

dades de la fecha como «XIIIX», por no entenderse los nexos. Además, siempre se cita el apellido como «Emparán» pese a estar claro que la inscripción dice «Emparo».

Los otros dos nombres aparecen en la portada de San Bartolomé de Olaso, en Elgóibar. Nos referimos a la portada, protegida por un gran pórtico, que se mantiene cerca de esta población como entrada del cementerio³. Es lo único que se conserva del templo medieval, pues el resto fue derribado en época barroca tras edificarse un nuevo templo dentro de la población. Aquella vieja portada de San Bartolomé de Olaso fue conocida ya a principios del siglo XIX por José Vargas y Ponce, informante artístico de Ceán, a quien comunicó la inscripción que existe en el dosel gótico del partereluz, que dice «MIL ET CCCCLIX. M SANCHO». Interpretó Vargas la inicial como «Martín», lo mismo que los demás autores que se han referido a la portada. No es raro que se asocie a este artista con el de Guernica, y se piensa que es el mismo o un hijo de éste.

No pudo interpretar Vargas⁴ una inscripción gótica que hay en la base de la escultura de San Bartolomé, dispuesta en las jambas de esta misma portada de San Bartolomé de Olaso. En el propio bloque de la escultura, en su base, se lee «iohns de acha me fecit». Desde luego parece plásticamente distinto el bulto de San Bartolomé, que realizara este artista ahora identificado como Juan de Acha⁵, mientras que las demás esculturas de la portada pertenecerán a aquel otro «maestro Sancho» o Martín Sancho.—SALVADOR ANDRES ORDAX.

EL CRUCIFICADO EN ALEJO DE VAHIA: UNA NUEVA IMAGEN

Cuando hace ya unos quince años C. Julia Ara publicaba el primer catálogo global de la obra del entonces recientemente descubierto Alejo de Vahía, incluía un total de nueve Crucificados que, a su juicio se relacionaban con él¹. Como es sabido, a partir de ese momento, la cifra de obras

³ MARQUES DE SEOANE: *Correspondencia epistolar entre don José Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años 1803 a 1805*. «Boletín de la Real Academia de la Historia». Tomo XLVII, Cuadernos I-III, Madrid, julio-septiembre, 1905, págs. 15-17. LOPEZ DEL VALLADO, Félix: *Arqueología: Provincias Vascongadas*. En «Geografía General de País Vasco-Navarro» pág. 94. MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO, Jesús e IZAGURE LACOSTE, Manu (Coord.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*. KORTADI OLANO, Edorta (Dir.) y otros: *Guipúzcoa*. Bilbao, 1985, págs. 203-222. ANDRES ORDAX, Salvador: *País Vasco. Arte* (op. cit.), pág. 194.

⁴ No sabemos de ninguna publicación que reproduzca esta inscripción ni el nombre.

⁵ No sabemos de ninguna otra referencia a su nombre en otro monumento. Por lo que se refiere al apellido «Acha», sería atrevido ahora suponer que se trata de una abreviatura de otro nombre.

¹ C. J. ARA GIL, *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974. En realidad son diez los que referencia, aunque algunos los considera de taller o escuela.

suyas, de su taller o hechas a su imitación, ha crecido considerablemente y con ella la de los Crucificados que hasta ahora alcanzaba el número de quince². A este discutible inventario se viene a añadir ahora otro, creo que indudable, donado anónimamente al museo Marés de Barcelona³.

Son muchos, demasiados, los Crucifijos devocionales puestos bajo el nombre de un solo artista. Me atrevería a afirmar que no hay otro escultor, ni castellano, ni europeo gótico que posea un catálogo tan nutrido. Pero, ¿es que son suyos todos los que se le han atribuido? Antes de adelantar una respuesta que se adivina negativa, quiero aludir a cuatro puntos que afectan al buen entendimiento de Alejo de Vahía. Ante todo, hay que tener en cuenta que su personalidad se ha montado a partir de un documento único⁴, que, por otra parte, refleja un fuerte fracaso, cuando el número de obras suyas o con él relacionadas habla de un éxito normal durante bastantes años. Al actuar por comparaciones estilísticas y morelianas los estudiosos hemos creado un corpus con una endeble apoyatura documental, con los riesgos que comporta. En segundo lugar, es conveniente tener en cuenta la personalidad del artista medieval con sus excesos y limitaciones. Algunos, entre ellos, son capaces de trabajar de un modo muy propio, creando estilemas y fórmulas de taller inconfundibles. Ya en los siglos del románico, el Maestro de Cabestany es un caso paradigmático: la patología de sus rostros, derivados probablemente de modelos tardoantiguos, lo define con tanta rotundidad que las obras a su nombre han alcanzado cotas sin paralelo en su tiempo. Pero, ¿son todas suyas? Creo que no. Se olvida que los discípulos y seguidores trabajarán con modelos creados por él y repetidos con mejor o peor fortuna, y sus resultados deben tener características igualmente distinguibles del entorno. En definitiva, que un artista muy particular como éste se prolonga de modo más evidente en sus herederos, que otro de signos distintivos más genéricos. A mi juicio, otro tanto sucede con Alejo de Vahía. Su modo de hacer es tan claro que enseguida se distingue. Pero con frecuencia es en la obra de su taller y sus seguidores donde se

² Añadir el Crucificado de la iglesia parroquial de Castromocho (Palencia) de buen tamaño (J. J. MARTIN GONZALEZ, dir., *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, I, Madrid, 1977, p. 131), que, a mi juicio se aparta bastante del tipo define Alejo. También el de Capillas (Palencia) (MARTIN, *Op. cit.*, p. 119, lám. 73), similar de dimensiones, más próximo a él, aunque cambia el paño de pureza. Más interesante es el pequeño de Cervera de Pisuerga (MARTIN, *Op. cit.*, II, p. 71, lám. 56). Más de escuela parece el de Riberos de la Cueva (MARTIN, *Op. cit.*, II, p. 165, lám. 140). El más notable parece el de Villalba de Guardo, siempre en la misma provincia (MARTIN, *Op. cit.*, II, p. 249, lám. 212), que ha sido estudiado como suyo (J. RIVERA BLANCO, *Un Crucificado de Alejo de Vahía en Villalba de Guardo (Palencia)*, en «Bol. Inst. Tello Téllez de Meneses», 1979, pp. 211-212), pero que posee un cuerpo anatómicamente más avanzado, aunque en líneas generales se ciñe al tipo.

³ Nº 2.864 de inventario y fichado por mí en el Catálogo de escultura y pintura del museo que en estos momentos está en prensa.

⁴ Aunque ya fue Ceán Bermúdez el primero en citar el documento, no lo interpretó correctamente (J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico...* Madrid, 1800, V, p. 98), siguiéndole en el error numerosos autores posteriores. La referencia correcta la proporcionó I. VANDEVIVERE, *L'intervention du sculpteur hispano-rhénan Alejo de Vahía dans le «Retablo Mayor» de la Cathédrale de Palencia (1505)*, en «Mélanges J. Lavallée», Lovaina, 1970, pp. 305-318.

reiteran sus fórmulas. Y como prueba está la primitiva adscripción de su obra a un Rodrigo de León dudoso, autor de una Piedad, se decía, de Medina de Rioseco⁵. Sea cual sea la valoración actual que se haga de los documentos, la Piedad ha dejado de figurar entre las esculturas de Alejo, aunque hay que reconocer que persisten en ella estilemas suyos muy característicos. En consecuencia, entiendo que la prolongación del modo de hacer del artista en obras de taller, escuela, discípulos o seguidores, hace difícil definir lo que le pertenece personalmente, de lo que resulta de su imitación y herencia.

Finalmente, y sin que excluya relación con las anteriores reflexiones, es importante recordar el valor de la creación de «iconos» o tipos iconográficos más o menos fijos en cualquier artista y más aún en los que alcanzan a tener éxito. De nuevo Alejo de Vahía es ejemplar en esto. Lo que implica que los seguidores han de seguir de cerca sus tipos iconográficos.

El nuevo Crucificado del museo Marés refleja todos los signos del «icono» que sobre el tema ha elaborado el escultor. Es una imagen expresiva, sin que tal carácter determine deformaciones o gesticulación desbordada. El cuerpo de Cristo es muy característico, con un tronco escasamente naturalista en el que destaca la casi geometría de unos pectorales, se acusan las costillas, se hunde el estómago, para surgir luego el vientre algo hinchado. Contrasta esa manera de concebir el tronco con la cuidada anatomía de las piernas y los brazos, algo cortas aquéllas y mayores éstos. El perizonium o paño de pureza, corto como quieren los cánones del siglo XV⁶, se cruza en el centro dibujando un ángulo que permite ver el inicio del pubis. La cabeza está ligeramente a la derecha, mientras los ojos abiertos parecen dirigirse a un posible espectador situado en bajo a nuestra izquierda. La cierta dureza en el tratamiento de paños y zona superior del tronco es común a otras obras del artista. Este tipo se repite en otros ejemplares a él atribuidos como el de mayor tamaño del mismo museo Marés.

¿Fue Alejo el creador de este «icono»? En otra ocasión indiqué que acudió a Gil de Siloé para su Juan Bautista tardío del mismo museo barcelonés, que considero que es el encargado como muestra luego rechazada del retablo mayor de la catedral⁷. En el caso del Crucificado, también el retablo de la cartuja de Miraflores se centra con uno admirable y de grandes dimensiones. Existe una semejanza en el cuerpo, en la escasa definición muscular del tronco, en el abultamiento del vientre, en las modeladas piernas. Difiere el paño de pureza y es más expresionista el tremendo rostro de Siloé. La dificultad, a mi juicio, estriba en que la fecha, entre 1496 y 1499, es muy tardía porque considero anterior la obra de Alejo. En Aguilar de

⁵ Fue García Chico el que hizo la primera atribución. El problema lo resuelve J. J. MARTIN GONZALEZ, *La Piedad de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco*, en estas páginas, 1969, pp. 339-340. Sin embargo creo que convendría volver sobre la personalidad del autor de la Piedad, próximo a Alejo, verosíblemente posterior o más joven, signo de la influencia del escultor afincado en Becerril en áreas no muy próximas.

⁶ P. THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trento*, Nantes, 1959, p. 212.

⁷ J. YARZA LUACES, *Definición y ambigüedad de tardogótico palentino: Escultura*, en Actas «I Congreso Historia de Palencia» (Palencia, 1986) (Palencia, 1987, I, pp. 42-43).

Campos (Valladolid) existe un gran Crucificado que tipológicamente se ha puesto en relación con los de Alejo⁸, aunque estilísticamente sean distintos. No tenemos fecha para él, suponiendo que es de fines del siglo XV. La villa perteneció a los almirantes de Castilla, la gran familia de los Enríquez⁹, tan vinculada durante el siglo XV a Palencia y más concretamente a Santa Clara¹⁰. No se entiende la existencia allí de obra tan notable, ajena a lo que se hace en el entorno, si no se considera la posibilidad de que fuera donada por alguno de los almirantes, sobre todo por el segundo que recibe el nombre de Fadrique, que va a cambiar el lugar de enterramiento de la familia del monasterio de clarisas palentino, al nuevo edificio de San Francisco en Medina de Ríoseco¹¹. Persiste la pregunta: ¿fue el anónimo escultor de Aguilar de Campos el creador del tipo o lo tomó de Alejo? Si es correcta mi datación aproximada de la obra del museo Marés, sería más probable la segunda hipótesis, sin que se descarte un prototipo anterior relacionado con obras perdidas de Gil de Silóe.

Apenas se ha esbozado un intento de fijar una cronología relativa a la obra de Alejo de Vahía¹². He intentado algo muy somero en otra ocasión¹³. Decía entonces que podía ser el gran relieve de la Dormición de la Virgen de la catedral de Valencia lo más antiguo que poseemos del escultor. Por otro lado, la colaboración con Berruguete en el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava podía proporcionar otro dato temprano de la actuación en Castilla. A mi juicio, el nuevo Crucificado sería el más antiguo de los catalogados hasta ahora. El rostro afilado del Cristo, su nariz aguileña y una cierta expresividad lo ponen en contacto con algunos de los apóstoles de la Dormición. Si se compara el tronco con el del Crucificado conocido del museo Marés, el de Santa Eugenia de Becerril de Campos o el Viana de Cega (Valladolid), se diría que es más rígido y gótico, obedeciendo en los otros a sugerencias más modernas de suavidad. Es también el menor entre los que justificadamente pueden ponerse a su nombre¹⁴.

En definitiva, que, a mi juicio, estamos ante una de sus obras más cuidadas y antiguas, directamente realizada por él, con una técnica preciosista que recuerda dimensiones menores y que pudo llevarse a cabo entre 1480 y 1486, momento en que el tipo iconográfico que va a utilizar más tarde está plenamente formado.—JOAQUIN YARZA LUACES.

⁸ C. J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 408 y ss.

⁹ J. URREA y J. C. BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Villalón*, Valladolid, 1981, p. 11.

¹⁰ M. de CASTRO, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, 1982.

¹¹ Parece que fue el almirante Fadrique Enríquez el que mandó construir la iglesia de San Andrés de Aguilar de Campos donde se guardaba la talla (URREA, BRASAS, p. 11).

¹² C. J. ARA, *En torno al escultor...*, lo hacía someramente, fijando su actividad entre 1490 y 1510.

¹³ YARZA, *Op. cit.*, pp. 40 y ss.

¹⁴ Mide 106 cms. de altura (le falta la cruz), 95 de envergadura y 17,5 de profundidad.



LAMINA I