

DEL *POPULE MEUS* AL *QUEM QUAERITIS*:
IMÁGENES ROMÁNICAS QUE INTERPELAN AL FIEL
FROM POPULE MEUS TO QUEM QUAERITIS:
SEARCHING THE FAITH THROUGH THE ROMANESQUE ART

FERNANDO GALTIER MARTÍ
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Resumen. En este trabajo se examinan varias obras románicas, prácticamente inéditas. Se trata de una cabeza articulada, que pertenece a una colección particular, y de dos imágenes, cuya procedencia final fue una de las ermitas de San Salvador de Oroel o San Miguel de Aín (cercanas a Jaca, Huesca), y que deben ser interpretadas como las figuras restantes de un grupo que representó el *Quem quaeritis*, realizado seguramente para alguna iglesia de Jaca.

En conjunto, la cabeza articulada del Cristo crucificado románico y las Marías del *Quem quaeritis* constituyen elocuentes testimonios de una época en la que los textos apoyados por las imágenes estaban destinados a interpelar sensorialmente a los fieles, especialmente en las grandes ceremonias de Semana Santa.

Palabras clave. Escultura románica, Cristo crucificado, *Popule meus*, *Quem quaeritis*, texto-imagen, autómatas.

Abstract. This essay tries to highlight the importance of several unpublished works from the Romanesque art. One of them is an articulated head from a private collection, the others are two images whose procedence could lie in San Salvador de Oroel or San Miguel de Aín hermitages. These masterpieces must be understood as the remaining legacy of a Christian group who looked for Christ evidences in his sepulchre. Such works of Art were created for a church situated in Jaca.

Consequently, the Risen Lord head along with representations of different figures of Mary from this christian group of Jesus followers are the documentary testimony of a period where images take priority over texts and manuscripts for engaging the parishioners, mainly at Easter Celebrations.

Keywords. Romanesque sculpture, Crucified Christ, *Popule meus*, *Quem quaeritis*, text with image, automaton.

En este trabajo, que se une al homenaje que rendimos al querido profesor y amigo Manuel García Guatas algunos de quienes hemos sido sensibles a sus

.....

cualidades científicas y humanas, me propongo examinar varias esculturas de los siglos XII y XIII que, sobre no haber sido estudiadas, suscitan toda una serie de reflexiones acerca de la interacción entre las imágenes religiosas románicas y el público, un ámbito que conoció un extraordinario desarrollo en los siglos subsiguientes.

En primer lugar, presentaré las obras y su problemática histórico-artística y, en una segunda parte, nos aproximaremos al uso paralitúrgico y a las emociones y reacciones del público en cuya época nacieron (BELTING, 1981; FREEDBERG, 1989; GALTIER, 2014).

LA CABEZA ERRÁTICA DE UN CRISTO ROMÁNICO ARTICULADO

Esta pieza, que pertenece a una colección particular [fig. 1], se compone de la cabeza de un Cristo más una galleta para que la testa pudiera ser girada en sentido vertical.¹ La obra es de una sola pieza y fue tallada en madera de pino. Llamen la atención, en la parte superior de la barba, a la altura de las hélices de las orejas, dos clavos con gancho de ojo abierto dispuestos horizontalmente; y otro, más grueso y de cabeza redonda, ubicado en la zona distal del eje nasal, a la altura que correspondería con la unión de los huesos parietal y occipital. El hecho de que estos tres clavos puedan ser acoplados a otros externos hubo de permitir que, con su ayuda y por medio de la galleta, la cabeza pudiera ser girada hacia delante y hacia detrás. Y que se deba concluir que, al menos en cuanto a la cabeza concierne, ésta perteneció a un Cristo articulado.

Dada la importancia de la pieza, su propietario me encomendó las tareas de tutelar la restauración y estudiar la misma, razón por la que le guardo toda mi gratitud. De la restauración se hizo cargo la empresa Restauro Aragón S. L. de Zaragoza; y para conocer la estructura interna de la obra, la implantación de los clavos y descartar eventuales reconditorios de reliquias se solicitó una serie radiológica al Centro de Diagnóstico por Imagen del Dr. Gómez Pereda Zaragoza [fig. 2].²

¹ He aquí las dimensiones de esta cabeza: altura con galleta, 33 cm; altura sin galleta, 26,5 cm; anchura máxima, 18 cm; profundidad máxima, 20 cm.

² Las operaciones de restauración en los talleres de Restauro Aragón S. L. se iniciaron el 7 de mayo de 2013 y concluyeron el 5 de julio del mismo año. Fue la restauradora D.^a Teresa Caudevilla Morales la que se ocupó de los procesos siguientes: a) limpieza superficial de polvo y desinfección preventiva (no curativa) por impregnación; b) sentado de color de la policromía a base de colas de animal (conforme al protocolo tradicional), más limpieza físico-química con disolventes nitrocelulósicos; c) limpieza de las zonas vistas de los clavos

Desde el punto de vista formal, la cabeza del Cristo, que pudo quedar provista de peluca artificial, posee los rasgos típicos del Redentor en el momento de su supremo sacrificio, conforme a las convenciones románicas. Presenta una frente ancha y despejada, cejas y párpados superiores abultados, ojos ligeramente saltones y almendrados, nariz prominente y afilada (aunque no aguileña), labios carnosos y levemente entreabiertos, que dejan espacio para un bigote más bien fino, y barba con abundantes y redondeadas guedejas, puntiaguda, rizada, partida y muy bien construida, que requirió para su realización y consolidación diversos metales incisos. La pieza no ha sido sometida a retallado alguno salvo en las zonas del cráneo y del cogote que fueron alisadas para que pudiera exhibir una peluca artificial. Y recibió para su policromado, casi perdido, una muy leve capa de aparejo con yeso mate y colas, que acarrió que la policromía se haya perdido casi por completo. No obstante, los vestigios conservados permiten constatar la tonalidad de la carnación, el color negro —reservado al pelo del cráneo (seguramente retocado), a la poblada barba y a las pupilas de los ojos— y distintos restos de pintura roja para simular la sangre derramada por Cristo en la cruz.

Desde el punto de vista de las semejanzas con otros Cristos románicos, la pieza suscita pocas dudas y muchos interrogantes. Es estilísticamente románica y por ello se puede comparar en sus detalles con toda una serie de Cristos, tanto italianos como de las dos vertientes de los Pirineos. No obstante, el hecho de que la cabeza estuviera dispuesta verticalmente y articulada aconseja discriminarla de los Cristos muertos de los Descendimientos románicos (y en general del iconograma del *Christus patiens*, cuya cabeza se ha desplomado) y relacionarlo con aquellos Cristos llamados *de morte victor* o *Christus triumphans*, puesto que del movimiento de su cabeza dimana que el Salvador está todavía

de hierro y tratamiento con antioxidantes de las zonas afectadas por el óxido; y d) presentación final con un barnizado de protección y la realización de una nueva peana de soporte en madera de pino. Agradezco a la Sra. Caudevilla tan precisas informaciones.

La serie radiológica en el Centro de Diagnóstico por Imagen del Dr. Gómez Pereda se llevó a cabo el 16 de mayo de 2013 y consistió en cuatro placas de rayos X. De su análisis se pueden extraer las siguientes conclusiones: a) la cabeza y la galleta conforman una pieza única como se aprecia en la continuidad de las vetas de la madera; b) además de los clavos cuyas extremidades quedan vistas y cuya existencia viene determinada por la función de la obra, se constata otra serie de metales incisos necesarios para su creación y consolidación, especialmente uno muy grueso en el mentón; c) los metales incisos y los clavos nunca han sido removidos; d) todos los metales son de forja (lo que avala su antigüedad); y e) no se detectó la presencia de reconditorio alguno.

dolorosamente vivo en la cruz y se espera que algunas personas, ubicadas tras la cortina que había de ocultar también el mecanismo que facilitaba el giro de la testa, pronunciaran en nombre del Redentor algún mensaje elocuente. Por ello, los vínculos estilísticos resultan más cercanos con los *Volti Santi* de Lucca y, de su antecesor, de San Sansepolcro, en el contexto italiano, y en el ámbito pirenaico son singularmente interesantes el Cristo llamado *Majestad Batlló* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), realizado hacia 1150, y el de Sant Miquel de Cruïlles (Baix Empordà), y más todavía, por la similitud de sus proporciones, los de Sant Vicenç de La Llagonne (Capcir) o el de Sant Pere de la Serra (La Trinitat de Bellpuig, Rosellón, GALTIER, 2014: 50-63), entre otros. No obstante, de la misma capacidad para girar totalmente la cabeza hacia delante se sigue que en un momento dado la imagen del Cristo podría simular la muerte del Mesías.

Este enriquecimiento de la iconografía pasionista respondía, también, a la reforma promovida por Gregorio VII (1073-1085) para situar la Semana Santa en el corazón del año litúrgico (DECTOT, 2004: 61-62). En esta dirección, a fines del siglo XI, la obra doctrinal de San Anselmo de Aosta, *Cur Deus Homo* (*¿Por qué Dios se hizo hombre?*), al introducir la doctrina de la satisfacción penitencial del pecado por el inocente Dios-hombre, proporcionó el soporte teológico para poder representar a Cristo crucificado sufriente y, finalmente, muerto (MIGNE, 1853; SCHMITT, 1956).

Desearía introducir en este punto una reflexión colateral, que puede derivarse de la incredulidad de que la galleta fuera concebida desde el diseño de la pieza y de que se deba, más bien, a un recorte posterior. El Museo de Zaragoza conserva una cabeza de un Cristo románico, de ignota procedencia, inventariada con el n.º 07571 [fig. 3].³ Si, estilísticamente, ambas piezas presentan escasas diferencias, en la actualidad parecen alejarse porque la cabeza del Museo de Zaragoza fue, evidentemente, rescatada del fuego y repulida para privarla en lo posible de las huellas de la hoguera, lo que comportó una ligera pérdida de

³ He aquí las dimensiones de esta cabeza: altura total, 43 cm; anchura máxima, 16/17 cm; y profundidad máxima, 20 cm. Las dimensiones del cuello oscilan entre 11 y 8 cm; y la profundidad del agujero de encaje sito en la base del cuello, 7 cm. El inventario del Museo de Zaragoza no contiene ninguna información sobre esta pieza. Agradezco a la conservadora de Bellas Artes del Museo de Zaragoza, D.ª María Luisa Arguís Rey, las atenciones que me dispensó para que pudiera analizar y fotografiar esta obra. Y a mi buen amigo y discípulo, el Dr. D. Samuel García Lasheras, pues me hizo notar la existencia de esta pieza cuando le mostraba las fotografías de la giratoria.



Fig. 1: Cabeza errática de un Cristo románico, provista de sistema giratorio. Colección particular. Vista de perfil y en radiografía. © el autor y Centro de Diagnóstico por Imagen del Dr. Gómez Pereda (Zaragoza).



Fig. 2: Cabeza errática de un Cristo románico, provista de sistema giratorio. Colección particular. Vista de frente y en radiografía. © el autor y Centro de Diagnóstico por Imagen del Dr. Gómez Pereda (Zaragoza).



Fig. 3: Museo de Zaragoza. Cabeza de un Cristo románico, de ignota procedencia (n.º inventario 07571). © María Luisa Arguis Rey (Museo de Zaragoza).

volumen, un alisamiento abrasivo de la escultura con la consiguiente desaparición de todo resto de policromía y la adquisición con el barnizado de una superficie pulimentada de fastidiosa apariencia. De las dimensiones de esta pieza se deduce que el Cristo al que perteneció era un 25% más grande que el que poseyó la cabeza giratoria. Y de aquí se derivan consecuencias importantes porque el hipotético cuello de la cabeza giratoria, si hubiera sido realizado originalmente por completo (como en la segunda cabeza), para más tarde recortarlo, habría sido exactamente proporcional al cuello de la pieza 07571 del Museo de Zaragoza, lo que hubiera impedido en el primer caso realizar la galleta puesto que la cabeza del Museo tiene en su base una profunda oquedad de 7 cm para introducir un vástago que asegure el encaje de la cabeza con el resto del cuerpo, como es habitual en este tipo de imágenes. O dicho de otro modo, vista la incompatibilidad de la oquedad y la galleta, es preciso concluir que la cabeza del Museo de Zaragoza fue concebida para un Cristo de testa no articulada y la que pertenece a la colección particular fue dotada desde su concepción de galleta para que la testa pudiera ser girada, como se ha descrito.

¿Qué texto podía poner el lector en boca del Jesús agónico cuya cabeza se movía ante los espectadores? Visto que no hay constancia hasta fechas tridentinas de la recitación de las Siete Palabras, es más seguro pensar en la composición de los *Improperios*, texto antiquísimo cuyo uso está atestiguado en el Pirineo Central desde una fecha próxima al año mil en el *Liber Pontificalis Rotae* o Sacramentario de Roda de Isábena (Ribagorza y custodiado en Lérida, Arxiu Capitular, Roda, ms. 16), habitualmente datado hacia el año mil y vinculado al rito narbonés,⁴ que contiene una descripción de la ceremonia del Viernes Santo, conforme a su época de redacción en la que prácticamente se carecía de imágenes. Este Sacramentario en la liturgia de ese día, a las dos de

⁴ Sobre este Sacramentario, cfr., desde el punto de vista litúrgico, BARRIGA, 1975; BOIX, 1996: 441-443; CABANES, 2005: 227-229.

El hecho de que entre los años 977 y 1017 fuera obispo de Roda de Isábena Aimerico, que procedía de la región de Narbona y era sufragáneo de su arzobispo, justifica —además del razonamiento litúrgico— la atribución del origen y de la cronología del códice (GALTIER, 1981: 197-204).

Sobre el contexto general de la liturgia del siglo X y los *Improperios*, véase ROKSETH, 1949: 20-21, 25 y 49-57 y 1950: 35-38. VITTORINO, 1983, demostró fehacientemente que una embrionaria redacción de los famosos *Improperios* ya estaba en uso en la época del obispo chipriota Melitón de Sardes —es decir, en la segunda mitad del siglo II—, visto que este teólogo recurre a los mismos, y a modo, en su *Homilía sobre la Pascua*. De este texto existe una buena edición en castellano realizada por IBÁÑEZ, 1975. Como es sabido, los *Improperios* de Viernes Santo están parcialmente basados en Miqueas, 6, 1-8.

la tarde, tras la lectura de la Pasión del Señor y la cubrición de la Santa Cruz, aborda de forma peculiar el rito de la adoración del madero salvífico. Éste se pondrá tras el altar, el cual se habrá quedado aislado por una cortina sostenida por dos columnas ubicadas entre el pueblo y el altar. Desde aquí dos cantores y dos jóvenes elevarán la cruz mientras modulan los versos de los improperios *Popule meus*. Tras lo cual, se levantará la cortina y la cruz se llevará allí donde pueda ser vista por todos los asistentes, los cuales caerán de hinojos y entonarán el *Ecce lignum crucis*, seis antífonas y el *Pange lingua*. Después, seguirán cuatro oraciones *ad crucem adorandam*. Tras la comunión con los ‘Presantificados’, la ceremonia terminará con otra singularidad litúrgica, pues cuando el obispo desnude los altares, los lavará con agua y vino óptimo, como hicieron los nobles judíos con el cuerpo de Jesús (BARRIGA, 1975: 163-166 y 412-422). Es más, la única miniatura de este Sacramentario (fol. 38r), presenta a toda página, para comenzar el canon de la misa, un *Te igitur* cuya primera letra aloja a Cristo en la cruz, vivo y sufriente.⁵

Visto que no existe ningún inconveniente para ubicar el Cristo de la cabeza giratoria en algún lugar próximo a Roda de Isábena, tenemos derecho a imaginar la celebración de esta ceremonia en la tarde de Viernes Santo, centrada en dicha imagen, con un momento álgido en la recitación de los *Improperios*, en la que intervendrían dos o más cantores poniendo en boca del Jesús agonizante: Cantor 1: *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo constrictavi te? Responde mihi*. Cantor 2: *Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti Crucem Salvatori tuo...* (Pueblo mío: ¿qué te he hecho o en qué te he ofendido? Respóndeme. ¿Por haberte sacado de la tierra de Egipto, has preparado una cruz a tu Salvador?...).⁶ En estas lamentaciones del Señor hacia su pueblo, que se muestran profundamente unidos en tan trascendental circunstancia, los *Improperios* se convierten en una insistente solicitud de respuesta, una especie de diálogo entre Cristo crucificado y el hombre, en el cual el Señor interpela a su pueblo,⁷ recordándole todos los beneficios que derramó sobre él durante miles de años, y que culmina con la respuesta del hombre: la cruz de Jesús, al canto del *Ecce lignum crucis*. La reacción del pueblo fiel son las seis antífonas, el *Pange lingua* y las cuatro oraciones *ad crucem adorandam*.

⁵ Sobre el texto del canon, cfr. BARRIGA, 1975: 313.

⁶ El texto completo ha sido publicado en diversas ocasiones. He aquí una buena edición: SCHMITT, 1956-1957: 794.

⁷ Como hizo notar, a propósito del texto de los *Improperios*, BINO, 2008: 131-132.

¿Era el Cristo de la cabeza articulada un caso excepcional en los siglos XII y XIII? La respuesta debe ser necesariamente matizada. En cuanto a la cabeza y en función de lo que conocemos del patrimonio románico hasta ahora —un presente absolutamente evanescente—, podríamos decir que sí; pero no en los siglos subsiguientes. No obstante, especialmente en la región de Pallars, Ribagorza y Arán, en los siglos XII y XIII, conocemos una nutrida serie de Cristos articulados, destinados a intervenir en la ceremonia del Descendimiento en la tarde del Viernes Santo para ser *abajados* y poderlos poner sobre unas angarillas para procesionarlos, menos o más, en una incipiente ceremonia del Santo Entierro. Es más, a la vista de un conjunto del Descendimiento tan aparatoso como el de Santa Eulàlia de Erill-la-Vall (Ribagorza), con su Cristo de brazos móviles y la imagen de María, cuyo antebrazo izquierdo articulado podría simular los golpes de pecho de la Madre en señal de dolor, cabe inferir que tales efectos fueron previstos desde la época románica.⁸ Se trata de toda una ritualidad, en la que los historiadores del arte repararon raramente hasta fechas próximas —aunque poseamos una impresionante colección de textos que aluden al carácter sobrenatural de tales movimientos (SANSTERRE, J. M., 2013)—, como vamos a descubrir en el siguiente grupo escultórico en el que las imágenes expresan con los textos la alegría pascual.

EL FALSO CALVARIO DE SAN SALVADOR DE OROEL

En la antigua musealización del Museo Diocesano de Jaca se presentaba como un Calvario un heterogéneo conjunto de tres piezas [fig. 4]. El Cristo estaba articulado y servía, por tanto, para un Descendimiento;⁹ mientras que las Marías que lo flanqueaban, ninguna de las cuales era —lógicamente— Juan hubieron de formar parte de otro grupo, dadas sus coincidencias estilísticas. Durante décadas se dio por sentado que las imágenes procedían del antiguo —y legendario— monasterio de San Salvador de Sietefuentes (que se ha querido ubicar en la pequeña ermita de San Salvador de Oroel) del que la catedral de Jaca,

⁸ Cfr. GUARDIA, 2005, que trata de algunas cuestiones relativas al emplazamiento y a los posibles usos en Semana Santa de los grupos del Descendimiento, especialmente el de Erill-la-Vall, con su Cristo articulado, apto para la Crucifixión, el Descendimiento y la *Depositio*, y la imagen de María. Un boceto muy general pero reciente sobre las esculturas articuladas en el contexto español es el que traza CORNEJO, 1996.

⁹ He aquí sus dimensiones: altura: 146 cm; y anchura en la zona de la base de las costillas: 23 cm. Y sus referencias: Domus, MDJ000150 e Inventario de la iglesia de Aragón del Ministerio de Cultura, IIC Aragón 4.978.

volis nolis, se acabó apropiando.¹⁰ Más recientemente, se ha especulado con que el grupo proceda del despoblado de Aín, más próximo a Jaca, del que consta su existencia histórica y en donde subsiste su iglesia de San Miguel (UBIETO, 1984: 37-38). Más adelante, retomaremos esta discusión.

Descontado el Cristo, que es posterior en unos cincuenta años a las dos Marías, el estudioso se encuentra ante dos esculturas románicas de hermosa gracilidad, unidas por sus estilo, vestimenta y pose [fig. 5]. Una es ligeramente mayor que la otra,¹¹ aunque de su análisis se sigue que ambas formaron parte de un mismo grupo. Las dos Marías, féminas por tanto, están ataviadas de igual manera: túnica azulada hasta los salientes pies, con cíngulo anudado al talle —que cae sobre la túnica— y velo rojizo sobre la cabeza, que oculta casi sus cabellos, y que les alcanza hasta la mitad de la pierna. La policromía original de las dos obras está aceptablemente bien conservada. Presentan una suave y blanquecina carnación [fig. 6] con sonrosados mofletes, rasgos faciales bien definidos, caras levemente inclinadas a la derecha, redondeadas, achatadas y

¹⁰ En el folleto, cuyo autor fue AZNÁREZ, 1963: [1], se atribuye la procedencia del grupo del llamado Calvario, sito entonces en la crujía occidental del claustro, así como la adyacente estatua de un San Salvador, al referido cenobio. La información no carece de interés en tanto que el autor del opúsculo era el canónigo archivero de la catedral, bien conocido en aquella época por su sólida cultura histórica, aunque, por desgracia, escribió poco.

En la segunda musealización del referido ente, que se inauguró el 10 de noviembre de 1990, el presunto Calvario se ubicó en la zona de paso entre la antigua capilla del Pilar y la sala de Bagüés y se acompañaba de una cartela con la misma identificación.

En la actual musealización del tesoro jaqués, inaugurada el 9 de febrero de 2010, el presunto Calvario ha sido ubicado en la Sala Pedagógica, es decir en zona no necesariamente visitable, y ha sido privado de cartela de identificación a la espera de su estudio.

Deseo agradecer a la Directora-Gerente del Museo, D.^a María Belén Luque Herrán, las atenciones y desvelos con los que se empeñó para que pudiera estudiar el conjunto en las mejores condiciones durante el verano del año 2013. A mi hijo, Adrián Galtier Diego, pues me acompañó en mis visitas al Museo Diocesano de Jaca, a San Miguel de Aín y hasta que pudimos dar con las ruinas de San Salvador de Oroel. Y a mi buen amigo, Juan Carlos Moreno Anaya, por las muchas atenciones e informaciones que me ha ofrecido a lo largo de estos estudios.

¹¹ He aquí las dimensiones de la María de mayor tamaño: altura: 108 cm; anchura en la zona central: 23 cm; grosor hasta la base de la mano derecha: 19 cm; y grosor en la zona de la cintura: 12 cm. Y sus referencias: Domus, MDJ000151 e Inventario de la iglesia de Aragón del Ministerio de Cultura, IIC Aragón 4.979.

Las dimensiones de la María de menor tamaño son: altura: 101 cm; anchura en la zona central: 23 cm; grosor hasta la base de la mano derecha: 20 cm; y grosor en la zona de la cintura: 11 cm. Y sus referencias: Domus, MDJ000149 e Inventario de la iglesia de Aragón del Ministerio de Cultura, IIC Aragón 4.977.

bonancibles, que incitan a pensar en un creador local. Sistemáticamente, levantan la mano derecha, mostrando la palma, y con la izquierda sostiene la María más alta una cajita multicolor, al tiempo que con donosura recoge su velo en el antebrazo, mientras que la menor tiene el miembro mutilado. Las manos derechas, levantadas en signo de salutación, no es el elemento que mejor resuelto esté de las imágenes.

Como decía Antonio Machado de su poesía, la investigación histórica tampoco es «Ni mármol duro ni eterno, ni música ni pintura, sino palabra en el tiempo».¹² Y hago esta reflexión porque no sería admisible tener por error mayúsculo haber identificado este grupo con un Calvario hace cincuenta años, cuando los estudios de Arte medieval no habían dado en España el paso de gigante que se ha vivido en las últimas décadas. Se conoce que las tres imágenes habían llegado juntas a la catedral de Jaca, seguramente transportadas desde la misma ermita en donde fueron almacenadas; y se dio por sentado que formaban parte de un mismo conjunto. Es cierto que había en la identificación una sinrazón: tomar a una María por Juan; pero es verdad que en aquella época —y hasta fechas recientes— no se tenían las ideas claras sobre distintos problemas de la escultura románica.

Más que nada, fue a partir de una obra luminosa y de una identificación clarividente como se allanó el camino para poder interpretar estas dos esculturas jacetanas como vamos a hacerlo. El catálogo de la exposición celebrada en el Musée national du Moyen Âge de París y el Museu Nacional d'Art de Catalunya, entre septiembre de 2004 y marzo de 2005, publicado por J. CAMPS I SÒRIA y X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, 2004, evidenció que dos imágenes de bulto redondo procedentes del Valle de Boí (Ribagorza) representan una a María Magdalena y otra a alguna de las Santas Mujeres que la acompañaban en la visita al Sepulcro.¹³ Es decir que —visto que la Magdalena no participó en el Descendimiento ni se añadió a sus

¹² Cfr. Antonio Machado, *Poesías Completas*, M. ALVAR, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1988 (13.^a ed.), p. 322.

¹³ Cfr. DECTOT, 2004: 88-91, el cual razona formalmente bien que sea la representación de María Magdalena la imagen conservada en el Fogg Museum of Art de Cambridge (Massachusetts, U.S.A.) porque hubo de portar un vaso de unguento y otra de las Santas Mujeres la que se conserva en el Musée national du Moyen Âge de Cluny. La imagen del Fogg Museum of Art fue descubierta en 1907 tras el altar de Santa Maria de Taüll; la del Musée national du Moyen Âge de Cluny se supone que procede también de Taüll. Las dos debían de formar parte de un grupo que representaba a las tres Marías reverentemente encorvadas ante el Sepulcro vacío, de las cuales una se ha perdido o está en paradero desconocido.



Fig. 4: Jaca. Museo Diocesano. Fotografía de la antigua musealización. Presunto Calvario procedente de Jaca o de sus alrededores. © el autor y Museo Diocesano de Jaca.



Fig. 5: Jaca. Museo Diocesano. Marías ante el Sepulcro. © el autor y Museo Diocesano de Jaca.



Fig. 6: Jaca. Museo Diocesano. Las cabezas de las Marías, deconstruidas y formalmente comparadas. © el autor.

representaciones— y habida cuenta del ángel de Colonia (Berlín, Bode-Museum) y de los estucos de Sankt Cyriakus de Gernrode (Sajonia, donde el conjunto se representó hacia 1100), hay que suponer que, además de los grupos del Descendimiento, había en el Valle de Boí al menos otro conjunto escultórico —el de Santa María de Taüll— que en gran tamaño conmemoraba el *Quem quaeritis* (DECTOT, 2004: 67-68); y que la iglesia poseyó dos colecciones relacionadas con la escultura de Semana Santa: el Descendimiento y el *Quem quaeritis*, que naturalmente habían de ser complementarias en la visualización paralitúrgica de los días santos; o, todavía, que en el lugar de Taüll se desarrolló una pequeña ‘liturgia estacional’ entre las iglesias de Sant Climent para celebrar la ceremonia del Descendimiento el Viernes Santo y la de Santa María para la fiesta pascual del *Quem quaeritis*.

¿Por qué, cómo y cuándo el *Quem quaeritis*? Nótese que, desde la época de la clandestinidad de los primeros cristianos, al abordar el problema de la muerte de Cristo, se había privilegiado su Resurrección, y consiguientemente la Redención, sin entrar en los detalles más dolorosos de su Pasión. Los primeros testigos de la Resurrección de Cristo habían sido aquellas mujeres que se habían encaminado hacia el sepulcro de Jesús para cumplir con el deber judío de embalsamar a los muertos.¹⁴ Tarea que fue frustrada por uno o dos ángeles¹⁵ que les anunciaron la Resurrección del Mesías. Esta imagen de las mujeres ante el Sepulcro, que después se llamó del *Quem quaeritis*,¹⁶ al traducir al latín la pregunta del ángel («¿a quién buscáis?») a las mirróforas, conoció un éxito notorio en la iconografía cristiana de los siglos IV y V, para luego acrecentarse y ser objeto de una paraliturgia propia desde la época carolingia, pues era la expresión plástica de la visión más optimista y positiva de la Pasión.

Desde la época carolingia, en la mañana del Domingo de Pascua se conmemoraba la *Visitatio*, en la que monjas —y, en su defecto, monjes (DRUMBL, 1996, y OGDEN, 2001)— asumían el papel de representar a las santas mujeres que se dirigieron al sepulcro de Cristo para embalsamar sus restos mortales y a los ángeles que les anunciaron su Resurrección. Tras el famoso diálogo del *Quem quaeritis* entre quienes actuaban de ángeles y de santas mujeres (*Visitatio I*), al que podía seguir la exposición de los *linteamina* o sudario y vendas de Jesús, en algunas ocasiones se escenificaba la carrera que Juan y Pedro —uno encarnado por un religioso joven,

¹⁴ Cfr. Mateo, 28, 1-8 y 9-10; Marcos, 16, 1-8; Lucas 24, 1-11; y Juan, 20, 1-2 y 11-16.

¹⁵ Cfr. Mateo, 28, 2, y Marcos, 16, 5, hablan de uno; Lucas, 24, 4, y Juan, 20, 12, se refieren a dos.

¹⁶ Sobre esta cuestión, véase, en primera aproximación, GALTIER, 2005: 75-81 y 113-118.

el otro por un anciano— habrían realizado hasta la tumba para constatar la Resurrección de Jesús (*Visitatio II*) y, como postrer enriquecimiento escenográfico, la aparición de Cristo a María Magdalena (*Visitatio III*).¹⁷ He aquí que la *Visitatio*, en tanto que verificación escenificada de la Resurrección, se conformó desde su concepción como rito y juego con vocación extralitúrgica. Y, por tanto, destinado a ser representado ante los fieles, que de inmediato habían de recibir jubilosos el anuncio de la Resurrección.

He aquí el texto que podían escuchar los espectadores del *Quem quaeritis* en la época románica: «María Magdalena y la otra María se dirigieron al alba con aromas y buscaron al Señor en la tumba. [*Y se decían*] ¿Quién rodará por nosotras la piedra que vemos que obstruye el acceso al sepulcro? [*Y los ángeles preguntaban*] ¿A quién buscáis en este sepulcro, oh mujeres llorosas y temblorosas? [*Y ellas respondían*] Buscamos a Jesús Nazareno el crucificado. [*Y los ángeles replicaban*] No está aquí el que buscáis; id, más bien, a anunciar a los discípulos —y especialmente a Pedro— que Jesús ha resucitado» (HEITZ, 1963: 195-196).¹⁸

En tiempo reciente, un grupo de investigadores del que formé parte tuvo el acierto de rescatar del olvido del sótano del Museo de Zaragoza una fascinante imagen femenina, levemente incurvada y provista de elegantes ropajes, que, tras su restauración, pudo darse a conocer como otra María de un grupo que representaba el *Quem quaeritis*. La imagen es de origen aragonés y de un tamaño más reducido —puesto que mide 78 cm de altura— que las figuras mencionadas del Valle de Boí, aunque muy precisa en cuanto a su iconografía porque, conservando buena parte de su policromía original, se dispuso en actitud de saludar con la mano derecha levantada, sosteniendo la caja de ungüentos con la izquierda y la corona sobre la cabeza (GALTIER, ARGUÍS y GALLEGRO, 2013). Visto que la corona sobre la cabeza se representa en algunas santas mujeres del *Quem quaeritis*, como es visible en los re-

¹⁷ Cfr. YOUNG, 1951, vol. I: 365. Nótese que WARNING, 1989: 116 ha señalado que de los aproximadamente cuatrocientos textos conservados de la *Visitatio*, solamente ochenta contemplan además la carrera de Juan y Pedro (la llamada *Visitatio II*) y únicamente doce todavía la aparición de Cristo a María Magdalena (*Visitatio III*), mientras que la inmensa mayoría de los textos solamente recoge la visita de las Marías al Sepulcro (*Visitatio I*), sin que esta mayoría sea simplemente la serie más antigua, puesto que hay testimonios de la *Visitatio I* que datan hasta del siglo XV.

¹⁸ He aquí el texto latino de este pasaje, procedente de la Abacial de Essen (Liber ordinarius, circa siglos X-XII): «Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, Dominum quaerentes in monumento. Quis revolvat nobis ab hostio lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulchrum? Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumultu plorantes? Ihesum Nazarenum crucifixum quaerimus. Non est hic quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro quia resurrexit Ihesus».

lieves de Saint-Paul-les-Dax (Landas, Francia) y de San Justo de Segovia, es preciso admitir que este elemento no es ni superfluo, ni imprescindible en la representación del anuncio de la Resurrección del Mesías.

En consecuencia, podemos concluir que las dos Marías del Museo Diocesano de Jaca deben ser identificadas como parte de la representación escultórica de un grupo de las Marías que visitaron el Sepulcro de Cristo en la mañana del día de Resurrección. Y la pregunta subsiguiente es: ¿procedía de Jaca o de sus alrededores más inmediatos este grupo del *Quem quaeritis*? La respuesta parece necesariamente afirmativa, aunque es preciso admitir que el lugar para el que originalmente se creó el grupo no podía ser de escaso relieve. De forma que, en la comarca de la actual Jacetania, hay pocos centros que pudieran tener la importancia como para albergar dicho conjunto, reduciéndose, a mi entender, casi a San Juan de la Peña, Santa María de Santa Cruz de la Serós o a la misma ciudad de Jaca. Y, entonces, ¿cómo pudieron llegar a parar a algún lugar tal como San Salvador de Oroel o al despoblado de Aín?

Si, como hemos dicho, del despoblado de Aín sabemos muy poco —y ello ya es significativo—, cabe preguntarse por la pertinencia de San Salvador de Oroel. Pero del análisis de las ruinas que allí se conservan se deduce que no hubo en el siglo XII más que un pequeño templo románico, de apenas 9 m de longitud por 3 m de anchura, que constó de nave rectangular, posiblemente cubierta con madera, dado el escaso grosor de sus muros, y un mínimo ábside semicircular bien orientado (MUR, 1989). E incompatible, por tanto, para albergar una ceremonia como la que las esculturas analizadas permiten imaginar.

¿Pudo, no obstante, estar en algún momento en San Miguel de Aín o en San Salvador de Oroel el referido grupo? La respuesta puede ser afirmativa, toda vez que sabemos que, con la reforma del culto tras el concilio de Trento (1545-1563), no pocas de las ceremonias tradicionales, como el Descendimiento o el *Quem quaeritis*, cayeron en desuso y las imágenes, juzgadas inconvenientes, fueron destruidas, emparedadas o enterradas, como se evidenció una vez más con el hallazgo del Cristo de Siresa.

¿Falta una María? Tal vez, no. Todavía, el Museo Diocesano de Jaca atesora la imagen de una santa mujer, tallada en madera policromada, que poseyó una corona y que carece de antebrazos, asignada convencionalmente al estilo gótico y datada en el siglo XV, que procede de la catedral de Jaca.¹⁹ El día que se investigue bajo sus repintes, tal vez ofrezca alguna sorpresa muy grata.

¹⁹ He aquí sus referencias: Domus, MDJ000148 e Inventario de la iglesia de Aragón del Ministerio de Cultura, IIC Aragón 4.950.

Para concluir, me arriesgaré a formular una hipótesis sobre el posible emplazamiento primitivo del grupo y su ceremonia correspondiente. ¿Pudo ser ubicado en la catedral de Jaca? En ese caso, esta María de la catedral de Jaca del siglo XV —si lo es— pudo ser la que reemplazó a la románica que falta. O, todavía, pudo hallarse en alguna otra iglesia. En la ciudad de Jaca del siglo XII había diversas iglesias románicas que, descartadas las excavaciones de la Plaza de San Pedro, eran, al menos, la catedral de San Pedro, Santiago, San Salvador y San Ginés y San Nicolás, que en mayor o menor grado se conservan, más Santa María del Burnao y San Esteban (AZNÁREZ, 1960: 33-34; UBIETO, 1975: 166; y UBIETO, 1985: 650-652). Sabemos por vía documental que la iglesia de Santiago poseía hasta el siglo XV un grupo del Descendimiento (DURÁN, 1962: 93-94, nota 159), de forma que allí pudo hallarse también el conjunto del *Quem quaeritis*, para celebrar en la misma iglesia con ayuda de las imágenes los misterios de la muerte y resurrección de Cristo. Aunque me fascina la idea de ubicar esta última ceremonia en la iglesia inferior del actual complejo de las Benedictinas (antiguas iglesias de San Salvador y San Ginés), que es románica y que poseyó la doble advocación, claramente telúrica, de Santa María *baxo tierra* —que fue dotada a mediados del siglo XIII de una preciosa serie de frescos marianos, que pudieron entonar bien con el grupo escultórico (BORRÁS, 1978: 333-345)— y de San Salvador, lo que implicaría una primera aproximación al conocimiento de la liturgia estacional en la ciudad de Jaca, tanto más que Santa María *baxo tierra* era una iglesia urbana en la que el concejo jacetano celebraba determinadas y notorias fiestas (AZNÁREZ, 1960: 33-34).

He aquí los interrogantes que me sugieren todas estas imágenes, sobre las que me gustará especialmente charlar con mi amigo Manuel García Guatas, pues «tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma, compañero».²⁰

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUÍS REY, M. L. (2013), «Análisis histórico y estilístico de la talla. La escultura románica. Ficha catalográfica», *Tercerol. Cuadernos de investigación*, 16, pp. 277-280.
- AZNÁREZ, J. F. (1960), *Estudios de historia jacetana*, Jaca.
- (1963), *Museo Diocesano. Jaca*, Jaca, *passim*.
- BARRIGA PLANAS, J. R. (1975), *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.

²⁰ Cfr. Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, J. M. BALCELLS, ed., Madrid, Sial/Contrapunto, 2002, p. 123.

- BELTING, H. (1998), *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981 Gebr.-Mann-Studio-Reihe, trad. fr., *L'image et son public au Moyen Âge*, París, G. Monfort.
- BINO, C. (2008), *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milán, V&P.
- BOIX I POCIELLO, J. y J. PLANES en A. PLADEVALL I FONT *et alii* (1996), *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XVI, pp. 441-443.
- BORRÁS GUALIS, G. M. y M. GARCÍA GUATAS (1978), *La pintura románica en Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Fundación General Mediterránea, Zaragoza.
- CABANES PECOURT, M. D., L. DIEGO BARRADO, F. GALTIER MARTÍ y C. MORTE GARCÍA, coord. cient. F. GALTIER MARTÍ (2005), *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado. Facsímil y estudios*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- CORNEJO VEGA, F. (1996), «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones», *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 239-261.
- DECTOT, X. (2004), «La iconografía monumental de la Passio entre els segles XI i XIII», en J. CAMPS I SÒRIA y X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, MNAC, pp. 61-69.
- DURÁN GUDIOL, A. (1962) «Las bibliotecas eclesíásticas de la diócesis de Jaca a finales del siglo XV», *Argensola*, 49-50, pp. 55-100.
- DRUMBL, J. (1996), «Spazio scenico e attori nell'alto medioevo», en *Dramma Medioevale Europeo 1996, Atti della I Conferenza Internazionale su 'Aspetti del Dramma Medioevale Europeo'*, Camerino, 1996, F. PAINO, ed., Camerino, Università degli studi di Camerino, Centro Linguistico di Ateneo, vol. II, pp. 35-60.
- FREEDBERG, D. (2009), *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, 1989, The University of Chicago, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Turín, reed., 2009, Einaudi.
- GALTIER MARTÍ, F. (1981), *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, Zaragoza, Pórtico.
- (2005), *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el Concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, Asociación para el Estudio de la Semana Santa.
- y A. GARCÍA DE PASO REMÓN (2013), «El contexto paralitúrgico y artístico de la María ante el Sepulcro de Cristo (*Visitatio Sepulchri*) del Museo de Zaragoza», *Tercerol. Cuadernos de investigación*, 16, pp. 257-276.
- (2014), *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Zaragoza, Mira Editores.
- GALLEGU VÁZQUEZ, C. (2013), «Estado de conservación y tratamiento de restauración aplicado a una escultura románica del Museo de Zaragoza», *Tercerol. Cuadernos de investigación*, 16, pp. 281-287.
- GUARDIA PONS, M. (2005), «Tesoros medievales», *Descubrir el Arte*, 71, pp. 42-45.

- HEITZ, C. (1963), *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París, SEVPEN.
- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, J. y F. MENDOZA RUIZ (1975), *Melitón de Sardes, Homilía sobre la Pascua*, Pamplona, EUNSA.
- MIGNE, J. P., ed. (1853), *Patrologia latina, vol. CLVIII, S. Anselmi, Opera omnia, Cur Deus Homo*, París, cols. 359-432.
- MUR SAURA, R. (1989), «La iglesia de San Salvador y el Monasterio de Siete Fuentes», *Jaccania*, n.º 140, passim.
- OGDEN, D. H. (2001), «Gesture and Characterization in the Liturgical Drama», en *Gesture in Medieval Drama and Art*, C. DAVIDSON, ed., Kalamazoo, Western Michigan University, pp. 26-47.
- ROKSETH, Y. (1949), «La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle (1)», *Revue de Musicologie*, t. 31/nº 89-92 (1949), pp. 1-58, y eadem, «La liturgie de la passion vers la fin du Xe siècle», *Revue de Musicologie*, t. 32/nº 93-94 (1950), pp. 35-52.
- SANSTERRE, J. M. (2013), «La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII», *Codex Aquilarensis*, 29, pp. 77-97.
- SCHMITT, F. S., O.S.B., ed. (1956), *Cur Deus Homo*, Darmstadt.
- SCHMITT, H. A. P. (1956-1957), *Hebdomada Sancta*, Roma-Friburgo-Barcelona, Herder, vol. II.
- UBIETO ARTETA, A. (1975), *Jaca: Documentos municipales (971-1269)*, Valencia, Anubar.
- (1984), *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados, I*, Zaragoza, Anubar.
- (1985), *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados, II*, Zaragoza, Anubar.
- VITTORINO, G. (1983), «Melitone di Sardi: Perì Pascha, 72-99, 523-763. (Sull'origine degli *Impropri* nella liturgia del Venerdì Santo)» en AA. VV., *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale, Atti del I Convegno del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 1976*, Viterbo, pp. 203-216.
- WARNING, R. (1989), «Estraneità del dramma medioevale» en J. DRUMBL, ed., *Il teatro medioevale*, Bolonia, pp. 111-141.
- YOUNG, K. (1951), *The Drama of the medieval Church*, Oxford, 1933, reed. ibídem, 1951.