

## FLANDES Y BURGOS: ICONOGRAFÍA PASIONAL, LITURGIA Y DEVOCIONES (1)

ÁNGELA FRANCO

Dedico el presente artículo al análisis de la temática pasional dentro del contexto litúrgico y devocional, precedido de un *excur-sus* explicativo del calendario de la Pasión y las Horas canónicas que fundamentan el rezo en comunidad no sólo por parte del clero, sino también por seglares, particularmente la realeza, la nobleza y la burguesía. En este contexto se estudian conjuntos de especial relevancia en el arte del ocaso de la Edad Media en Burgos, tanto de importación de Flandes (fig. 1), como de ejecución en la propia región, entre los que es paradigmático el retablo de la cartuja de Miraflores. Analizo a continuación el tema de los Siete Dolores de la Virgen. Finalmente, estudio una serie de temas: Ecce Homo, Cristo esperando la muerte, Lamentación sobre Cristo muerto, Cristo Varón de dolores, la Piedad y la Misa de San Gregorio. Se articula la imagen con los correspondientes textos litúrgicos, que desempeñan una función muy importante, no siendo un mero complemento.

La imagen constituye la apoyatura material de una creencia religiosa. Ésta fundamenta la clave de la lectura iconográfica para comprender su significado y solamente es posible llegar al mismo a

---

(1) El presente artículo se corresponde básicamente con la lección del mismo título, Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones, impartida dentro del curso *Arte y Sociedad. Burgos y Flandes en el siglo XVI*, dirigido por los profesores D. Alberto C. Ibáñez Pérez y Dña. Lena Saladina Iglesias Rouco, Burgos, Edificio Biblioteca Central, el 7 de Julio de 1999.

través de la ayuda del culto y su expresión ritual. En el contexto católico, la liturgia conforma el culto oficial de la Iglesia que se desarrolla orgánicamente a partir del nudo central de la historia cristiana, la ley de la oración [*lex orandi*] según la antigua fórmula indisolublemente unida a la ley de la fe [*lex credendi*] (2). Desde estos fundamentos ha de explicarse la iconografía pasional, en análisis, como la del año litúrgico en general.

Una referencia fundamental de la iconografía pasional se halla en el marco de Oficio de las Horas Canónicas, del que creo conveniente esbozar unas ideas, pues proporcionan la pauta para comprender los ciclos iconográficos del año litúrgico. **Las Horas Canónicas** deben su denominación a que los canónigos adoptaron el rezo propio de las mismas en común. Conforman la plegaria diaria en común del clero regular y secular, pero en la Edad Media también eran rezadas por muchos cristianos, entre ellos, por miembros de la realeza, de la nobleza y burguesía. No en vano proliferaron los libros de horas, que recogen los oficios de cada día del año, con las correspondientes fiestas. Numerosos testimonios iconográficos, tanto pictóricos, como escultóricos, ponen de manifiesto la secular costumbre de su rezo. En el retablo de Santa Pau, de Barcelona, dedicado a la Pasión, se indica la sucesión de cada uno de los rezos por medio de los textos alusivos a los distintos momentos de la Pasión, junto a la correspondiente escena. El Oficio Divino consta de ocho partes: **Maitines, Laudes, Prima Tertia, Sexta, Nona y Completas**. Los **Maitines** u **Oficio nocturno** son denominados así porque durante los primeros siglos de la Iglesia se rezaban muy de madrugada, desde hacia la una y media hasta poco antes de la salida del sol. Se terminaban con las **Laudes**. Más tarde empezaron a cantarse Maitines y Laudes a media noche, pero debido a la dificultad de soportar las incomodidades, se estableció su rezo en la última vigilia matutina, a sea, al apuntar la aurora. Las Laudes son llamadas así porque se componen de Salmos y Cánticos en los que resuenan incesantemente las divinas alabanzas [Laudes]. Las horas prima, tertia, sexta y nona son llamadas horas menores. La Prima debe su nombre a que se rezaba antiguamente a la primera hora del día, a la salida del sol, **ad solis ortum**. A las tres horas de salido el sol, se rezaba Tertia, correspondiente a las nueve de la mañana. La Sexta se rezaba a las

(2) GUARDINI, Romano, *El movimiento litúrgico*, Madrid/Barcelona, 1960, p. 8.

doce y la Nona a las tres de la tarde. Las Vísperas también son llamadas Hora duodecima, correspondiente a las seis de la tarde, y también son mencionadas Lucernario, Oficio de las luces, Hora lucernaria, porque se celebraban con extraordinaria iluminación. Finalmente las Completas, como indica el propio vocablo, terminaban o completaban el Oficio divino y solían rezarse al fin del día natural o sea al anochecer. Se explica así perfectamente el reloj de la Pasión, correspondiente a la noche y al día.

El Oficio divino se compone de Salmos, Cánticos, Himnos, Lecturas, Capítulos, Oraciones, Antífonas, Responsorios, Versículos, Absoluciones y Bendiciones, además del Credo y la Doxología **Gloria Patris**, que se repite al principio de cada Hora y al final de cada uno de los Salmos. A excepción de los Himnos, las oraciones y alguna que otra antífona, todo lo demás está tomado de la Sagrada Escritura, sobre todo del **Salterio, Lamentaciones y Cantar de los Cantares**. La parte más importante la constituyen los Salmos, a los que siguen los Cánticos y los Himnos.

Las Horas canónicas se rezaban a lo largo del año se acuerdo con los ciclos litúrgicos, lo cual se refleja en el arte. La liturgia de las Horas correspondiente a la Pasión se incardina a los momentos fundamentales de la misma, de acuerdo con el relato de los cuatro evangelistas, que se lee a lo largo de la Semana Santa: el domingo de Ramos, la Pasión según San Mateo; el martes, la de San Marcos; el miércoles la de San Lucas, es decir los tres sinópticos; y el viernes santo la de San Juan. Estos relatos son los que han servido de base para la liturgia de las Horas, junto con narraciones piadosas, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, “el Cartujano”, las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura, las *Visiones* de Santa Brígida, la *Légende Dorée* de Jacques de Vorágine, quien incluye el relato de la Verónica, que dará lugar a una de las estaciones del *Via Crucis*.

Así pues, las Horas de la Pasión se corresponden con las horas canónicas que la tradición medieval quería adaptar al horario de la Pasión, como se encuentra en los escritos de Guillermo Durando y más popularmente en los versos siguientes: “*Matutinum* ligat Christum qui crimina purgat. *Prima* replet sputis; causam dat *Tertia* mortis. / *Sexta* cruci nectit; latus eius *Nona* bipartit. / *Vespera* deponit; tumulo *Completa* reponit”, cuya traducción al castellano es como sigue: *Maitines* ata a Cristo que purga los pecados; *Prima* le

llenar de salivazos; *Tercia* produce la causa de su muerte; *Sexta* le colocan en la cruz; *Nona* le atraviesa el costado (la lanza); *Vispera* es bajado de la cruz; *Completa*, se le coloca en el sepulcro (3). Las escenas representadas generalmente son: La Traición de Judas, Insultos de los Jueces, Cristo con la cruz a cuestas, Crucifixión, Muerte, Descendimiento de la cruz, Santo Entierro.

Una obra maestra de la escultura burgalesa es el gran retablo de la cartuja de Miraflores. Relacionado con el culto funerario, domina el muro de la cabecera de la iglesia reservada como última morada de los reyes Juan II y su segunda esposa, Isabel de Portugal, los padres de Isabel la Católica. A sus pies se hallan los monumentales sepulcros, como el retablo, obra egregia de Gil de Siloe, y en el muro izquierdo el sepulcro del Infante D. Alfonso. El conjunto espacial conforma una de las más hermosas capillas funerarias del ocaso de la Edad Media en nuestro país, en cuya ejecución tuvo una parte fundamental la Reina Católica. Aunque el diseñador de la obra arquitectónica fue Juan de Colonia, el templo es concluido por su hijo Simón en 1488 (4). La Pasión de Cristo constituye un *continuum* referencial de salvación en el marco de la liturgia. Ya en el tímpano de la iglesia se observa una Piedad, y un Cristo crucificado remata el pináculo del frontón triangular. Pero la exaltación máxima se halla en el retablo, presidido por la bellísima escultura de Cristo crucificado, una de las más conmovedoras imágenes del siglo XV, derivada de los Crucifijos góticos dolorosos del siglo XIV (5). A sus pies se sitúan la Virgen y San Juan, conformando un Calvario sintético.

En mi opinión, hay dos aspectos no analizados hasta el momento, que proporcionan la clave de interpretación de la obra. Por una parte las escenas del cuerpo inferior conforman la iconografía de la liturgia eucarística en función de las fiestas mayores a lo largo del año litúrgico. Las fiestas en cuestión se inscriben en los correspondientes ciclos litúrgicos: Navidad, con la Anunciación, Natividad y Epifanía; Vida pública, que se inicia con el Bautismo de Cristo; el

(3) *Saber ver el Gótico*, catálogo de la exposición, Leganés, Ayuntamiento, 1987, textos de A. Franco, p. 91.

(4) SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, *La cartuja de Miraflores*, León, Everest, 1987, pp. 11-53; Yarza, Joaquín, *Gil de Siloe, Historia 16*, Madrid, 1991, n. 3, pp. 31 pp.

(5) FRANCO MATA, A., Filiación renana de Crucifijos góticos españoles del siglo XV, *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M<sup>o</sup> de Azcárate y Ristori*, n. 4, 1993-1994, Editorial Complutense, pp. 393-403.

ciclo de Resurrección y Glorificación: Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción de la Virgen. Varias de las escenas se hallan en un expositor movable, que muestra una cada vez. Se suman dos escenas pasionales, la Cena, evocadora del Jueves Santo e inscrita en la liturgia eucarística de dicho día, y el Prendimiento, que tuvo lugar en el huerto de los olivos cuando Cristo oraba acompañado de tres de sus discípulos.

En segundo lugar, y es lo más importante en el presente contexto, el medallón central inscribe las escenas correspondientes a las Horas canónicas de la Pasión, algunas con carácter sintético. En Burgos se han tallado la Oración de Cristo en el huerto, interrumpida por el Prendimiento y traición de Judas, la Flagelación, como sustituto a los Insultos de los jueces, Cristo con la cruz auestas, la Crucifixión, y la Lamentación sobre Cristo muerto en síntesis con la Piedad. Se oraba así todo el año por el eterno descanso de las almas de los soberanos y otros egregios personajes por medio de la oración comunitaria del Oficio. La Crucifixión preside el retablo, con Cristo en la cruz, inscrito en un gran círculo y a su derecha e izquierda respectivamente, y más abajo la Virgen y San Juan. Dicha disposición depende de fórmulas flamencas, como se observa en ejemplares de dicho país, así la tabla de Roger van der Weyden, en El Escorial (6), y también en una hoja de manuscrito en Haarlem (7).

Son frecuentes los retablos de las Horas de tipo sintético, que en escultura tuvieron gran aceptación en Centro Europa, entre finales del siglo XV y XVI como se atestigua a modo de ejemplo por los espléndidos ejemplares producidos en Amberes (8), varios de los cuales fueron importados en España (9). Responde a esta modalidad el tríptico mal llamado de la Piedad, en la catedral de Burgos (10). Se compone de una tabla central rematada en arco conopial y sendas alas laterales móviles, que cuando están cerradas muestran la Anunciación.

(6) PANOFISKY, Erwin, *Les primitifs flamands*, versión francesa del original inglés, París, Hazan, 1992, lám. LXI.

(7) Tylers Museum, ms 77, fol. 56, cfr. Panofsky, op. cit., fig. 361.

(8) *Les retables anversois XVe-XVe siècle*, catedral de Amberes, 26 mayo-3 octubre 1993, catálogo de la exposición, Amberes, 1993.

(9) GÓMEZ BÁRCENA, M<sup>a</sup> Jesús, *Retablos flamencos en España. Cuadernos de Arte Español*, n. 47, Historia 16, Madrid, 1992.

(10) Ficha redactada por E. Bermejo, *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, catálogo de la exposición, Burgos, 1994, pp. 45-47.

Éste es un tema fundamental en el marco de la fe, pues constituye el primer misterio de la Redención y por ello repetido hasta la saciedad a lo largo de los siglos. La tabla central está presidida por la *Lamentación sobre Cristo muerto*, en primer plano y al fondo la *Crucifixión*, a la izquierda la *Flagelación* y a la derecha *Cristo con la cruz a cuestas* y la *Verónica con su imagen*. El autor ha sido puesto en relación con un anónimo holandés (¿?) del siglo XV. Conviene reseñar un detalle importante que ha pasado desapercibido. En el borde del manto de la Virgen se halla inscrito en caracteres capitales el comienzo de la antifona AVE REGINA COELORUM (11), que se rezaba en el Oficio Parvo de la Virgen desde las Completas del día de la Purificación hasta Nona del Sábado Santo inclusive, todos los días de rodillas, a excepción de los domingos en que se hacía de pie, y desde el Sábado a Vísperas hasta después de ponerse el sol del mismo Domingo, si se rezan los Maitines del lunes. La antifona completa es como sigue: “*Ave Regina coelorum;/ Ave, Domina angelorum;/ Salve, radix, salve, porta,/ Ex qua mundo lux est orta./ Gaude, Virgo gloriosa,/ Super omnes speciosa, / Vale, o valde decora,/ Et pro nobis Christum exora./ Dignare me laudare te, Virgo sacrata*” (12). También se reza el día de la Anunciación cuando cae en tiempo de Cuaresma (13).

Además del citado texto, en otras ocasiones se incluyen otros de carácter pasional. Tal es el caso de la escena de Cristo esperando la muerte del retablo del citado título, del Maestro de Lübeck, del primer tercio del siglo XV: “*Popule meus, qui feci tibi? Aut in quo contristavi te?. Responde michi/ Qui eduxi te de terra Aegypti parasti crucem salvatori tuo*” (14), que se recita el Viernes Santo en la tercera parte de la acción litúrgica, concretamente en la Adoración de la cruz (15). Este tema también ha sido adoptado en el marco devocional, como se refleja en la tabla mal llamada de Cristo Varón de dolores, de la catedral de Burgos, obra de pintor alemán del siglo XV. Cristo, coronado de espinas y atado de pies y manos, espera pacientemente la muerte, sentado sobre un cubo de madera. A uno y otro lado San Antonio Abad, San

(11) No “texto del Magnificat”, que E. Bermejo, cfr. op. cit., p. 45.

(12) JAIME PONS, S.J., *Oficio Parvo de la Santísima Virgen María y Oficio de Difuntos aumentado de un Breve Eucologio*, Madrid, Librería Religiosa Hernández, 1926, pp. 56-57.

(13) *Oficio Parvo...*, p. 169.

(14) Primer tercio del siglo XV, cfr. Schiller, op. cit., fig. 307

(15) *Misal completo latino-castellano*, cit. p. 693.



Cornelio y los donantes y al fondo las santas mujeres contemplan la escena. Interesa destacar el texto, que es el que proporciona la clave de la obra. LA LECTIO[N] DE MAS VITORIA. PARA TODO FIEL XPISTIANO/ ES SE[N]TIR E[N] SV MEMORIA, LA PASSIO[N] POR N[UEST]RA GLORIA. N[UEST]RO DIOS SO/BERANO (16) (fig. 1). Constituye esta escena pasional una excepción iconográfica en nuestro país, de tema tan arraigado en Centro Europa, donde se desarrolla tanto en pintura como en escultura (17).



Fig. 1. Anónimo alemán del siglo XV: Cristo varón de dolores. Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.

(16) Bermejo, *Las pinturas sobre tabla...*, pp. 43-44.

(17) El alabastro inglés de Moguer es una importación. Para la iconografía del tema vid. Réau, op. cit., pp. 487-489; Schiller, op. cit., II, recoge bastantes ejemplos, figs. 307-313.

En la cartuja de Miraflores se conserva un tríptico de escuela de Roger van der Weyden presidido por la Crucifixión y a uno y otro lado Cristo con la cruz auestas y la Lamentación sobre Cristo muerto. Las escenas del Prendimiento, Crucifixión y Lamentación, del Maestro de Budapest, formaron indudablemente parte de un retablo de las Horas Canónicas (18). Las tablas de la Pasión, con la Flagelación, Coronación de espinas, Cristo despojado de sus vestidos y el Descendimiento, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional (19), han sido relacionadas por Post con el Maestro de San Nicolás, y propone para ellas su pertenencia a un retablo dedicado a los Santos Juanes y su procedencia de la provincia de Burgos (20). La atribución al citado maestro, creo es revisable, aunque se observan detalles estilísticos no lejanos. En cuanto a la pertenencia a un retablo de las advocaciones a los citados, desconozco la fuente de información y en lo que concierne a las últimas aseveraciones, carecen de fundamento, dado que en el expediente no se indica la procedencia (21).

Los **Siete Dolores de la Virgen** constituyen un tema que gozó de popularidad en el ocaso de la Edad Media. Los pintores flamencos mostraron especial sensibilidad hacia esta modalidad de representación. Adopta forma rectangular, dividida en ocho compartimentos, el central de los cuales ocupado por la Virgen, es el doble de grande que el resto, ocupado por los siete dolores. Éstos son en orden ascendente y de izquierda a derecha: **la Circuncisión, la Huida a Egipto, el Niño Jesús perdido en el templo, Cristo con la cruz auestas, Crucifixión, Descendimiento, Santo Entierro**. Dicha estructura es adoptada por Jan Joest de Calcar, hacia 1505, en el retablo conservado en la catedral de Palencia, encargado por Juan Rodríguez de Fonseca (22), y Adrián Isenbrandt (1530) en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas (23) (fig. 2). Dicha estructura parece que

(18) SILVA MAROTO, I, pp. 319-328.

(19) N. inv. 51893, 51663.

(20) Post, *A history of spanish painting*, Cambridge, Mass., 1934, vol. IV, pp. 266-268. Silva Maroto, I, pp. 246-302, no alude para nada a las citadas tablas.

(21) Se trata de una donación de D. Cristóbal Campos y Sánchez en 1875, exp. 1875/8, n. inv. 51893, 51663. A las tablas indicadas se añaden los n. inv. 51661, 51666, 51667.

(22) Retablo de los Siete Dolores de la Virgen, catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas*, Toledo, Museo de Santa Cruz, Madrid, 1992, pp. 326-327, n. 57.

(23) *Iglesia Nuestra-Señora de Brujas*, edición trilingüe, Bruselas, 1995, s.p.





*Fig. 2. Adrián Isenbrandt (1530): Retablo de los Siete Dolores de la Virgen. Iglesia de Notre-Dame de Brujas*

no repercutió particularmente en Burgos, pero el tema sí tuvo incidencia. Sirva de ejemplo Juan Sánchez en las escenas conservadas del retablo de Santa María del Campo –Descendimiento, Entierro de Cristo– (24). Los siete dolores de la Virgen entraron en el terreno devocional. Así se advierte en la devoción del Septenario, que se amplió a la Novena a la Virgen de los Dolores, que ha venido rezándose hasta fecha reciente (25).

Tras estas reflexiones sobre los grupos pasionales reseñados, estimo procedente realizar un *excursus* por las escenas o momentos más comúnmente representados, base iconográfica de la liturgia y devociones. El **Ecce Homo** es una de las imágenes más patéticas, narrada por Juan, 19, 4. Tras la coronación de espinas, Pilato presenta a Cristo ante la multitud reunida frente al pretorio, diciendo: “Ahí tenéis al hombre” [*Ecce Homo*]. Este tema, desconocido en el arte paleocristiano y bizantino y en propio trecento italiano, se difundió a fines de la Edad Media (26). Jesús es exhibido sobre un estrado coronado de espinas, con el manto y cetro de caña entre las manos atadas. En su pecho desnudo se aprecian huellas de la flagelación. Una cuerda pende en torno a su cuello. Desde sus párpados enrojecidos fluyen las lágrimas que caen sobre sus mejillas. Sirva de ejemplo ilustrativo la tabla de Alonso de Sedano –catedral de Burgos– que formaba parte de un retablo (27). En el marco devocional la figura de Cristo se ha reducido hasta el mínimo, como es el caso del ejemplar de Juan de Flandes, en la cartuja de Miraflores, donde Cristo llorando sólo tiene visible la cabeza, identificándose la escena por la inscripción en góticas *Ecce homo* (28). El ejemplar del

(24) SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca...*, I, pp. 204-207. El Museo del Prado guarda un tríptico con el tema de los siete dolores de la Virgen, al que titula Elisa Bermejo como “Retablo con escenas de la vida de Cristo”, sin identificar el conjunto temático. Procede de Valencia y es catalogado en el grupo de Louis Alincbrot, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1980, I, pp. 76-77, figs. 31-34.

(25) He manejado el *Devocionario Carmelitano*, Burgos, 1936, pp. 249-265.

(26) Se conocen algunos ejemplos en los marfiles del siglo IX y en miniaturas otomanas del siglo XI; cfr. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, versión castellana del original francés, Barcelona, El Serbal, 1996, pp. 478-479.

(27) SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca...*, III, pp. 755-757; id. *Las pinturas sobre tabla...*, cit. pp. 144-147.

(28) SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, *La cartuja de Miraflores*, León, Everest, 1987, fig. 54.

Museo de Burgos, procedente de Cerezo de Río Tirón, es obra del pintor flamenco Jan Mostaert (1520-1525). Figura a Cristo coronado de espinas, cubierto con el manto, los brazos atados y sujetando con las manos la caña y las ramas de zarza. Como es propio de esta iconografía, está llorando, razón por la cual se le conoce con el nombre de Cristo de las lágrimas (29). El Ecce Homo ha desempeñado un importante papel en la formación de la iconografía del *Cristo de Piedad* o *Varón de dolores*.

La **Lamentación sobre Cristo muerto** se inscribe en el ciclo de la pasión de Cristo y se corresponde con sus momentos finales, aunque los iconólogos no se ponen de acuerdo en cuanto a diferenciar algunas de las escenas, que interpretan como diferente momento. Mientras Émile Mâle no recoge la escena de la Lamentación, sino que aparece incluida en el tema de la Piedad (30), aserto aceptado recientemente por Robert Didier (31), Louis Réau le dedica un capítulo completo de su clásica obra **Iconographie de l'Art Chrétien** (32). Gertrud Schiller, por su parte, la reduce a los límites de una escena dentro del capítulo de la Deposición y el Entierro de Cristo (33). Según el esquema establecido por L. Réau, en el orden de sucesión de acontecimientos, la Lamentación sobre Cristo muerto sucede a la Deposición de la cruz, que tiene lugar inmediatamente después del Descendimiento (34). En la Deposición, el cadáver de Cristo es extendido sobre la piedra de la Unción, y lleva todavía la corona de espinas sobre su cabeza. Así puede observarse en el emblemático conjunto de Roger van der Weyden, del Museo del Prado. Como indica la Dra. Schiller, existen dificultades a la hora

(29) *150 años del Museo de Burgos, 1846-1996*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 72.

(30) *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1925, pp. 122-132.

(31) *Miseratio Christi, Redemptio mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passion, Art et Histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmedy, 1997, pp. 97-148, sobre todo pp. 139-140.

(32) He manejado la versión castellana, *Iconografía del Arte Cristiano*, Barcelona, El Serbal, 1996, tomo I, volumen 2, pp. 532-547, del original francés, París, Presses Universitaires, 1957.

(33) *Iconography of Christian Art*, Versión inglesa del original alemán, Londres, Lund Humphries, 1972, II, pp. 164-188, sobre todo pp. 174-179.

(34) En el Descendimiento el cadáver de Cristo está suspendido verticalmente, mientras que en la Deposición está extendido horizontalmente al pie de la cruz, cfr. Réau, op. cit., I, II, pp. 532-538.

de establecer una distinción clara entre la Lamentación y el Santo Entierro, pues aunque éste tiene lugar después de aquélla, sin embargo, en el primitivo arte bizantino se sintetizan en ocasiones ambas imágenes. Se trata de una modalidad que retomará Botticelli en torno a 1500. La escena de la Lamentación adquiere independencia iconográfica a fines del siglo XI, conquistando un papel importante en el marco litúrgico.

También se han establecido relaciones con la escena de la Unción de Cristo, que se sitúa en la vía evolutiva hasta llegar a la composición plenamente constituida, con un nutrido número de personajes. Tal es el caso de Lamentación de la Arena de Padua, de Giotto, de hacia 1303, derivada del arte bizantino. La Lamentación como imagen independiente es desconocida en el norte de los Alpes hasta el siglo XIV, aunque tal vez pudiera interpretarse como este tema alguna obra anterior. Desde finales de ese siglo, tanto Francia como Flandes desarrollan dicho episodio, disponiendo frecuentemente a la Virgen como punto focal. Así puede observarse en una tablita de un pintor flamenco, conservada en Bruselas (35), y en un *tondo* parisino o tal vez de Dijon (36). María Magdalena está sentada y sostiene enternecida la mano izquierda de Cristo exánime.

La pintura flamenca del siglo XV adopta a través de Italia los modelos surgidos en Bizancio, confiriéndoles su especial personalidad imbuida de lirismo y un dramatismo menos tenso que las interpretaciones germánicas, mucho más expresionistas. Los tipos flamencos se prestan más a la devoción apacible y tierna. Están pensados para conmover y excitar a la oración, fruto de lo cual fue el enorme éxito de que gozaron no sólo en los Países Bajos, sino que traspasaron las fronteras hasta España, la propia Alemania, Suecia y Dinamarca.

Van der Weyden, el gran creador de tipos, lo es también de la composición, que fue copiada en numerosas ocasiones tanto por él mismo como por otros pintores flamencos. Su grupo de la *Piedad* del Museo del Prado es significativo como precedente directo de la tabla de Bouts. La única diferencia estriba en la sustitución de la Magdalena por el donante (37). Pero en determinados detalles, co-

(35) SCHILLER, op. cit., lám. 607.

(36) SCHILLER, op. cit., lám. 609.

(37) Reproducido en Bermejo, Elisa, op. cit., I, fig. 66.

mo observa E. Panofsky, Bouts adopta formas de otros pintores, así la Magdalena recuerda más a Petrus Christus que al citado van der Weyden (38). Al círculo de Roger van der Weyden se ha asignado la tabla identificada erróneamente con una Piedad, procedente del convento de las Agustinas Canónigas de Santa Dorotea de Burgos, en el Museo Provincial (39). La escena se compone de cuatro figuras: María de rodillas estrecha entre sus brazos el cuerpo exánime de su Hijo, al que sujeta San Juan y en segundo plano la Magdalena junta las manos rota de dolor. Se trata de una de las versiones más frecuentes del tema, como se evidencia en pintores posteriores.

La escena de la Lamentación ofrece diversas modalidades, relacionadas con el número de personajes y otros detalles iconográficos. Por una parte Cristo es susceptible de aparecer sin corona o con ella. El número de personajes varía desde los conjuntos formados por Cristo y la Virgen acompañados de San Juan, la Magdalena y las tres Marías, José de Arimatea y Nicodemo –altar de la pasión, de Netze, Westfalia, de hacia 1400; Petrus Christus, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas; Metropolitan Museum, Nueva York–; los personajes citados acompañados de un concurso de ángeles –tabla de escuela flamenca, de fines del siglo XIV, Bruselas, ya citada–, el mencionado conjunto sin personajes celestes con las tres Marías, Nicodemo y José de Arimatea –tabla de Hugo van der Goes, Kunsthistorisches Museum de Viena (40)–, Cristo con la Virgen y donantes –tríptico de Miraflores, de escuela de Roger van der Weyden– hasta el esquema de Dierick Bouts –ejemplar del Museo del Louvre, París (fig. 3)– (41), que tuvo ascendiente sobre la pintura posterior, tanto en Castilla como en los propios Países Bajos –discípulo de Hugo van der Goes, Granada, Instituto Gómez Moreno (42), Juan Joest– y Alemania –Matthias Grünewald, predela de 1513-15, Colmar–. Adrián Isenbrant, que adopta dicho esquema, modifica parcialmente la disposición de los personajes en la tabla de la iglesia de San

(38) PANOFSKY, Erwin, *Les primitifs flamands*, versión francesa del original inglés, París, Hazan, 1992, p. 415.

(39) *150 años. 1846-1996 de Museo de Burgos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 70.

(40) *La peinture flamand au Kunsthistorisches Museum de Vienne*, Albin Michel, 20-21.

(41) Reproducido por Panofsky, *Les primitifs flamands*, fig. 415.

(42) Reproducido en Bermejo, op. cit., II, fig. 62.



*Fig. 3. Dierick Bouts: Lamentación sobre Cristo muerto.  
Museo del Louvre. París.*



Gil de Burgos (43). Conviene advertir que la tabla del Museo del Louvre muestra a la Virgen sentada, lo que la asimila más a la Piedad. Sin embargo, su actitud no es la de mostrar a su Hijo muerto, como es propio de dicho tema, sino que llora sobre Él, actitud propia de la escena en análisis.

La pintura hispanoflamenca burgalesa representó en diversas ocasiones la escena, inscribiéndose dentro del recetario iconográfico derivado de los modelos flamencos, muy difundido en Castilla entre otras vías por la propia pasión que la Reina Católica sentía por el arte del citado país. En el Museo de la colegiata de Covarrubias se conserva una tabla, de hacia 1480-1485, o tal vez algo más tarde, del Maestro del Salomón de Frómista, discípulo de Diego de la Cruz (44). Como en Dierick Bouts y Adrián Isenbrant, San Juan sostiene el cuerpo de Cristo, apenas cubierto con corto perizoma y dispuesto sobre el sudario, mientras la Virgen se inclina arrodillada con las manos juntas y la Magdalena está sentada pensativa a los pies y sujeta el bote de perfumes. Cristo, de poderosa y corpulenta anatomía, refleja la influencia de Diego de la Cruz en los rasgos faciales. San Juan Evangelista, de rodillas, viste túnica roja y manto verde. Tiene rasgos faciales enjutos y angulosos, es imberbe y peina cabellera de color castaño. La Virgen va ataviada con túnica de color castaño oscuro y manto azul oscuro, lleva toca o *impla* blanca cerrada cubriendo el cuello, atuendo característico de las mujeres de edad y sobre todo las viudas (45). La Magdalena está sentada, peina cabellera rubia que asoma bajo un velo trasparente. Viste túnica verde y manto blanco. A excepción de Cristo, los restantes personajes llevan nimbo con la correspondiente inscripción identificativa, *Madalena, Maria, San Juan* en caracteres góticos, bastante perdidos, sobre el fondo dorado situado detrás.

La tabla del maestro de Villalonquéjar (1485-1490), hoy en paradero desconocido, se nutre con mayor número de personajes, pues se incluyen dos Marías y tal vez José de Arimatea, como en una tabla

(43) Figuró en la exposición *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, catedral de Valladolid, Valladolid, 1988, ficha redactada por E. Bermejo, pp. 155-156, que la denomina erróneamente Piedad.

(44) SILVA, op. cit., vol. II, pp. 449-451, fig. 117, y pp. 455-456, fig. 120, identificada por la autora con una Piedad, opinión que no comparto.

(45) GARCÍA CUADRADO, op. cit., p. 155, fig. 4 en p. 153.

del Seminario Conciliar de Logroño, ya del siglo XVI (46). En cuanto a la tabla del Maestro de los Balbases, en Santa María de Frómista, formada por los consabidos personajes, Cristo, la Virgen, San Juan y la Magdalena, que P. Silva Maroto identifica con una Piedad, estimo que se trata de una Lamentación (47). Tal es la identificación de otra tabla en la colegiata de Covarrubias, donde la Virgen está sentada en tierra ante el cadáver de su Hijo, extendido sobre su regazo. San Juan y la Magdalena adoptan una actitud compungida.

**Cristo varón de dolores** [*Man of Sorrows* –inglés–, *Schmerzensmann* –alemán–] es un tema de larga tradición, y su origen se entronca en el mundo bizantino bajo la representación de la *Imago pietatis*, muerto, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, sin la corona de espinas, con la llaga del costado sangrante y eventualmente el cuerpo cubierto de heridas. La imagen tiene su manifestación emblemática en el icono de la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, de Roma, de fines del siglo XIII, realizado sobre un prototipo oriental perdido. Su relación con el Varón de dolores es directa, pues éste último no es sino una evolución del tema del icono.

La iconografía del Varón de dolores ha sido objeto de numerosos estudios y sobre la que se han vertido numerosas y a veces encontradas opiniones por parte de prestigiosos investigadores, como Heinz Löffler (48), P. Ronald Bauerreiss (49), Wiltrud Mersmann (50), Erwin Panofsky (51), Hubert Schrade (52), y más recientemente Ewald M. Vetter (53) y Rafael García Mahiques (54),

(46) GALILEA, Ana, *La Pasión en el Arte Gótico Riojano*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1996, pp. 68-69.

(47) SILVA, op. cit., II, pp. 488-490, fig. 138.

(48) *Ikonographie des Schmerzensmannes*, tesis doctoral, Berlín, 1922.

(49) *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluss auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, Munich, 1931.

(50) *Der Schmerzensmann*, Düsseldorf, 1952.

(51) "Imago pietatis", Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria mediatrix", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1927.

(52) Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes; *Deutschkundliches, Beiträge zue neueren Literaturgeschichte*, fasc. XVI.

(53) Iconografía del "Varón de dolores". Su significado y origen, *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, pp. 197-231.

(54) La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 68, Zaragoza, 1997, pp. 63-106.

entre otros. El tema puede denominarse indistintamente Varón de dolores y Cristo de piedad (55). La sangre que mana de la herida del costado de Cristo se vincula a los frutos salvíficos de la redención a través de la oración, la liturgia y de modo particular por la Eucaristía. G. Schiller ha establecido diversas modalidades del tema, Cristo varón de dolores eucarístico, acompañado a veces de un cáliz o incluso Él mismo dentro, Cristo varón de dolores Juez, Cristo varón de dolores con los *arma Christi* [atributos de la pasión], Cristo varón de dolores con ángeles, Cristo varón de dolores como segunda persona de la Santísima Trinidad, denominado en francés *Pitié de Notre-Seigneur* y en inglés *Not Gottes* (56). Aunque dicha división es válida, creo que pueden establecerse algunas apostillas, derivadas eventualmente de composiciones concretas. Cuando el Cristo varón de dolores aparece con manto y pisa el globo del mundo, como es el caso de Alonso de Sedano, afecta evidentemente un sentido escatológico. Este sentido se traduce en su figuración como Juez en la composición de la iglesia de San Nicolás de Bari, de Burgos, atribuido a Alonso de Sedano. Carácter místico conlleva el Cristo varón de dolores entre ángeles, coronado de espinas y con manto, de Diego de la Cruz, en la colegiata de Covarrubias. En la Misa de San Gregorio, de Juan de Nalda (?), del Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, se asocian dos caracteres, el eucarístico y el escatológico –Cristo pisa el globo–.

La escena de la Virgen asociada a Cristo se remonta por lo menos al siglo XIII; en Florencia se conserva un icono de la *Mater dolorosa* con Cristo varón de dolores (57). De 1420 es la tabla del maestro del Altar de Imhof, de Nuremberg (58) y de 1474 el grupo la Virgen con Cristo y los *Arma Christi*, atribuido a Hans Memling (59) y Cristo y la Virgen, tabla flamenca en Comercio de Arte, Madrid (60). En cuanto a la asociación de Cristo, María y San Juan, aunque temprana, no parece remontarse más allá del siglo XIV. Afecta comúnmente tres variantes iconográficas, la primera de ellas con Cristo dentro del sepulcro, excepcional –pintura mural

(55) PANOFKY, *Les primitifs flamands*, figs. 112, 114, 215, 216, 217.

(56) SCHILLER, op. cit., 2, pp. 205-224.

(57) Reproducido en Schiller, op. cit., 2, lám. 730.

(58) *Ibidem*, lám. 731.

(59) *Ibidem*, lám. 732.

(60) Reproducido en Bermejo, op. cit., II, fig. 74.

de Spinello Aretino, Arezzo, 1395 (61)–. Una segunda modalidad figura a Cristo de medio cuerpo dentro del sepulcro, es frecuente entre fines del siglo XIV y el siguiente. En 1380 se data el manuscrito latino 757, folio 230, de la Biblioteca Nacional de París (62), con Cristo rodeado de los instrumentos de la pasión, y la Virgen y San Juan a la cabecera y pies respectivamente. A la segunda mitad del siglo XIV pertenece la tabla de escuela riminesa, actualmente en Estrasburgo, Este tema gozó de popularidad durante los siglos siguientes, como lo demuestran el grupo de Fra Angelico, en Florencia (1437-1445).

**Cristo Varón de dolores** constituye un tema fundamental en el marco cultural y de la mística de la Baja Edad Media. Fue evidentemente muy popular entre los primitivos flamencos españoles, que lo realizan a partir de Albrecht Bouts (1454-1549), hijo de Dieric Bouts, el creador de una escuela pictórica en Lovaina. El origen, sin embargo, es anterior, teniendo un destacado papel el Maestro Franck. Este pintor, conocedor de los movimientos artísticos parisinos y los de su propio país de origen, los Países Bajos, idea en una tabla que pinta en Hamburgo hacia 1430, un tipo de Cristo de medio cuerpo, coronado de espinas y cubierto con el manto, que muestra con su mano derecha la herida del costado (fig. 4), motivo aparentemente tomado de fuentes italianas, como la Intercesión de Giovanni Pietro Gherini (63); con la mano izquierda levantada, expone la herida de la palma. Su humanidad sufriente está investida de la dignidad de su divina función en el Juicio Final. Tres ángeles sostienen su manto y despliegan tras él una tela de fondo. La identificación del Varón de dolores con el Juez supremo se refuerza con la presencia de otros dos ángeles que sostienen atributos de la pasión. Dicha identificación está plenamente justificada desde el punto de vista doctrinal, pues en el día del Juicio, Cristo mostrará sus llagas a la humanidad, diciendo: “Mirad lo que he sufrido por vosotros; qué habéis sufrido vosotros por mí”. Estos **Arma Christi** ya tienen precedente iconográfico en la escultura monumental de los grandes tímpanos de las catedrales en los siglos XII y XIII.

(61) Reproducido en Schiller, op. cit., 2, lám. 734.

(62) Recogido por Vetter, op. cit., pp. 228-229, lám. 17.

(63) PANOFISKY, op. cit., pp. 241-242.



*Fig. 4. Maestro Francke (hacia 1430): Cristo varón de dolores.  
Kunsthalle. Hamburgo.*

Una modalidad frecuente representa a **Cristo varón de dolores entre la Virgen y San Juan**, sentados sobre el sepulcro, fórmula adoptada por Diego de la Cruz en la espléndida tabla de la col. Bonova, hoy en el Museo del Prado, en la que los tres personajes destacan por una extraordinaria delicadeza y unción (64). Todos ellos, de cuerpo entero, están sentados sobre el sepulcro. Llevan nimbo y el de Cristo ostenta los característicos rayos que forman la cruz. Dispuesto en primer plano, muestra el torso desnudo y el abdomen parcialmente cubierto por el perizoma. El cuerpo está bien formado y se dibujan correctamente pecho y costillas. Lleva la corona trenzada de espinas verde sobre su cabellera de color castaño. Con el brazo derecho muestra la herida del costado y se observa la herida de la mano izquierda. De ellas brota bastante sangre como de la corona de espinas. Su rostro refleja el agotamiento físico y agudo sufrimiento a consecuencia de los tormentos sufridos. La Virgen y San Juan, en el mismo plano, sostienen los brazos de Cristo.

Se trata de la primera obra firmada del pintor burgalés que trabajara junto al escultor Gil de Siloe (65). La clave interpretativa del carácter escatológico nos la proporciona la inscripción impresa en la filacteria, una parte de la cual me ha sido imposible leer, pues los caracteres no están visibles: *Hela aquí: Aspice gra[tia] sis o...tu es... Causa doloris sum deus et homo et...* El mundo de la ilustración aporta un elemento relativo al poder de Cristo sobre el mundo, que será adoptado por la pintura de tabla. Un libro de horas de la Pierpont Morgan Library de Nueva York muestra un *Varón de dolores* con los elementos antedichos y un globo del mundo tal como se representaba en la Edad Media; de sus tumbas salen los muertos, referente clarísimo al juicio final (66). Más claro resulta el propio monumental Juicio Final de la iglesia de San Nicolás de Bari, de

(64) GUDIOL, op. cit., p. 209; Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca...*, II, p. 379, fig. 82, cuando se hallaba en la colección barcelonesa. Adquirido con fondos de la Herencia Villaescusa a D<sup>a</sup> María Gudiol Corominas en veinte millones de pesetas, por acuerdo del Pleno del Real patronato de 17-V-1993. Ingresó el 18-VI-1993; ficha redactada por Trinidad de Antonio, Cristo de Piedad entre la Virgen y San Juan, *Un mecenas póstumo. El Legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-93*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 20-24.

(65) Incluidas por José Gudiol, El pintor Diego de la Cruz, *Goya*, 70, Madrid, 1966, pp. 208-217. Más recientemente Silva Maroto, Pilar, *Pintura hispanoflamenca: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990; II, pp. 390-92, fig. 88, 379, fig. 82.

(66) PANOFSKY, op. cit., fig. 217.



Burgos, que se ha relacionado con Alonso de Sedano (67). Figurado en todo su esplendor, presenta a Cristo juez sentado, con los pies sobre el mundo; la Virgen afecta la modalidad de intercesora mostrando el pecho a su Hijo. El Juicio Final con Cristo con el mundo a sus pies aparece en la tabla del Museo Catedralicio y Diocesano de León (68).

Evocación escatológica con Cristo pisando el globo afectan otras tablas, como la de Fray Alonso de Zamora en el Cristo Varón de dolores entre dos ángeles, en el Museo Arqueológico de Burgos, procedente presumiblemente del monasterio de Oña (69). Se han eliminado los atributos de la pasión en manos de los ángeles, que se limitan a sostener el manto de Cristo coronado de espinas y mostrando las heridas. Además del manto, sostiene la cruz como símbolo de poder. También Juan de Nalda coloca a Cristo en la misma disposición en la Misa de San Gregorio, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, procedente del convento de Santa Clara de Palencia.

La composición de Cristo varón de dolores gozó de gran predicamento, como lo atestiguan otras versiones del tema más sencillas, como Cristo entre ángeles –museo de la colegiata de Covarrubias (Burgos)– o entre los profetas David y Jeremías –Estados Unidos, procedente de colección privada de Barcelona–, o más complejas, como la citada composición con un nutrido número de personajes, Cristo, la Virgen, San Juan y ángeles en una tabla de Gérard de St. Jean del Rijkmuseum Het Catharijneconvet, de Utrech, en la que Cristo porta la cruz, al tiempo que muestra la herida del costado (70). En nuestro país es notable la tabla de Treviana (La Rioja), de fines del siglo XV (71).

La conmovedora escena de la colegiata de Covarrubias (72) muestra a Cristo de medio cuerpo coronado de espinas y cubierto

(67) IBÁÑEZ, Alberto, Pinturas del Juicio Final, *Las Edades del Hombre...*, pp. 338-341; López Sobrino, Jesús, *La iglesia de San Nicolás de Bari. Burgos. Arte e historia*, Burgos, Castuera, 1990, pp. 39-49.

(68) Figuró en la exposición *Las Edades del Hombre*, catálogo, cit. ficha redactada por M. Valdés, p. 335.

(69) SILVA MAROTO, op. cit., III, pp. 893-894, hace referencia al carácter escatológico y también al eucarístico.

(70) Reproducida en Friedländer, op. cit., fig. 143, Panofsky, *Les primitifs flamands*, cit. fig. 430

(71) GALILEA, op. cit., pp. 62-63.

(72) GUDIOL, op. cit., pp. 210-212; Silva Maroto, op. cit. II, pp. 389-390.

con el manto, mostrando las llagas del costado y manos, siendo sostenidos sus brazos por dos ángeles, ataviados con vestiduras litúrgicas, uno con capa sobre el alba y el compañero con el alba y la estola –recuérdese el carácter sacral de la estola–. En la tabla del Museo de Greenville, la imagen de Cristo mostrando las llagas está más cercana a la del Maestro Franck: con la mano derecha señala la herida del costado y con la izquierda muestra la herida correspondiente. A la altura de su cabeza una filacteria que traza sinuosas curvas, muestra una inscripción, en caracteres góticos, que dice así: *o.vos – omnes/qui transitis – per – viam – attendite – videte – si – est – dolor /sicut – dolor– meus*, sobre cuyo referente litúrgico volveré más adelante. A uno y otro lado los profetas David y Jeremías sostienen sendas filacterias (fig. 5).



Fig. 5. Diego de la Cruz: Cristo varón de dolores entre los profetas David y Jeremías. Museo de la Universidad Bob Jones. Greenville. Estados Unidos. (Hacia 1500).

Las llagas como justificante de la Pasión de Cristo es un tema muy extendido en Flandes y de aquí pasa a España. E. Bermejo re-

coge en Burgos dos ejemplares, a los que denomina, en mi opinión incorrectamente, **Cristo coronado de espinas y mostrando las llagas de las manos**, pues no es otro que Cristo Varón de dolores, uno de ellos en Castrojeriz. Particularmente notable es el conservado en el convento de Carmelitas de San José y Santa Ana, de la capital, por los textos de que se acompaña. Dado a conocer por Lavalleye, no he tenido la oportunidad de acceder a su trabajo, donde aquéllos son transcritos (73). He aquí el texto en capitales. En la izquierda: QVAE/ SVNT/ PLAGAE/ ISTAE I[N]/ MEDIO/ MANVV[M]/ TVARV[M] /. En la derecha: HIS/ PLAT[US] SV[M] IN/ DOMO E/ORV[M] QVI/ DILIGE/BA[N]T ME. En otras ocasiones Cristo, coronado de espinas y con el manto, muestra las heridas, sin referencia textual alguna. Como otros temas pasionales, surgió una devoción a dicho tema, que ha tenido una vigencia secular a través de la **Adoración de las Cinco Llagas** (74).

En la capilla del Condestable de la catedral de Burgos se conserva un tríptico, identificado erróneamente con una Piedad. Se trata por el contrario de un **Cristo Varón de dolores con la Virgen y San Juan**, similar en cuanto a disposición que el ejemplar de Hans Memling (¿?) 1474, en Melbourne (75). Las puertas laterales ostentan sendas inscripciones que proporcionan la clave de su significado cultural y devocional. La de la derecha se relaciona directamente con la Virgen dolorosa (76). Su fiesta, preparada por la literatura ascética del siglo XII, fue introducida primeramente en Alemania por el sínodo provincial de Colonia en 1423 e inserta en el viernes de la tercera semana después de Pascua. Benedicto XIII en 1727 la extendió a toda la Iglesia con el título de “fiesta de los Siete Dolores de Bienaventurada Virgen María”, poniéndola el viernes después de la dominica de Pasión. La Orden de los Siervos de María, fundada en Florencia en 1240, difundió mucho el culto de la Dolorosa, y obtuvo de Inocencio XI (1676-1689) una fiesta propia en la tercera dominica de septiembre, que después Pío VII

(73) BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1983, II, pp. 47, 48, figs. 48, 51.

(74) *Devocionario carmelitano*, Burgos, 1936, pp. 160-162.

(75) SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres, Lund Humphries, 1971, II, lám. 732.

(76) DELEHAYE, *La Vierge aux sept glaives. Analecta Bollandiana*, 1893, pp. 343-352; Morinis, *Origini del culto dell'Addolorata*, Roma, 1893.

extendió a toda la Iglesia. Pío X la asignó establemente al 15 de septiembre (77).

El tríptico recoge tres estrofas del himno del **Stabat Mater**, atribuido durante mucho tiempo a Jacopone da Todi (†1306). Parece, sin embargo, que fue escrito por otro franciscano más antiguo; también se ha relacionado con San Buenaventura (78). En el Misal Romano no se le dio cabida hasta el año 1727, cuando Benedicto XIII determinó que se celebrara la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen en toda la Iglesia. Hasta la reforma de Pío X se leía en la Secuencia de la Misa de los Siete Dolores, el Viernes de Pasión, ya mencionado, y a partir de entonces el 15 de Septiembre (79). Dicha lectura se correspondía con el rezo de las Horas del Breviario correspondiente a la Feria Sexta infra Hebdomadam I Passionis de Septem Dolores Beatae Virginis Mariae: "Quis non posset contristari/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum filio?". Están incluidas en las nueve primeras estrofas de la Secuencia, las cuales se rezaban en Maitines, las siete siguientes en Laudes y desde la n. 15 hasta el final en Vísperas, que se rezaban en el Breviario Cisterciense.

He aquí el himno completo: "1. Stabat Mater dolorosa/ Juxta Crucem lacrimosa,/ Dum pendebat Filius./ 2. Cujus animam gementem./ Contristatam et dolentem./ Pertransivit gladius./ 3. O quam tristis et afflicta/ Fuit illa benedicta/ Mater Unigeniti!/ 4. Quae maerebat, et dolebat,/ Pia Mater, dum videbat/ Nati poenas inelyti./ 5. Quis est homo, qui non fleret,/ Matrem Christi si videret/ In tanto supplicio?/ 6. *Quis non posset contristari,/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum Filio?* (80) 7. Pro peccatis suae gentis/ Vidit Jesum in tormentis/ Et flagellis subditum./ 8. Vidit suum dulcem natum/ Moriendo dessolatum,/ Dum emisit spiritum./ 9. Eja Mater, fons amoris,/ Me sentire vim doloris/ Fac, tu tecum lugeam./ 10. Fac, tu ardeat cor meum/ In amando Christum Deum,/ Tu sibi complaceam./ 11. Sancta Mater, istud agas,/ Crucifixi fige plagas,

(77) RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, versión castellana del original italiano, Madrid, BAC, 1955, p. 916.

(78) Referencias tomadas en Jungmann, José, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2ª ed., Madrid, BAC, 1953, p. 558, notas 110, 111.

(79) MOLINA, Vicente, *Misal completo latino castellano*, Valencia, 1958, pp. 1769-1771.

(80) El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.

Cordi meo valide./ 12. Tui nati vulnerati,/ Tam dignati pro me pati,/ Poenas mecum divide./ 13. Fac me tecum pie flere,/ Crucifixo condolere,/ Donec ego vixero./ 14. Juxta Crucem tecum stare,/ Et me tibi sociare/ In Planctu desidero./ 15. Virgo virginum praeclara,/ Mihi jam non sis amara:/ Fac me tecum plângere./ 16. Fac, tu portem Christi mortem,/ Passioniss fac consortem, /Et plagas reccolere./ 17. Fac me plagis vulnerari, /Fac me Cruce inebriari,/ Et cruore Filii./ 18. Flammiss ne urar succensus/ In die judicii./ 19. Christe, cum sit hinc exire,/ Da per Matrem me venire/ Ad palmam victoriae. / 20. Quando corpus morietur,/ Fac, tu animae donetur/ paradisis gloria. Amen. Alleluja”.

El ala izquierda ostenta un texto de Isaías, que se lee en la misa del Miércoles Santo: El texto completo (53, 1-12) es como sigue: “In diebus illis: Dixit Isaías: Domine, quis credidit auditui nostro, et brachium Domini cui revelatum est, et ascendet sicut virgultum coram eo: et sicut radix de terra sitiendi: non est species ei, neque decor: et vidimus eum, et non erat aspectus et desideravimus eum: despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem: et quasi abscondituss, vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit: et nos putavimus eum quasi leprosum, et percussum a Deo, et humiliatum. Ipse autem *Bulneratus* [sic] est propter iniquitates nostras attritus est propter scelera nostras [sic]: disciplina pacis nostrae super eum, et livore ejus sanati sumus. Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit: et possuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum. Oblatus esta quia ipse voluit, et non aperuit os suum: sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram todente se obmutescet, et non aperiet os suum. De angustia, et de judicio sublatus est: generationem ejus quis enarravit? Quia abscissus est de terra viventium: propter scelus populi mei percussi eum. Et dabit impios pro sepultura, et divitem pro morte sua: eo quod iniquitatem non fecerit, neque dolus fuerit in ore ejus. Et Dominus voluit conterere eum in infirmitate: si posuerit pro peccato animam suam, videbit semen longaevum, et voluntas Domini in manu ejus dirigetur. Pro eo quod laboravit anima ejus, videbit ipse justus servus meus multos, et iniquitates eorum ipse portabit. Ideo dispertiam ei plurimus: et fortium dividet spolia pro eo quod tradidit in mortem animam suam, et cum sceleratis reputatus est: et ipse peccata multorum tulit, et pro transgressoribus regavit”.

El Stabat Mater sustituía eventualmente al texto de Isaías, como sucede en el tríptico de la Piedad de la Colección Arasjáuregui, de Bilbao, de un imitador de Hugo van der Goes (81). María sostiene a Cristo muerto entre sus brazos en la tabla central, terminada en arco de medio punto, mientras las laterales ostentan sendas estrofas del *Stabat Mater*. *Quis non* [sic] *homo, qui non fleret, / piam* [sic] *Matrem si videret / In tanto supplicio? / Quis non* [sic] *posset contristari, / Christi Matrem contemplari / Dolentem cum Filio?* (82), donde se advierten algunas variantes, sin duda por deficiente copia del original.

Tanto la escena de la Lamentación sobre Cristo muerto, como Cristo varón de dolores entre la Virgen y San Juan se explican litúrgicamente en la **Feria Quinta in Cena Domini** [Jueves Santo] y la **Feria Sexta in Passione et Morte Domini** [Viernes Santo]. Una y otra son bastante largas. La primera se compone de las siguientes horas: **Ad Matutinum**, en que se inscriben: **In I Nocturno**, (Salmos 68-70 y tres Lecturas); en él se recoge el texto de las Lamentaciones que acompaña algunas pinturas, que interesan en el presente contexto; **In II Nocturno** (Salmo 71-73, Lecturas 4-6) y **In III Nocturno** (Salmo 74-76; Lecturas 7 y 8). Finaliza con **Ad Laudes, Ad Horas, Ad Vesperas** y **Ad Completorium**. La **Feria Sexta** se inicia con **Ad Matutinum**, en el que se inscribe **In I Nocturno** (Salmos 2, 21, 26 y tres Lecturas); **In II Nocturno** (Salmos 37, 39, 53 y tres Lecturas) y **In III Nocturno**, en el que se lee el texto del Jueves Santo (Salmos 58, 87, 93 y tres Lecturas). Finaliza, como el día precedente con **Ad Laudes, Ad Horas, Ad Vesperas** y **Ad Completorium**.

En el enmarque de la Piedad de Villeneuve-l'Archevêque se lee el versículo **O.VOS – OMNES/QUI TRANSITIS – PER – VIAM – ATTENDITE – VIDETE – SI – EST – DOLOR /SICUT – DOLOR-MEUS** [quoniam vindemiavit me, tu locutus est Dominus in die irae furoris sui] “Vosotros, todos los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante [*al dolor que se inflige, con el que Yahvéh me ha herido el día de su ardiente cólera*], correspondiente a un hemistiquio de las Lamentaciones del profeta Jeremías (I, 12), que se lee el Jueves Santo [**Feria Quinta in Cena Domini**], en la Lectura 3<sup>a</sup> del I Nocturno del Breviario, y que es recogido en un responso del

(81) BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1983, II, p. 75, fig. 85.

(82) El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.



Viernes Santo [**Feria Sexta in Parasceve**], en la *Lectura* 9ª del *III Nocturno* (83). La escena, efectivamente, transcurre ese día entre el Descendimiento de la cruz y la Sepultura. Pero constituye también el quinto, correspondiente a la Quinta Angustia de los Dolores de la Virgen, cuya fiesta fue instituida en 1423 por iniciativa de la Orden de los hermanos predicadores. También se reza en el oficio del **Sabbato Sancto**, repitiéndose en tres ocasiones, la primera *In II Nocturno*, *Lectura V*, la segunda *Ad Laudes*, antífona 5 del *Canticum Ezequiae* y la tercera la antífona del *Salmo 150* (84). San Buenaventura hace referencia a ella en su *Vida Mística* (85). Dicho texto litúrgico se asocia a diversas obras hispánicas, así la Piedad de Francisco Chacón (1492-1500), en las Escuelas Pías de Granada y el Cristo Varón de dolores entre David y Jeremías, de Diego de la Cruz, en colección particular barcelonesa, citado (86).

La **Piedad** es un grupo pasional de enorme popularidad en Europa, frecuentemente confundido con la Lamentación sobre Cristo muerto. En mi opinión la clave para su distinción la proporciona E. Panofsky, autor cuya labor en el desarrollo de los estudios iconográficos e iconológicos ha sido fundamental. En la Lamentación, la Virgen se arrodilla o se sienta en el suelo ante el cadáver de su Hijo muerto, al que besa y lo estrecha entre sus brazos. Se trata de una fusión de la *Madonna dell'Umiltà* con el *Threnos* bizantino (87). La Piedad, en cambio, representa a la Virgen sentada sobre una piedra o sobre un cubo, con Cristo muerto sobre sus rodillas en actitud de mostrarlo a los fieles. A los personajes protagonistas, más frecuentes en la escultura, se suman eventualmente otros, como San Juan y la Magdalena, y José de Arimatea y Nicodemo. Del primer tipo es el grupo de la cartuja de Miraflores y Alonso de Sedano interpreta el tema según la segunda modalidad en la tabla de San Esteban de Los Balbases, hoy en paradero desconocido (88).

(83) MESURET, Robert, *La Pietà de Villeneuve*, *Goya*, 69, Madrid, 1965, pp. 138-149, sobre todo p. 139. He utilizado el *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognitum*, Roma, 1961, Marietti, I, pp. 405, 429.

(84) *Breviarium...*, pp. 437, 444.

(85) *Obras de San Buenaventura. II. Jesucristo*, Madrid, BAC, edición bilingüe latina española, 1967, p. 454.

(86) Catalogado por P. Silva, op. II, pp. 390-391, fig. 88.

(87) PANOFSKY, *Les primitifs flamands...*, p. 465.

(88) SILVA MAROTO, op. cit., III, fig. 285.

La **Misa de San Gregorio** se incardina en la temática pasional por cuanto aparece Cristo Varón de dolores sobre el altar donde el santo celebra la eucaristía, siendo representado en el momento de la consagración (89). Puede tener referencias funerarias, como es el caso de *los omrados de buena memoria juan velasques de cuellar cavallero y juan v[elasque]s*, de San Esteban de Cuéllar (Segovia), donde la Misa de San Gregorio se figura en el fondo del lucillo (90). El concepto de la misa de San Gregorio, según M.A. Ibáñez García, es diferente de las misas gregorianas (91). Aunque así fuera, ambas expresiones litúrgicas se hallan incardinadas por su carácter de sufragio, referencia directa a las almas del purgatorio (92). La misa de San Gregorio (93) representa un aspecto dinámico devocional, plasmado en la eucaristía, actualización y aplicación de la redención (94). La escena se compone de dos elementos iconográficos: el **Varón de dolores** –Vir dolorum [latín], Schmerzensmann [alemán]– y la Misa de San Gregorio. El Varón de dolores tiene su origen en una fuente bíblica, concretamente en el cap. 53,3 del profeta Isaías donde dice: “*Despectum, et novissimum virorum, Virum dolorum, et scientem infirmitatem; et quasi absconditus vultus eius et despectus, unde nec reputavimus eum*” [Despreciado y abandonado de los hombres, *varón de dolores* y familiarizado con el sufrimiento, y como uno ante el cual se oculta el rostro, era despreciado y desestimado].”

Desde el punto de vista iconográfico, constituye una derivación de la **Imago pietatis**, cuya manifestación más antigua es un icono

(89) JUNGSMANN, op. cit., p. 166.

(90) FRANCO MATA, Arte y Liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional, *Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, Zaragoza, Universidad, 1999, I, pp. 563-571.

(91) La Misa de San Gregorio..., p. 8.

(92) Para el purgatorio vid. el libro clásico de Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, versión castellana del original francés, Madrid, 1981.

(93) Este tema iconográfico ha sido acreedor de una amplia bibliografía, vid. los trabajos fundamentales de Thomas, Alois, *Das Urbild Gregoriusmesse*, *Revista di Archeologia Cristiana*, 10, 1933, pp. 51-70; Borchgrave d'Altena, J., *La messe de Saint Grégoire. Étude iconographique*, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruselas, marzo-junio 1959, pp. 3-34; Domínguez Rodríguez, Ana, *Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 29, Madrid, 1976, pp. 757-772.

(94) LLOMPART, Gabriel, Aspectos populares del purgatorio medieval, *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, 1982, pp. 254-274, sobre todo pp. 259, 261.

del siglo XII de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Dicha iconografía se halla incardinada a la liturgia de Viernes Santo, como ha puesto de manifiesto E. Mâle (95). La iconografía del Varón de dolores se va configurando paulatinamente con sus atributos propios, los **Arma Christi** (96), así como sus diversas modalidades, una de las cuales, con Cristo en pie, se difunde durante el siglo XIV. En nuestro país, hallamos expandidas en el siglo siguiente, tanto la modalidad italiana derivada de la **Imago pietatis**, la de Cristo de pie de cuerpo entero –propriadamente el Varón de dolores, variante alemana–, y la de Cristo de medio cuerpo sobre el sepulcro, ésta última adoptada en el sepulcro de Cuéllar. Italia, como en tantos otros temas iconográficos, ha servido como correa de transmisión para su difusión en el occidente europeo (97). La Misa de San Gregorio, a diferencia de las misas de San Amador, San Clemente y San Agustín, que desaparecieron con el Concilio de Trento (98), ha permanecido incólume hasta nuestros días (99).

La misa de San Gregorio corresponde a una leyenda occidental, surgida como consecuencia de un icono bizantino conservado en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, de Roma, un lugar de peregrinación especialmente venerado. Estando el papa celebrando la eucaristía pidió a Dios que cambiara el vino en sangre para que se disiparan sus dudas, y Cristo se le apareció, brotando la sangre de sus llagas y llenando el cáliz que se hallaba sobre el altar. Para conmemorar este milagro San Gregorio encargaría la primera pintura con su propia visión en la iglesia de la Santa Cruz, donde se cele-

(95) MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1922, pp. 98-100. Más recientemente Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Nueva York, 1972, II, pp. 226 y sigts.

(96) SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, Los "Arma Christi" y su transcendencia iconográfica en los siglos XV y XVI, "Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América", *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, 1989, Valladolid, 1990, pp. 266, 267.

(97) HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, Iconografía española: el Cristo de los Dolores, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1954, pp. 47-62; Vetter, Ewald, Iconografía del "Varón de Dolores". Su significado y origen, *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, pp. 197-231; Domínguez, op. cit., p. 757.

(98) LLOMPART, op. cit., p. 264.

(99) Una interesantísima representación iconográfica del barroco se halla en el óleo de Vicente Salvador Gómez, La Sangre del Redentor y las almas, en el Museo de San Pío V de Valencia, vid. García Mahiques, Rafael, La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo, *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 68, Zaragoza, 1997, pp. 63-106.

brara la misa milagrosa del viernes santo (100). La escena alcanzó amplia difusión en la Edad Media, sobre todo por la enorme cantidad de indulgencias unidas a la oración ante ella.

Se ha buscado el motivo de la institución de las misas gregorianas en la circunstancia de que un monje médico del monasterio del Monte Celio confesó haber pecado gravemente contra el voto de pobreza, guardando consigo tres monedas de oro, recibidas de unos pacientes agradecidos, y debía entregarlas al abad. Muerto el religioso, tras sufrir una enfermedad, San Gregorio, según cuenta en sus *Diálogos* (cap. 55), encomendó a un monje llamado Precioso que durante treinta días continuos celebrara la santa misa en sufragio del alma del monje difunto. Éste había muerto arrepentido, por lo que el santo no quiso privarlo del sufragio. Al cabo de treinta días el difunto se apareció a otro monje llamado Copioso y le aseguró que ya era feliz, pues acababa de ser librado de las penas del purgatorio (101). También refiere el santo pontifice una visión de un soldado llamado Esteban, muerto de peste en Roma, el cual bajó al Purgatorio y regresó luego a este mundo (cap. 36).

La presencia de la Misa de San Gregorio está relacionada directamente con la concesión de indulgencias hasta cantidades verdaderamente astronómicas de años. A veces se indica en testamentos y en ocasiones en inscripciones a tal respecto en las propias obras. Así se observa en la tabla atribuida a Simón Marmión (¿?), de finales del siglo XV, en la catedral de Burgos. Dice así en francés-picardo: "*ou temps que Saint Gregoire pappe celebra[n]t messe a Ro[m]me leglise no[m]mee/pantheo[n] [n]otre seign[eur] saparut aluy e[n] telle sambla[n]ce dod[n]t po[u]r la gra[n]de co[m]passio[n]/ q[ui]l at le voya[n]t ainsy. Otroya ato[us] cheuls que po[u]r la Reve[n]ce de luy diront/ devotem[en]t e[n] genouls. V. fois p[at]e[r] n[ost]re e[st] ave Maria, XIII ans vria[s] p[ar] de[n]s( et daultres pappes et evesques. XII ans e[st] XCVI XL jo[u]rs de i[n]dulge[n]ces/ estos pardons a estably le III pappe clemens"* (102) (fig. 23). Cristo varón de dolores suele aparecer de acuerdo con la modalidad alemana, es decir, en pie. A lo largo de los últimos años del siglo XV y comienzos

(100) DOMÍNGUEZ, op. cit., p. 758.

(101) Corredor García, Fray Antonio, OFM, *Las Misas Gregorianas*, Cáceres, 1989.

(102) Inscripción transcrita por E. Bermejo, La Misa de San Gregorio, *Las pinturas sobre tabla...*, pp. 41-42.

del XVI en la pintura burgalesa se aprecia una evolución iconográfica desde la interpretación de Juan Sánchez (103) y Diego de la Cruz (104), muy cercanos a Maestro Franck en la disposición de las manos, hasta la de Fray Alonso de Zamora (105) y Alonso de Sedano (106), donde la *ostentatio vulnerum* ha perdido la unción sagrada de los pintores antedichos.

Además de la adopción de las diversas variantes tipológicas de Cristo y los instrumentos de la pasión más frecuentes, se incluye eventualmente un elemento muy particular, la higa, relacionado con el mal de ojo. El Maestro de Flémalle lo incluye en una tabla perdida de dicho tema, pero de la que se conserva una réplica en la Col. del Dr. Schward, de Nueva York (107). Dicho elemento es incluido por Juan de Nalda en la Misa de San Gregorio del Museo Arqueológico Nacional, ya indicado. Es presumible su incidencia en Burgos, aunque no tengo constancia de ejemplos que lo acrediten.

(103) SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca...*, I, p. 198-200.

(104) GUDIOL, op. cit., p. 212; Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca...*, II, pp. 394-395.

(105) SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca...*, III, pp. 884-886.

(106) SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca...*, III, pp. 788-790.

(107) PANOFSKY, *Les primitifs flamends...*, p. 319, fig. 254.