
Misterios de la vida de Jesucristo en la puerta de madera de la catedral de Split

The mysteries of the life of Jesus Christ on the wooden door of Split Cathedral

Josip DUKIĆ / Slavko KOVAČIĆ

Profesor Dr. Sc.

Profesor ordinario emérito

Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu
skovac@kbfs-st.hr

Abstract: Split Cathedral is the former mausoleum of the Emperor Diocletian which was transformed into a church. The Cathedral was embellished in the 13th century with several magnificent Romanesque sculptures. Outstanding among these is the double wooden door decorated with scenes representing the life of Christ, carved as a bas-relief by Andrija Buvina, a native of Split, which was inaugurated on 23 April 1214. Of the few medieval wooden doors that are still preserved, this is the only example that is still in its original position and in a good state of conservation. Both of the doors contain seven pairs of scenes in bas-relief representing the life, death and glory of Christ the Redeemer. This door is rightly regarded as a master work of medieval sculpture in Croatia. The iconological key to Buvina's work lies in the Christological mystagogy and soteriology of the life of Our Lord.

Keywords: Split Cathedral, Andrija Buvina, Ljubo Karaman, Medieval wooden door, Scenes of the Life of Christ

Resumen: La catedral de Split es, de hecho, el ex mausoleo del emperador Diocleciano, transformado en Iglesia. La catedral fue enriquecida durante el siglo XIII con varias obras escultóricas románicas de gran maestría. Entre ellas destacan la puerta de madera de doble batiente con escenas que representan los misterios de la vida de Cristo, esculpidas como bajorrelieves por el artista Andrija Buvina, natural de Split, inaugurada el 23 de abril del 1214. Entre las pocas puertas de madera medievales que conservamos es la única que se encuentra aún in situ y en un buen estado de conservación. Sobre cada una de las hojas de la puerta se encuentran siete pares de escenas en bajorrelieve que representan la vida, la muerte y la gloria de Cristo Redentor. Esta puerta está considerada, con razón, como una obra maestra de la escultura medieval en Croacia. La clave iconológica de la obra de Buvina consiste en la mistagogia cristológica y soteriológica de las escenas de la vida del Salvador.

Palabras clave: Catedral de Split, Andrija Buvina, Ljubo Karaman, Puerta de madera medieval, Escenas de la vida de Cristo

1. LA CATEDRAL DE SPLIT Y SU PUERTA DE INGRESO PRINCIPAL

La catedral de Split tiene un significado simbólico único entre todas las catedrales del mundo por su sentido de la victoria cristiana operada por medio de la «*patientia et fides sanctorum*» (cfr. Apocalipsis, 13, 10 y 14, 12). Se trata, de hecho, de un edificio monumental construido a caballo de los siglos tercero y cuarto, y colocado dentro del grandioso palacio de Diocleciano, el emperador romano famoso como perseguidor de los cristianos. Este edificio debía servir de mausoleo para este

soberano proclamado hijo de Júpiter (*Iovius*) reconocido, durante su vida, como «dominus et deus» por su forma de gobierno absolutista, aunque convertido, por su voluntad, en una tetrarquía. A mediados del siglo VII es convertido en una catedral dedicada a la Asunción, hospedando las veneradas reliquias de san Domnius, obispo de Salona, la capital de la Dalmacia romana que estaba situada en las cercanías de la actual Split. Este insigne testimonio de la fe en Cristo sufrió el martirio pocos meses después de la proclamación del cuarto edicto diocleciano contra los cristianos, precisamente el lunes de Pascua del 10 de abril del 304. El beato Juan Pablo II visitando esta catedral en su viaje apostólico a Croacia del 1998, después de haber rezado delante del altar que contiene las reliquias del santo, aludiendo al fuerte simbolismo, dijo: La historia aquí aún no ha acabado. Las batientes de la puerta principal, con la representación de las escenas de la vida, pasión y gloria de Cristo, resaltan, a su manera, el mismo mensaje victorioso de la paciencia, fe y esperanza cristiana.

Esta catedral fue enriquecida en el siglo XIII, en su interior, con múltiples y preciosas obras escultóricas. En 1210 se erigió un nuevo altar dedicado al insigne mártir de Salona, san Anastasius, fiel laico martirizado durante la misma persecución (el altar no se conserva), y cuatro años más tarde el templo incorpora la ya mencionada puerta de madera historiada, y más tarde, hacia el 1250, la sillería de madera ricamente tallada y finalmente, antes de concluir el siglo, el bellissimo púlpito pétreo, al igual que las obras anteriores de estilo románico.

En cuanto a la puerta, conocemos no solo el nombre de su escultor, Andrija Buvina (la etimología de su apelativo testimonia su origen croata), sino también el día exacto de su inauguración, el 23 de abril de 1214, un caso verdaderamente raro en la época medieval tratándose de puertas historiadas con escenas bíblicas. Entre las pocas puertas de madera medievales conservadas en nuestros días está es la menos dañada y la que ha sufrido menos intervenciones restauradoras¹. Además, se encuentra en su lugar originario.

Esta obra de arte románica de Andrija Buvina entraba en la historiografía europea en el siglo XVIII gracias al jesuita italiano Daniele Farlati, que trató sobre ella en dos ocasiones, en los volúmenes primero y tercero de su *Illyricum sacrum* publicado en 1751 y 1765, exaltando su belleza². A éste, le siguieron algunos renombrados autores de la segunda mitad del siglo XIX: el historiador del arte aus-

¹ La restauración realizada en 1908 por orden de la *Comisión Central para la conservación de los monumentos* de Viena comprendía la limpieza, cambio de ciertas partes de la decoración plástica en las calles y molduras en torno a los paneles figurativos, pero dejando el interior de los paneles con las escenas de la vida de Cristo casi intactos, incluyendo también las últimas en el fondo de los dos batientes, gravemente dañadas. Igualmente, fue tratada contra la carcoma.

² Daniele FARLATI, *Illyrici sacri tomus primus. Ecclesia Salonitana*, Venetiis, 1751; *Illyrici sacri tomus tertius. Ecclesia Spalatensis olim Salonitana*, Venetiis, 1765.

triacio R. Eitelberger von Edelberg³, el inglés T. G. Jackson⁴, escritor de viajes, y los autores A. Erhard⁵ y J. Wiegand⁶. La puerta fue estudiada a fondo por el historiador del arte Ljubo Karaman como parte principal de su disertación doctoral defendida en la Universidad de Viena en 1920 y publicada veinte años más tarde en croato con ampliaciones y puesta al día⁷, y que fue republicada en 1986 (dentro de una edición de una serie de obras escogidas del autor). El mismo autor trató este tema de nuevo en 1960 en forma de un amplio prólogo trilingüe (croata, francés, inglés) a la edición foto-ilustrativa sobre la puerta y la sillería del coro de la catedral de Split⁸. El historiador del arte Igor Fisković publicaba en un breve texto en 1989 ciertas observaciones y nuevas valoraciones, bien argumentadas⁹. Finalmente, F. Čorić y Z. Jurić en el año 2010 publicaron un artículo sobre la restauración ejecutada en 1908¹⁰.

2. LA DESCRIPCIÓN DE LA PUERTA

La entrada principal de la catedral está encuadrada aún con los estípites de piedra original del ex-mausoleo imperial, ricamente decorados (fig. 1). Entrando por una puerta moderna de estilo simple y sobrio aparecen a los ojos del visitador a izquierda y derecha las dos hojas de la puerta de madera medieval de Buvina, actualmente siempre abiertas y apoyadas en el muro de entrada (fig. 2). Su altura es de 5'30 metros y la anchura de cada una de 1'80.

Los batientes son de madera de nogal, revestidos y reforzados por debajo con madera de roble. Su superficie anterior está cubierta con incisiones magistralmente trabajadas. Sobre cada una de ellas hay una serie de escenas en bajorrelieve

³ Rudolf EITELBERGER von EDELBERG, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, Wien, 1884 (existe una nueva edición en croato: *Srednjozejkovni umjetnički spomenici Dalmacije*, Beč, 1884, Leykam International, [2009]).

⁴ Thomas Graham JACKSON, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, 2, Oxford, 1887.

⁵ Albert ERHARD, *Die altrchristliche Prachtthüre von S. Sabina in Rom und die Domtüre von Spalato*, en *Ephemeris Spalatensis*, Jaderae, 1894, 95-108.

⁶ Johannes WIEGAND, *Das altrchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom*, Trier, 1900.

⁷ Ljubo KARAMAN, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, en *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 275, Zagreb, 1942, pp. 2-65 (sobre la puerta).

⁸ Ljubo KARAMAN, *Vratnice majstora Buvine – Les portes d'Andrija Buvina et le chœur en bois de la cathédrale de Split – Andrija Buvina's doors and the Wooden choir bench in the cathedral of Split*, en Lj. KARAMAN-J. TADIJANOVIĆ, *Andrija Buvina-Vratnice splitske katedrale, Drveni kor u splitskoj katedrali*, ed. Zora, Zagreb, 1960, pp. I-XX, XXXIII-XXXIX, XLIII-XLIX.

⁹ Igor FISKOVIĆ, *Hrvatski biografski leksikon*, 2, sub voce «Buvina, Andrija».

¹⁰ Franko ČORIĆ-Zlatko JURIC, *Obnova Buvinovih vratnica 1908. godine*, en *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010) pp. 75-88.



Figura 1. La portada de la catedral. (Foto del libro de Kruno Prijatelj [ver bibliografía]).

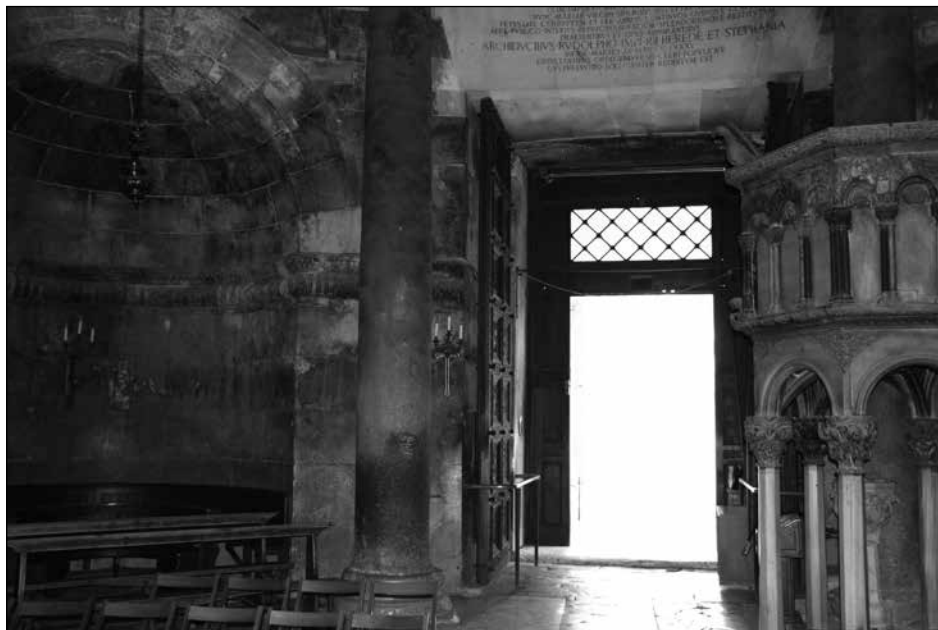


Figura 2. La puerta de madera en su ambiente (en la foto visibles los dos batientes).

representando la vida de Cristo, que sobre los paneles casi rectangulares (dimensiones de 38 x 40 cm) profundamente incisas y simétricamente dispuestas, corren parejas hasta en siete ocasiones. Estas escenas comienzan en la superficie de la hoja izquierda, arriba, con la escena de la Anunciación y terminan abajo con la escena de la resurrección de Lázaro. Continuando la serie por la superficie de la hoja derecha, esta va en dirección opuesta, iniciando las escenas desde abajo con la misión de los setenta y dos discípulos, y corre de nuevo, siete veces por parejas, acabando con la escena de la ascensión del Señor, arriba a la derecha (fig. 3)

Cada una de las escenas se encuentra encuadrada por las molduras puestas en oblicuo y entre cada una de ellas las calles (14 centímetros de anchura) adornada con hendiduras, que cubren toda la superficie que queda libre entre ambos batientes. En el cruce de las calles se encuentran pequeñas pelotas en madera en relieve. El ornamento principal de estas calles son los ramos de vides que se pliegan varias veces creando en tales espalderas espacios en forma de corazón o de círculos alternativamente. Dentro se encuentran, en primer lugar, los racimos con figuras pequeñísimas de vendimiadores o de bestias y pájaros; en el segundo caso, figuras humanas de aspecto real o fantástico. Estas incisiones crean, un juego de claroscuros, que en



Figura 3. Los dos batientes entallados e ilustrados. (Fotografía tomada por la Comisión Aulica de Viena [1908]. Preparada digitalmente por Živko Bačić.

tiempos estuvo acentuado por la bicromía (quedan rastros del color rojo del fondo). Este efecto, originalmente, era más fuerte gracias al hecho de que los paneles con las escenas, según parece, estaban dorados.

3. EL CONTENIDO ICONOGRÁFICO

La idea de que el contenido iconográfico de esta puerta había sido ideado por el arzobispo Bernardo, que gobernaba la Iglesia de Split en aquella época (circa 1200-1217), se impuso a casi todos los autores que se habían ocupado de la obra de arte. Bernardo fue por su doctrina y habilidad un personaje destacado mucho antes de llegar a arzobispo metropolitano de esta sede y primado de la Dalmacia y de toda Croacia. El cronista Tomas Archidiácono, nacido en Split en torno al 1200, nos cuenta de Bernardo, natural de Perugia (Italia), que pertenecía a la orden benedictina y que como «vir scholasticus» transcurrió treinta y ocho años de su vida en Bolonia ocupándose de las ciencias y en posesión de «libros plurimos et pretiosos», y que siendo arzobispo escribió un tratado contra los herejes y un libro de predicación. Según el mismo cronista formaba parte de las delegaciones pontificias viajando «frecuentemente» a la corte real de Hungría, donde permanecía un tiempo al haber sido escogido como maestro del príncipe heredero Emerico, futuro rey húngaro-croata. Su relación con la corte habría dado el motivo al clero y al pueblo de Split para elegirlo como arzobispo, elección que el celebre papa Inocencio III dudó un poco en confirmar, por tratarse de una persona importante en el servicio a la Sede Apostólica.

Karaman supone que Buvina esculpiendo la vida de Cristo en la puerta se habría inspirado en ciertas letras iniciales ornadas y en diversos miniados mostrados por el arzobispo Bernardo de los códices de la catedral y de su biblioteca privada aunque, naturalmente, no para ser copiadas al pie de la letra sino para inspirarse en ellas. Fisković no se inclina por tal conjetura sino que subraya, más bien, la posibilidad de que el escultor hubiera puesto en práctica su propia experiencia de pintor (hay noticia de un cuadro suyo perdido) y escultor. Esta experiencia debería incluir la inclinación independiente hacia el trabajo creativo. En todo caso, dice Filković, «el orden de las escenas sigue un simbolismo del ciclo neotestamentario no presente, al menos en su conjunto, en ninguna otra realización del género en toda la Europa antigua».

El contenido iconográfico de las escenas con su orden que se extiende por los dos batientes de la puerta muestra de modo más claro el esquema siguiente:

Batiente izquierdo

↓	1. Anunciación del Señor	2. Jesús nace en Belén	
	3. El viaje de los tres magos	4. Adoración de los magos	
	5. Matanza de los inocentes	6. La fuga a Egipto	
	7. Presentación del Señor en el templo	8. Bautismo de Jesús	
	9. Bodas de Caná	10. Tentaciones de Jesús	
	11. Curación del endemoniado de Gerasa	12. Jesús con la Samaritana en el pozo	
	13 Curación del ciego de nacimiento	14. Resurrección de Lazaro	

Batiente derecho

	27. Descendimiento de Jesús a los infiernos	28. Ascensión del Señor	
	25. Jesús es bajado de la Cruz	26. Jesús es puesto en el sepulcro	
	23. Flagelación de Jesús	24. Jesús crucificado en el Gólgota	
	21. Jesús capturado en el huerto de los olivos	22. Jesús delante de Pilatos	
	19. Lavatorio de los pies	20. Jesús en el huerto de los olivos	
	17. Ingreso solemne de Jesús en Jerusalén	18. Ultima cena	
↑	15. Misión de los setenta y dos discípulos	16. Jesús llora sobre Jerusalén	

Las escenas esculpidas sobre los dos paneles últimos del batiente izquierdo y las dos primeras del derecho, encontrándose en el fondo de la puerta durante tantos siglos, han sido gravemente dañadas, pero no hasta el punto de no reconocer su contenido iconográfico.

4. RASGOS ICONOGRÁFICOS INTERPRETATIVOS E ICONOLÓGICOS

A los aspectos iconográficos e iconológicos de esta obra de arte están consagradas en la última edición de la monografía de Karaman treinta páginas seguidas más otras que se encuentran a lo largo de la obra cuando se analiza comparativamente los

batientes del Buvina. No es posible, obviamente, en este breve artículo, exponer los resultados completos de este amplio y profundo examen de este autor, ni siquiera resumiéndolo mucho. En cuanto a las observaciones y explicaciones referentes a cada escena, destacamos lo siguiente:

En la escena de la *Anunciación*, María, a la aparición del Arcángel Gabriel escucha con gesto de adoración dejando de hilar la lana. El escultor, en este último elemento iconográfico, se apoya en la literatura apócrifa según la cual María estaría tejiendo para una cortina del templo. Karaman pone de relieve la simplicidad de esta imagen y al mismo tiempo su dignidad y armonía. También encuentra cierto influjo de los apócrifos en la siguiente escena, el *Nacimiento*, por la representación de mujeres que ayudan a María en el cuidado del niño, y desde el punto de vista artístico destaca la aglomeración de personajes en la composición. En la escena del *Viaje de los tres reyes magos* y en la siguiente de la *Adoración*, encuentra particularidades en el hecho de que los magos, distanciándose de lo usual en la representación de estos personajes, son representados en las dos escenas como imberbes, es decir, jóvenes, y en la segunda encontramos a los tres arrodillados. En la escena de la *Matanza de los inocentes*, Herodes entrega de su propia mano la espada al verdugo, y en la escena de la *Presentación en el templo*, José no lleva las dos tórtolas, lo cual es una rareza iconográfica. En la escena del *Bautismo de Jesús* la peculiaridad de Buvina consiste en olvidarse del símbolo del Espíritu Santo y de la mano del Padre celestial, lo cual es explicado por Karaman como una simplificación impuesta al escultor por el hecho de que los personajes llenan todo el espacio disponible. El ciclo típico del tiempo litúrgico navideño se cierra, obviamente, con la escena de las *Bodas de Caná*, en la que todas las personas representadas, María, Jesús y el resto, realizan las acciones sucesivamente descritas en los evangelios, pero representadas aquí todas de una vez (fig. 4).

Karaman y los otros autores no lo dicen, pero es evidente que con las últimas cinco escenas representadas en el batiente izquierdo se inicia y se desarrolla el ciclo correspondiente a las lecturas de los textos evangélicos correspondientes al tiempo de Cuaresma y a la semana de Pasión. La primera de ellas es la *Tentación de Jesús*, que en la puerta del Buvina, se encuentra representada solo como la primera tentación, significada con las piedras que deberían convertirse en panes, según la tentación del tentador, pero se le añade también el elemento iconográfico que destaca el final de toda la escena evangélica de las tentaciones: los ángeles que confortan a Jesús. No todos los estudiosos, en el panel undécimo, reconocen la escena como la de la Curación del endemoniado de Gerasa, porque no contiene los elementos típicos de esta representación: el demonio y los cerdos (fig. 5). Pero después de un análisis cuidadoso, Karaman llega a la conclusión de que se trata de esa escena, sin ninguna duda¹¹.

¹¹ Hay que tener en cuenta el hecho de que las figuras del ángulo derecho inferior de esta escena están dañadas. Algunos autores afirman que en esta parte puede reconocerse, de alguna manera, la figura del diablo.



Figura 4. La escena del noveno panel: El milagro de Jesús en Caná.



Figura 5. La escena del undécimo panel: La liberación del endemoniado de Gerasa.

Siguen las escenas: *Jesús hablando con la samaritana en el pozo* (fig. 6), *La curación del ciego de nacimiento* y *la Resurrección de Lázaro*.

A diferencia de las explicaciones iconológicas dadas por la historiografía hasta el día de hoy, nosotros seguimos el hilo conductor que une de modo claro todas y cada una de las cinco últimas escenas de este batiente izquierdo. Las de la *Tentación de Jesús* y de la *Curación del endemoniado*, nos llevan a la consideración de la lucha victoriosa de Jesús contra el poder del diablo sobre los hombres, que según las catequesis patrísticas se trata de uno de los puntos fuertes que deben ser anunciados a todos los cristianos y especialmente a los catecúmenos durante la Cuaresma. En las siguientes escenas, una detrás de otras, iconográficamente se subraya el agua viva que Jesús promete a la Samaritana, la fuerza iluminadora de la fe simbolizada en la vista recuperada del ciego de nacimiento y el poder de Jesús de dar la vida después de la muerte indicada con al vida devuelta a Lázaro ya en el sepulcro. Es imposible no reconocer aquí los temas principales de la liturgia cuaresmal y de las catequesis bautismales. Todo esto explica claramente el punto de vista iconológico de carácter típicamente teológico, soteriológico y litúrgico con acentos bautismales.

La serie esculpida sobre el batiente derecho de la puerta se inicia con la escena de la *Misión de los setenta y dos discípulos* (fig. 7). Este contenido iconográfico, propuesto por varios autores, fue contestado por Erhard, que sostenía que se trataba del *Viaje de Cristo con sus apóstoles hacia Jerusalén*, estando todas las escenas siguientes, ligadas a la última etapa de la vida del Salvador, su pasión, muerte y gloria. Karaman, no obstante, ha rebatido esa explicación, en primer lugar, con argumento de carácter iconográfico, por lo demás válidos, sin omitir el hecho de que la misión de los setenta y dos está incluida también en el Evangelio de Lucas en el cual se habla del último viaje del Señor hacia Jerusalén. Este pasaje del Evangelio de Lucas, añadimos



Figura 6. La escena del duodécimo panel: Jesús habla con la Samaritana.



Figura 7. La escena del décimo quinto panel: La misión de los setenta y dos discípulos.

nosotros, era famoso en Split, por que desde tiempos inmemoriales era recitado, y solemnemente cantado en la catedral durante la misa de la fiesta de san Domnius, protector de la ciudad, como queda testimonio en una nota marginal del célebre *Evangeliarium Spalatense*, códice escrito entre los siglos séptimo y octavo. Este santo mártir, habría sido según su legendaria *Passio*, discípulo apóstolico («missus Salonam a Petro, apostolorum Principe»), formando parte, por tanto, al menos simbólicamente, del número de los primeros discípulos. A esta escena, le sigue la de el *Llanto de Jesús sobre Jerusalén*, al igual que la anterior muy poco frecuentes en la iconografía medieval, como bien señala Karaman.

Las once escenas siguientes, que se suceden de abajo a arriba, representan todos los acontecimientos ligados directamente a los misterios de la Pasión y muerte del Redentor, litúrgicamente celebrados durante la Semana Santa, desde la escena de la *Entrada solemne en Jerusalén* (fig. 8), pasando por la *Última cena* (fig. 9), el *Lavatorio de los pies*, las dos escenas de Getsemaní que son la *Oración de Jesús* y su captura, después *Jesús delante de Pilatos*, la *Flagelación*, *Jesús muere en la cruz*, hasta el *Descendimiento de la cruz*, la *Sepultura* y el *Descendimiento a los infiernos*.

Karaman, describiendo y explicando iconográficamente la escena de *Jesús orando en el huerto de los olivos* (fig. 10), resalta la peculiaridad de Buvina al representar a cinco apóstoles durmiendo en lugar de los tres presentes en los evangelios. Por otro lado, debe ser corregida su explicación de que el rostro representado en el ángulo superior derecho es el de Dios Padre, a quién Jesús dirige su plegaria. El cardenal Christoph Schönborn, arzobispo de Viena, visitando la catedral con ocasión de la fiesta de san Domnius en 2005, al entrar y contemplar la hoja derecha de la puerta de Buvina, dirigió rápidamente su atención hacia esta escena, dando la siguiente explicación iconográfica e iconológica: el escultor quiere destacar, que el Cristo-

Hombre, representado de rodillas y barbado rezando al Padre sudando sangre, es al mismo tiempo el Verbo Eterno en la gloria de su Padre, iconológicamente expresado con la figura de rostro de Cristo imberbe en el ángulo superior. El hecho de que no se trate de la figura del Padre Celestial, sino de Cristo, queda confirmado claramente por el símbolo de la cruz presente en la aureola que rodea esa cabeza. Las restantes escenas de este ciclo pasional no suscitan problemas interpretativos.

En el panel último del batiente derecho está representado un Cristo sedente, según Karaman, sobre el arcoiris, rodeado por una girnalda sostenida por cuatro ángeles y sosteniendo un libro en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. En el fondo, sobresale una pequeña colina. Esta escena final, creaba dudas en algunos autores sobre si explicarla en el sentido de la Resurrección o en el de la Ascensión. Erhard sostenía que se trataba de Jesús en la Gloria (*Maiestas Domini*). Karaman defiende con una argumentación bastante convincente la interpretación en el sentido de la Ascensión.

5. RASGOS COMPARATIVOS

La mayor parte de las puertas medievales historiadas conservadas en Europa no tienen una gran semejanza con la del maestro Buvina, ni en la disposición de las escenas ni en la ornamentación. Hay unas pocas que si se asemejan, aunque esto no indique una mutua dependencia.



Figura 8. La escena del décimo séptimo panel: La entrada solemne en Jerusalén.



Figura 9. La escena del décimo octavo panel: La última cena.



Figura 10. La escena del vigésimo panel: Jesús ora en el huerto de los olivos.

Entre los autores que han estudiado la puerta, en particular en Erhard, se ha querido demostrar una cierta dependencia de la famosísima puerta de Santa Sabina en Roma, obra del siglo quinto. Primero Wiegand y después Karaman encontraron diferencias esenciales, tanto en la ornamentación como en la elección de las escenas bíblicas. Así, de las veintiocho escenas que están representadas en ambas puertas, solamente cinco son coincidentes en cuanto a la temática y, en cuanto al estilo y a las características iconográficas, son radicalmente diferentes, por no hablar aquí de la diferente dimensión de los paneles.

En la obra monográfica de Karaman, haciendo un examen amplio de varios detalles de las escenas representadas, se presta, naturalmente, mucha atención al punto de vista comparativo. En esta breve reseña es imposible entrar en esos particulares. Por lo tanto, bastará con resumir las conclusiones del autor.

A diferencia de Wiegand, que afirmaba que las escenas sobre los paneles de la puerta de Split se apoyaban a los tipos de ciclo evangélico usuales en el arte bizantino, Karaman, después de un análisis comparativo muy profundo de todas las escenas, llega a la fundada conclusión de que el escultor de Split, en efecto, tiene en cuenta múltiples y diversos modelos, entre ellos algunos bizantinos, pero los interpreta a su manera. Los detalles y la composición del maestro Buvina respecto al arte de Occidente son más numerosos y claros que aquellas referencias que pueden adscribirse a la influencia de los modelos del arte bizantino. Por otra parte, es conocido que en el campo del arte las influencias traspasan fácilmente los confines de los territorios y de las naciones.

En la elaboración de las escenas bíblicas encontramos bastantes elementos típicos del arte bizantino y del arte románico de las regiones italianas de la otra orilla del Adriático, es más, incluso no falta algún elemento que se corresponde con las características del arte en Europa norte occidental. Karaman destaca que tratándose del período anterior al *quattrocento*, las influencias de más allá del Adriático sobre el arte dalmata en general, y de Split en particular, están menos ligadas a Venecia que a las regiones adriáticas italianas, probándolo con argumentos históricos e histórico-artístico. Ciertas diferencias en la creación artística de Buvina provienen, naturalmente, de las circunstancias específicas de su ambiente geográfico y sociocultural, y sin lugar a dudas de su temperamento personal. Respecto a la parte ornamental de la puerta, no falta elementos similares a los de los monumentos de la antigüedad clásica así como prerománicos, conservados en Split y en sus alrededores, de modo particular sobre los estípites de la puerta del templo de Diocleciano dedicado a Júpiter, transformado más tarde, durante el siglo séptimo en baptisterio de la catedral y elementos del mismo del mausoleo hoy en día convertido en catedral.

Para mostrar algún ejemplo de esa variedad de modelos y soluciones, nos fijamos en la escena de las *Bodas de Caná*, que en ciertos elementos sigue el modelo del arte bizantino, y después en la escena de la *Resurrección de Lázaro* con muchas semejanzas con los modelos del arte occidental, mientras que en la *Última cena*, se re-

producen, mezclados, elementos occidentales y bizantinos. Para finalizar esta ejemplificación, la escena de la *Crucifixión en el Gólgota* que se separa del esquema usado en el arte bizantino concordando en varios elementos con el arte más característico del Oriente cristiano, fuera de Bizancio, y del arte occidental.

6. VALORACIÓN

A juicio de Karaman, Buvina, hablando de un modo general, sigue en la iconografía una corriente conservadora pero sin caer en el anacronismo. Al Buvina le gustan las composiciones simples. Respecto a otros escultores de su tiempo, Buvina se encuentra un poco retrasado en la evolución de su estilo, pero conserva todas las cualidades principales y esenciales del arte románico medieval. No se le puede negar, sigue Karaman, la claridad de sus composiciones y la dignidad de sus figuras. Crea una imágenes caracterizadas por su serenidad, armonía y equilibrio. El contraste entre las composiciones de los paneles que transmiten simplicidad y paz, de una parte, y de otra las calles con ornamentación vivaz y variada, entallada profundamente, debe considerarse como un feliz hallazgo.

Los bajorrelieves del Buvina son bidimensionales y las estilizaciones de los detalles lineares. Entre las características generales, es visible a primera vista la tendencia a la isocefalia en la representación de las personas. Por otra parte, el cuerpo de Jesús es representado a una escala mayor al resto de los personajes y su cabeza aparece circundada siempre por una aureola signada por una cruz inscrita en ella. Los vestidos de Jesús, María y de los santos se corresponden con los de la antigüedad, en cambio los de los personajes profanos llevan hábitos usados por los contemporáneos del escultor. El fondo de las escenas evangélicas raramente está trabajado, y cuando esto sucede tiene una función más bien escenográfica (aportación tanto de Ćorić como de Jurić). Esta simplicidad en la representación, afirma Prijatelj, tiene como efecto una cierta monumentalidad.

Según Fisković el maestro Buvina, en resumen, ha conseguido crear un conjunto equilibrado y armonioso que visualmente, con su plasticidad, produce un gran efecto. Esta obra ejerció un influjo notable sobre otros escultores de la región y la puerta es considerada hoy en día una obra maestra de la escultura medieval en Croacia.

La clave iconológica de la obra de Buvina, ideada probablemente por el arzobispo Bernardo, consiste en la mistagogia cristológica y soteriológica de las escenas de la vida del Salvador contadas en los evangelios y escogidas por la Iglesia para las lecturas litúrgicas principales de los tiempos fuertes del año litúrgico, Navidad, Cuaresma, Semana Santa y finalmente la Ascensión del Señor. Esta fiesta, de hecho, concentra en sí la mistagogia de todo el tiempo pascual y relevando la gloria de la naturaleza humana en Cristo glorificado y sentado a la derecha del Padre, indica de

manera unitaria la meta final de la obra salvífica del Redentor, de la acción evangelizadora y sacramental de la Iglesia y de la vida y actividad de todo fiel cristiano en la comunidad eclesial y en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ĆORIĆ, Franko-JURIĆ, Zlatko, *Obnova Buvinovih vratnica 1908. godine*, en *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010) pp. 75-88.
- EITELBERGER von EDELBERG, Rudolf, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, Wien, ²1884 (existe una nueva edición en croato: *Srednjovjekovni umjetnički spomenici Dalmacije*, Beč, 1884, Leykam International, [2009]).
- ERHARD, Albert, *Die altrchristliche Prachttüre von S. Sabina in Rom und die Domtüre von Spalato*, en *Ephemeris Spalatensis*, Jaderae, 1894, 95-108.
- FARLATI, Daniele, *Illyrici sacri tomus primus. Ecclesia Salonitana*, Venetiis, 1751; *Illyrici sacri tomus tertius. Ecclesia Spalatensis olim Salonitana*, Venetiis, 1765.
- FISKOVIĆ, Igor, *Hrvatski biografski leksikon*, 2, sub voce «Buvina, Andrija».
- JACKSON, Thomas Graham, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, 2, Oxford, 1887.
- KARAMAN, Ljubo, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, en *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, knj. 275, Zagreb, 1942, pp. 2-65 (sobre la puerta).
- *Vratnice majstora Buvine – Les portes d’Andrija Buvina et le chœur en bois de la cathédrale de Split – Andrija Buvina’s doors and the Wooden choir bensch in the cathedral of Split*, en Lj. KARAMAN-J. TADIJANOVIĆ, *Andrija Buvina-Vratnice splitske katedrale, Drveni kor u splitskoj katedrali*, ed. Zora, Zagreb, 1960, pp. I-XX, XXXIII-XXXIX, XLIII-XLIX.
- PRIJATELJ, Kruno, *Splitska katedrala*, Kršćanska sadašnjost Zagreb, Biblioteka Buvina Split, 1991.
- WIEGAND, Johannes, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom*, Trier, 1900.