

## El relieve del Entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona

MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA

### SUMMARY

*This paper studies the great relief El Entierro de Cristo (Christ's Burial). It comes from a Navarrese valley, Urraúl Alto, and is now preserved at the Marés Museum in Barcelona. Through a comparative study with documented works of the Navarrese Renaissance, we conclude that «El Entierro...» can be dated in the decade 1565-1575. Its style, a transitional one between the first Renaissance and the Romanism, does the work to approach the circle of Brother Juan de Beauves, the best sculptor at that moment.*

El Museo Marés de Barcelona guarda entre sus ricos fondos de escultura un relieve del Santo Entierro, conocido generalmente como el «relieve de Aoiz» (Fig. 1). Se trata, sin duda, de una obra escultórica especialmente significativa por su calidad y por su tamaño, ya que el tablero apaisado que soporta el relieve mide 173 x 145 cms. No existe, hasta el momento, ningún estudio sobre el citado relieve a excepción de la breve mención que de él hace el *Catálogo* del Museo destacando su virtuosismo y datándolo en el siglo XVI<sup>1</sup>. Respecto a su origen posiblemente navarro señala que el relieve procede del valle de Urraúl Alto (escrito erróneamente Arraúl Alto), en la demarcación de Aoiz, por lo que se le designa con esta denominación.

Conocemos de manera exhaustiva el patrimonio artístico del citado valle por haber efectuado hace poco su catalogación<sup>2</sup>. Su alejamiento de los centros rectores provocó en

---

1. *Catálogo del Museo Marés*, Barcelona 1979, nº 1978.

2. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORETÍN, *Catálogo Monumental de Navarra IV<sup>ta</sup> Merindad de Sangüesa*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1992, pp. 491-535. Este volumen recoge la catalogación de los bienes artísticos de los dos valles de Urraúl Alto y Urraúl Bajo.



Figura I. *Entierro de Cristo. Museo Marés. Barcelona*

esta zona desde hace sesenta o setenta años un fuerte despoblamiento que motivó el abandono de sus iglesias y la dispersión de sus retablos e imágenes. Esta situación histórica podría coincidir con la noticia que tenemos según la cual este relieve se encontraba en 1949 en la colección Arasjaúregui de Bilbao<sup>3</sup>. La despoblación pudo ser la causa de la salida de la pieza de su lugar de origen.

Otra cuestión a analizar es la hipotética reconstrucción del papel desempeñado por el relieve dentro de una iglesia, pues indudablemente se trata de una obra de tipo religioso. Teniendo en cuenta su considerable tamaño y su formato apaisado hay que pensar que sería la tabla central de un retablo de tamaño mediano o simplemente, con más probabilidad, se contemplaría como relieve aislado. En efecto, sus dimensiones demasiado grandes impiden imaginar que formara parte del banco lo que sí convendría, en cambio, por la temática ya que los temas de Pasión van colocados generalmente en el basamento de los retablos. Tampoco su formato apaisado permite imaginarlo instalado en una calle lateral del retablo.

El tema iconográfico del Santo Entierro representado en el relieve, aunque con precedentes en el siglo XV, gozó de gran difusión en Europa durante el siglo XVI. La denominación del tema es confusa y Mâle se refiere a ella como *Lamentaciones sobre el*

3. La noticia según la cual este relieve se encontraba, en 1949, en la colección Arasjaúregui de Bilbao y que había pertenecido al embajador Castillo. ahuelo de la esposa del Sr. Arasjaúregui, fue facilitada en 1988 por Luis Luna Moreno, director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

*cuero de Cristo muerto*, cuyo precedente es el «Threnos» bizantino, y que representa el llanto de la Virgen ante el cuerpo muerto de su Hijo acompañada por otros personajes que se hallaban presentes en este momento según los Evangelios<sup>4</sup>. Según el citado autor se desarrolla en tres escenas sucesivas el Descendimiento, la Piedad y el Entierro del cuerpo de Cristo en un sepulcro. cuya composición es muy similar. Schiller señala la similitud iconográfica que hay entre otros dos momentos secuenciales, el Traslado del cuerpo de Cristo y el Entierro<sup>5</sup>. Así, pues, la iconografía representada en Aoiz es el Santo Entierro siguiendo la denominación de Forsyth, principal estudioso del tema<sup>6</sup>. Se representa a Cristo muerto sobre una sábana cuyos extremos cogen dos personajes de los bordes para depositarlo sobre un sepulcro. Rodean a Cristo siete figuras que representan la Virgen. San Juan, las tres Marías y los dos santos varones, José de Arimatea y Nicodemo, el primero sosteniendo la cabeza y el segundo los pies de Cristo. Los pintores italianos del gótico como Duccio, Ugolino de Sierra u otros maestros del siglo XIV colocaron el sepulcro delante de una roca<sup>7</sup> y así representó ya en el siglo XV Mantegna esta escena, tanto en grabado como en pintura<sup>8</sup>, Fra Angelico o Botticelli, pero no se siguió este modelo en la escultura española del siglo XVI. quizá por la dificultad para su adaptación a grupos de gran tamaño o relieves.

Estos grupos del Santo Entierro escultóricos estaban inspirados, según se ha señalado para los franceses e italianos, en los Apócrifos, especialmente en el Evangelio de Nicodemo, pero también en los misterios medievales y en tratados religiosos de piedad y textos de la Cofradía de los Flagelantes, como recoge Margarita Estella<sup>9</sup>.

En España la introducción del tema tiene lugar a comienzos del siglo XVI dejándose sentir en unos ejemplares la influencia de la escuela francesa de sentimientos más contenidos y en otros de la italiana más expresivos y dramáticos, como el célebre «mortorio» de Niccolo del Arca de Santa María de la Vita de Bolonia y otros grupos afines al Entierro, como el Tránsito de la Virgen, obra de Alfonso Lombardi que se encuentra en la misma iglesia. Sin duda, fueron los modelos italianos y especialmente los debidos a Guido Mazzoni, los que más influyeron en un amplio sector de los españoles. Mazzoni, un verdadero especialista en el tema, realizará el célebre grupo de esta iconografía para la iglesia de San Juan de Módena con figuras de intenso realismo y más tarde se trasladará a Nápoles donde llevará a cabo el Entierro de la iglesia de Monteoliveto, que parece más una representación teatral que un grupo escultórico. De hecho, Ordoñez pudo conocer en Nápoles la obra de Mazzoni<sup>10</sup> e inspirarse en ella para el Santo Sepulcro desaparecido de

4. E. MÂLE, *L'art religieux du XII au XVI siècle*, Paris 1961.

5. G. SCHILLER, *Iconography of christian Art*, vol. 2 Lund Humphries, London 1972, p. 169.

6. W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge, Mass. Metropolitan, Harvard Univ. Press, 1970.

7. G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, p. 171.

8. VV.AA., *Andrea Mantegna*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Royal Academy of Arts, London 1992, pp. 183-186, 199-204.

9. M. ESTELLA, *Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI*, en Actas del 1º. Congreso General de Historia de Navarra. Anejo 11 de la Revista Príncipe de Viana 1988, pp. 109-123. En este trabajo la Dra. Estella hace un primer planteamiento del tema recogiendo numerosos grupos españoles con esta iconografía.

10. *Ibidem*, p. 111.

11. *Ibidem*.

Hospital de Santas Creus, hecho en colaboración con Joan Petit-Monet y en terracota, material en el que suelen estar realizados los grupos italianos. Pero también la obra de Mazzoni pudo conocerse a través de Francia, a donde lo llevó Carlos VIII para labrar su sepultura en San Denis y donde pudo realizar grupos de este tipo y de hecho se le atribuye La muerte de la Virgen o Dormición de Fécamp. En Francia pudo conocerlo Juan de Juni, ya que sus grupos del Santo Entierro, tanto el del Museo de Escultura de Valladolid como el de la catedral de Segovia, muestran la inspiración directa en el italiano<sup>12</sup>.

En el área catalano-aragonesa se conservan algunos grupos del Santo Entierro –otros desaparecieron– inspirados por los modelos italianos, pero más aún por la influencia determinante de Damián Forment, quien toca el tema en el Entierro de Sigena (1526) y en la iconografía afín de la Dormición de la Madre de Dios de Vallbona de los Monges, del que se conservan dos apóstoles en el Museo de Cataluña. Forment impone además el material de alabastro para estos grupos como lo hará Díez de Liazasolo en el Santo Entierro de Tarrasa, firmado y fechado en 1544, estudiado por Bracons, en el que el escultor adopta formas amplias miguelangelescas. Otro tanto puede decirse de la Dormición de María del Museo de Arte de Cataluña, procedente de la iglesia de San Miguel de Barcelona, que creo es obra de artista local no importada, y de otros grupos catalanes como la Dormición de Santas Creus en alabastro o el Santo Entierro del Convento de los Angeles de Barcelona en terracota<sup>13</sup>.

El tema perfectamente establecido también en la zona castellana y andaluza –Santo Entierro de Granada de Jacobo Florentino– tendrá su repercusión en la escultura navarra renacentista muy influida por los grandes maestros aragoneses del siglo XVI. Aunque se conservan dos grupos de la Piedad del primer Renacimiento, uno en la iglesia de Santa María de Sangüesa, consagrado en 1548, y el otro en el convento del Carmen de la misma ciudad<sup>14</sup> y uno asimismo de la Piedad en el Palacio de Guendulain de Tafalla<sup>15</sup>, el tema del Santo Entierro va a tener un amplio desarrollo en el campo del relieve integrándose en un plan iconográfico más amplio que es el del retablo. Es aquí donde situamos el «relieve de Aoiz».

La obra del Museo Marés sigue una iconografía tradicional pero trasladada del bulto al relieve, lo que no impide que estén representados todos los personajes. El cuerpo de Cristo está siendo depositado en el sepulcro por los santos varones representados de cuerpo entero que lo portan sobre una sábana. José de Arimatea, hombre rico miembro del Sanedrín, sostiene la cabeza de Cristo. Cubre su cabeza con un turbante y viste con mayor riqueza que Nicodemo, el discípulo oculto de Jesús, que sujeta la sábana donde apoya los pies. Su sobretúnica con grandes cuellos parece indicar una condición social inferior, al igual que su cabeza descubierta. Uno y otro tienen rostros de intenso realismo, el de José de Arimatea, barbado, expresa nobleza e inteligencia, el de Nicodemo una mayor caracterización propia de los tipos populares. El cuerpo de Cristo tendido, aunque no totalmente, presenta las rodillas flexionadas y deja caer el brazo derecho por el sepulcro quedando los dedos

12. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Juan de Juni*, Madrid 1974, pp. 42-43.

13. J. GARRIGA, *Historia de l'art catalá*, IV. Barcelona 1986.

14. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Catálogo Monumental de Navarra IV<sup>ax</sup> Merindad de Sangüesa*. Pamplona, 1992, pp. 375 y 403-4.

15. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. C. HEREDIA MORENO. J. RIVAS CARMONA, M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona 1985. p. 504.

abiertos de acuerdo con esquemas miguelangelescos, en tanto que el brazo derecho abierto en diagonal coloca su mano bajo el rostro de la Virgen, según un gesto relativamente frecuente en relieves de la misma iconografía del siglo XVI avanzado. La inclinación del cuerpo de Cristo hacia el frente permite su total contemplación. En un segundo plano se representan los cinco personajes restantes. En el centro, con cierto protagonismo, María cogiendo con sus manos el brazo de su Hijo y apoyando la cara en su mano. Junto a ella la Magdalena ricamente vestida como es usual en su representación y llevando clásico tocado y velo sobre su cabeza. Sostiene con una mano el cáliz de unguento que extiende con la otra sobre la pierna de Cristo. Menos visibles son las restantes, como San Juan representado joven e imberbe junto a la Virgen y próximo a él de perfil la segunda María. Finalmente, el ángulo opuesto, sobre Nicodemo, está reservado a la tercera María. Las santas mujeres visten de manera uniforme con túnica y manto cubriéndoles sus cabezas.

La composición de la escena es totalmente clasicista. El eje horizontal de la misma lo marca el cuerpo de Cristo y en torno a él se disponen las siete figuras simétricamente con respecto a un eje vertical que pasa entre María y la Magdalena, describiendo las demás líneas cerradas hacia el centro. Esta composición tan compensada transmite un equilibrio de sentimientos. Se expresa el drama de una manera profunda pero calmada. Muy probablemente el artista hizo uso para esta composición de una estampa grabada.

Desde el punto de vista de la anatomía, el anónimo escultor muestra un conocimiento del cuerpo humano clasicista, de canon esbelto, que gusta de detallar en el torso las costillas y los músculos abdominales. Buenos estudios de musculatura presentan los brazos, tanto del anverso como del reverso, y las piernas en cuya superficie se modelan los haces fasciculados musculares. Pies y manos se describen con minucioso cuidado. En suma, se trata de una anatomía en la que prima más la expresividad del primer Renacimiento que la sensación de potencia muscular que impondrán más tarde los romanistas. La mayor expresividad reside en la cabeza de Cristo, que se representa enmarcada por una melena rizada hábilmente trabajada. El rostro expresa el rigor de la muerte, ojos cerrados, pómulos marcados y boca entreabierta; la barba dividida en dos está trabajada con apuramiento. Indudablemente se trata de una imagen emocional realizada para suscitar sentimientos religiosos. Todas las miradas de los personajes, a excepción de la de José de Arimatea que mira acusadoramente, al frente, se dirigen a Cristo que se convierte también en centro psicológico de la escena. Las miradas están acompañadas por el gesto y la representación de las figuras de manera activa: José de Arimatea y Nicodemo cogen el cuerpo de Cristo, María el brazo de su hijo, la Magdalena ocupa sus manos untándole de unguento, la tercera María señala con su mano abierta el cuerpo del Señor. La posición esquinada de la otra María y de San Juan impide que muestren sus manos. Los personajes hacen gestos con las manos de enorme trascendencia expresiva.

A la expresividad contribuye el plegado de las telas que describe finas líneas curvas, bien patentes en el paño de pureza que cubre a Cristo y en la sábana sobre la que reposa. Este pliegue fino se combina con zonas lisas a la hora de marcar las distintas partes del cuerpo, como puede apreciarse en la pierna de Nicodemo, en los hombros redondeados de las figuras del fondo o en las cabezas de las tres Marías cubiertas por los mantos, en las que se forma un completo semicírculo.

Desde el punto de vista técnico se trata de un bajorrelieve en el que se marcan dos

planos de profundidad, el primero formado por el cuerpo de Cristo y los dos Santos varones, de relieve más destacado, llegando en ocasiones al bulto redondo, y el segundo ocupado por las cinco figuras restantes, tratadas con evidente planitud. La calidad de la obra es notoria y su autor domina todos los recursos compositivos y expresivos del momento. La talla muestra finura de ejecución en todos los detalles, anatomía cuidada, manos largas y finas, cabellos y barbas realizados con apuramiento. El escultor se mantiene entre el realismo presente en los Santos varones y el idealismo que anima a las demás figuras, a las que dota de un rostro arquetípico que repite en ellas –María y San Juan–, tocado de un punto de miguelangelismo. Ello se aprecia claramente en el rostro de la Magdalena.

Finalmente, unas palabras sobre la policromía que ofrece la pieza que no es, desde luego, la original. Se trata de una pintura del siglo XIX, de gusto neoclásico, hecha a base de un número reducido de colores planos –azul, rojo y marfil– que enfría mucho el relieve y priva de expresividad a la pieza. El predominio del color azul en el fondo, donde se finge un paisaje, impide que las figuras pintadas en gran parte con el mismo color destaquen de ese fondo. Hay que pensar que el relieve tendría una policromía original con abundantes labores de oro esgrafiado y de pincel que acenturaría la expresividad del conjunto.

Queda, por último, tratar de la adscripción de la pieza en el contexto artístico navarro de su tiempo. En la zona geográfica de donde según noticias procede el relieve se conservan unos cuantos retablos de las décadas centrales del siglo XVI documentados como de maestros procedentes de la ciudad de Pamplona o de su entorno. Así los retablos de Lumbier o Tabar (Valle de Urraul Bajo) son obras renacentistas de interés. Ambos fueron contratados en 1563 por el entallador de Pamplona Pedro de Moret, quien parece que tuvo como escultor asociado a Fray Juan de Beauves, maestro de origen francés, hijo de otro escultor, Juan Petit Monet, a quien los documentos llaman «el fraile». Sabemos desde hace poco tiempo que Beauves se formó en Aragón, ya que hizo el aprendizaje con Gabriel Joly. Esta primera formación iba a dejar en el artista un estilo fuertemente expresivista dentro de un clasicismo de la forma. Los relieves de Beauves se conservan dentro de un armazón barroco de siglo XVIII y representan escenas de la infancia de Cristo, de composiciones clasicistas y formas cerradas<sup>16</sup>. La misma iconografía se representa en el retablo de Tabar, cuyos relieves se encuentran a mitad de camino entre el expresivismo del Primer Renacimiento y el Romanismo<sup>17</sup>. Muy cerca de estos lugares, en la misma jurisdicción de Aoiz, encontramos el retablo mayor de Ochagavía, contratado en 1574 y terminado en 1578 por un escultor de Pamplona, Miguel de Espinal, que tuvo también, como colaborador, a Juan de Beauves «el fraile». Se trata de uno de los más espléndidos retablos del Renacimiento navarro y ofrece un gran despliegue iconográfico de la vida de los Santos Juanes, patronos de la iglesia, y de la vida de Cristo, aunque falta el tema del Santo Entierro. El clasicismo y el equilibrio compositivo son las notas distintivas de los relieves, unidos a un gran gusto decorativo patente en el escudo portado por ángeles<sup>18</sup>.

16. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Catálogo Monumental de Navarra IV<sup>xx</sup> Merindad de Sangüesa*, pp. 159-160.

17. *Ibidem*, pp. 565-566.

18. *Ibidem*, pp. 221-222. M. C. GARCÍA GAÍNZA, *Miguel de Espinal y los retablos de Ochagavía*. Príncipe de Viana, 1967, pp. 339-351.

El retablo de Ochagavía nos lleva por la similitud de sus relieves al retablo de San Juan de Estella, contratado en 1563 por el maestro francés Pierres Picart con la condición de que tuviera como escultor al «fraile», a Beauves". Este retablo supone un jalón esencial en la retablista navarra de transición entre las dos épocas renacentistas, el expresivismo y el clasicismo miguelangelesco o romanista. Supone también este retablo la recesión del gresco por condición del contrato que se hace eco de los mandatos de Trento. Este retablo ofrece, además de las escenas de la vida y martirio de los santos Juanes, sus titulares, un relieve de la Piedad en el que la sugestión de Miguel Angel está presente, tanto en el cuerpo de Cristo, realizado con cuidado estudio muscular, como en el de María, con rostro amplio y clasicista y manto cubriéndole la cabeza plegado como en la Piedad Vaticana.

El círculo de obras salidas de la colaboración de Juan de Beauves se cierra con otros retablos de los que selecciono uno más como último ejemplo, el retablo de Santo Domingo de Pamplona. De manera semejante al de Lumbier, los relieves del siglo XVI se incrustan en un gran retablo barroco donde pierden su proporción y su medida. No obstante los grupos escultóricos de la Flagelación y de la Resurrección ofrecen, en bulto redondo, unos estudios anatómicos niuy cuidados, señalando músculos, huesos y tendones de manera muy expresiva. En cambio, los relieves nos ofrecen escenas compuestas con formas cerradas y simetría, y pliegues finos poco marcados combinados con zonas lisas. Esto se aprecia en escenas como la Pentecostés o en los pasajes de la vida de Santiago, titular del retablo.

Dejando al margen la producción del taller de Pamplona ya señalada, otro sector de la escultura navarra se define por su entronque con lo riojano, cuyos escultores mantienen un estilo que arranca del retablo de Santo Domingo de la Calzada, obra de Damián Fornient, y evolucionan hacia lo que se ha llamado *el manierismo del movimiento*. Escultores activos en la Rioja como Arnao de Bruselas y otros de su círculo pasarán a trabajar a Navarra, dando lugar a un grupo de retablos en los que suele aparecer frecuentemente el tema del Santo Entierro. Así, en retablo de Lapoblación aparecen las dos escenas consecutivas del Descendimiento y el Santo Entierro, coniposiciones muy dinámicas, cuyas figuras describen curvas enfatizando el movimiento. También en el vecino retablo de El Busto se representa el Santo Entierro a la manera riojana, tema que volvemos a encontrar en el retablo de San Jorge de Allo (1557), obra de Juan Mordan y Felipe de Borgoña, maestros franceses, vecinos de Logroño, que incluye el desmayo de la Virgen<sup>20</sup>.

Avanzando el siglo XVI, encontramos en la obra del gran escultor Juan de Anchieta relieves del Santo Entierro y otras iconografías afines en el retablo de Santa María de Tafalla (1584-1588) y en toda la amplia escuela escultórica que se formará detrás de él, pero tanto su iconografía como su técnica muestran una dependencia de los modelos de Juan Juni, gran defitiidor del tema en la escultura castellana como hemos mencionado antes".

A la vista de este rápido repaso de la escultura navarra del Renacimiento, podemos replantearnos la posible adscripción del relieve de Aoiz. Parece evidente que nada tiene que

---

19. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA, M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra IP. Merindad de Estella*, Pamplona 1982, pp. 501-502.

20. *Ibidem*, pp. 112-114.

21. M. C. GARCÍA GAÍNZA, M. C. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA, M. ORBE SIVATTE, *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, pp. 460-464.

ver con el grupo romanista formado en torno a Anchieta, más *juniano* y barroquizante y más tardío que el relieve que estudiamos. Tampoco se advierte relación con el grupo o sector riojano que hace una interpretación más dinámica y desenfrenada del tema, contrastando con el equilibrio y estatismo del Santo Entierro del Museo Marés.

Es evidente que la mayor aproximación la encontramos en el grupo de obras salidas de los escultores de Pamplona, en las proximidades al círculo de Fray Juan de Beauves, aunque la coincidencia no es absoluta. La actividad de este maestro por la zona geográfica de donde procede la pieza puede ser un punto a favor de esta hipótesis. Obra clarísima de fase de transición entre el Primer Renacimiento y el Romanismo, la fecha aproximada que proponemos para el Santo Entierro del Museo Marés es la del decenio 1565-1575.