

Contribución al estudio de la imaginería medieval del crucifijo en Navarra. Merindades de Estella y Olite ¹

TERESA SANCIÑENA ASURMENDI

La representación medieval de Jesús Crucificado cuenta en Navarra con un buen número de ejemplares, consecuencia, en buena parte, del fuerte apogeo histórico y cultural al que se vio esta tierra sometida en esa época.

Son ante todo imágenes para la devoción popular y que la veneración ha permitido que hayan llegado hasta nuestros días, aunque en algunas de ellas se hayan producido fuertes alteraciones debido al deseo de acomodarlas a los gustos de épocas posteriores. Esto ha traído consigo el ajuste de las tablas cronológicas para algunas de las tallas navarras.

Salvo en contados ejemplares, presentan un claro carácter local, constituyéndose en un buen exponente del arte popular de la época. Sus dimensiones oscilan entre el metro y medio (si exceptuamos la imagen de Torres del Río, que rebasa ligeramente el metro) y cerca de los dos metros. Son de madera policromada, tallándose su cara anterior y dejando el dorso plano en la mayoría de los casos, imponiéndose así la visión frontal.

El Crucifijo medieval navarro se inserta en líneas generales en la tónica impuesta en Europa para este tipo de representación durante los siglos XII al XV, aunque al igual que ocurre en el resto del panorama nacional existe un retraso evidente en la aparición de la Crucifixión. En este sentido el primer Crucifijo es el de D. Fernando y Dña. Sancha fechado en el segundo tercio del siglo XI, presentando unas características muy avanzadas que se repetirán incluso durante el siglo XIII. En Navarra no existe ninguna imagen que presente unos caracteres muy antiguos. Los primeros Crucifijos en las merindades de Estella y Olite son el de San Pedro de la Rúa y el de la iglesia parroquial de Larraga.

El paso del período románico al gótico, se desarrolló sin solución de continuidad en la representación del Crucificado. Tampoco se puede establecer de manera tajante un límite de separación dentro de la imaginería de los siglos XIII y XIV, ya que los cambios se producen, en la mayoría de los casos, hacia mitad de centuria. La diferencia con respecto al siglo XV debe hacerse atendiendo principalmente al acortamiento que experimenta el paño y a la rotación interna que adoptan los pies en este siglo. Asimismo el incremento del número de piezas de la imaginería gótica en relación con el período románico es notable, así como la variedad iconográfica.

Varias son las corrientes que se hacen patentes en la imaginería del Crucificado

1. Este trabajo forma parte de la Memoria de licenciatura defendida en enero de 1990 en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Navarra, con el mismo título y bajo la dirección de Doña Soledad Silva y Verástegui.

navarro antes incluso, de dar comienzo el período gótico: por un lado encontramos en un buen número de piezas la influencia francesa, caracterizada por la suavidad de las formas y por un mayor acercamiento hacia actitudes más naturales y proporcionadas, que imprimen en la figura un carácter sereno y equilibrado. Por otro, descubrimos una fuerte tendencia hacia los modelos germanos, bien sea de la zona renana o bien de la wesfálica, que se concreta en el distorsionamiento total de la figura, y en el fuerte realismo con que se modela el rostro y la anatomía del cuerpo. Junto a estas influencias foráneas, percibimos de forma muy nítida el sustrato hispano, con un realismo que se encuentra a caballo entre esas formas suaves francesas y el dramatismo alemán. El sustrato hispano aflorará en la mayoría de las imágenes, unas veces atemperado por las maneras francesas y otras exacerbado por el carácter germánico. Por último, durante el siglo XV, casi todas las imágenes navarras están sometidas a la influencia flamenca o alemana, con una marcada tendencia hacia el expresivismo.

La imagen del Crucificado medieval de las merindades de Estella y Olite guarda una estrecha relación con algunos tipos iconográficos que se desarrollan por las mismas fechas en el área castellana. Se observa claramente esta relación de dependencia en la serie de Crucifijos de grandes proporciones y anatomía esquemática y en los denominados Cristos dolorosos.

Clasificación. El método más adecuado, hoy en día, para su clasificación cronológica creemos que es el seguido por Thoby, pues emplea un sistema comparativo a partir de obras fechadas. El análisis por él establecido puede servir de base para estudiar los elementos generales, y a partir de ellos, compararlos con obras de la escultura, miniatura y pintura española ya fechadas. El hecho de que las imágenes navarras hayan llegado alteradas hasta nuestros días, así como el carecer de datos históricos sobre la mayoría de las tallas, nos aconsejan emprender un estudio con arreglo a series de tipo iconográfico², es decir, atendiendo a los diferentes elementos que constituyen la representación del Crucifijo.

1. LOS CRUCIFIJOS DE TRADICIÓN ROMÁNICA

Las imágenes del Crucificado de tradición románica en las merindades de Estella y Olite presentan, en su conjunto, una buena calidad artística. No obstante, el número de tallas es muy reducido si lo comparamos, sobre todo, con las imágenes pertenecientes al período gótico³.

Tan sólo podemos inscribir dentro de este apartado a dos Crucifijos: el Cristo de Belén, en la iglesia del Santo Sepulcro⁴, de Estella, actualmente ubicado en la iglesia parroquial de San Pedro de la misma localidad, y el Cristo del Socorro de Larraga. A estas dos imágenes podemos añadir una tercera talla que presenta unas características muy similares, pero que, de hecho, es ya gótica: el Cristo de las Aguas de Santa María de Allo⁵.

Sus dimensiones oscilan entre el metro diez y el metro setenta, siendo estas últimas de carácter excepcional. Son de madera policromada y presentan muchos repintes que, por lo general, son poco afortunados, como así lo podemos observar de forma especial en la talla del Santo Sepulcro. Añadiremos a ello que estas imágenes han sido sometidas a retoques, en algunos casos muy considerables, lo que ha provocado el que hayan perdido el aspecto primitivo que tuvieron. Estas trans-

2. En este sentido son sumamente interesantes y de gran utilidad las tablas cronológicas así como la clasificación tipológica elaborada por Ara Gil para las tallas medievales de la Provincia de Valladolid.

3. Hemos observado que esta característica también afecta al resto de España. Ver TRENS, M., *Les Magestats Catalanes*, Barcelona 1966.

4. BERUETE F., *Estella. Historia, Arte, Folklore*, Estella 1970. GUTIÉRREZ ERASO, P., *Estella monumental*, en «Temas de Cultura Popular», n° 68, p. 20.

5. MACUÁ AZCONA, J. R., *Allo*, en «Temas de Cultura Popular», n° 339, p. 27.

formaciones se deben principalmente a la evolución del gusto popular a lo largo de los siglos⁶.

Están concebidas para ser observadas desde el punto de vista frontal, por ello, su cara posterior permanece sin tallar, ya que la imagen dependía del madero y en último término del muro delante del cual se colocaba⁷.

Responden este grupo de Crucifijos al tipo iconográfico que acabará imponiéndose en el mundo occidental y que ha sido denominado por Thoby⁸ de tipo bizantino, síntesis de las fórmulas sirias y helenísticas.

Todas las piezas se caracterizan por presentar la cabellera larga, con el paño de pureza adoptando la forma de lienzo, que cubre desde las caderas hasta las rodillas, dejando éstas completamente al descubierto. Esta característica es común en las imágenes europeas del siglo XII⁹ y se mantendrá en la mayoría de las tallas navarras durante buena parte del XIII.

Salvo en el Crucifijo del Cristo de las Aguas de Santa María de Allo, que mantiene los ojos semiabiertos, como ocurre todavía en la Alta Edad Media¹⁰, en el resto de ellas se representa al Señor muerto. Esta iconografía triunfará en occidente a partir del siglo XI¹¹.

Coinciden también en la suave inclinación de la cabeza hacia la derecha, en el cabello partido al medio, que cae por los hombros y que deja ver unas enormes orejas. Estas se sitúan todavía en la línea de los ojos. La barba es en todos ellos corta y de rizo geométrico; en el Cristo de Belén y en el de las Aguas va a su vez dividida por dos amplios rizos muy dentro de la tradición románica¹².

Respecto a la corona, pensamos que en todos los casos es un añadido posterior, ya que no observamos este elemento en ningún ejemplar europeo de la misma época¹³. Tanto la imagen de Alio como la de Estella presentan una corona trenzada, con un sin fin de espinas y con un tratamiento muy minucioso y detallista, más propio de siglos posteriores¹⁴. Por el contrario, en el ejemplar de Larraga, aunque lleva también corona de espinas, éstas se disponen mucho más dispersas y presentan a su vez el trenzado más grueso, más propio del pleno gótico¹⁵.

No creemos que este elemento se utilice en esta imagen con carácter novedoso, ya que el resto de la figura, como venimos estudiando, se inserta netamente en los esquemas del románico. Más nos inclinamos a pensar que fuera un añadido de época posterior como ocurre en el resto de las imágenes de este grupo¹⁶.

Posteriores son también una serie de rasgos, que han proporcionado a las tallas un fuerte carácter patético y que en su estado primitivo creemos que no lo tuvieron. Hablamos de los numerosos coágulos de sangre que recorren el tórax; de los cabellos minuciosamente esculpidos, así como de la introducción de los dientes en el Crucifijo del Santo Sepulcro. Estos, al parecer, no se tallan en las imágenes hasta bien avanzado

6. ARA GIL, C, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid 1977. p. 64.

7. *Ibidem*.

8. THOBY, P., *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes, Bellenger 1959, p 26.

9. THOBY, P., *op. cit.*, L. 4.

10. SCHILLER, G., *Iconographie of Christian art., v. VII The Passion of Jesús Christ*, London 1972, p. 104.

11. DONCOEUR, P., *Le Christe dans l'art français*, París 1948, p. 239.

12. Como observamos en diferentes crucifijos españoles de la misma época. COOK, W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, en «Ars Hispaniae», t. VI. Madrid 1950.

13. THOBY, P., *op. cit.*, p.95 y 127.

14. GARCÍA GAÍNZA, C, ORBE, M. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, v. II, Pamplona 1983 . p. 476.

15. ARA GIL, C, *op. cit.*, p. 86.

16. La preferencia posterior por la de espinas hizo que desaparecieran las coronas reales. Ara Gil, C. «Cristos románicos en la provincia de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1970, p. 484.

el gótico¹⁷ y además solamente, en aquéllas que posean una cierta calidad técnica. Ello nos induce a pensar que quizás la boca en un principio estuviera cerrada, como es lo característico de esta época y que más tarde, con los nuevos gustos, se abriera y se tallara en ella los dientes.

Descartando estos elementos, presentan todos ellos una apariencia de cierta tranquilidad propia de la piedad cristiana de esos momentos, que insiste en la victoria de Cristo ante la muerte y el pecado, en la Redención más que en la propia realidad de suplicio¹⁸. Por ello el cuerpo parece ignorar el sufrimiento, pues son, ante todo, imágenes triunfales. El artista tiene una clara preocupación por no envilecer ni degradar la figura del Señor¹⁹.

Con respecto al movimiento, todas estas tallas se mantienen en la vertical del madero. Tan sólo hay una ligera flexión de las rodillas y un desplazamiento lateral de la cadera en las tallas de Estella y Alio, por lo que creemos que son un poquito posteriores a la imagen de la de Larraga. Por el contrario, en esta última, las piernas permanecen todavía completamente rectas, sin ningún tipo de movimiento en sus miembros.

La disposición de las piernas es en paralelo y van talladas por separado tan sólo a partir de las rodillas. Los pies guardan la misma disposición que éstas, pero todavía tienden ligeramente a la rotación externa. Todos ellos se fijan al madero con un clavo en cada pie, conservando de manera un tanto excepcional el *suppedaneum*.

La posición de los brazos varía ligeramente en todos ellos. En los Cristos del Santo Sepulcro y del Santo Socorro se mantienen éstos por encima de la horizontal, describiendo este último un mayor espacio y adoptando la forma de semicírculo, apenas sin flexionarse. Por el contrario, en la imagen de Allo se colocan casi perpendiculares al cuerpo, muy rígidos y estirados. Esta disposición rompe un poco con el resto de la figura que, como venimos observando, presenta unas características más avanzadas.

Novedades encontramos en la colocación de las manos que, aunque abiertas, han perdido la posición en abducción para aproximarse al resto de los dedos, estando más en consonancia con la iconografía del Crucifijo del siglo XIII²⁰.

Por lo que respecta a la anatomía es en todos ellos muy esquemática y abstracta, ciñéndose casi exclusivamente al tórax en donde se señalan de una forma un tanto convencional y simplista las costillas, axilas, arco del cuello y abdomen. En el resto de ella se escatiman los detalles de musculatura reduciéndose a las suaves incisiones de los brazos.

El paño o perizoma guarda una estrecha relación en los Cristos de Larraga y Allo, si bien éste último, a nuestro modo de ver, se encuentra muy restaurado. Se caracteriza entre otras cosas por tener una amplia vuelta en la parte superior que simula estar ceñido a las caderas por una cuerda o cinturón.

El Cristo de las Aguas presenta un tratamiento del perizoma muy tosco. Normalmente recubre la imagen un falderín de terciopelo con los símbolos de la Pasión, que impide ver la figura en su totalidad. Levantando éste observamos un paño de factura muy simple, pues se ciñe y se ajusta en la parte central al cuerpo en donde se adivinan los contornos de las piernas. En el resto de él, tan sólo se modelan los laterales a base de pliegues verticales. El Cristo de Larraga presenta la misma disposición, pero además, en la parte central dispone de pliegues curvos y paralelos que recorren las dos piernas y que dan cierta plasticidad al conjunto.

El plegado de la imagen del Santo Sepulcro adopta un mayor virtuosismo en el

17. ARA GIL, C., op. cit., p. 86.

18. SCHIELER, G., Op. cit., p. 189.

19. THOBY, P., op. cit., p. 156.

20. DURLIAT, M., *L'art Román*, París 1982, p. 207.

trazado de su ejecución. Rehuye de las rígidas líneas verticales que se reservan únicamente a los laterales, para dominar el resto del paño la línea oblicua o diagonal. Se trata al igual que en las otras tallas de un lienzo que llega hasta la altura de las rodillas dejando éstas visibles. Presenta también una vuelta en el borde superior que se reduce, a diferencia de los ejemplares anteriores, a los extremos laterales. Simula también estar fruncido y es recogido en el centro con un hermoso nudo, de cuyos extremos cuelgan pliegues diagonales de una exquisita factura. El sistema del plegado del resto del paño es igual al de Larraga, es decir, a base de pliegues curvos y paralelos, pero, en conjunto, la técnica del estellés es mucho más depurada y avanzada.

Por las características ya descritas, pensamos que todas ellas entran de lleno en los esquemas románicos. El único Crucifijo fechado hasta el momento es el del Santo Sepulcro. Uranga e Iñiguez²¹ lo sitúan en torno al año 1130. Creemos, que esta fecha es un poco temprana, aunque presente algunas originalidades con respecto al resto de las tallas. El tratamiento anatómico, así como la disposición de la figura lo inscriben dentro de los esquemas de románico tardío. A nuestro modo de ver habría que retrasar la fecha de su ejecución hasta la segunda mitad del siglo XII.

Por la bella ejecución del plegado, así como por la delicada expresión del rostro, bien pudiera haber realizado la imagen un artista que conociera las corrientes foráneas. Por otro lado, no existe en el área ninguna imagen que presente unas características parecidas que nos induzca a pensar en un posible taller local.

No ocurre lo mismo con la talla del Santo Socorro de Larraga, que aunque de formas suaves y redondeadas, se mantiene plenamente dentro de las características románicas por su fuerte hieratismo. El paño presenta una factura depurada, con ciertos logros de plasticidad en las líneas curvas, pero que a nuestro modo de ver no llegan al virtuosismo del estellés. Creemos, por lo anteriormente expuesto, que para este ejemplar habría que retrasar la fecha de su realización en unos años, por lo menos hasta finales del siglo XII o comienzos del XIII.

En el Cristo de Allo hemos observado cómo se entremezclan los rasgos de carácter arcaico²² con otros más novedosos. Ello nos inclina a pensar que más que un avance escultórico, se produce en él un retroceso, recreándose el artista en algunos rasgos un tanto desfasados para la época que creemos que se realizó. Junto a una anatomía muy esquemática, tosca y burdamente ejecutada, ha tallado un rostro de una expresión dolorosa muy emotiva, con las cejas fuertemente arqueadas, los ojos entreabiertos y las facciones de la cara muy alargadas. Todos estos elementos nos llevan a pensar que estamos ante una imagen de fuerte carácter local, retrasando la fecha de su ejecución hasta ya entrado el siglo XIII.

2. LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS CON LOS PIES PARALELOS Y PERVIVENCIA DE CORONA REAL

El paso del románico al gótico se desarrolló sin solución de continuidad en todas las facetas artísticas²³. Claramente se observa ello en este grupo de Crucifijos que aunque presenten ya características propiamente góticas, mantienen todavía un buen número de reminiscencias románicas. Por ello podemos decir que se encuentran a caballo entre estos dos estilos, es decir, son imágenes de transición entre el período románico y el gótico.

Pertenecen a este grupo los Crucifijos de San Pedro de Pitillas, el de la iglesia de Cristo Rey de Caparrosó y el Cristo del Santo Sepulcro de Torres del Río, que

21. URANGA, E., INIGUEZ, F., *Arte Medieval navarro*, v. III, p. 255, Pamplona 1973.

22. Del mismo modo opinan GARCÍA GAÍNZA, C., ORBE, M. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, v. II, p. 118, y MACUÁ AZCONA, J.R., op. cit., p. 27.

23. ARA GIL, C., op. cit., p. 67.

aunque difieran en algunos de sus elementos, mantienen todos ellos unas constantes esenciales y comunes que nos permiten encuadrarlos en el mismo tipo iconográfico.

Quizás la característica principal en todas las tallas sea la disposición paralela de los pies, ligeramente divergentes, con una suave tendencia a la rotación externa y que se unen al *suppedaneum* por medio de dos clavos, uno en cada pie²⁴. En el siglo XII, en buena parte de occidente, esta tendencia a la rotación externa de los pies ha sido sustituida por la posición en paralelo. Este hecho nos pone de relieve el retraso que en este aspecto sufre nuestra serie tipológica. Esta tendencia de los pies la encontraremos en Navarra incluso todavía en algunos Crucifijos pertenecientes al siglo XIV.

A diferencia del grupo anterior, perdura en todos ellos la corona real, conjugándose por ello en estas imágenes rasgos más antiguos con otros de carácter más novedoso.

Al igual que en la serie anterior, la cabeza se ladea suavemente a la derecha, con los cabellos partidos al medio, que caen sobre los hombros en dos gruesos mechones: uno por cada lado. El tratamiento de éstos difiere un tanto de los pertenecientes al apartado anterior. Mientras que en aquella, la factura era más lineal y plana, en ésta, por el contrario, adquiere mayor plasticidad, individualizándose los mechones, que son, a su vez, más suaves y ondulantes.

Las orejas se encuentran tapadas, salvo en el Crucifijo de Caparroso. En este ejemplar son de gran tamaño y continúan situadas en la línea de los ojos, al igual que en la serie anterior. La barba es corta y muy cuidada, con un rizo geométrico, pequeño y paralelo en las tallas de Caparroso y Pitillas y dividida al medio por dos grandes bucles muy de tradición románica²⁵, en el de Torres del Río.

Tanto en el Crucifijo de Pitillas como en el de Jorres del Río se representa a Cristo muerto, sin huellas de sufrimiento ni de dolor, con los ojos y la boca cerrada, reflejando todavía la suavidad e impassibilidad de los rostros románicos²⁶. A diferencia de ellos, el Cristo de Caparroso se representa vivo con los ojos y la boca abierta, en un momento concreto de la Pasión, en el límite entre la vida y la muerte. Estos rasgos de dolor en el rostro suponen un estadio más avanzado que nos inducen a pensar que es un poco posterior al resto de la serie.

Coinciden con el grupo anterior en la verticalidad de la figura, ya que parecen estar de pie encima del *suppedaneum* más que colgados del madero. El cuerpo se mantiene aún formando una línea perpendicular con los brazos. En este terreno percibimos unos claros avances que se plasman en la proyección de las rodillas hacia el espectador, en el suave ladeamiento de las caderas, lo que provoca que las figuras pierdan aquel hieratismo y consigan mayor movimiento.

Rasgo más arcaico que los que hemos comentado es la posición horizontal de los brazos, bastante rígidos con tan sólo una ligerísima flexión a la altura de los codos. La misma disposición adquieren las manos, pues salvo en la imagen del Santo Sepulcro de Torres del Río que tienden suavemente a cerrarse, en el resto de las tallas siguen éstas abiertas y muy estiradas. Nos gustaría resaltar que esta posición de los dedos comienza a triunfar en Europa durante el siglo XIII²⁷, por lo que en esta imagen tendrían un carácter avanzado. Por otra parte, tras la observación directa del natural, no hay ningún factor que nos induzca a pensar que estén restauradas y mucho menos que sean postizas.

El perizoma continúa cubriendo desde las caderas hasta las rodillas, pero en esta

24. BOCCADOR, B., *Statuaire médiévale en France*, Milán 1974, p. 71.

25. Hemos observado que esta característica se presenta en la mayoría de los Cristos Románicos. Ver WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jarrhunderten*, Reuhingen 1925, v. VI. L. 84 y ss.

26. ARA GIL, C., «Crucifijos románicos en la provincia de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, Valladolid 1970, p. 483.

27. THOBY, P., op. cit., p. 156.

serie, el borde inferior ha perdido la disposición horizontal característica del grupo anterior, para tapar tan sólo una de las rodillas, siempre la izquierda, y dejar la contraria al descubierto, adquiriendo, por tanto, el borde inferior una disposición oblicua.

El paño va anudado en la cadera derecha y lleva en la parte superior una pequeña vuelta que se ajusta a modo de cinturón. Tanto en el Cristo de Pitillas como en el de Caparroso cuelgan en el centro del paño un pequeño trozo de la vuelta, de forma triangular que da a la figura una gran vistosidad.

El sistema de plegado es en todos ellos muy parecido y se inserta plenamente dentro de los esquemas característicos del siglo XII²⁸. Del gran nudo lateral caen pequeños pliegues verticales a partir de los cuales, salen otros, que cruzan la cadera izquierda en curvas cada vez más amplias y profundas. El plegado es algo más movido en la imagen de Caparroso, con unos pliegues angulosos, profundos y plásticos, que nos lleva a pensar que se trata de una imagen un poco más avanzada.

El modo de sugerir la anatomía sigue respondiendo al modelo bizantino, con los pectorales en capelina, las costillas pronunciadas a base de fuertes incisiones y el abdomen compartimentado en lóbulos. En todos ellos el tórax va disminuyendo de tamaño progresivamente hasta la altura de la cintura, para volver a ensancharse a partir de ella por debajo del perizoma.

En los Crucifijos de Pitillas y Caparroso se distingue el abdomen compartimentado en seis lóbulos, mientras que en el de Torres del Río, aunque también adopta la forma en capelina, tiende, en su conjunto, hacia un tratamiento más suave, redondeado y naturalista de sus formas. En el resto del cuerpo el estudio anatómico es muy escaso y convencional, pues se reduce casi exclusivamente el modelado a la musculatura de los antebrazos.

El tipo de cruz varía en todos ellos: en el ejemplar de Torres del Río encontramos la denominada de tipo florenzada, que es por otra parte única en la imaginería medieval navarra. La imagen de Caparroso sigue el tipo de cruz denominada «ecotée» o de gajos, que, aunque no abunde, se conservan un buen número de ejemplares en Navarra. Por último señalaremos que en la talla de Pitillas perdura la cruz tradicional latina, quizás la más común de todas ellas. Observaremos también que los travesaños del madero son anchos, pues tienen que cobijar al «suppedaneum».

Dentro de este grupo, tanto el Crucifijo de Pitillas como el de Caparroso presentan unas sorprendentes analogías que se reflejan en sus dimensiones, el tratamiento anatómico, la colocación de la figura en el madero, así como en la disposición del perizoma. Todo esto nos hace pensar que ambas pudieron salir del mismo taller, pues además hay que resaltar que las dos localidades se encuentran muy próximas en la geografía²⁹.

A nuestro modo de entender, la imagen de Pitillas es anterior en ejecución, pues como ya hemos explicado anteriormente presenta un mayor hieratismo, con el rostro sereno y en apariencia dormida, el paño menos suelto en la fractura y en su conjunto dispone de menor movimiento. Esto nos hace pensar en la persistencia de rasgos arcaizantes en fecha avanzada. Debe ser fechado el primero en la primera mitad del siglo XIII, mientras que el de Caparroso pertenecería a mediados de la centuria, ya que el paño es más plástico y el rostro presenta un fuerte sufrimiento.

Nos gustaría concluir resaltando el parecido existente entre la imagen del crucificado de Torres del Río y una que se encuentra en la iglesia parroquial de Villalba de Loma³⁰, en Valladolid. Este parentesco lo observamos sobre todo en la expresión serena del rostro, en el suave tratamiento anatómico y en el plegado del paño. Nos

28. Ibidem. L. 8 y 9, Fig. 2 y 3.

29. Atlas de Navarra. (Geográfico, Económico, Histórico), Barcelona 1977.

30. ARA GIL, C., «Cristos Románicos...», op. cit., L. 4.

parece que ambos pueden fecharse³¹ entre el final del siglo XII y los comienzos del XIII³².

3. LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS DE GRANDES PROPORCIONES Y PERSISTENCIA DE ANATOMÍA BIZANTINA

Comprende este apartado al grupo de imágenes más numeroso de todo este estudio tipológico, que se caracteriza entre otras cosas, por las grandes proporciones³³ aunque la calidad artística de las tallas sea desigual.

Rasgo común de todas ellas es la existencia de la corona de espinas, atributo gótico por excelencia y hasta ahora utilizada de manera excepcional³⁴. Se representa ésta a modo de grueso cordón trenzado que se coloca alrededor de la cabeza. «La aparición de la corona lleva aparejado el desarrollo del cráneo que adopta una forma globular»³⁵, como lo observamos en alguna de las tallas que estudiamos en esta serie.

Las seis imágenes que comprenden este grupo, que a continuación estudiamos, nos muestran a Cristo muerto en la cruz, como era costumbre en el período gótico³⁶. Coinciden también en la disposición de la cabeza, que se inclina suavemente hacia la derecha, así como en la de las piernas, una de las cuales se sitúa de perfil con respecto al espectador.

Abre este apartado el Crucifijo de San Pedro de la Rúa, en Estella³⁷, conocido popularmente bajo la advocación del Cristo del Buen Amor. Esta imagen responde a las características más antiguas a pesar de que se encuentra muy repintada y parezca, a primera vista, más moderna.

Comienza con él en nuestra área un nuevo modelo iconográfico, que con ligeras variantes perdurará hasta entrado el siglo XIV. Se caracterizan, además de por lo ya comentado, por representar a Cristo vivo, con los ojos y la boca abierta. La expresión del rostro ha perdido la serenidad e impassibilidad característica de los Crucifijos de la centuria anterior, para plasmar el dolor y sufrimiento aunque todavía no llegue a la exacerbación de los Cristos propiamente dolorosos. Expresa esta talla, ante todo, el dolor físico, que se señala a través de los ojos hundidos y entornados hacia abajo, la nariz larga y afilada, los pómulos marcados y el arco de las cejas muy pronunciado.

Novedad con respecto a los grupos anteriores es el cruzamiento de los pies, el derecho sobre el izquierdo, aunque todavía tienden a la rotación externa. Este rasgo es común en las esculturas del siglo XIII³⁸ y perdurará en nuestra área incluso hasta la primera mitad del siglo XIV. Asimismo supone un avance dentro de este tipo iconográfico la aparición de la corona trenzada como ya hemos visto antes.

El perizoma continúa en líneas generales la disposición que había comenzado a

31. Ibidem. p. 491.

32. TANTO CLAVERÍA, J. y VALENCIA, A., *Crucifijos en Navarra*, Pamplona 1962, p. 24, y GARCÍA GAÍNZA, C., ORBE, M. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, v. II, op. cit., p. 541, lo fechan entre los finales del siglo XII y los comienzos del XIII.

33. Weise afirma que la característica de los crucifijos del siglo XIII es la monumentalidad. Recogido por ARA GIL, C., op. cit., p. 78.

34. Ya hemos comentado que las imágenes del apartado anterior la llevan postiza.

35. ARA GIL, C., *La Escultura gótica...*, op. cit., p. 84.

36. MARTÍNEZ FRÍAS, J. M., «Ocho Cristos góticos en la provincia de Soria», *Celtiberia*, Soria 1983, L. 8.

37. BERUETE, F., *Estella. Historia, Arte, Folklore*, Estella 1970, Punto 5.

38. Como hemos podido observar en diferentes imágenes de: DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica*, «Ars Hispaniae», v. VII, Madrid 1956 y WEISE, G., op. cit.

imponerse en los Crucifijos de la serie anterior. Cubre la rodilla derecha hasta casi media pierna para ascender por la contraria en línea diagonal, manteniendo el mismo sistema de plegado. La peculiaridad del paño de este Cristo estellés reside en la disposición que adoptan los rebordes de la vuelta superior, en donde el artista se recrea en el juego de la línea recta y curva. Por otra parte, el tratamiento de los pliegues es mucho más dinámico, pues éstos son curvos y paralelos, cruzándose en el centro a modo de espiga, dando al conjunto del paño mayor plasticidad.

La anatomía continúa siendo esquemática, ciñéndose el modelado casi exclusivamente al tórax, en donde juegan un papel muy importante los costillares que aunque muy pronunciados se resuelven todavía de manera convencional, así como los pectorales que tienden a la capelina. Esta exageración en el tratamiento anatómico acentúa positivamente el carácter dramático de la imagen.

Más avanzada resulta la colocación de la figura. Describe toda ella una ligera curvatura hacia la derecha desde la cabeza, pasando por el ligero desplazamiento de las caderas hasta el cruce, un tanto forzado, de los pies. Por otra parte, la talla ya no está de pie sobre el madero, sino que pende de él, produciéndose con ello un mayor patetismo y movimiento.

Relacionada con esta imagen se encuentra otra ubicada en el pueblo de Calatañazor³⁹ en la provincia de Soria. Ambas, a nuestro modo de ver, presentan la misma colocación en la cruz, el mismo tipo de modelado en el torso y una delicada expresión en el rostro, de sufrimiento. Junto a elementos de gran corrección como el plegado del paño o el trazado del cabello, encontramos otros menos depurados, con una falta de dominio en la técnica como ocurre en el tratamiento del tórax. Aunque los dos se encuentran muy repintados, encajan perfectamente dentro de la corriente de Crucifijos de expresión dolorosa y son fechables en la primera mitad del siglo XIV.

En la ermita del Santo Cristo de Catalain se venera un Crucifijo que recibe el nombre del lugar en donde se alberga. Por las características que dispone, supone un estadio más avanzado dentro de esta serie, pues adopta no sólo un movimiento lateral sino también en profundidad. Este es producido por un mayor desplazamiento de la cadera para poder cruzar las piernas un poco más arriba del tobillo. No obstante, la rotación de los pies sigue siendo externa, pero ya observamos una ligera tendencia a colocar el pie inferior en la vertical del eje.

La disposición del perizoma es también más avanzada, ya que aunque todavía cubre una de las rodillas y deja la contraria al descubierto, el borde que se eleva no es ya en línea diagonal sino que tiende más a la horizontal. Va anudado en la cadera derecha con un soberbio lazo del que cuelgan pliegues verticales, mientras que en el resto del paño aparecen otros en disposición curva y trapezoidal, paralelos y muy angulosos. Asimismo, el borde superior desciende un poquito más abajo de la cintura dejando ver más superficie de la masa torácica.

En la anatomía sigue predominando la tradición bizantina, acentuándose las costillas, pero en la zona abdominal asistimos a un intento más naturalista de las formas, desapareciendo la compartimentación en lóbulos. Por otra parte, los brazos no parecen modelados en bloque, sino que se diferencian en ellos las distintas partes anatómicas, dibujándose más claramente los músculos del antebrazo. Lleva corona trenzada tallada sobre la cabeza, con el cabello dividido en dos bandas que caen por detrás de las orejas hasta la línea de los hombros. Los ojos están abiertos al igual que la boca.

La expresión del rostro es de fuerte dolor, potenciado sobre todo por el ceño fruncido y la acentuación del arco de las cejas que provocan, a su vez, unas arrugas en el centro de la frente. Los brazos siguen colocándose por encima de la horizontal, sin ninguna flexión, con las manos abiertas y los dedos todavía muy estirados.

39. MARTÍNEZ FRÍAS, J.M., op. cit, L. 8.

Muy relacionada con esta imagen se encuentra otra existente en la parroquia de la localidad de Barasoain y, fuera de este área, otra ubicada en San Esteban de Gormaz⁴⁰, en la provincia de Soria. Pero a nuestro modo de ver, la imagen de Barasoain no alcanza la calidad de las otras dos tallas.

El Cristo de la iglesia parroquial de Barasoain presenta en su conjunto unas características más arcaicas. Lleva todavía corona real, siendo el único ejemplar de la serie que la porta. Los ojos y la boca se encuentran abiertos y no llega a plasmar la suavidad y dulzura en las formas que posee el de Catalain.

Los cabellos siguen la misma disposición, separados al medio, caen por detrás de las orejas en dos grandes mechones, hasta la altura de los hombros. En el tratamiento de ellos encontramos menor modelado aunque también predomina la línea ondulada. Responde al mismo tipo de anatomía y se distinguen con mayor nitidez el pronunciamiento de las costillas y el abdomen, compartimentado en lóbulos.

Por contraposición con la imagen anterior, el movimiento de la figura de la de Barasoain se reduce al adelantamiento de la pierna derecha, debido al deseo de querer fijar los pies al madero con un solo clavo. En el resto del cuerpo predomina la línea vertical, pues incluso la cabeza se dispone erguida. Los brazos permanecen perpendiculares con una suave flexión a la altura de los codos y el estudio de la musculatura es en ellos dos muy parecido.

En cuanto al perizoma, debemos decir que guarda una estrecha relación con el de Catalain, pero que es algo más arcaico en su ejecución. Anudado también en la cadera derecha con otro hermoso lazo del que penden hacia el otro extremo pliegues curvos y paralelos, que se van agrandando conforme se alarga el paño. En su conjunto éstos son más planos y no presentan una ejecución tan depurada. Tiene también una vuelta en el borde superior más propia de los esquemas del siglo anterior.

Al igual que en la imagen anteriormente estudiada, presenta todo él formas suaves y redondeadas, propias de la tradición francesa⁴¹, aunque no alcanza las cotas de virtuosismo conseguidas en el de Catalain. La estrecha relación entre ambas, así como su proximidad geográfica nos hacen suponer que pudieron salir del mismo taller. No pensamos que de la misma mano, pues como ya hemos visto, hay grandes diferencias estilísticas en el modo de ejecutarlas. Ambas obras son fechables en la primera mitad del siglo XIV.

De interés especial es el Crucifijo de la parroquia de San Martín de Ayegui, trasladado recientemente tras su restauración a la iglesia parroquial de San Juan Bosco (Pamplona). Al igual que las dos anteriores, es una imagen de grandes proporciones y supone, a su vez, un nuevo avance iconográfico con respecto a las anteriores tallas, como a continuación veremos.

La cabeza se inclina hacia el lado derecho y el rostro denota un mayor sufrimiento, su mirada está dirigida hacia el mismo lugar y los ojos abiertos. La cara es excesivamente alargada, con la nariz afilada, los pómulos muy marcados y la boca entreabierta, adoptando un gesto que tiende a la mueca, lo que produce un agudo aspecto de dolor. La colocación de la corona de espinas ha producido un fuerte desarrollo del cráneo que se hace especialmente patente en esta imagen. De ella salen abundantes y gruesos mechones tratados individualmente al igual que los rizos de la barba.

Un carácter más avanzado denota el hecho de proyectar fuertemente la pierna que cruza hacia adelante, mientras que hunde el vientre, contribuyendo, no sólo a potenciar el patetismo, sino también a conseguir un mayor movimiento en profundidad. Ayudan a sugerir estos efectos el pronunciado tratamiento de las costillas, así como las fuertes incisiones del arco del cuello y tráquea. Los brazos se disponen

40. Ibidem, L. 6.

41. URANGA, J.E. e IÑIGUEZ, F., op. cit., v. III, p. 244.

oblicuos al cuerpo y por primera vez en estas series con las manos cerradas y entornadas hacia los clavos.

El perizoma es amplio y de profundos pliegues, que se ciñen al cuerpo y se recogen en un gran nudo que tiende a la forma cónica. De él salen, hasta el extremo contrario, pliegues horizontales y paralelos que van disminuyendo en profundidad. En el lado opuesto descienden del nudo otros verticales de una factura muy bella. El paño, en relación con los anteriores, presenta más movimiento, ya que los pliegues son más profundos y hay más amplitud en la tela.

Dentro de esta serie podemos distinguir un subgrupo compuesto por dos tallas de la merindad de Estella: los Cristos de San Martín de Azcona y el de San Pedro de Lizarra⁴².

Anotaremos en primer lugar, que no suponen un avance dentro de esta serie tipológica, pero que son sumamente interesantes por la manera de plantear la anatomía y los plegados del paño. Se caracterizan, a diferencia del resto de la serie, por representar a Cristo con los ojos y la boca cerrada, lo que provoca un rostro amable y sereno. Observamos también un fuerte abombamiento del cráneo, en donde se talla la corona trenzada. Al igual que en el resto de la serie, la cabeza se ladea hacia la derecha, y el cuerpo adquiere un ligero movimiento hacia adelante a causa de las rodillas un poco dobladas, más propio de los Crucifijos del siglo XIII.

Con respecto al tratamiento anatómico diremos, que continúan estas tallas insertadas dentro de la corriente de tratamiento esquemático ya que todavía persisten la compartimentación en lóbulos, el contorno del pecho y el arco del cuello muy delimitado. Un modelado más tosco recibe la talla de San Martín de Azcona, ya que se divide el tórax por debajo del pecho por una fuerte incisión, quedando éste sin modelar. El Cristo de Estella presenta una anatomía que tiende a aproximarse a la realidad, dando preferencia a las formas suaves y redondeadas en vientre y costillas.

Los brazos se sitúan muy oblicuos en el ejemplar de San Martín de Azcona y ligeramente inclinados en el de Estella. En ambos están completamente extendidos, con las articulaciones del antebrazo ostensiblemente señaladas.

El perizoma llega hasta mitad de pierna descubriendo la rodilla derecha en el ejemplar de San Pedro de Lizarra, de Estella. Va anudado en la cadera izquierda desde donde salen pliegues profundos y trapezoidales, como ya viene siendo característico en esta serie. El tórax sufre un alargamiento debido a que el paño se ajusta un poco más abajo de lo que suele ser habitual.

La imagen del calvario de San Pedro de Lizarra, presenta, como estamos observando, una mayor calidad en su ejecución. Otra diferencia en este sentido la podemos observar en el modo de modelar el cabello. En esta talla es muy largo y abundante, sobrepasando la línea de los hombros, mientras que en el de Azcona es mucho más fino y se queda atrapado por la línea de los hombros. No obstante, en ambas tallas se modelan individualmente.

Difieren también en la colocación de las piernas. En la talla de Estella se cruzan éstas casi a la altura de los tobillos, pero ya no se produce el efecto forzado que hemos observado en algunos Crucifijos de la serie anterior, ya que la pierna izquierda permanece en la vertical y ligeramente doblada hacia afuera, mientras que la contraria se dispone completamente de perfil.

Esta imagen mantiene una evidente relación con la serie que Ara Gil ha denominado como «Crucifijos de anatomía naturalista»⁴³, pues además de caracterizarse por la buena calidad artística, una expresión serena y amable en el rostro, la disposición recta del cuerpo, presentan también un movimiento hacia adelante debido al des-

42. Perteneciente a un calvario del que sólo analizaremos la figura central ya que ésta entra dentro del objeto de este estudio.

43. ARA GIL, C., op. cit., p. 80.

plazamiento de una de las rodillas. Todas estas características nos aconsejan fecharla en la primera mitad del siglo XIV.

Por el contrario, en la imagen de Azcona se colocan las piernas completamente en la vertical⁴⁴, presentándonos como novedad la disposición frontal de ambos pies.

El hecho de que las piernas crucen en la vertical, la disposición en Y de los brazos, más propio de los Cristos de expresión dolorosa, así como el enderezamiento de la figura, nos hace pensar que nos encontramos ante una talla de la primera mitad del siglo XIV de fuerte carácter local, pues por el resto de los elementos descritos bien podría haberse adelantado su fecha.

4. LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS DOLOROSOS CON PREDOMINIO DE LA LINEA CURVA EN SU COMPOSICIÓN

En el siglo XIV se va abriendo camino una corriente que tiende a acentuar el patetismo en las imágenes del Crucificado⁴⁵. Esta tendencia ya la hemos observado en un buen número de las tallas de la serie anterior, pero es en el grupo que a continuación analizamos donde esos logros alcanzan las cotas más altas.

Constituyen este grupo dos hermosas tallas, que a nuestro juicio son las que mayor calidad técnica presentan de todas las series estudiadas en este capítulo. Se trata del Cristo de la iglesia de San Juan de Estella y el de la Buena Muerte de Santa María, de Olite. Pertenecen ambos a esta serie, pues aunque presentan cada uno de ellos características propias, persisten en ellos unos rasgos constitutivos comunes, como son el predominio de la línea curva en la composición, el carácter doloroso y el aparecer literalmente colgados de la cruz.

Uno de los ejemplares más bellos es el Cristo de la iglesia de San Juan de Estella, que como, ya es habitual en la imaginería del Crucificado del siglo XIV, porta la corona trenzada salpicada de espinas. Esta va tallada sobre la cabeza, de la que salen unos mechones ondulantes que terminan a la altura de las orejas, para a partir de las cuales, insinuarse únicamente las líneas capilares. El trazado de la barba se realiza a base de un rizo muy ondulado que se trabaja individualmente. A nuestro modo de ver este tratamiento de la barba se relaciona enormemente con el que lleva la imagen oliteña y que ha sido denominado por Franco Mata como de tipo *metálico*⁴⁶.

La cabeza, de extraordinaria belleza, se abate sobre el hombro derecho, como si el Cristo no pudiera aguantar el peso del cuerpo. La expresión del rostro es dolorosa, con un mirar triste, provocado por los ojos entreabiertos y caídos, la nariz estrecha y afilada y la boca abierta en la que se tallan los dientes. Descubre además las orejas, que con carácter novedoso se sitúan un poquito más abajo de lo que viene siendo habitual para estas fechas en la serie anterior.

El realismo que presenta esta figura es mucho más atemperado que el que por las mismas fechas se está realizando en algunos Crucificados alemanes⁴⁷. Se acerca más a la tradicional corriente francesa en donde existe un dramatismo pero sólo razonablemente acentuado. Uranga e Iñiguez clasifican a esta obra dentro de la corriente hispano-francesa, ya que «tiene dobladas una o ambas rodillas, produciendo la fortísima torcedura de la silueta; su paño es amplio, la cara muy cuidada, siendo, por el contrario escaso el modelado de torso y brazos, aunque varía mucho esto último⁴⁸ de un buen escultor a otro secundario; mas, como regla general, resulta correcto».

44. Ibidem.

45. ARA GIL, C, op. cit., p. 88.

46. «Los crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo», en *Congreso de Estudios Riojanos*, Logroño 1984. p. 86.

47. Ibidem, p. 90.

48. URANGA, J.E. e IÑIGUEZ, F., op. cit., v. V., p. 244.

Los brazos, si bien se sitúan por encima de la horizontal, abarcan mayor espacio adoptando la forma de semicírculo y flexionándose ligeramente a la altura de los codos. Las manos adoptan aún la posición de la centuria anterior, es decir, abiertas, pero ahora en posición vertical.

La anatomía se aleja por completo del tipo bizantino y no conserva de su recuerdo más que las estrías iniciales del pecho. El intento de preocupación por parte del artista, para conseguir mayor naturalismo es evidente, ya que se abulta el vientre y se redondean las formas.

Thoby, en su obra sobre la evolución iconográfica del Crucifijo⁴⁹, reserva para la segunda mitad del siglo XIII el movimiento de la figura en profundidad, a base de proyectar las rodillas hacia el espectador, ladear la cabeza, desplazar la pelvis y hundir o pronunciar el vientre. Lo que se persigue con ello es conseguir un doble efecto: por un lado acentuar el patetismo y por otro resaltar el carácter rítmico de la composición.

En esta talla de San Juan de Estella predominan las líneas curvas de modelado suave, aunque, ya hemos apuntado anteriormente, que existen en la figura un buen número de efectos patetistas. En este sentido diremos que la cabeza se apoya sobre el hombro derecho, arqueándose el brazo para soportar el peso del resto del cuerpo. La cadera se desplaza suavemente a la derecha mientras que las piernas tienden a colocarse en la diagonal para continuar la línea que ha provocado el desplazamiento de las caderas. Por último, las rodillas y pies se sitúan en la vertical del madero.

Es el único ejemplar de todos los analizados en este estudio en el que la pierna izquierda cruza sobre la derecha, pues lo característico en todos ellos es la disposición inversa. Fuera de esta área, tan sólo lo hemos observado en una imagen de la provincia de Valladolid y también con carácter excepcional⁵⁰.

El tratamiento del perizoma esta muy en consonancia con el efecto rítmico del resto de la figura. Llega en la cara posterior casi hasta mitad de pierna para cruzarse en la parte delantera por encima de las rodillas. Conviene señalar una característica que ya había comenzado a insinuarse en algunos Crucifijos de la serie anterior: nos referimos a la reducción que sufre el paño en el borde superior dejando por ello ver mayor espacio del tórax y produciéndose por consiguiente un efecto de esbeltez en la representación.

En cuanto a la disposición del paño, debemos decir que va anudado en ambas caderas, desde las que salen un sin fin de pliegues curvos y trapezoidales que dan la impresión de una desordenada agitación. Estos son en conjunto muy menudos y de una exquisita factura.

La fina ejecución de la talla nos inclina a pensar que el autor de ella estuvo relacionado con las corrientes foráneas. La buena calidad de la tallas, así como el ser el único ejemplar con este tipo de características en este área, nos hace pensar que la imagen no saliera de un taller local de la zona. Los avances que hemos observado con respecto a la serie anterior nos inclinan a fecharla en el segundo tercio del siglo XIV.

Capítulo especial merece también el Crucifijo de Santa María de Olite. No sólo por pertenecer al grupo de Crucifijos dolorosos, precedente de la exuberante escuela castellana, sino por estar muy relacionado con la corriente italo-vesfálica que impera en la segunda mitad del siglo XIV⁵¹. En efecto el Crucifijo de Santa María responde netamente a las características propias de los Crucificados dolorosos.

Ya hemos analizado cómo una de las características más sobresalientes de esta serie tipológica es el predominio de la línea curva. A diferencia del de San Juan, en donde ésta aaba a la figura un efecto rítmico, en el de Santa María ha sido sustituido por otra de carácter patético, aunque un poco más atemperada.

49. THOBY, P., op. cit., p. 156.

50. ARA GIL, C, op. cit., L. CCXLIV.

51. FRANCO MATA, A., «Los crucifijos góticos...», op. cit., p. 82.

Por ello, en esta imagen, la cabeza de Cristo cae directamente sobre el pecho y los brazos se disponen algo más perpendiculares. Aunque ambos tengan un tratamiento parecido en la manera de resolver el cabello, en esta última son algo más abultados, disponiéndose a base de gruesos mechones que recuerdan a las estructuras férreas y que derivan de la corriente italo-vesfálica⁵². La barba sigue estos mismos esquemas en las dos tallas, como ya hemos observado. La expresión del rostro es en éste de fuerte dramatismo, y ha sido calificada por Mahnn de «atroz»⁵³, con las facciones muy alargadas y salientes.

Al igual que el Cristo de Estella, todo el cuerpo gira suavemente, describiendo una amplia «S»: la cabeza se ladea a la derecha, la cadera hacia la izquierda, y por último, aunque los pies tiendan a situarse en la vertical del madero, se desplazan ligeramente hacia la derecha. El movimiento en profundidad se consigue proyectando la rodilla hacia el espectador, mientras que la contraria queda retraída, y también desarrollando la caja torácica mientras que se hunde el abdomen.

El paño, de bellísima factura, cae también algo más largo por la cara posterior llegando casi a media pierna, mientras que en la anterior sube hasta dejar las rodillas al descubierto. La diferencia con el estellés estriba en el tratamiento del plegado. En los dos se resuelve a través de pliegues curvos y trapezoidales propios de los esquemas góticos, pero en el oliteño éstos son algo más gruesos, imitando a la calidad de la lana, dando por ello al conjunto un carácter más pesado. Hay diferencia también en el hecho de que vaya anudado en la cadera derecha con un soberbio lazo de tradición hispana⁵⁴, del que se descuelgan pliegues verticales, a menudo superpuestos.

«Todo ello nos coloca ante una interesantísima obra, cuyo escultor estaba inmerso en la corriente dolorosa que ya imperaba en la primera mitad de siglo XIV»⁵⁵. Asimismo guarda esta imagen un estrecho parentesco con una talla que se encuentra en Santa Eulalia en Paredes de Nava. Ambas obras son fechadas por Franco Mata en torno a los años de 1345 y 1350⁵⁶.

5. LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS CON LOS PIES EN ROTACIÓN INTERNA Y ENDEREZAMIENTO DE LA FIGURA

Comprende esta serie los Crucifijos del siglo XV y algunos pertenecientes al siglo XVI por entender que, al presentar todavía reminiscencias de la centuria anterior, bien puede tener interés su inclusión en este epígrafe.

Hay en ellos grandes diferencias estilísticas. Junto a piezas de buena calidad técnica, encontramos otras de carácter puramente devocional y desprovistas de valores artísticos.

Todas las imágenes del Crucificado están sometidas a las nuevas tendencias iconográficas que habían comenzado a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIV y que se irán imponiendo progresivamente conforme avance la centuria siguiente.

Característica de todo el grupo es el que los brazos se mantengan por encima de la horizontal, pero con el ángulo que forman éstos muy abierto y, en algunos casos incluso llegan a disponerse perpendiculares al cuerpo, como vemos en el ejemplar de San Cosme y San Damián de Arandigoyen. Los dedos de las manos se incurvan en

52. Ibidem. Este tipo de tratamiento lo pone esta autora en relación con algunos que llevan algunos Cristos italianos.

53. Recogido por FRANCO MATA, A., op. cit., p.82.

54. Ibidem, p. 83.

55. Ibidem.

56. CLAVERÍA, J., y VALENCIA, A., op. cit., p. 36. lo fechan en el siglo XV. Creemos, al igual que Franco Mata, que equivocadamente.

57. THOBY, P., op. cit., p. 183.

torno a los clavos y la disposición de los pies es en rotación interna. Común es también el que la cabeza se sitúe por debajo del transversal de la cruz⁵⁸.

Es constante, además, la disposición que adopta el perizoma, que se acorta considerablemente, cubriendo en algunos ejemplares tan sólo las caderas y en otros alcanzando parte de los muslos. La forma que adopta el lienzo varía en algunos casos, pero, en líneas generales, podemos decir que suele ceñirse, a modo de banda estrecha a las caderas, mediante una lazada. Añadiremos que la corona de espinas tiene una gran entidad en esta serie ya que todas las imágenes la llevan. Adopta la forma de gruesas ramas de espino retorcidas. Sigue en este aspecto la tradición centroeuropea pues los Crucifijos italianos, o no la llevan, o es más pequeña y disimulada⁵⁹. Por otro lado, observamos en estas tallas elementos propios de la tradición flamenca o alemana, que se caracteriza entre otras cosas, por la clara tendencia al expresionismo; normalmente los ojos suelen estar, en unos abiertos, y en otros, semiabiertos con la boca abierta.

Quizás la pieza más sobresaliente de toda esta serie es la que se encuentra en la iglesia de Santa María, en la localidad de Viana, dentro de la merindad de Estella. La figura se encuentra totalmente enderezada, siendo consecuente con las características propias del siglo XV: las extremidades se disponen muy rígidas, sin ningún tipo de flexión, ya que entre otras cosas soportan el peso del cuerpo. Los pies cruzan en rotación interna, el derecho sobre el izquierdo, quedando este último casi aprisionado o estrangulado por el superior.

Esta tendencia patética predomina también en el resto de la figura. Así lo advertimos en primer lugar en la posición de la cabeza que se ladea hacia la derecha y hacia abajo. Los rasgos del rostro son muy afilados, con los ojos entornados hacia el cielo, la boca entreabierta, en donde asoman los dientes⁶⁰ y la barba, ligeramente corta, termina de forma angulosa.

Los efectos realistas continúan en el trazado, del tórax, pues aunque la extensión de los costillares se reduce visiblemente, siguen estando pronunciados en sus inicios. Contribuye también a conseguir este efecto el que el tórax vaya disminuyendo progresivamente de tamaño y el que los pectorales se resalten linealmente en sus costados. En conjunto resulta una anatomía muy modelada, de fuerte complexión y con una clara preocupación por el estudio de las venas superficiales.

La disposición del lienzo acompaña perfectamente al espíritu que rodea al resto de la imagen. Se caracteriza aquél por ser corto, apenas recubre las caderas y por predominar en él, el sentido horizontal. Cruza en la parte central, de la que salen hacia los laterales unos pliegues menudos y estrechos que recorren toda la banda. La peculiaridad de este lienzo estriba en la disposición que adoptan los extremos laterales de la tela, pues son muy movidos, como si estuvieran agitados por el viento.

Existe en Santa María Redonda de Logroño⁶¹ un Crucifijo de características muy similares. Estas se concretan en la verticalidad de la figura, en el tratamiento anatómico, la fuerte expresión de dolor del rostro y en la agitación de los paños.

No es de extrañar la semejanza, si tenemos en cuenta que las dos imágenes se encuentran separadas por unos pocos kilómetros de distancia y que además, por otra parte, hemos observado que este tipo iconográfico se repite con cierta asiduidad en el área castellana, aunque no ocurra lo mismo en la zona que estudiamos.

Creemos que por las características que presentan, el Crucifijo de Logroño es anterior y que quizás pudo servir de modelo para la realización del de Viana. En su

58. MALE, E., *L'art religieux du XII^{me} siècle en France. Etude sur L'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*. París 1919, p. 84.

59. ARA GIL, C., op. cit., p. 406.

60. ARA GIL RESERVA ÉSTA CARACTERÍSTICA PARA LAS TALLAS DE MAYOR CALIDAD. *Escultura gótica...*, op. cit., 408.

61. WEISE, G., op. cit., v. II, L. 86.

conjunto dispone el primero de una mayor finura en su ejecución, que se trasluce en un tratamiento más plástico del plegado y la anatomía.

Por las claras analogías que presentan, bien pudiera la talla navarra haber sido realizada en el mismo taller, aunque no creemos, por lo anteriormente expuesto, que saliera de la misma mano. Ambas obras pueden fecharse en los finales del siglo XV o muy comienzos del XVI.

Relacionada con estas imágenes se encuentra una talla procedente de la iglesia de Santa Catalina, en Muniain de Guesálaz, aunque es algo más tosca. Los primeros puntos de contacto los percibimos en la verticalidad de la figura, en la disposición oblicua de los brazos y en el cruzamiento de los pies, a pesar de que éstos se realizan de forma más forzada en el de Muniain, debido a la ligera curvatura de las piernas. Pero, sobre todo, donde encontramos mayor parecido es en los rasgos físicos de la cara.

Diferencias encontramos en el modo de plantear el perizoma. En la imagen que estudiamos ahora es un poquito más largo, rebasando las caderas y alcanzando la mitad del muslo. En vez de cruzarse en el centro, se recoge en un lateral con un nudo que tiende claramente a la vertical. Se distancia también en el modelado del tórax, en donde tan sólo se pronuncia la línea de separación entre el abdomen y el vientre a través de una fuerte incisión. La cabeza se encuentra erguida y el rostro no contiene tanto dolor.

En conjunto, su ejecución es algo más burda por lo que creemos que no pertenecen al mismo artista. Es posible que pertenezcan al mismo taller o quizás al mismo círculo. La baja calidad de la talla nos aconseja retrasar la fecha de su ejecución por lo menos hasta el final del siglo.

Obra de fuerte carácter local es también el Crucificado de San Esteban de Artavia, puesto que presenta un modelado de la anatomía muy sumario, señalándose en el tórax únicamente el esternón a base de una fuerte y profunda incisión. El trazado del perizoma se realiza de la misma manera que el de Muniain de Guesálaz, es decir, a base de pliegues curvos y paralelos, alcanzando éstos una cierta calidad artística. Difiere a su vez en las facciones del rostro que se dibuja algo más redondeado, con los ojos entornados hacia abajo y la boca abierta. El resto del cuerpo presenta unos trazos muy parcos que nos hacen suponer que se trata de una obra de taller local.

Relacionada con esta imagen se encuentra otra talla situada en el ático del retablo de la Soledad del Convento de San Francisco de Olite. La talla se encuentra terriblemente repintada, llevando cabellera postiza. Recorren todo el cuerpo una gran cantidad de gotas de sangre que producen en su conjunto un fuerte carácter patético. Responde al mismo esquema que la imagen anterior, aunque el paño se disponga algo más corto. La originalidad de este Cristo radica en que puede adoptar varias posturas, ya que se trata de una imagen articulada⁶². Es datable al igual que la anterior en la segunda mitad del siglo XV.

Interés especial merece dentro de la imaginería medieval navarra del Crucifijo del siglo XV la imagen existente en Santa María del Popólo, en San Martín de Unx. Tiene la cabeza completamente desplomada sobre el pecho y el cabello separado del rostro a la altura de la oreja izquierda, mientras que en el lado opuesto se une al cuerpo, cayendo por el pecho casi hasta la altura de la incisión de la lanza. Los rasgos de la cara son de extraordinaria belleza, de expresión dolorosa y a la vez serena, los ojos están caídos y entreabiertos, con los párpados muy dilatados, los pómulos pronunciados, la nariz aguileña y la boca ligeramente abierta.

62. GARCÍA GAÍNZA, C, ORBE, M. y otros, op. cit., v. III, p.

Original es el tratamiento del cráneo, pareciendo a primera vista que se le ha colocado encima de éste una especie de casquete. Esta impresión se consigue a base de no modelar los cabellos y de no tallar la corona de espinas, situándose, superpuesta, a unos centímetros de distancia.

El estilo de esta imagen se aleja del de las tallas anteriormente estudiadas. Este Cristo de piel morena⁶³ presenta en su conjunto una anatomía tremendamente blanda y suave, con un modelado naturalista de formas redondeadas. EL espacio destinado a señalar las costillas ha sido reducido casi a la mínima expresión, potenciándose otras zonas del cuerpo, especialmente el abdomen. El paño se limita a una estrechísima banda que cubre a duras penas las caderas y que se anuda en el lateral con un estrecho y largo lazo, un tanto desproporcionado por su tamaño al resto del paño. Ello nos hace pensar que éste ha sufrido algunas alteraciones. Por las características anteriormente descritas pensamos que nos encontramos ante una imagen de comienzos del siglo XVI.

Concluiremos este capítulo con un Crucifijo de muy escasa calidad y que se encuentra muy repintado y deteriorado, lo que hace muy difícil su datación. Representa la talla de Arandigoyen a Cristo vivo, con los ojos y la boca abierta, en donde se tallan los dientes. El paño muestra evidentes signos de haber sido acortado, pudiendo quizás haber llegado hasta la rodilla. El plegado, a nuestro modo de ver, está más en consonancia con los modelos de las centurias anteriores. Si no fuera por la verticalidad y el cruzamiento de los pies en rotación interna, bien pudiera adelantarse su ejecución en más de un siglo.

63. ZUBIAUR CARREÑO, F., *Villa de San Martín de Unx*, en «Temas de Cultura Popular», n.º 270, p. 18.



ALLO. Basílica del Cristo de las Aguas. Retablo mayor, dct. (s. XIV).

Allo - Estella

Iglesia Parroquial de Santa María.

Presbiterio.

Madera policromada.

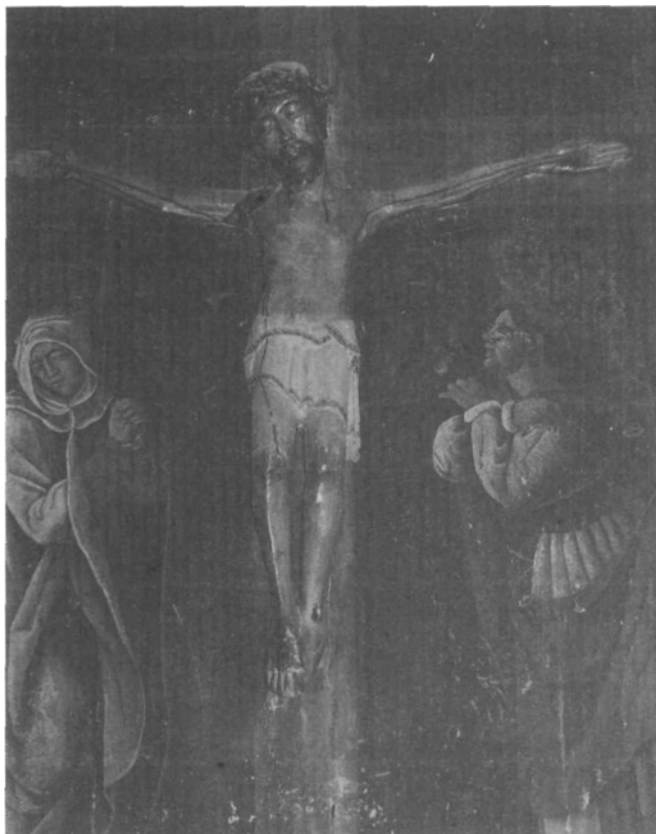
Altura: 1,7 m.

Imagen perteneciente al grupo 1. Clavado en la cruz con cuatro clavos. Los brazos rectos y perpendiculares al cuerpo, suavemente flexionados a la altura del codo y las manos abiertas. Anatomía esquemática y geometrizada, señalándose fuertemente las costillas y el arco del cuello. El rostro es expresivo y doloroso, potenciado por el alargamiento de las facciones y los ojos abiertos. La boca está cerrada. La cabeza se mantiene erguida y frontal, con unas enormes orejas que se sitúan en la línea de los ojos. De barba corta con rizo geométrico y cabellera larga, que rebasa la línea de los hombros. Lleva una faldilla de terciopelo con los símbolos de la Pasión. Debajo de éste se encuentra el paño original aunque muy retocado. Tiene vuelta en la parte superior, llegando en la inferior hasta la altura de las rodillas. Los pliegues son verticales y se reducen a los laterales. Con corona de espinas y *suppedaneum* posterior.

Conservación y policromía: mala. Se encuentra muy retocado.

Cronología: segunda mitad del siglo XV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 118.



Arandigoyen: Parroquia S. Cosme y S. Damián.

Arandigoyen - Estella

Iglesia Parroquial de San Cosme y San Damián.

Madera policromada.

Altura: 1,10 m.

Imagen perteneciente al grupo 5. Clavada en la cruz con cuatro clavos. Los brazos se colocan en la horizontal, algo inclinados y con una pequeña flexión a la altura de los codos. Las manos están abiertas. Se resaltan escasamente los rasgos anatómicos con una suave tendencia a las formas redondeadas. El rostro es de total sufrimiento con los ojos y la boca abiertos, en la que se tallan los dientes. Barba corta y de rizo grueso. El cabello se encuentra muy retocado al igual que el paño, éste se soluciona con una vuelta en la parte superior y cubriendo sólo la mitad del muslo. Los pies se sitúan en la vertical del madero, tendiendo a la rotación interna. Con corona de espinas.

Conservación y policromía: tremendamente repintado y retocado.

Cronología: segunda mitad del siglo XV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 662.



ARTAVIA. Parroquia de San Esteban. Retablo del Crucificado, det. (s. XV).

Artavia - Estella

Iglesia Parroquial de San Esteban.

Retablo.

Madera policromada.

Altura: 1,10 m.

Imagen perteneciente al grupo 2. Permanece clavado en la cruz con tres clavos y los pies cruzados en la vertical, en rotación interna. Los brazos se disponen por encima de la cabeza, muy inclinados y sin ningún tipo de flexión. Las manos se presentan cerradas en torno a los clavos. Anatomía de complejidad fuerte, pero muy sucintamente trabajada, sólo en el tórax se señala el esternón a base de una fuerte incisión. Su cabeza se inclina hacia abajo, su rostro denota escaso sufrimiento y los ojos están abiertos al igual que la boca. El paño adquiere la disposición de una banda, recogándose en la cadera izquierda, y con el borde inferior en diagonal. Pliegues de realización cuidada, si tenemos en cuenta el resto del tratamiento del cuerpo, con incisiones curvas y paralelas de alguna plasticidad. La barba es corta y rizada, el cabello largo y de igual tratamiento que cae por el pecho recogido en un amplio bucle. Con corona de espinas.

Conservación y policromía: aceptable.

Cronología: segunda mitad del siglo XV.

Bibliografía: García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 80.



AYEGUI. Parroquia de San Martín. Crucificado (s. XV).

Ayegui - Estella

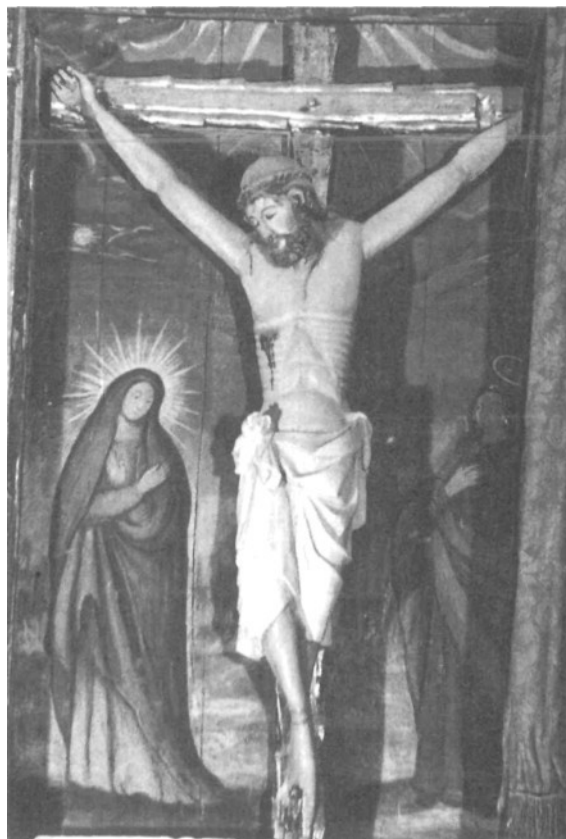
*Iglesia Parroquial de San Martín.
Madera policromada.
Altura: Mayor que el natural.*

Cristo perteneciente al tipo 3. Está clavado en la cruz con tres clavos. Brazos oblicuos y rígidos, con las articulaciones tremendamente señalizadas. Manos abiertas y ligeramente entornadas hacia los clavos. Anatomía potente, con las costillas muy pronunciadas, al igual que el arco del cuello. El abdomen tiende a las formas naturalistas, con un tratamiento más suave. El perizoma desciende más abajo de las caderas, anudado en el lateral derecho con un gran nudo de forma cónica. Cubre el paño la pierna izquierda dejando la contraria visible. Rostro dolorido, con las facciones muy alargadas, especialmente la nariz. Los ojos están abiertos, al igual que la boca. El tratamiento del cabello es muy lineal y la barba es corta y separada en mechones que terminan en pequeños rizos. La pierna derecha cruza sobre la izquierda, proyectándose esta primera fuertemente hacia el espectador. Lleva corona de espinas tallada sobre la cabeza.

Conservación y policromía: excelente. Ha sido restaurado en 1986 y trasladado a la iglesia parroquial de San Juan Bosco -Pamplona-.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II Pamplona 1982, p. 302.



AZCONA. Parroquia de San Martín. Retablo del Santo Cristo (s. XVIII).

Azcona - Estella

Iglesia Parroquial de San Martín.

Madera policromada.

Altura: 1,65 m.

Crucificado perteneciente al tipo 3, clavado en cruz de gajos con tres clavos. Brazos muy inclinados, adoptando la disposición en Y, con las manos abiertas. El tratamiento anatómico es muy geométrico y esquemático, con una fuerte incisión debajo del pecho, dejando éste sin modelar. En el resto del tórax se pronuncian fuertemente las costillas, entre éstas, hay un espacio triangular que se divide a su vez en lóbulos. El perizoma es muy largo, llegando casi a media pierna. En el borde superior se adapta al vientre abultado, mientras que en el inferior se cruza por delante, dejando entrever las rodillas. Las piernas cruzan en la vertical, mostrando las dos el frontal del pie. Presenta como característica propia el fuerte alargamiento del cuerpo debido a la estrechez del tórax, a los brazos oblicuos y a las piernas colocadas en la vertical. De rostro sereno, con los ojos y la boca cerrados. El cráneo está ligeramente potenciado y sin modelar. La barba es corta y rizada. La corona va tallada en la cabeza.

Conservación y policromía: aceptable.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 680.



BARASOAIN. Parroquia de Santa María. Cristo de Catalain (s. XIV).

Barasoain - Olite

*Iglesia Parroquial de la Asunción. Lado de la Epístola.
Madera policromada.
Algo mayor que el natural.*

Talla perteneciente al tipo 3. Está clavada en la cruz con tres clavos. Los brazos se disponen en la horizontal con una suave flexión a la altura de los codos. La anatomía tiende al naturalismo, pero todavía se resaltan de forma ostensible las costillas y el abdomen compartimentado. En el resto del cuerpo se escatiman los detalles de musculatura. El perizoma se dispone a modo de lienzo, más largo por detrás que por delante, dejando ver en esta cara la rodilla que cruza. Recogido en la cadera derecha con un gran lazo del que caen pliegues verticales y curvo de cierta plasticidad. El rostro denota sufrimiento, pero contenido dentro de unos límites, con los ojos y la boca ligeramente entreabiertos y las facciones redondeadas. Lleva corona real de donde cae el pelo en dos mechones hacia los hombros. Su tratamiento es todavía lineal. La figura se dispone en la vertical con los pies cruzados en rotación externa.

Conservación y policromía: buena aunque con ciertos repintes.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Bibliografía: Clavería, J. y Valencia, A. *Crucifijos en Navarra*, Pamplona 1962, p. 79. García Gainza, C, Orbe, M. y otros *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 37.



CAPARROSO. Parroquia de Cristo Rey. Crucificado (s. XIV).

Caparroso - Olite

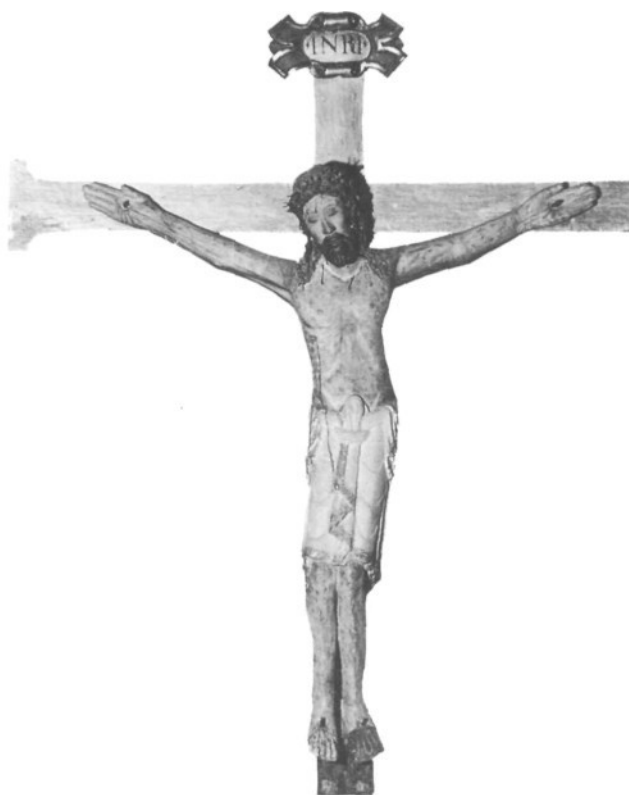
*Iglesia de Cristo Rey.
Presbiterio. Madera policromada.
Altura: algo mayor que el natural.*

Cristo perteneciente al grupo 2. Permanece clavado en cruz de gajos con cuatro clavos. Los brazos están horizontales, siguiendo la línea del travesaño, y sin ningún tipo de flexión. Las manos se representan extendidas con los pulgares unidos a los otros dedos. Anatomía esquemática, con el arco del cuello fuertemente inciso, los pectorales en capelia, las costillas señaladas y el abdomen compartimentado en lóbulos dentro de un gran triángulo. El perizoma adopta la disposición de un lienzo, dejando visible la rodilla izquierda. Sujeto con un gran nudo en la cadera derecha, de donde salen pliegues verticales, zigzagueantes y diagonales de cierta plasticidad. El rostro es doloroso, con la boca y los ojos abiertos y la barba corta y muy rizada. Las orejas de gran tamaño, se sitúan en la línea de los ojos. No se escatiman los detalles de musculatura. Con corona real.

Conservación y policromía: aceptable, aunque repintado.

Cronología: segunda mitad del siglo XIII.

Bibliografía: Clavería, J. y Valencia, A., *Crucifijos en Navarra*, Pamplona 1962, página 20. Uranga, J. E. e Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona 1973, v. III, p. 255. García Gaínza, C. Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 73.



ESTELLA. Parroquia de San Pedro. Retablo del Crucificado, det. (s. XIII).

Estella

Iglesia Parroquial de San Pedro de la Rúa. Conocido como el Cristo del Santo Sepulcro, por pertenecer a esta iglesia, o bajo la advocación de Cristo de Belén. Madera policromada. Altura: 1,10 m.

Pertenece al grupo 1. Esta clavado en la cruz con cuatro clavos, con los brazos oblicuos y por encima de la horizontal. Anatomía esquemática, pero con cierta tendencia a las formas suaves. El perizoma recubre desde las caderas hasta las rodillas, con los bordes en horizontal. El modo de sujeción es a través de un nudo que se recoge en el centro del paño, con los extremos en diagonal. En el resto de él encontramos pliegues curvos y paralelos. La disposición de la figura es en vertical, con un ligero arqueamiento hacia la derecha. Los pies son paralelos, tendiendo suavemente a la rotación externa. Cubre todo el cuerpo magulladuras y gotas de sangre, posteriores a la ejecución de la talla. El rostro es sufriente, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, en la que se tallan los dientes. Al igual que éstos, el cabello y la barba son postizos. Esta es corta y presenta el característico tratamiento de tradición románica, separada al medio por dos amplios bucles. Lleva *suppedaneum*, y la corona es de espinas y de época posterior.

Conservación y policromía: buena, aunque sufre de varias capas de policromía.

Cronología: segunda mitad del siglo XII.

Bibliografía: Uranga, J. E. e Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, v. III, Pamplona 1972, p. 255. García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 476. Gutiérrez Eraso, P., *Estella Monumental*, en «T.C.P.», n.º 68, p. 20.



ESTELLA. Parroquia de San Pedro. Crucificado (s. XIII).

Estella

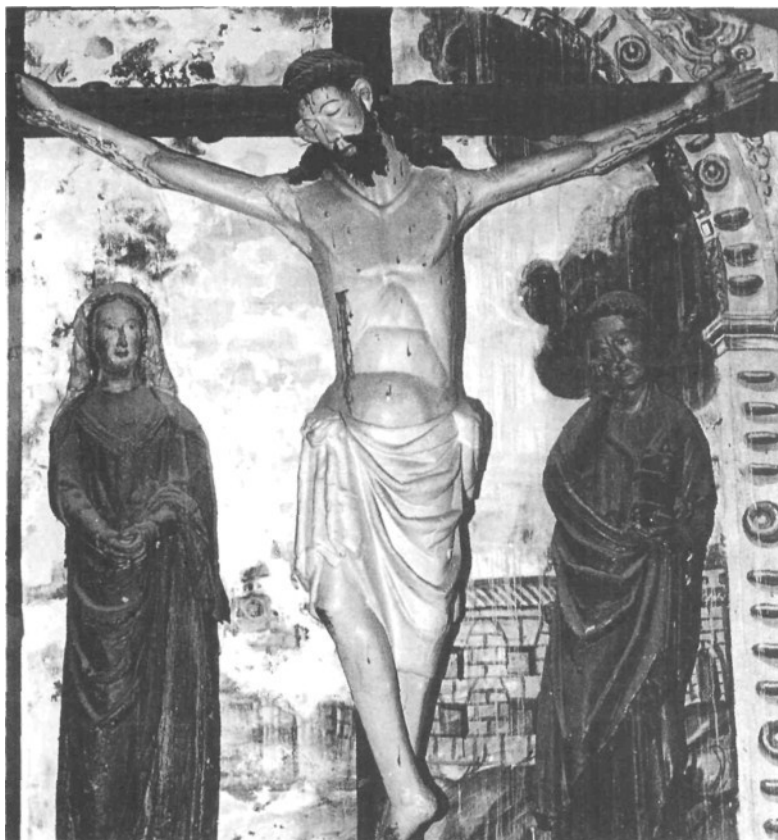
*Iglesia Parroquial de San Pedro de la Rúa.
Conocido bajo advocación de Cristo del
Buen Amor.
Madera policromada.
Altura: 1,70 m.*

Crucificado perteneciente al tipo 3. Está clavado en una cruz de gajos con tres clavos. Los brazos se colocan por encima de la horizontal, oblicuos y sin ningún tipo de flexión. La anatomía es muy abstracta, señalándose fuertemente los costillares y quedando el resto del tórax sin tratar. El perizoma es largo, adoptando los bordes inferiores la disposición diagonal y dejando visible la rodilla inferior. Recorren el paño pliegues curvos que se juntan en el centro. El borde superior desarrolla una amplia vuelta con los finales curvos. Va anudado en la cadera izquierda. Se mantiene en la vertical del madero, tendiendo suavemente hacia adelante. El pie derecho cruza sobre el izquierdo, adoptando ambos la rotación externa. El rostro es dolorido y triste, con los ojos abiertos y la boca cerrada. El tratamiento del cabello tiende a ser lineal. Con corona de espina trenzada.

Conservación y policromía: excelente ya que ha sido restaurado en 1985, acercándose la policromía a la de su estado primitivo.

Cronología: último tercio del siglo XIII o principios del siglo XIV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II, Pamplona 1982, p. 475.



ESTELLA. San Pedro de Lizarra. Calvario (s. XIV).

Estella

Iglesia Parroquial de San Pedro de Lizarra.

Madera policromada.

Altura: tamaño natural.

Imagen perteneciente al grupo 3. Clavado en cruz de gajos con tres clavos. Brazos oblicuos y sin flexionar y con las articulaciones muy destacadas. Las manos van abiertas. La anatomía es muy geométrica en el abdomen y apenas se resuelve en el resto del tórax. El perizoma se acorta en el borde superior mientras que en el inferior llega casi a media pierna. Hay mayor preferencia a los pliegues curvos y trapezoidales que a los verticales. El rostro es delicado, ladeado a la derecha, nos muestra su perfil. Con los ojos y la boca cerrados. Cruza la pierna derecha sobre la izquierda, colocándose la de encima de perfil. El cabello es muy largo y de gran abundancia, recogándose en la espalda por medio de bucles.

Conservación y policromía: buena.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 522. Gutiérrez Erasó, P., *Estella Monumental*, en «T.C.P.», n.º 68, p. 9.



ESTELLA. San Juan.

Estella

*Parroquia de San Juan. Lado de la Epístola.
Madera policromada.
Altura: 1,78 m.*

Imagen perteneciente al grupo 4. Permanece clavado en la cruz mediante tres clavos, los brazos se sitúan por encima de la horizontal, describiendo una amplia curvatura. La figura presenta un fuerte carácter rítmico ya que describe una amplia S, con la cabeza ladeada a la derecha, las caderas desplazadas a la izquierda y las piernas ligeramente desviadas a la derecha. El tratamiento de la anatomía es muy suave, aunque se pronuncian las costillas y el vientre. El perizoma es de exquisita factura. Se encuentra fuertemente acortado en los bordes superiores y descende casi hasta mitad de pierna, cruzándose en el centro, para enseñarnos las rodillas. Los pliegues son muy naturalistas, con suaves incisiones curvas y trapezoidales. El rostro es doliente, con los ojos entornados hacia abajo y ligeramente abiertos. La misma posición adopta la boca, en donde se entreven los dientes. El modelado del cabello es algo lineal, mientras que en la barba se disponen pequeños rizos paralelos. Lleva corona de espinas.

Conservación y policromía: buena.

Cronología: segundo tercio del siglo XIV.

Bibliografía: Uranga, J. E. c Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, v. V, Pamplona 1972, p. 244. García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1982, p. 505.



GARINOAIN. Ermita de Catalain. Titular.

Garinoain - Olite

*Ermita del Santo Cristo de Catalain.
Madera policromada.
Altura: algo mayor que el natural.*

Crucificado de tres clavos pertenece al tipo 3. Presenta los brazos oblicuos y sin flexionar, con las manos abiertas y los dedos estirados. El sentimiento de abstracción geométrica sigue siendo visible, aunque se une a él un deseo de mayor naturalismo y de detallismo. La anatomía es pronunciada. Obedece a un esquema en que los pectorales adoptan la forma de capelina, con las costillas también muy marcadas. Virtuosismo hallamos en el tratamiento del plegado, en donde predominan las líneas curvas y trapezoidales con los bordes muy pronunciados en forma de escudilla. Llega hasta las rodillas, recubriendo tan solo una de ellas, la izquierda. El rostro de esta imagen nos ofrece una gran belleza y perfección, con las facciones muy bien trazadas, al igual que la barba. Tiene los ojos y la boca abiertos con una triste expresión de dolor. Cruza la pierna derecha sobre la izquierda, con los pies en rotación externa. La corona es trenzada.

Conservación y policromía: buena, con algunos repintes.

Cronología: primera mitad del siglo XIV.

Bibliografía: Clavería, J. y Valencia, A., *Crucifijos en Navarra*. Pamplona 1962, p. 80. García Gainza, C, Orbé M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 115.



LARRAGA.

Larraga - Olite

Iglesia Parroquial de San Miguel. Presbiterio.

Madera policromada.

Altura: 1,5 m.

Pertenece al tipo 1. Está clavado en una cruz de gajos con cuatro clavos. Los brazos describen una amplia curvatura, con las manos abiertas y los pulgares unidos al resto de los dedos. Se representa con los ojos y la boca cerrados, sin ningún tipo de dramatismo sensible en el cuerpo. La anatomía es suave, marcando tan solo las costillas. El perizoma cubre desde las caderas hasta las rodillas, con un tratamiento muy simple, a base de líneas curvas. Tiene una amplia vuelta en la parte superior. El rostro es muy alargado, con los rasgos un poco desproporcionados. El cabello es muy plano y la barba está apenas sin modelar. Lleva corona trenzada.

Conservación y policromía: buena.

Cronología: segunda mitad del siglo XII.

Bibliografía: Clavería, A. y Valencia, J., *Crucifijos navarros*, Pamplona 1962, p. 80. García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 127.



MUNIAIN G. Parroquia de Sta. Catalina. Crucificado (s. XV).

Muniain de Guesalaz - Estella

Iglesia de Santa Catalina.

Dependencias.

Madera policromada

Altura: 1,8 m.

Pertenece al grupo 5. Está clavado en la cruz con tres clavos. Los brazos se colocan por encima de la cabeza, sin ningún tipo de flexión y con las manos ligeramente cerradas en torno a los clavos. El tratamiento anatómico es casi nulo, pues sólo se señala las articulaciones en la extremidades y el abdomen con una fuerte incisión. El perizoma se dispone a modo de banda que recubre ampliamente las caderas. Plegado de cierta calidad por la buena sucesión de los pliegues curvos. Va anudado en la cadera derecha. La cabeza está erguida y apenas hay en el rostro rasgos de sufrimiento. Las facciones se disponen muy alargadas. Con los ojos y la boca entreabierta, en donde se tallan los dientes. El modelado del cabello continúa siendo muy lineal. Cruza el pie derecho sobre el izquierdo, quedando este último aprisionado por el superior. Con corona de espinas tallada sobre la cabeza.

Conservación y policromía: aceptable.

Cronología: finales del siglo XV o comienzos del XVI.

Bibliografía: García Gainza, O, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II**, Pamplona 1983, p. 222.



OLITE. Parroquia de Santa María. Crucificado.

Olite

*Iglesia Parroquial de Santa María. Lado del
Évangelio.*

Madera policromada.

Altura: 1,63 m.

Talla perteneciente al tipo 4. Permanece clavado en la cruz mediante tres clavos y con los pies cruzados. Los brazos se disponen oblicuos, por encima de la horizontal y sin flexionar. Manos abiertas y estiradas con los pulgares junto a los otros dedos. La caja torácica está visiblemente dilatada, con los costillares muy destacados a través de la piel. El vientre se hunde mucho y en las extremidades se acusan fuertemente las articulaciones. El perizoma es más largo en la cara posterior, para ir ascendiendo en la anterior, dejando bien visible la rodilla que cruza. Recogido en la cadera derecha por un abultado lazo. El plegado es de gran calidad y exquisita factura, con líneas curvas y trapezoidales de marcada profundidad, terminando los bordes en escudilla. Los pies se colocan en la vertical del madero, tendiendo el que cruza a la rotación externa, mientras que el izquierdo se mantiene en el eje del cuerpo. Rostro muy doloroso por el sufrimiento, ojos y boca cerrados, cabellos y barba corta. Con estrecha corona de espinas.

Conservación y policromía: excelente. Restaurado recientemente. Lleva postiza la mano derecha.

Cronología: en torno a 1345-1350.

Bibliografía: Clavería, A. y Valencia, J., *Crucifijos navarros*. Pamplona 1962, p. 80. García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 234. Franco Mata, A., «Los Crucifijos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo», en *Congreso de Estudios riojanos*. Logroño 1982, p. 79-93. Uranga, J. E. e Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, Pamplona 1972, p. 244.



OLITE. Franciscanos. Retablo de la Dolorosa, det.

Olite

Convento de San Francisco. Ático del retablo de la Soledad. Conocido popularmente como el Santo Cristo de Olite.

Madera policromada.

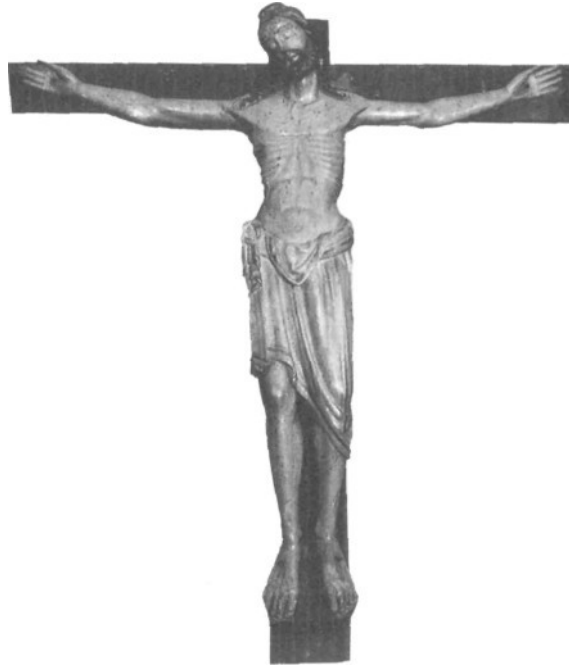
Altura: ligeramente mayor que el natural.

Crucificado de tres clavos perteneciente al grupo 5. Tiene los brazos inclinados y sin flexionar, con las manos escasamente cerradas. Presenta fuertes rasgos patéticos, con los ojos y la boca entreabiertos. La anatomía es muy dramática, señalándose fuertemente los costillares y hundiéndose el vientre. El perizoma es corto y adopta la disposición de una banda que se anuda en la cadera izquierda. Lo recorren pliegues horizontales, menudos y estrechos. Las piernas están rectas, con una flexión a la altura de las rodillas y los pies cruzan en rotación interna. Es un Cristo articulado, con las axilas y el paño encolados. El cabello es natural. Lleva una fina corona de espinas de época posterior.

Conservación y policromía: mala. Se encuentra muy repintado.

Cronología: finales del siglo XV o comienzos del XVI.

Bibliografía: García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 302.



PITILLAS. Parroquia de San Pedro. Retablo del Cristo: Crucificado (s. XIII).

Pitillas - Olite

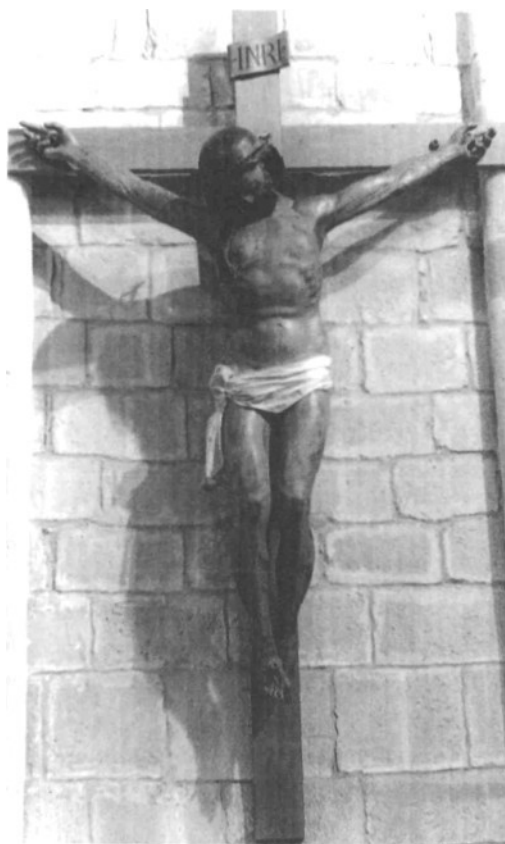
*Iglesia Parroquial de San Pedro. Lado de la
Épístola: Retablo del Santo Cristo.
Madera policromada.
Altura: algo mayor que el natural.*

Crucificado perteneciente al grupo 2. Está clavado al madero con cuatro clavos. Los brazos, apenas flexionados, se disponen en la horizontal. La anatomía es muy esquemática, señalando pronunciadamente los costillares, con el abdomen compartimentado en lóbulos. Hay una cierta preocupación por plasmar los pequeños detalles de musculatura. El perizoma se dispone en forma de lienzo, con el borde inferior en diagonal, recubriendo la rodilla izquierda y dejando la contraria al descubierto. Se representa con los ojos y la boca cerrados, sin ningún tipo de sufrimiento. Tanto el cabello como la barba reciben un modelado suave, con un rizo geométrico. Lleva corona real.

Conservación y policromía: aceptable, con algunos repintes.

Cronología: segunda mitad del siglo XIII.

Bibliografía: Clavería, A. y Valencia, J. *Crucifijos navarros*, Pamplona 1962, p. 22. García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 40.



SAN MARTIN DE UNX. Iglesia de Santa María del P'opolo. Cristo.

San Martín de Unx - Olite

*Iglesia Parroquial de Santa María del
Popolo.
Presbiterio.
Madera policromada.
Altura: algo mayor que el natural.*

Pertenece al grupo 5. Los brazos se sitúan por encima de la horizontal, muy inclinados, y sin flexionar. Las manos tienden a cerrarse. De fuerte anatomía, pero de suave modelado, tan solo se señalan los bordes de los costillares, y el vientre un poco abultado. En el resto del cuerpo se estudian refinadamente las articulaciones. La cabeza se desploma sobre el pecho, y la expresión es más de tristeza que de fuerte dolor. Los ojos y la boca están entreabiertos, con los pliegues de los párpados finamente trabajados. El perizoma es muy estrecho, ya que escasamente recubre las caderas, anudado en la derecha con un lazo de disposición vertical. Las piernas se flexionan a la altura de las rodillas y los pies cruzan en la vertical, el derecho sobre el izquierdo. Es de piel morena y con corona de espinas superpuesta.

Conservación y policromía: buena aunque ligeramente repintado.

Cronología: segunda mitad del siglo XV.

Bibliografía: García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. III, Pamplona 1985, p. 456.
Zubiaur Carreño, F., *Villa de San Martín de Unx*, en «T.C.P.», n.º 270, p. 18.



TORRES DEL RIO. Igl. del Santo Sepulcro. Crucificado (s. XIII).

Torres del Río - Estella

Iglesia del Santo Sepulcro.

Presbiterio.

Madera policromada.

Altura: 1,09 m.

Talla perteneciente al tipo 2. Clavado a una cruz florenzada por cuatro clavos. Los brazos siguen la línea horizontal del madero, con una pequeña flexión a la altura de los codos. Con las manos abiertas y los dedos pulgares muy próximos los clavos. Anatomía de suave modelado, sin marcar con excesiva claridad las costillas, únicamente con unas leves incisiones. El perizoma cubre desde las caderas hasta mitad de pierna, para subir en el borde inferior en diagonal. Anudado en la cadera derecha, desde donde salen pliegues curvos de cierta plasticidad para la fecha. El cuerpo se mantiene en la vertical con un ligero desplazamiento de las rodillas hacia el espectador. Al igual que en el resto del cuerpo, en el rostro no aparecen huellas de dolor, con los ojos y la boca cerrados. Porta corona real, desde donde sale el cabello a dos bandas, de suave modelado. En la barba se disponen dos amplios bucles de tradición románica. Mantiene el *suppedaneum*.

Conservación y policromía: buena. Restaurado en el año de 1966.

Cronología: comienzos del siglo XIII.

Bibliografía: Clavería, J. y Valencia, A., *Crucifijos navarros*, Pamplona 1962, p. 24. García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II**, Pamplona 1983, p. 541. Ordóñez, U., *Torres del Río*, en «T.C.P.», n.º 47, p. 10. Fernández Ladreda, C., *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales*, Pamplona 1983. Huici, S., «La Iglesia de los templarios de Torres del Río» en *B.C.M.N.*, 1924, p. 48. Uranga, J. E. e Iñiguez, F., *Arte medieval navarro*, v. III. Pamplona 1972, p. 255. Cook, W. y Gudíol, J., *Pintura e imaginería románicas*, in «Ars Hispaniae», v. VI, Madrid 1950, pág. 353.

Viana - Estella

*Iglesia de Santa María. Sala Capitular.
Madera policromada.
Altura: Tamaño natural.*

Perteneciente al tipo 5. Presenta los brazos por encima de la horizontal, inclinados, sin flexión. De anatomía pronunciada, sobre todo en el tórax y las extremidades inferiores. No se escatiman los detalles de musculatura. Dispone de largo paño, con un voluminoso nudo en la cadera izquierda y cuyos extremos se agitan fuertemente en el aire. El plegado es muy minucioso y abundante. El rostro denota fuerte sufrimiento, con los ojos cerrados y la boca abierta, y de facciones tremendamente alargadas. Se coloca todo él en la vertical y el único movimiento se reduce a las flexiones de las piernas. Cruza el pie derecho sobre el izquierdo, manteniéndose ambos en la perpendicular. Lleva corona de espinas postiza y los cabellos son naturales. Las terminaciones de la barba parecen haber sido retocadas.

Conservación y policromía: mala, está muy repintado.

Cronología: finales del siglo XV o comienzos del XVI.

Bibliografía: García Gainza, C, Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II*, Pamplona 1983, p. 572.

Viana - Estella

Iglesia de Santa María. Retablo de Santiago.

Madera policromada.

Altura: mayor que el natural.

Pertenece al grupo 5. Los brazos se disponen por encima de la horizontal, sin flexión. Las manos cerradas en torno a los clavos. Expresa toda la figura un grave realismo, pues está totalmente estirada; el rostro es de facciones muy afiladas, los ojos entornados hacia el cielo, y la anatomía muy potenciada con el vientre muy marcado. El perizoma se resuelve a modo de banda estrecha que se ciñe a las caderas y que se cruza en el centro delantero con un sinfín de pliegues menudos y estrechos. Los extremos de la tela se presentan muy movidos, como agitados por el viento. Cruza el pie derecho sobre el izquierdo, quedando este último estrangulado por el superior.

Conservación y policromía: aceptable.

Cronología: fines del siglo XVI o comienzos del XVII.

Bibliografía: García Gainza, C., Orbe M. y otros, *C.M.N.*, v. II**, Pamplona 1983, p. 572.