación de las Mujeres, como el ala alzada del ángel, la presencia de José y Nicodemo, y la identificación de los guardas, todo ello contribuye a soldar concomitancias. Incluso la presentación actual del tema de Armentia bajo una arquería, refuerza visualmente el parecido por encima de su apariencia original. Lo formal y el acento de la escena han cambiado, pero no demasiado para el siglo que promedia entre

(43) CROZET, R., *Recherches...*, op.cit., nº3, 1964, p.326-328.

(44) La toca y rostro de María en ese tímpano o el ángel de la Anunciación en el capitel 38 del claustro bajo son extraordinariamente semejantes a los tipos humanos y plegados de San Miguel de Estella. Las ilustraciones para la comparación pueden verse por ejemplo en PEREZ DE URBEL, J. op.cit., fig. de las pág.135,149,155,161,162.



ambos. En Silos es el ángel anunciador quien al tiempo inicia y culmina la escena, unido plásticamente, a través de la fuerte diagonal marcada por la losa y el brazo de Cristo, con la cabeza inerte de éste. En Armentia la composición se complejiza por la adición de los ángeles psicagogos, y la escena se escinde en tres, o en cuatro episodios si incluimos los guardias. Un cierto manierismo barroquizante en Armentia contrasta con la lírica más aérea de Silos. Los rostros de las Mujeres responden a otra estética, más dura en Armentia, alterando su disposición por el giro hacia atrás de la segunda, y eliminando los nimbos de Silos. Tampoco pueden parangonarse los plegados y mucho menos el tratamiento anatómico del Cristo yacente. Sin embargo detalles pintorescos como el de las piedras acaracoladas refuerzan el parentesco. De manera que los paralelismos citados entre el tímpano de la Presentación de la antigua iglesia de Silos, la portada de San Miguel de Estella y el grupo del Cordero de Armentia robustecen la continuidad de las relaciones, al término del siglo XII, entre los talleres estellés y armentiese, y la escuela de Silos.

De modo general, se puede decir que hay tres modelos iconográficos sucesivos en la puesta en escena de la Resurrección: en los sarcófagos paleocristianos postconstantinianos se ve el Labarum picoteado por aves sobre los guardas dormidos; desde la caída del Imperio romano hasta época románica, se centra en el sepulcro vacío y el diálogo explicativo entre el Ángel y las Mujeres, dos o tres; sobre todo a partir del gótico, aparece Jesucristo saliendo triunfante del sepulcro. Los tres mantienen, con diferentes matices, el carácter triunfal. La primera fórmula, simbolista, destaca la Cruz como signo de salvación en la eternidad; la segunda evoca una puesta en escena sobre un escenario concreto pero Cristo, oculto, queda aún por encima del tiempo; la tercera fórmula busca en cambio una explicitación narrativa, historicista, a veces bastante teatral, del hecho.

El relieve estudiado se entronca a través de múltiples paralelos de miniaturas, marfiles y relieves en un arte europeo "universal", cuyo eje más característico pasaba por los Caminos Jacobeos, en los que Armentia era un jalón reconocido (45). Muchos influjos culturales y artísticos eran vehiculados por él, no sólo lo francés, lo navarro-aragonés y lo castellano, sino las lejanas tradiciones orientales y bizantinas, remansadas sobre la invariable norma de la proporción clásica. Todo ello, entreverado, se plasmaba en la hoy añorada portada de la antigua Colegiata, de la que el relieve formaba parte. El eco de los parentescos que claramente ligaron Armentia con Silos, Estella e Irache, cuajó allí en acertada fórmula, de intenso contenido teológico. Por todo ello, el programa Pascual del desmembrado frontispicio resulta excepcional, no sólo en los confines regionales, sino en la plástica europea de románico avanzado. Conforman la valía artística de este relieve de Armentia su envergadura, la fuerza expresiva de sus maltratadas tallas,

(45) PORTILLA, M.J., *Una ruta europea. Por Alava a Compostela. Del paso de San Adrián al Ebro*, Vitoria, Dip. Foral de Alava, 1991.

la originalidad de los detalles, muy abiertos a un amplio horizonte de paralelos en el arte culto, como ha quedado demostrado, además de reconocer la capacidad de síntesis que funde cuatro episodios de la historia en una sóla escena: el Entierro por parte de José de Arimatea y Nicodemo, los Guardias que duermen guardando el Sepulcro, la Visita de las tres Marías y la Resurrección-Ascensión simbólica con ángeles psicagogos. Su fecha debe situarse, por los paralelos señalados y por los recursos estilísticos, no después de 1200, momento artístico del que es buen exponente.

Con todo, salvo la progenie armentense de tallas de acarreo en Zurbano, Lasarte y Estíbaliz, en el arte rural de la zona será bastante complicado seguir sus derivaciones. El gran arte de temática religiosa se disuelve y se extingue en los muros de las iglesias rurales posteriores; en el abundante "románico de inercia" del área vasca sólo unos contados, aunque originales motivos ornamentales perduran, y según parece, más derivados de Estíbaliz que de Armentia.

AMADOR DE LOS RIOS, J., *Estudios monumentales y arqueológicos. Las Provincias Vascongadas*, en "Revista España", 4º año, XX, nº85, Madrid, 1871, p.40-41.

AZCARATE RISTORI, J.M. de, *Basilicas de Armentia y Estíbaliz*, en "Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria", IV, Vitoria, C.A. Mun de Vitoria, 1975, p.99-129. Reeditado en la col. "Alava, Monumentos en su Historia", 3, Vitoria, 1984, p.36-37.

DIAZ DE ARCAYA, M., *Armentia, su Obispado y su Basílica de San Andrés*, Vitoria, 1901, p.136-138.

EGUIA, J., *Elucubraciones en torno a la basílica de San Prudencio de Armentia (Alava)*, en Programa de "Fiestas de San Prudencio 1984", s.p.

IBAÑEZ DE ECHAVARRI, B., *Vida de San Prudencio, obispo de Tarazona, Patrono Principal y hijo de la M.N. y M.L. Provincia de Alava*, Vitoria, 1754, p.168.

IÑIGUEZ ALMECH, F., *Sobre tallas románicas del siglo XII*, en "Príncipe de Viana", año 29, núms.112-113, Pamplona, 1968, p.195-196.

LOPEZ DE OCARIZ, J.J., MARTINEZ DE SALINAS, F., *Arte prerrománico y románico en Alava*, en "Eusko-Ikaskuntza. Cuadernos de Sección: Artes Plásticas y Monumentales", 5, San Sebastián, 1988, p.46-48.

IBIDEM, *Los orígenes del arte cristiano en Alava/Araba: Prerrománico y Románico*, col. "Ibaiak eta Haranak. El agua, el río y los espacios agrícola, industrial y urbano", tomo 6, San Sebastián, Etor, 1990, p.49-50.

LOPEZ DE OCARIZ, J.J., *El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Alava)*, (II Curso de

**BIBLIOGRAFIA  
ESPECIFICA SOBRE  
EL RELIEVE DE LA  
RESURRECCION**

- Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, octubre 1990: "Alfonso VIII y su época", Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p.254 y 261-262.
- IBIDEM, *La tête sculptée: miroir d'une société. Etude de la figure humaine dans les églises du Pays Basque: Alava, Biscaye et Guipuzcoa au XIIe et XIIIe siècles*, Tesis de Doctorado, E.H.E.S.S., París, febrero de 1995 (publicación en microfichas: A.N.R.T. Université de Lille III, I.S.S.N., 0294-1767, 1/4, 1342.20493/96, 1996.
- LOPEZ DEL VALLADO, F., *Arqueología. Las tres Provincias Vascongadas*, en "Geografía General del País Vasco-Navarro. País Vasco-Navarro", (bajo la dirección de CARRERAS CANDI, F.) Barcelona, A.Martín, s.f., p.851-855.
- MAYER, A.L., *El estilo románico en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p.149-152.
- MENDOZA, F. de, *Los relieves del pórtico de Armentia*, en "El Ateneo", año 1, n.º7, Vitoria, 1913, p.5-6.
- OCÓN, D., *El tímpano del Cordero de la Basilica de Armentia*, en "Congreso de Estudios Históricos: La Formación de Alava (650 Aniversario del Pacto de Arriaga) Vitoria 1982", Comunicaciones, t.II, Vitoria, Dip.Foral de Alava, 1985, p.791-799.
- PORTER, A.K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston-New York, 1923, t.I, p.256-257, 298-299, y t.VI., ill.761.
- PORTILLA, M.J., *Otra vez Armentia. Lo que nos dice su arte*, en "Programa de Fiestas de San Prudencio", Vitoria, 1979, s.p..
- IBIDEM, *Arte Románico. Raíces y evolución*, col. "Alava en sus manos", t.IV, fasc.27, Vitoria, 1984, p.65-66.
- IBIDEM, *Una ruta europea. Por Alava a Compostela. Del paso de San Adrián al Ebro*, Vitoria, Dip. Foral de Alava, 1991, p. 221.
- RUIZ MALDONADO, M., *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, S.Ed. U.P.V., 1991, p.99-102.
- SILVA Y VERASTEGUI, M.S. de, *Iconografía Gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, col. "Azterlanak", 15, Vitoria, Dip.Foral de Alava, 1987, p.112-116.
- WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Band II,I, Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1927, p.22-32. Para las ilustraciones: Band II,II, taf.13.



## DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Ignacio DIAZ BALERDI, Colecciones e identidad colectiva: el museo de Bellas Artes de Alava. (Pág. 381)

Javier DIAZ NOCI, El periodismo alavés en lengua vasca: una aproximación histórica (1888-1936). (Pág.393)