

Iconología e iconografía de Cristo Yacente.

Origen y evolución

Pedro-Manuel FERNÁNDEZ MUÑOZ
Sevilla

- I. Introducción.**
- II. De la doctrina a la reliquia, y de la reliquia al icono.**
- III. Iconografías bizantinas de Cristo tras el descendimiento.**
- IV. Iconografía del Christus Patiens o akra tapeinosis.**
- V. Expresiones bajomedievales y modernas en España de Cristo Yacente.**
- VI. La expresión postmoderna del Christus Patiens.**
- VII. Conclusiones.**
- VIII. Bibliografía.**

I. INTRODUCCIÓN

Tratamos en este breve ensayo de esquematizar lo que fue el origen y la evolución iconográfica en el tiempo de quien uno de los titulares cristíferos más comúnmente representados en la Semana Santa española tras los tipos de los crucificados y Nazarenos. Nuestro recorrido comienza en los primeros siglos de la Iglesia con la conmemoración litúrgica que se hace en Jerusalén del Entierro de Cristo a finales del siglo IV y como estas formas condicionan la liturgia posterior al respecto, continuamos con las querellas bizantinas entorno a la definición del dogma de la Encarnación de Cristo y como para sustentarlo surge todo un cuerpo doctrinal que encuentra apoyo material para ello en las reliquias, en este contexto cobra importancia la Sabana Santa, fuente iconográfica material para desarrollar el tema de los Cristos Yacentes. Vamos a aludir en nuestro recorrido a otras manifestaciones plásticas vinculadas con el surgimiento de la iconografía de la que nos ocupamos, en concreto trataremos el surgimiento y desarrollo de la iconografía de la Virgen del Amparo o de la Misericordia por sus paralelismos con las del Yacente y también comentaremos brevemente otras iconografías bizantinas de Cristo tras el Descendimiento.

La iconografía del Christus Patiens, fruto de la veneración a la Sabana Santa y de la que el ejemplar más antiguo conservado es el del Museo de Kastoria (IMAGEN 1ª), abre una página importante, (que por desgracia tratamos en este texto con mucha brevedad), con relación al desarrollo de la liturgia de la Pasión de Cristo, y al valor del icono. Esta iconografía pasará en época bajomedieval a Europa Occidental a través de Venecia como podemos ver en el tema de la Piedad cultivado por Giovanni Bellini. Es en esta época cuando surgen las cofradías que rememoran auxiliadas por las imágenes sagradas la Pasión de Jesús, surgiendo imágenes de Cristo articuladas multicónicas que permiten conmemorar la Crucifixión, el Descendimiento y el Entierro del Salvador, en representaciones de teatro paralitúrgico de temática pasionista que con Trento serán censuradas, iniciándose así la creación de imágenes de yacentes, (exclusivamente en posición de yacente, con los brazos fijos), de las que el Barroco español en sus diferentes escuelas da buen testimonio.

Es necesario precisar que la denominación de Yacente alude a una determinada posición anatómica del cuerpo de Jesucristo y que esta alude a dos posibles lecturas iconológicas, el Entierro de Cristo o Cristo en el Santo Sepulcro, que vendrán dadas por la advocación que reciba el titular. Como ejemplo del primer caso nos vamos a referir frecuentemente en este trabajo al Cristo del Santo Entierro de Sevilla (IMAGEN 2ª) y podemos tomar a modo de ejemplo del segundo el famoso Cristo del paso de los Durmientes de la Hermandad del Santo Sepulcro de Valladolid obra de Gregorio Fernández (IMAGEN 3ª).

II. DE LA DOCTRINA A LA RELIQUIA, Y DE LA RELIQUIA AL ICONO

En las primeras décadas del Cristianismo como religión no perseguida y clandestina, se va constituyendo una suerte de liturgia basada en las experiencias apostólicas de las primeras comunidades de creyentes, que con el tiempo por cuestiones doctrinales se irá enriqueciendo. A ello habrá que sumar la incorporación de elementos culturales como el cálculo del tiempo, indumentarias, objetos litúrgicos, el calendario festivo,... del mundo romano¹. Jerusalén, en época de Adriano pasó a llamarse Elio Capitolina, ampliando su recinto amurallado incluyendo dentro del mismo el promontorio del Calvario sobre el que se construyó un templo dedicado a Venus-Astarte, rellenando el terreno existente entre la anterior muralla y el Gólgota para nivelarlo. Estos escenarios de la Pasión fueron recuperados por la labor arqueológica de Santa Elena en tiempos de su hijo Constantino, con el hallazgo de la reliquia de la Santa Cruz y redescubriendo los Santos Lugares como el Gólgota y el Santo Sepulcro y con la construcción de las basílicas. La Santa Ciudad de Jerusalén cobra importancia, se convierte en centro de peregrinación y su liturgia es referente obligado por la influencia que ejercerá en el desarrollo litúrgico de la Iglesia en los siglos IV y V. Convirtiéndose en modelo de culto cristiano, ejerciendo influencia sobre las otras iglesias. Su distribución de las horas litúrgicas, la celebración de los ritos: Bautismo, Confirmación y Eucaristía. Y lo que más nos interesa para este trabajo, la conmemoración de las fiestas del año litúrgico.

Las homilias bautismales y catequéticas de Cirilo de Jerusalén a mediados del siglo IV reflejan los usos culturales de la Iglesia Hierosolimitana. Los peregrinos que acudían a la Ciudad Santa absorbían estos modelos litúrgicos y los exportaban a sus regiones de origen. Es así como se trasvasa a Roma los ritos entorno a la Santa Cruz para la festividad del Viernes Santo.

¹ PECKLERS, K.F., *Atlas histórico de la liturgia*, San Pablo, Madrid 2012, pp. 12-27.

Entre las peregrinaciones de esta época destaca por estar recogida por escrito la realizada por la noble Egeria, con el título de Itinerario de Egeria, la autora realiza su viaje a Jerusalén y Próximo Oriente en torno a los años 381 y 384, describiéndonos la Semana Mayor, así llama la autora a la Semana Santa, del año 383². Egeria hace una minuciosa descripción de los Santos Lugares, en especial de la Basílica del Santo Sepulcro. Por sus páginas podemos saber en qué consistía en esa fecha la conmemoración del Entierro de Cristo. Era una liturgia estacional, es decir que requería del movimiento del grupo de fieles según el momento a conmemorar de un espacio a otro. El Viernes Santo en el atrio delante de la Cruz, tras la lectura en la hora nona del pasaje del Evangelio de San Juan en el que se narra como el Señor entregó el Espíritu, (Jn. 19,30), se entonaba una oración y se hacía la despedida delante de la Cruz, en el atrio que había entre el Martirio, (lugar de la Crucifixión) y el Anástasis, (lugar de la Resurrección). Desde la hora nona hasta la tarde los fieles permanecían en la Iglesia Mayor del Martirio, hecha la despedida, los fieles se trasladaban al Anástasis, donde se leía el fragmento de los evangelios donde José de Arimatea pide a Pilatos el cuerpo de Cristo y lo pone en un sepulcro nuevo, (Jn. 19,38 y Jn. 19,41-42). Realizada la lectura, se oraba, se bendecía a los catecúmenos y se hacía la despedida³. El sábado se preparaba la Vigilia Pascual a partir de la hora nona. De finales del siglo VI tenemos otro testimonio narrado de peregrinación a Jerusalén en el Itinerario del Pseudo-Antonino de Piacenza. En este texto no se hace una descripción de la liturgia jerosolimitana, pero sí del Santo Sepulcro, quedando de manifiesto la enorme veneración que suscitaba entre los peregrinos este espacio⁴.

Una de las reliquias que más fascinación ejerció en la antigüedad fue la Sabana Santa. No es materia de este ensayo pronunciarse con argumentos algunos entorno a sí el Santo Sudario de Turín es auténtico o falso. Con independencia de su autenticidad, lo cierto es que tendrá una transcendencia enorme en la Historia del Arte, resultando ser la fuente iconográfica primera de la iconografía del *Christus Patiens* o *Imago Pietatis*, del que derivan iconos como el de Kastoria y los *Ephitaphios*, y como consecuencia de esto, las *Pietás* de la Escuela Veneciana del Quattrocento,... o los *Cristos Yacentes* como el del Pardo o como el de tantas imágenes titulares de cofradías del Santo Entierro o del Santo Sepulcro en España. Resumiendo mucho diremos que el Santo Sudario fue llevada a Constantinopla mucho después de la querrela iconoclasta, en el 944, y cuando la doctrina de la Iglesia frente a las herejías

²ARIAS ABELLÁN, C., *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano*. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza), Universidad de Sevilla, Sevilla 2000, p. 17.

³ *Ibidem*, 2000, pp. 172-173.

⁴ *Ibidem*, 2000, pp. 258-259.

era la defensa a ultranza del Dogma de la Encarnación de Nuestro Señor, en este sentido el culto a esta reliquia venía a afianzar de forma propagandística la dimensión humana y a la vez divina de Jesucristo, pues no hay nada más humano como el sangrar, padecer y morir, ni nada más divino que el resucitar.

Es en este periodo cuando se desarrolla todo un programa iconográfico en paralelo a la Sabana Santa con iconos representando a Cristo muerto para uso litúrgico. En esta época, sobre la base de la liturgia hierosolimitana que acabamos de exponer consistente tan sólo en la lectura del fragmento evangélico sobre el Entierro de Cristo en el mismo escenario de los hechos, se pasa a una mayor elaboración litúrgica con el desarrollo de toda una poética literaria y de la imagen que con recursos sensoriales más finos traslada al fiel al momento a conmemorar, el uso de imágenes con finalidad cultural se extiende y de esta manera los creyentes frente a la copia de la reliquia están como trasladados al Santo Sepulcro, dispuestos a recordar y sentir la atmósfera del instante del Entierro de Cristo. Estuvo depositada la Síndone en Santa Sofía, gozaba de enorme devoción popular y oficial, siendo exhibido todos los viernes. Existen numerosos testimonios de ello. El último que corrobora su presencia en la Ciudad es en 1203 del caballero francés Roberto de Clari que lo ve en la Iglesia de las Blanquernas de Constantinopla. En 1204 los cruzados latinos camino de Jerusalén asaltan y saquean la capital de Imperio bizantino, multitud de piezas de arte religioso y reliquias son robadas o destruidas por el valor de las piedras y metales preciosos que adornan los relicarios e iconos, o bien por el propio valor de estas piezas se las apropian directamente. Los venecianos se hacen así con el icono de la Virgen Nikopeia, “la Forjadora de Victorias”, que pasa a ser la patrona de la ciudad de Venecia. En 1205, tenemos un testimonio claro de que el Santo Sudario ha sido robado por la carta que escribe un príncipe miembro de la Familia Imperial, Teodoro Angelos al Papa Inocencio III protestando por el saqueo de la capital y el robo por manos francesas de la Santa Reliquia. Se le perderá el rastro durante más de un siglo, reapareciendo no está claro aún si se trata de la misma pieza en Francia, cuando el caballero Godofredo de Charny la donó a la colegiata de Lirey.

Hay iconografías que tienen en su origen un soporte doctrinal, proveniente de los textos sagrados o de las actas de los Santos Concilios, otras devocional, y muchas poseen además un soporte material que lo aportan las reliquias. La iconografía del Cristo Yacente poseerá estos tres soportes a la vez y se desarrollará en paralelo con la de la Virgen de la Misericordia o Virgen del Amparo. Las reliquias constantinopolitanas darán el espaldarazo final para el surgimiento de algunas tipologías iconográficas. Constantinopla la capital del Imperio Romano de Oriente fundada por Constantino el año 330 no fue escenario de la Vida y la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo como lo fue

Jerusalén o Nazareth, ni escenario de las predicaciones de los apóstoles y el Martirio como lo fue Roma. Hubo que hacer una importante obra de traslación de reliquias que convertían a Constantinopla en una Nueva Jerusalén. Desde Tierra Santa, (territorio perteneciente al Imperio Romano Oriental), son enviadas multitud de reliquias como la Sabana Santa. Con respecto al culto mariano es de destacar el envío de la reliquia del Cíngulo de la Virgen solicitado por la Emperatriz Santa Pulqueria. Para esta reliquia la Emperatriz mandará edificar la Iglesia de Chalkopratia en el año 408, donde surgirá la primera iconografía de la Virgen del Amparo que tendrá la denominación de Haghiosoritissa, por “Hagio Soros”, “el Santo Relicario” donde se guardaba el Cíngulo de la Virgen. Este modelo iconográfico presenta a la Virgen María de pie o de medio busto vuelto su cuerpo hacia un lado adelantando y elevando ambas manos en actitud de orar e interceder por la Humanidad ante Dios.

Años más tarde, en el 458 reinando el Emperador León el Grande será trasladado a Constantinopla el Manto de la Virgen, que según la tradición quedó en su tumba tras la Asunción, esta reliquia será guardada y venerada en la Iglesia de las Blaquernas de Constantinopla y allí surgirá también otra tipología iconográfica con una enorme trascendencia por su difusión posterior tanto por Italia y posteriormente por el mundo Católico como por los países Ortodoxos. Se trata de la Virgen llamada Blachernitissa que recibe su nombre de la citada Iglesia de las Blaquernas donde se le daba culto convirtiéndose en una de las devociones más importantes de la capital del Imperio. En esta iconografía María aparece de pie con los brazos abiertos y levantados y las palmas de las manos hacia arriba en actitud de orar al igual que la Haghiosoritissa con la diferencia de la frontalidad y en el valor iconográfico que posee el manto que envuelve a la Virgen y cae por su cuerpo. Ambos modelos comparten la acción de interceder por los pecadores. Estas imágenes intercesoras, implorantes ante el Hijo, orantes, conforman en sí mismas todo un programa teológico, es decir expresan a través de imágenes poéticas doctrinas teológicas, siendo construcciones icónicas análogas a los textos del “Sub tuum Praesidium” o a los dogmas conciliares. La mayoría de los autores denominan a estas dos tipologías iconográficas, en especial a la derivada del modelo de la Blachernitissa como “Virgen de la Misericordia”, por el contrario consideramos más adecuado denominarla Virgen del Amparo no por una cuestión de proximidad afectiva personal, sino por la filiación directa que tiene la advocación con la oración del “Sub tuum Praesidium”.

Muchos de los modelos iconográficos habituales en el mundo católico occidental tienen su origen en Bizancio. Nos vamos a extender unos párrafos con respecto a la Virgen del Amparo, (o de la Misericordia), teniendo en cuenta que esta iconografía tiene un origen histórico circunstancial, un

desarrollo en Oriente y una expansión en Occidente absolutamente en paralelo a la iconografía del Cristo Yacente. En 1204 durante la cuarta Cruzada Constantinopla es saqueada por los latinos lo que supone la dispersión de reliquias y piezas de arte que fruto de la rapiña llegan a Occidente, iconos incluidos con iconografías desconocidas hasta el momento en la Europa Occidental. Venecia es uno de los principales saqueadores y donde irán a parar muchas de estas imágenes, buscadas incluso, pues aquí eran especialmente apreciadas. Fuera a través del expolio o del comercio lo cierto es que el modelo iconográfico de la Blachernitissa aparece en Venecia. Tras la cuarta cruzada es propagado por los cistercienses y por las órdenes mendicantes la devoción al Manto protector de Nuestra Señora del que existían muchos iconos en algunos el manto aparecía abierto más o menos ante el gesto orante de la Virgen que alzaba los brazos al cielo. Es por tanto consecuencia de la veneración de la reliquia del velo de la Virgen en Constantinopla, la creación de este nuevo modelo iconográfico por los occidentales a partir de la iconografía oriental. No obstante los antecedentes de la nueva tipología iconográfica del Amparo llegan a Venecia antes de la cuarta cruzada fruto de contactos comerciales y culturales. Ejemplo de ello es la “Madonna delle Grazie” del siglo XI, modelo iconográfico de María orante de cuerpo entero con manto, marmorea, de procedencia bizantina, conectada a la idea de protección del Manto. Existían icono de este tipo en Rávena en el 1100, en Pisa y Ancona. En Torcello, esta Madonna aparece en la Catedral con una inscripción que ruega a María “que cubra a los pescadores (con su manto)”. Suelen aparecer los destinatarios de las peticiones de Amparo a María en empresas públicas y colectivas y en asuntos privados, primero mencionados por escrito, luego con el tiempo se incorporarán en imagen votiva de los protegidos por el manto de la Virgen reforzando su carácter emblemático, subrayando un concepto el del Amparo de María sobre la Humanidad. Destaca en esta evolución hacia el 1200 el icono de mármol de Santa María Mater Domini de Venecia procedente de Constantinopla.

Tenemos la primera noticia documental de que esta iconografía empieza a funcionar de manera autónoma en 1267 en el gonfalone (estandarte) de una hermandad en Santa María la Mayor de Roma se representaba a María protegiendo a sus miembros bajo su manto. Monasterios de órdenes mendicantes y las hermandades asociadas a ellos divulgarán este modelo iconográfico sobre todo a partir del siglo XIV en una época difícil pues es un siglo de guerras, malas cosechas, hambrunas y la peste, tiempos necesitados de Amparo y protección de Nuestra Señora. Una de las primeras obras con la nueva iconografía en el siglo XIV es la imagen de un ancona del taller de Paolo Veneziano donde la Virgen aparece dando amparo bajo su manto a un grupo de hombres y mujeres seglares arrodillados. Surge así un nuevo tipo iconográfico mariano que se caracteriza por amparar a los fieles bajo su manto, es de desarrollo original

occidental pero apoyandose en la tradición del cristianismo oriental. Se representa la idea del Amparo de María plasmada en la propia figura de la Virgen y su manto y en los personajes acogidos bajo su protección extensible también a cuantos contemplan la escena. Concretaba una concepción general de la Gracia de la Madre y el manto era su emblema. A partir de entonces será habitual la iconografía de María amparando con su manto ya sea a navegantes del siglo XVI como en la Virgen de los Mareantes de Alejo Fernández o a Cartujos del siglo XVII como los de Zurbarán⁵. Así pues la representación de Cristo Yacente como la de la Virgen del Amparo tienen su origen en el desarrollo doctrinal que experimentará la Iglesia a la sombra del trono del Imperio Romano de Oriente.

En los primeros tiempos del cristianismo como religión oficial, (siglos IV y V) se producirán violentas disputas cristológicas en las que se irá definiendo la naturaleza de Cristo y el dogma de la Santísima Trinidad. Así en el Concilio de Éfeso del año 431 Nestorio, (386-451), y sus seguidores difisitas mantenían que Cristo tenía dos naturalezas en dos personas rechazando la Encarnación. María era considerada por estos como Christotokos es decir Madre de Cristo, del Jesús humano y mortal, pero no Madre de Dios, es decir madre también del Logos divino. La figura de María no era en sí el centro de atención del Concilio pero su función en la historia de la salvación era clave para la definición de Cristo con dos naturalezas en una persona, que fue la conclusión dogmática del Concilio de Efeso. Años más tarde en el Concilio de Calcedonia del año 451, inspirado por la Emperatriz Santa Pulqueria, un personaje clave en el desarrollo de la iconografía de la Virgen del Amparo y de la iconografía de la Santa Cruz, se volvía a incidir en los mismos temas puesta de nueva en tela de Juicio las naturalezas de Cristo y consecuentemente la de su Madre en esta ocasión por el Monofisismo, que básicamente defendía que la naturaleza humana de Cristo no existe porque está absorbida por la divina. La condena de esta doctrina supuso la revaloración de la Encarnación y de la humanidad de Cristo, describiendo su plena humanidad y divinidad en la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. María es la que con su maternidad encarna al Logos siendo Madre de Dios. Así mismo María es declarada en Calcedonia como “Omnipotente en la intercesión” con un papel fundamental de Mediadora ante el Altísimo. La pugna durante la iconoclasia precisó por parte de los defensores de los iconos la función de éstos, su iconografía y su estilo. Surge la nueva estética constantinopolitana. Teniendo el icono, a partir del conflicto iconoclasta (726-843), una fuerza aún más potente si cabe que antes de la

⁵ FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Orígenes y evolución de la iconografía del Amparo de María en el Arte Occidental”, en *Amparo*, 45 (2013) 17-23.

contienda. El icono pasa a ser santificado como representación directa del modelo, transmitiendo a los fieles los efluvios de santa energía del representado. Aparecen así los primeros iconos taumatúrgicos y los aqueropitas (de *acheiropoietai*; no pintados por mano humana).

Otra consecuencia después de la crisis iconoclasta en contraposición con el monofisismo es la nueva valoración que se hace de la segunda persona de la Santísima Trinidad. Dios es también hombre. A partir del siglo VIII los iconódulos (defensores de los iconos) hacen mucho hincapié en el dogma de la Encarnación como base para poder representar a Cristo puesto que se encarnó. El misterio de la Encarnación de Cristo alcanza un vigor tal que produce un proceso de “humanización” creciente en las representaciones del Arte Bizantino, entendiéndose esta humanización en la expresión del sentimiento, pues las formas siguen siendo antinaturalistas, tendentes a la abstracción intencionada. Dicho proceso de humanización tiene su más fuerte expresión durante los siglos XI y XII antecediendo ligeramente al movimiento del mismo signo que se experimentará en la pintura y escultura del gótico occidental europeo. La vida de Cristo como hombre tiene un protagonismo en las representaciones como no había sucedido con anterioridad, desarrollándose el “Ciclo de la Pasión”, pues la muerte de Cristo es consecuencia lógica de su Encarnación. El sentimiento ocupa protagonismo, y los personajes de la Pasión empiezan a ser considerados como seres que experimentan sentimientos humanos. A finales del siglo XI y sobre todo en el siglo XII esta tendencia alcanza su apogeo, recibiendo el nombre de *estilo Comnenos*, por el nombre de la dinastía reinante en ese momento. Este estilo se caracteriza por la aparición de la expresión emotiva en el arte religioso, el “pathos”, y facilita un nuevo tipo iconográfico, el de *Christus Patiens*, la imagen de Cristo muerto, de manera que el cambio progresivo de sensibilidad y estilo crea un nuevo modelo iconográfico.

III. ICONOGRAFÍAS BIZANTINAS DE CRISTO TRAS EL DESCENDIMIENTO

La iconografía sobre la Pasión de Ntro. Señor Jesucristo surge en el siglo IV, en las representaciones esculpidas en los sarcófagos paleocristianos y en el siglo V en los mosaicos. A partir del siglo XI y hasta la caída de Constantinopla, se trataba con mucha frecuencia los temas de la pasión en homilias y en la poesía eclesiástica, lo cual contribuyó al desarrollo de su iconografía. Recibe el nombre de “Ciclo de la Pasión” los iconos comprendidos cronológicamente desde la Santa Cena al tema llamado “del Treno” o “Lamentación por Cristo Muerto”. En este Ciclo, el número de escenas no es fijo, y podía variar desde dos (María y Cristo Muerto yacente) hasta quince. El momento más próximo

al Entierro de Cristo está representado en la plástica bizantina por este tema del Treno o Lamentación y por la representación exenta a partir del siglo XI del propio Cristo Muerto como *Christus Patiens*, antecedente de la tipología de Cristos Yacentes que luego se producirán en la Europa Católica Occidental. Existen también otras dos iconografías alusivas al momento después del descendimiento, ambas de carácter marcadamente alegórico. La más común y conocida es la llamada “Descenso a los Infiernos”, perteneciente, no ya al Ciclo de la Pasión, sino al Ciclo denominado “de las Grandes Fiestas”, y sirve para conmemorar la Resurrección de Nuestro Señor, aun cuando sea un episodio anterior cronológicamente al momento de la Resurrección. De dicho acontecimiento no hablan los evangelios canónicos, pero sí el evangelio apócrifo de Nicodemo, del que proceden los elementos básicos de sus representaciones, derivando otros detalles de la poesía litúrgica y homilias. La composición muestra a Jesucristo liberando personajes del Antiguo Testamento, estando representado de pie, sobre las puertas derribadas; en una mano sostiene una cruz, símbolo del sacrificio y de la Victoria, y la otra está tendida hacia Adán. Este tema puede tener ligeras variantes en su ejecución, así por ejemplo aparece representado Abel, hijo de Adán, solo a partir del siglo XI, cuando ha alcanzado gran difusión la homilía pascual de San Epifanio Arzobispo de Chipre (siglo VIII), que lo menciona.

Otra iconografía, totalmente alegórica, alusiva a Cristo en su sepultura es el icono llamado “Ojo que vela” o “Enmanuel dormido”. Se trata de una iconografía bizantina tardía, que surgió en el siglo XIV, en el Monte Athos, y se difundió por Rusia durante el siglo XVI, con variantes significativas. El tema muestra a Enmanuel adolescente, acostado sobre un sarcófago, no duerme; descansa y medita, a su lado el Arcángel Gabriel lo vela junto a la virgen, los ángeles pasionistas, con sus atributos de la Pasión correspondientes, lo acompañan. La escena prefigura la muerte de Cristo. En algunos iconos de este tipo las cartelas recogen las palabras del diálogo entre la Madre y el Hijo. María dice: “Señor omnipotente, Hijo y Dios mío, préstame oídos y escucha la plegaria de tu Madre, que reza tu Santo Nombre”, Cristo responde: “¿Por qué temes, ¡Oh Madre!, al verme tendido en el tálamo, crucificado y depuesto en el sepulcro? Resucitaré en la gloria, y tomaré venganza del Infierno”. Las fuentes literarias de este icono son Gen 49, el Salmo 110, 4-5, el Salmo 121, 4-8 y Jn 1. Pensamos que este icono tiene su paralelismo conceptual en la plástica barroca occidental con el tema de los Niños Jesús Pasionistas, con idéntica carga simbólica, así como en el extinguido Paso alegórico del Dulce Nombre de Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia de Sevilla. Volviendo al tema del Treno o Lamentación por Cristo muerto, (no confundir con el episodio del traslado al Sepulcro), expone el momento justo anterior a ser depositado el cuerpo en el Santo Sepulcro. La composición descrita es la siguiente; el cuerpo de Cristo muerto tendido sobre la loza es abrazado por la Virgen

María mientras San Juan le besa las manos y San José de Arimatea los pies, Nicodemo y las Marías están presentes asimismo en la escena. Esta representación al principio fue bastante sencilla, haciéndose cada vez más elaborada a partir del siglo XII y sobre todo en el XIV. Además la escena adquiere simbolismo litúrgico cuando es trasladada como reliquia a Éfeso la piedra sobre la que fue depositado el cuerpo de Cristo. La piedra simboliza el altar sagrado y la escena se podía interpretar como el primer sacrificio sobre el altar. Es un icono con una fuerte carga de simbolismo, más apropiado para ser descrito en imágenes que en palabras. Las fuentes literarias utilizadas para elaborar esta composición son, sobre todo, la Predicación de Jorge de Nicomedia, además del Evangelio apócrifo de Nicodemo y los himnos de Romano el Meloda. Los evangelios canónicos, por su parte, no describen esta escena del Treno, sólo recogen el hecho de que José de Arimatea obtuvo la autorización de Pilatos para recoger el cuerpo y enterrarlo.

IV. ICONOGRAFÍA DEL CHRISTUS PATIENS O AKRA TAPEINOSIS

Desde el Triunfo de la Ortodoxia y sobretodo en el período tardobizantino (siglos XI-XII) y en el postbizantino, los tipos iconográficos se enriquecen surgiendo nuevos temas interesantes para ser representados en el “Gran Ciclo de la Pasión”, esto es gracias a la redefinición de los conceptos simbólicos-dogmáticos de la divinidad y humanidad de Cristo y en su imagen. Conjuntamente a esto se producen cambios en el desarrollo de la liturgia, los iconos son utilizados durante el ritual litúrgico, condicionándose de esta manera la composición y el tema de las obras. Aumenta, pues, el número de escenas necesarias para los Oficios y Procesiones de la Pasión, surgiendo iconografías nuevas como la de Cristo Muerto, representado en busto, (o de medio cuerpo), desnudo en el Sepulcro. Este tipo iconográfico es el denominado “Christus Patiens” o “Cristo Hombre de Dolores” conocido en la tradición Occidental con el nombre de “Imago Pietatis”, en la bizantina como *Akra Tapeinosis*, (Varón de Dolores), y en la eslavo-eclesiástica como *Christos Vo Grobe* (Cristo en el Sepulcro). El ejemplo más antiguo de este modelo iconográfico se encuentra en el icono bifronte del Museo Bizantino de Kastoria (Grecia), procedente de la Catedral de dicha ciudad, datado en el siglo XII (IMAGEN 1ª). Presenta en la cara posterior una imagen de medio cuerpo de la Madre de Dios Dolorosa, con el niño en sus brazos. La formación de este modelo iconográfico y la función de la tabla de dos caras están relacionadas con el desarrollo de los actos litúrgicos de la Semana Santa. Estos iconos bifrontes, el Viernes Santo eran sacados en procesión y venerados, función para la que fueron creadas dichas imágenes, siendo el contexto litúrgico el que marca el programa iconográfico de la imagen.

El icono de Kastoria al que nos referimos es una tabla relativamente grande (115 x 77 cms.), en el reverso aparece Cristo muerto, el antecedente más antiguo que hemos detectado de la iconografía del Cristo Yacente, exceptuando el Santo Sudario de Turín. Aparece Cristo representado en busto, desnudo sobre la cruz, ya muerto. Tiene el aura grabada, y en su cruz figura la leyenda “Rey de la Gloria”, Cristo aparece con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho, modelo que repiten muchos yacentes incluido el de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Rigidez cadavérica, ojos cerrados, labios apretados, casi inexistentes. En el anverso del icono está pintada la Madre de Dios Hodigitria, con dos bustos de arcángeles en los ángulos superiores. Es curioso como al tratarse de un tema nuevo, el esquema iconográfico no está aun perfectamente fijado, aún no existe la Mater Dolorosa, no se ha inventado la representación de la Virgen dolorosa tal como la concebimos hoy en día. Por eso, la otra cara de este icono bifronte aparece la Madre de Dios Dolorosa, que es lo que se quiere representar para conmemorar los días de la Pasión, pero es representada con el Niño Jesús en los brazos, (que no debía, en términos cronológicos e iconográficos, estar allí).

Resultando de todo ello una curiosa iconografía “imperfecta” de la Dolorosa, somos pues testigos, con este icono, de cómo se van en aras de la funcionalidad litúrgica a diversificar y crear nuevas iconografías que en esos días se encontraban en proceso de gestación. El anverso del icono de Kastoria nos recuerda bastante la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro, icono procedente del cristianismo oriental, que alcanzó en su día enorme popularidad devocional en España. Siendo en nuestra opinión con toda seguridad un modelo iconográfico “de transición” entre las representaciones de la Theotokos como Madre de Dios portando a Jesús niño y el intento de convertir la imagen en dolorosa, empleando para ello el gesto melancólico y los objetos alusivos a la Pasión rodeando a la Imagen.

El icono de Kastoria, destinado a los oficios del Viernes Santo, es una pieza clave en la interpretación de la evolución del Arte Cristiano, pues por una parte asocia el culto a las reliquias con la creación de imágenes para el culto, que en sustitución de estas reliquias en los lugares alejados de los centros devocionales y de peregrinación donde estas se encontraban, como la misma Constantinopla, permitían su veneración y la celebración del mismo tipo de cultos que ante los originales.

Para ello debemos tener en cuenta que al repetir los artistas-monjes un arquetipo, sujeto a reglas fijas y estando la producción de estos iconos envuelta en un ambiente místico de oración, las copias adquirirían inmediatamente el mismo valor que el modelo original reproducido, y así mismo emanaban de

ellos la mismas santas virtudes, incluso en sus efectos milagrosos. El culto a la imagen de Cristo muerto (Christus Patiens o Imago pietatis), surgido en Constantinopla tiene como referente iconográfico a su vez la Sábana Santa de Turín, por aquellas fechas (siglos XI y XII), venerada en Santa Sofía de Constantinopla. Son por tanto estos iconos, como el de Kastoria, copias de la Sábana Santa, o copias de una copia de la Sábana Santa, con todo lo que esto implica. Así, la inclinación hacia la derecha de la cabeza de los iconos del Christus Patiens, aquí ya referidos, u otros posteriores, como los del tipo “No llores por mí, Madre” (Ne Rydaj Mene, Mati), del Museo Kolomenskoe de Moscú, del siglo XIV, se corresponden con la inclinación a la derecha que presenta Cristo en la Sábana Santa de Turín. Esta iconografía también recibe el nombre de “Esposo” (Nymphios), en el sentido de consumación de la boda en la cruz entre Dios y la Humanidad-Iglesia, representada por María. El texto del canon del Sábado Santo refleja muy bien el patetismo de la imagen: **“No llores por mí, ¡Oh Madre! al verme en el sepulcro, tú que en tu seno concebiste a este hijo sin semilla; resucitaré en la gloria, como Dios para siempre y te glorificaré en la fe y en el amor”**.

Así pues, la iconografía del Cristo Muerto Yacente tiene la peculiaridad de provenir del culto a una de las reliquias más veneradas de la Cristiandad, se sustenta en ella y no en fuentes literarias concretas, como evangelios canónicos o apócrifos o textos de los Santos Padres, como en el cercano tema del Treno, (aun cuando las mismas fuentes del Treno le pueden servir), pues la originalidad de esta tipología iconográfica es que indica una posición concreta del cuerpo humano, yacer, la lógica tras dársele sepultura a un cadáver, y eso nos lleva de nuevo a su fuente de origen, la posición adoptada por el cuerpo de Cristo impresa en su Sudario. Un icono con clarísima funcionalidad litúrgica y con uso procesional el Viernes y el Sábado Santo en los países cristianos ortodoxos. Es el Ephetaphios, y básicamente consiste en un icono sobre tela, pintado o bordado, con rica decoración, con la imagen de Cristo muerto yacente, pudiendo estar representado junto a María, San Juan y los Santos Varones respondiendo a la iconografía ya comentada del tema del “Treno” o “Llanto sobre Cristo Muerto”. O mostrando al Cristo Yacente de cuerpo entero sólo, con lo que se puede considerar a este tipo de iconos como una descarada copia de la Sabana Santa. El tropario del Viernes Santo suele ir así mismo pintado o bordado entorno al borde perimetral de la tela: **“El noble José, habiendo bajado Tu Cuerpo purísimo del madero, lo ungió con aromas, y lo envolvió en un lino fino, y lo depositó en un sepulcro nuevo”**. El ephetaphios más antiguo del que se tiene constancia se encuentra en Venecia y esta datado de hacia el 1200, llegando a la ciudad probablemente tras el Saco de Constantinopla. Por motivos de espacio no podemos describir la liturgia ortodoxa para el Viernes y Sábado Santo, lo que nos permitiría contextualizar mejor la función litúrgica de estos iconos.

V. EXPRESIONES BAJOMEDIEVALES Y MODERNAS EN ESPAÑA DE CRISTO YACENTE

Una iconografía que tendrá enorme aceptación y difusión a finales del medievo con la fundación de hermandades y la expansión del carisma humanista franciscano, será la de los Crucificados articulados, aunque nos ocuparemos de ello algo más adelante, mencionaremos el Cristo Yacente de Palencia, realizado en piel, con una sensación táctil de tal verismo que parece un auténtico cadáver, se trata de un crucificado articulado realizado para escenificar la Crucifixión, Descendimiento y Entierro de Cristo, algo bastante común por esa época en España como más tarde comentaremos. Así mismo el famoso Cristo de Burgos responde a la misma tipología y funcionalidad.

El tema pictórico denominado “La Misa de San Gregorio” describe el momento en el que el mismo Jesús, ratificando su presencia en la Eucaristía, se le aparece al Papa Gregorio, (540-604), mientras celebraba la Misa en Roma. Esta iconografía comenzó en el siglo XIV, teniendo una amplia difusión en toda Europa Occidental a partir del siglo XV y hasta el Concilio de Trento, cayendo en desuso a partir de entonces. Las razón del éxito en ese momento de esta leyenda, (sin base documental hasta ese momento), y de su representación iconográfica se debe al momento de auge que se experimentaba en esos días el culto al Santísimo Sacramento del Altar⁶. Situándonos en el contexto histórico de la época debemos recordar la Bula “Transiturus de hoc mundo”, emitida el último año de su pontificado por S.S. Urbano IV en 1264 contra la herejía de Berengario de Tours sobre la transubstanciación, con esta Bula se instaurará la festividad del Corpus Christi. Existen dos tipos para la representación de esta escena milagrosa legendaria, la que representa a Cristo muerto y la que lo muestra ya resucitado, siendo más abundantes los modelos de la aparición del Resucitado que las de la Imago Pietatis. Se representa a Cristo con las huellas de la Pasión, como Varón de Dolores, pálido y con los ojos cerrados, al borde mismo del Sepulcro formado por el mismo altar. Las manos cruzadas sobre el cuerpo. A veces aparecen junto a la figura de Cristo instrumentos de la Pasión⁷. Así lo podemos contemplar por ejemplo el cuadro titulado “La Misa de San Gregorio”, de Juan Rodríguez de Toledo, de la primera mitad del siglo XV y proveniente del Retablo del Arzobispo de Toledo Don Sancho de Rojas, Desde 1929 en el Museo del Prado. Hasta tal punto está vinculada la iconografía de Cristo Yacente con lo eucarístico que en el siglo XVI, el Yacente hecho por

⁶ POZA YAQUÉ, M., La Misa de San Gregorio. Algunas reflexiones sobre los precedentes ideológicos de una exitosa iconografía bajomedieval. En Rinconete, Centro Virtual Cervantes, 2009.

⁷ GENTILLE LAFAILLE, M.E., “Iconología de la Misa de San Gregorio” en *El mundo de los difuntos: Culto, cofradías y tradiciones*. Actas del XXII Simposium del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial 2014, p. 585.

Gaspar Becerra tendrá a la vez la función de ostensorio, presentando un viril para exponer al Santísimo en la Llagas del costado de Cristo.

El arte del barroco viene marcado por las consecuencias iconoclastas de la Reforma protestante y por el Concilio de Trento, en concreto por la Sesión XXV del Concilio, que era la novena y última celebrada en el pontificado de Pío IV, principiada esta sesión el día 3 y acabada el 4 de diciembre de 1563. Dicha sesión XXV comenzaba con el decreto “Sobre el Purgatorio”, tras este venía el decreto sobre “La Invocación, Veneración y Reliquia de los Santos y de las Sagradas Imágenes”⁸. Las normas conciliares se irán imponiendo lentamente ocurriendo tal circunstancia en el Reino de Sevilla con el Sínodo de la Archidiócesis de 1604, convocado por el Cardenal Niño de Guevara. A la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla esto le afectará notablemente al ser suprimido a partir de dicho Sínodo la ceremonia del Descendimiento que celebraba esta Corporación en los Humeros, teniendo que reinventarse el modelo procesional de la Cofradía como muy bien describe Pablo Alberto Mestre en el capítulo VII de su libro sobre esta institución⁹.

Debió de ser bastante común durante la Baja-Edad Media y durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, en muchas localidades de España, la escenificación de la Semana Santa usando para ello imágenes que se adaptaban al momento a representar. Siendo muy común en esa época la existencia de imágenes de Cristos articulados con mecanismo en los hombros lo que permitía que pudieran estar crucificadas y posteriormente ser descendidas y usadas como Yacentes. El Yacente del Santo Entierro de Castilleja de la Cuesta de la Hermandad de la Plaza, fue un Crucificado articulado que acabó siendo fijado por Arquillo en una restauración en los años ochenta. En el año 2013 fue restaurado el Yacente de la Hermandad del Santo Entierro de Cantillana, obra de Juan de Santamaría de 1583, devolviéndole la articulación de los hombros que tuvo y perdió en el pasado en otra restauración. La primera imagen del Cristo del Santo Entierro de Sevilla debió ser un crucificado de esta tipología pluriconológica, descartando con ello en nuestra opinión que la talla del Cristo Yacente propiedad de la Hermandad que se encuentra en la Capilla de la Virgen de Villaviciosa, y que procedía de la Parroquia de la Magdalena, traída por Don José Sebastián y Bandarán, haya podido ser en modo alguno nunca una imagen titular de la Hermandad.

Siendo suprimido el ceremonial del Descendimiento en virtud de lo dispuesto en Trento para corregir los excesos criticados por los protestantes: “**Y si**

⁸ Sesión XXV, *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Biblioteca Electrónica Cristiana.

⁹ MESTRE, P.A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*, Sevilla 2010, pp. 273-284.

aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destierrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes”¹⁰. Aun así aun hoy en día se sigue celebrando esta ceremonia en Alcalá del Río, en la tarde del Viernes Santo, donde el titular de la Hermandad del Santo Entierro es un crucificado articulado. Recientemente, en 2013, tras la restauración de la imagen que acabamos de comentar, se ha recuperado también esta ceremonia del Sermón del Descendimiento en la Ermita de la Soledad de Cantillana, sede de la Hermandad del Santo Entierro y Soledad de esta localidad, celebrándose en la tarde del cuarto domingo de Cuaresma. Este Sermón se venía celebrando desde la época de hechura del Cristo en 1583 y dejó de hacerse a principios del siglo XIX, seguramente como efecto de la Invasión napoleónica, con lo cual de alguna manera como en la vecina Alcalá del Río sobrevivió el rito a la publicación del Sínodo de 1604. A partir de la prohibición de escenificar el Descendimiento las hermandades hacen dos cosas: conservan las tallas de crucificados articulados pero como yacentes o bien, encargan una imagen nueva respondiendo a la tipología iconográfica del *Christus Patiens*, que desde Venecia, a partir del Quattrocento había tenido una difusión enorme por toda Europa, nombraremos la enormemente estudiada obra de Giovanni Bellini. Esto segundo, el encargo de una obra nueva fue el camino adoptado por la Hermandad hispalense, siendo el actual titular cristífero de la Cofradía obra de esta época, atribuida a Juan de Mesa (IMAGEN 2^a).

El modelo de inspiración, (más inmediato), de esta obra, así como de todos los numerosos yacentes que se producen en Castilla, por esos años, obra de Gregorio Fernández es el Cristo Yacente que el baezano Gaspar Becerra Padilla, (1520-1568), ejecuta a mediados del siglo XVI para el Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Por la fecha de realización habría que considerar a esta obra como renacentista o manierista, por el intenso dramatismo que encierra y el tratamiento la consideramos protobarroca, con un realismo y un patetismo tales que se adelanta al Barroco. Cristo sanguinoliento rezumando dolor humano.

La imagen tiene una enorme peculiaridad iconográfica añadida y es que a la altura de la Llagas de su costado tiene un viril incrustado con la finalidad

¹⁰ Sesión XXV, *Sacrosanto, Euménico y General Concilio de Trento*. Biblioteca Electrónica Cristiana.

de exponer en el al Santísimo, quedando enlazado, como comentábamos más arriba cuando tratábamos sobre la Misa de San Gregorio, de nuevo los temas de Cristo Yacente y la Eucaristía. Por un privilegio especial, único en el mundo, desde la fundación del Convento en 1559 por la Infanta Doña Juana de Austria, (hermana de Felipe II y regente del Reino entre los años 1554-1556), tienen la prerrogativa de poder exponer y procesionar el Santísimo Sacramento el Viernes Santo, usando como custodia para ello la imagen del Yacente obra de Becerra. El Yacente pues procesiona sobre unas andas bajo palio por los claustros del Convento, acompañado por la música de Tomás Luis de Vitoria compuesta precisamente para esta ocasión. La temática de los Yacentes-custodia se repetirá, realizando Pedro de Ávila en 1698 el Cristo perteneciente a la Cofradía de Jesús Nazareno de Valladolid.

En Castilla y el norte de España tendrá enorme éxito la iconografía del Cristo Yacente cultivada por el gallego Gregorio Fernández. En 1609 comienza a hacer Yacentes, haciendo ese año el primero por encargo del Duque de Lerma para la Iglesia de San Pablo de Valladolid. Su Yacente del Museo del Prado realizado entorno a 1625-1630, provenía de la Iglesia del Convento de San Felipe Neri de Madrid. Es de destacar en su producción el Yacente del Pardo, obra de gran devoción tanto regia como popular, encargada por Felipe III.

VI. LA EXPRESIÓN POSTMODERNA DEL CHRISTUS PATIENS

El escultor zamorano Ricardo Flecha, nacido en 1964 y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca en el curso 1984-89 es el autor de una obra titulada “Cristo en brazos de la Muerte”, talla en madera realizada en 2011 para el Centro de Interpretación Huellas de Pasión de Medina del Campo, (Valladolid), para procesionar en Semana Santa. Se trata de una obra en madera de nogal de una sola pieza de un tronco, de 40 ctmos. de ancho por 70 ctmos. de largo y 2’45 metros de alto. La Imagen es titular de la nueva cofradía de Cristo en su Mayor Desamparo, aprobada en Noviembre de 2014 y con residencia en la Capilla del Amparo de Medina del Campo.

Se caracterizan estas obras por estar formadas por dos elementos, Cristo y la Muerte. En clave alegórica la figura de la Muerte enorme, tremebunda y encapuchada abraza y posee el cuerpo desnudo de Cristo que yace en sus brazos. Las grandes manos de la Muerte destacan sobremanera aprisionando ostensiblemente el cuerpo inerte del Mesías, un auténtico “zarpaso de la Muerte”. La composición es vertical y recuerda a la Piedad Rondamini de Miguel Angel. Conviene matizar que no podemos hablar en sentido estricto de una escena del Entierro de Cristo, pues para empezar se trata de una

escena alegórica, carente por cierto de fuentes literarias o doctrinales escritas, pero que cronológicamente debemos situar entorno a ese momento de su traslado y depósito en el Santo Sepulcro. Así mismo, es conveniente también decir que tampoco es estrictamente un Yacente al estar sostenido verticalmente por la alegoría de la Muerte, pero que sí responde enteramente a la iconografía del *Christus Patiens* con sus antecedentes en los iconos, ya mencionados, como el de Kastoria y cuyo ascendente primero es el Santo Sudario de Turín, es por esto último y por el lugar cronológico que, supuestamente, ocupa en los acontecimientos de la Pasión, (habiendo salido incluso en el último lugar, tras la Soledad, en la procesión general magna medinense de 2011), por lo que incluimos esta obra en este ensayo.

El Cristo está policromado con las técnicas tradicionales al óleo, mientras la figura de la Muerte presenta una innovadora policromía a base de pátinas de óxidos metálicos. Impactante y de gran expresividad, no deja indiferente a quien la contempla, y por ello mismo, podemos decir que hace uso del lenguaje barroco. Pudiéndose enmarcar como arte postmoderno estas esculturas de iconografía absolutamente nueva, fruto de la libertad del Artista, no existiendo antecedentes en esta forma de tratar el tema de la Muerte de Cristo. Subyace en ella la trasgresión a la tradición iconográfica, y no sólo por la intención del artista de representar a Jesús en su desnudez corporal, (en nuestra opinión desafortunadamente corregida), sino por algo mucho más sutil en el mensaje que lanza, algo descorazonador, la fuerza de la Muerte que atrapa a Cristo. Pareciera esta iconografía, aunque no tiene porque, como si anulase el Triunfo de la Santa Cruz que abate a la Muerte y la vence definitivamente. Es tanto el poder de la Muerte muy superior en tamaño al del Cristo, que parece eclipsar la posibilidad de la Resurrección.

Ya existe una alegoría desde época bizantina que ilustra este momento, nos referimos al “Descenso a los Infiernos”, a la que hemos hecho mención anteriormente, y que ilustra perfectamente las enseñanzas del Catecismo de la Iglesia Católica, en concreto entre los números 632 al 635 de su última edición. En ellos se expone como ha entendido la Iglesia desde época de los apóstoles a nuestros días el llamado “Descenso a los Infiernos”, en el que Cristo baja para rescatar del seno de Abrahán a todos los justos, empezando por Adán y Eva, rescatando del reino de la Muerte a sus moradores y vencéndola por tanto. Esta obra de Flecha por ello se aleja, al menos aparentemente, del Magisterio de la Santa Madre Iglesia, incumpliendo la misión de enseñanza catequética que debe tener una obra destinada a procesionar en una cofradía, “Por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo...”¹¹.

¹¹ Ibidem.

Evidentemente no todo vale como expresión artística a la que poder dar culto, desde Trento la Iglesia apenas ha marcado pautas o se ha pronunciado en cuestiones artísticas, manteniéndose en vigencia lo expuesto entonces, con todas las innovaciones que en materia de iconografía trajo como consecuencia el Concilio de Trento. Claramente en la sesión XXV del Concilio se expone lo siguiente: “no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores”¹². Sin querer tener una actitud inquisitorial o intransigente, no deja de sorprendernos que una obra de este tipo, bellísima en muchos otros aspectos, sea autorizada por las autoridades eclesiásticas para uso cultural, teniendo en cuenta las contradicciones que desde el punto de vista del Misterio de la Salvación puede encerrar, o cuando menos la confusión que puede expresar el mensaje que trasmite. No se puede confundir modernidad con desarraigo o desnaturalización. Procesionó esta imagen en andas tras la Imagen de la Virgen de la Soledad el 13 de abril de 2011 por primera vez, durante una magna procesión en Medina del Campo que conmemoraba los 600 años de celebración de la Semana Santa en esta localidad. Curiosamente la polémica generada por la imagen no fue por su significado iconológico sino por la desnudez del Cristo, asunto desde nuestro punto de vista bastante superfluo, y que acabó zanjado con un perizoma de poliéster que el autor puso a su obra para la procesión y que se volvió a quitar una vez devuelta la obra a su espacio expositivo.

VII. CONCLUSIONES

- El modelo iconográfico de los Cristos titulares de hermandades del Santo Entierro como de las hermandades del Santo Sepulcro es el mismo, presentando la imagen la tipología denominada como de Yacente que consiste en representar a Cristo muerto en la posición de cúbito supino. Yacente es pues una posición corporal dada por la acción de yacer, vinculada a la iconografía, y que está suplantando en los últimos años la advocación verdadera de estas imágenes, en Sevilla se está llamando en Cristo Yacente en los últimos años al que siempre se llamó Cristo del Santo Entierro. Siendo común la forma iconográfica en los Cristos del Santo Sepulcro y los del Santo Entierro, la identificación iconológica deriva del nombre de la advocación y de la función que desempeña dentro del discurso cultural de la cofradía a la que pertenece.

- Desde los primeros tiempos del cristianismo se celebra el Entierro de Cristo como demuestra la liturgia de la Iglesia de Jerusalén en el siglo IV

¹² Ibidem.

descrito en el Itinerario de Egeria. Se tratará en esta época también de una conmemoración activa, pues para ello los fieles se trasladaban al escenario mismo del Entierro, de marcado carácter evangélico, con la lectura de los textos alusivos al acontecimiento, y en una atmósfera de piadosa oración y recogimiento. Este sencillo acto como todos los demás relativos a la Pasión de Nuestro Señor pasará de Palestina a otras regiones del Imperio Romano. Instauradas las formas litúrgicas hierosolimitanas en Roma, se adaptarán al espacio de la Urbs y desde allí el Magisterio de la Santa Madre Iglesia en época gregoriana lo uniformará para todo el Orbe cristiano.

- Creemos que influyen dos factores principales en el desarrollo de esta tipología. Se sabe que los monasterios de Constantinopla desarrollan el culto y la liturgia de la Muerte y Entierro de Cristo como consecuencia de la valoración doctrinal-teológica post-iconoclasta que se tiene de la Encarnación de Nuestro Señor. El otro factor es la devoción que se le tiene a la Sabana Santa, que traída de Edessa, desde el año 944 recibió culto en la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Siendo esta reliquia la que condicione tipológicamente el modelo iconográfico de “Cristo Yacente”. El que la reliquia fuera auténtica o no es lo de menos a efectos de la iconografía.

- La difusión de este modelo iconográfico en Occidente sería ya otro tema a tratar, pero podemos suponer al menos cuatro vías para ello: Iª y con toda seguridad la más probable de las vías es a través de Venecia, con quien Bizancio mantenía fluidos contactos comerciales, culturales e incluso familiares. IIª No se debe descartar tampoco las redes comerciales y marítimas de los genoveses o de la Corona de Aragón en el Mediterráneo durante la Baja Edad Media. IIIª A partir de la ocupación de Constantinopla por los cruzados en 1204, durante la cuarta cruzada, la llegada de reliquias e iconos a Europa Occidental será masiva, expandiéndose devociones e iconografías. IVª La reliquia de la Sabana Santa en Occidente produjo el mismo efecto que causó en Bizancio y provocó el surgimiento por razones devocionales de “reproducciones” de lo descrito en ella, es decir, de Cristos que responden a la tipología de yacentes, aunque en contraposición de esta cuarta vía podemos objetar que el tema de la Piedad introducido en Italia por Giovanni Bellini es de origen bizantino, en clara filiación con el icono del Christus Patiens de Kastoria.

- Llevar el todo vale de la Postmodernidad al Arte Cristiano es innecesario y peligroso porque puede llevar a errores doctrinales en aras de ofrecer una imagen de innovación y supuesta modernidad del estamento religioso. Existe en ciertas esferas de creyentes un solapado complejo de “no ser modernos”, mitigarlo vía renovación de la estética puede conducir a graves errores. La escultura de Flecha titulada “Cristo en brazos de la Muerte” ejemplifica lo

complejo que resulta inventar de manera arbitraria iconografías carentes de soporte doctrinal, devocional o material proveniente de una religión, por la desnaturalización del tema que puede suponer.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- ACHEIMASTOU-POTAMIANOU M., *Icons of the Bizantine Museum of Athens*, Atenas 1998.
- ARIAS ABELLAN, C., *Itinerarios Latinos a Jerusalem y al Oriente Cristiano. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- BEIGBEDER O., *Léxico de los símbolos*, Madrid 1989.
- BERMEJO Y CARBALLO, J., *Glorias religiosas de Sevilla o noticias histórico-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla 1882.
- BERGUA, J., *Historia de las Religiones, Vol. 1*. Senén Martín, Ávila 1964. p. 99.
- BORELLA J., *La Charité profanée*, París 1999.
- BOULGAKOF S., *Du verbe incarné*, París 1997.
- BOUYER L., *La vérité des icones*, París 1984.
- CASSAGNES BROUQUET, S., *Vierges noires, regard et fascination*, Rodez 1990.
- CHASTEL A., *Art et Religion dans la Renaissance Italienne, Essai sur le méthode*, París 1945.
- DVORNIK F., *Byzance et la primarité romaine*, París 1965.
- DURAND-LEFÈVRE., *Étude sur l'origine des Vierges noires*, París 1938.
- ELIADE, M., *Tratado de la Historia de las Religiones*. Cristiandad, Madrid 1981.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid 2002.

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Una tipología procesional perdida en Sevilla: las peanas de los crucificados. Reflexiones en torno a una pintura del siglo XVIII del Cristo de San Agustín”, en *Boletín de las Cofradías*, Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla (Sevilla), año LV- nº 658 (2013) 889-893.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “Orígenes y evolución de la iconografía del Amparo de María en el Arte Occidental”, en *Amparo*, año XXIII-nº 45 (Noviembre 2013) 17-23.
- FOLZ, R., *La naissance du Saint-Empire*, París 1967.
- GENTILLE LAFAILLE, M.E., “Iconología de la Misa de San Gregorio”, en *El Mundo de los Difuntos: Culto, Cofradías y Tradiciones*. Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial 2014, vol. II.
- GONZÁLEZ ENCISO, A., y USUNARIZ GARAYOA, J.M., *Imagen del Rey, Imágenes de los Reinos. Las Ceremonias Públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona 1999.
- GUILLAUME D., *Acathiste et Paradisis*, Roma 1981.
- GUILLOT d’OLIVET, *Ésoterisme de la Genèse*, París 1948.
- GRABAR A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París 1979.
- GARIDIS M., *Etudes sur le Jugement dernier postbyzantin du XVe à la fin du XIXe S. Iconographie-esthétique*, Tesalónica 1985.
- KING A.A., *The rites of Eastern Christendom. II*. Gorgias Press, Piscataway, NJ, 2007
- LA FONTAINE-DOSOGNE J., *L’iconographie de l’enfance de la Vierge Dans l’empire Byzantin et Occident. I-II*, Bruselas, 1964-1965.
- LEDIT I., *Marie Dans la liturgie de Byzance*, París 1976.
- MÂLE E., *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la Iconografía*, Editorial Encuentro S.A., Madrid 2001.
- MARTÍNEZ DE ANTOÑANA, G., *Manual de Liturgia Sagrada*. Corazón de María, Madrid 1926.

- MARTÍNEZ ALCALDE, J., “Las imágenes pasionistas que no salen (IV), ABC de Sevilla, 05/4/1987.
- MASSIP BONET, F., *La Monarquía en escena. Teatro, Fiesta y Espectáculo del Poder en los Reinos Ibéricos: De Jaime El Conquistador al Príncipe Carlos*. Consejería de las Artes, Madrid 2003.
- MESTRE NAVAS, P., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*, Sevilla 2010.
- MÍNGUEZ, V., “La Muerte del Príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en México”, en *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), Nº 6 (1990).
- PECKLER, K.F., *Atlas Histórico de la Liturgia*. San Pablo, Madrid 2013.
- POZA YAGUË, M., “La Misa de San Gregorio. Algunas reflexiones sobre los precedentes ideológicos de una exitosa iconografía bajomedieval”, en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 22 de Diciembre de 2009.
- REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien I-III/3*, París 1955-1959.
- SACROSANTO, ECUMENICO Y GENERAL CONCILIO DE TRENTO, en la Biblioteca Electrónica Cristiana. www.multimedios.org/docs2/d_000436/index.html.
- SENDLER E., *Le iconebyzantinedella Madre di Dio*, Cinisello Balsamo 1985.
- SPIESER JM., *L'artbyzantinedans les collectionspubliques françaises*, París 1992.
- SÁNCHEZ GORDILLO A., *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana*. Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, Sevilla 1982.
- TORRENTE, C., *Las Procesiones Sagradas: Síntesis histórica y comentarios*. Universidad Católica de América, Washington 1932.
- TREASURES OF MOUNT ATHOS, *Exhibition Catalogue Museum of Byzantine Culture*, Tesalónica 1999.

- TSIGARIDAS E., *La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200*. Belgrado 1968.
- VELMANS, T., «Création et structure du cycle iconographique de l'Acatliste», en *Actes du XI-Ve Congrès Int. des Etudes Byzantines III*, Bucarest 1976.
- WALTER U., *Historia del pensamiento político en la Edad Media*. Barcelona 1983.



1. Icono del Christus Patiens procedente de la Catedral de Kastoria (Grecia).



2. Cristo del Santo Entierro, Imagen titular de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla.



3. Paso de los Durmientes, Hermandad del Santo Sepulcro de Valladolid.

