

UN RETABLO DE ALABASTRO INGLES EN PLENCIA (BIZKAIA)

Lucía Lahoz Gutiérrez

RESUMEN

Análisis iconográfico y estilístico del retablo de la Pasión de Plencia.
Se realiza una nueva datación: 1440-1460.

SUMMARY

Stilistic and iconographic analysis of the altarpiece from the church of Plencia (Basque Country).
A new date is found out: 1440-1460.

LABURPENA

Plentziko Pasioaren erretabloaren analisi ikonografiko eta estilistikoa.
Datazio berri bat egiten da: 1440-1460.



Foto 1. Retablo de Plencia.

En la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Plencia (Bizkaia) se encuentra un retablo de la Pasión. Está formado por cinco relieves de alabastro de estilo gótico inglés. Hoy se exhibe colgado en el muro norte, mal iluminado, y poco visible (Foto 1).

Inglaterra había utilizado el alabastro en su arte muy pronto (1). Su escultura funeraria más destacada (2) se realiza en dicho material. Ahora bien, conectando con esa tradición artística –peculiar británica– en los siglos XIV y XV comienzan a florecer una serie de relieves que –como piezas sueltas o componiendo trípticos o integradas en retablos– concretan una de las mayores manifestaciones de la actividad artística inglesa en época medieval. Estas obras alcanzan una gran

difusión. Las Islas cuentan con un amplio catálogo (3) y el grupo existente en el Continente no es nada desdeñable (4), como, asimismo, las piezas en las colecciones americanas son abundantes (5).

La progresiva aceptación de estas piezas y el aumento de

(1) La primera portada donde se tiene constancia del empleo del alabastro en la escultura monumental inglesa es la Tutbury (h.1160).
 (2) El catálogo de estas piezas funerarias es numeroso. Para una primera aproximación vid. Stone, L., *Sculpture in Britain The Middle Ages*, Londres, 1957. Su exportación se generaliza con gran difusión en los Países Bajos. En lo español los sepulcros de los Condes de Haro en Medina de Pomar son de esta procedencia.

(3) La bibliografía sobre el tema es numerosa. La primera sistematización fue sugerida por Gardner, A., *English Medieval Sculpture*. Cambridge, 1953. Un análisis se realiza en Stone, L., *Ob. Cit.* quien mantiene las pautas de la clasificación dadas por el anterior. Obras claves serán las de Pitman Clement, F., "Reflections on Nottingham Alabaster Carving. *The Connoisseur*, 538, 1959. Chethmant, F.W., *Medieval English Alabaster Carving in the Castle Museum Nottingham*. Nottingham, 1973. La obra más reciente es Chethmant, F.W., *English Medieval Alabaster with Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*. Oxford 1984, donde se realiza una nueva clasificación, y se recoge toda la bibliografía sobre el tema.
 (4) Estas obras alabastrinas alcanzan gran difusión en Europa. Una primera aproximación a la bibliografía del tema puede seguirse en Yarza, J., "Un tríptico de Alabastro Inglés en Collado de Contreras", *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pág. notas 2-10.
 (5) Se recogen algunas de las piezas conservadas en Estados Unidos en Gillerman, D., "Gothic sculpture in American Collections". *Gesta* XIX, 1980. pág. 115-136. *Ibidem. Gesta*. XX, 1981, pág. 349-364. *Ibidem. Gesta*. 1982, pág. 135-156. *Ibidem. Gesta*, XXIII, 1984, pág. 51-62.

su demanda (6) motivará la aparición de nuevos talleres, extendidos por toda la Isla. A los primeros de Nottingham –de gran tradición en la creación funeraria– se suman ahora los de York y los de Londres, entre otros.

La producción se masifica con una pérdida consecutiva de la calidad para llegar a convertirse en meras manifestaciones artesanales (7). En la mayoría de los casos las piezas no están totalmente acabadas y los tallistas delegan conscientemente los últimos retoques en la policromía. Se reiteran machaconamente los mismos esquemas compositivos como si de rígidas fórmulas se tratara. Las innovaciones, en caso que se den, afectan a soluciones secundarias y detalles mínimos –vestidos, ciertos aspectos ornamentales, etc.–. Los temas que manejan son limitados, reduciéndose su repertorio al ciclo de la Pasión –más o menos amplio–, a ciertas escenas de la Infancia, algunos Santos –como es habitual en estos momentos (especialmente San Juan y Santa Catalina, entre los más frecuentes)– y determinados asuntos de la Vida de la Virgen –que conecta perfectamente con el fervor mariano que informa el espíritu gótico–.

En el retablo de Plencia cinco tablas completan el ciclo de la Pasión. Lo integran los relieves del Prendimiento, la Flagelación, la Crucifixión, el Santo Entierro y la Resurrección. Se mantiene la distribución original que sigue la narración evangélica. Todos presentan las mismas medidas, excepto la Crucifixión en el centro que, rompiendo la uniformidad, queda por tamaño, distribución y valor del tema como la pieza clave del conjunto. Las piezas de alabastro hoy se apoyan en unas láminas de mármol que repite la forma original de los relieves y debe ser coetánea al propio retablo. Una pieza de madera sirve de base al conjunto y la sujeta a la pared.

Con el relieve del Prendimiento (Foto 2) se inicia el ciclo de la Pasión. Sus medidas son 0,40 x 0,20. Se apoya en un basamento achaflanado, de tracería calada que repite el esquema utilizado para la figura de San Juan del retablo de la Colegiata de Daroca y, posiblemente, la que en su día lucía la imagen de Santa Catalina, en el citado retablo (8).

La escena la integran Cristo, Judas y la soldadeca que



Foto 2. Prendimiento.

acompaña al traidor. Las figuras de Pedro y Malco completan el episodio y aportan la nota anecdótica.

Jesús marca el eje central en torno al que se articula toda la composición. Es de mayor tamaño y se inclina hacia el traidor. Disposición que debe mucho a las meditaciones de santa Brígida de Suecia, quien ponía en boca de la Madre las siguientes afirmaciones: “Mi hijo se inclina hacia él porque Judas era de pequeño tamaño” (9). Viste túnica y manto de pliegues rectos y en zig-zag. El rostro, sin gran precisión, resulta, con todo, el mejor tratado en el relieve. Destacan los ojos, con el globo ocular abultado –peculiar del estilo inglés– y sin rastro de la policromía, que debió acompañarle. El pelo cae ensortijado y la barba enrollada en espiral –como ya aparecía en otras obras (10)– denota calidad, aunque su tratamiento es más simple.

Judas abraza a Jesús para designar al reo y evitar la posible confusión con Santiago el Menor –físicamente parecido al

- (6) Esta situación no resulta un caso aislado sino que es una manifestación más de ese afán de lujo que recorre toda Europa y cuyos arranques pueden localizarse a raíz de la Peste Negra. Como ha señalado Miskimin, H.A., *La Economía europea en el Alto Renacimiento 1300-1460*. Madrid, Cátedra, 1980, pág. 137 “Ahora bien, la preferencia cada vez más por los artículos de lujo en las ciudades europeas fue un fenómeno paneuropeo con innumerables ramificaciones económicas”.
- (7) Una de las causas de la pérdida de calidad hay que buscarla en la crisis del siglo XIV donde se intensifica la demanda pero no se cuenta con el personal cualificado para satisfacerla. Miskimin, H.A. *Ob. cit.*, pág. 138, apunta “Una de las características de los productos de lujo es el cuidado que se pone en su fabricación, que a su vez implica utilizar mayor cantidad de mano de obra, más precisamente, mano de obra experta. La potencia que estaba más escasa después de la Peste”.
- (8) El retablo aparece en Hernández Perera, J.M., “Alabastros ingleses en España”, *Goya*. n.º 22, 1958, pág. 219. Alcolea, S. “Alabastros ingleses en España. Ensayo de Catalogación”, *Archivo Español de Arte*. XLIV, pág. 150, ya la relaciona con la figura de la peana de San Juan.

(9) Seguimos la cita de Réau, L., *Iconographie de l'Art Crethienne*. París, T. II, pág. 434.

(10) Un paralelo en la manera de hacer la barba se encuentra en la figura del Padre Eterno que compone la Trinidad en el Retablo de Collado de Contreras. Vid. Yarza, J., *Ob. cit.*, lam. I.

Hijo de Dios según especificaban los textos. En él se concreta y personifica la traición como todos los evangelios puntualizan (11). Para Réau, simbolizará la iglesia judaica incapaz de reconocer al Salvador: “Judas es la encarnación del judaísmo incrédulo” (12). Apenas si se ha prestado atención a su figura que, sólo esbozada, se le trata sin detalle. Se resalta los ojos abultados y la barba excesivamente sumaria.

Situado al lado de Judas un soldado apresado a Jesús. Viste la indumentaria típica de la milicia medieval; con jaqueta corta y cinturón de plaquetas rectangulares, en la parte media del faldellín, armadura con rodilleras y coderas. Féreos guantes cubren las manos y un yelmo de visera protege la cabeza. En la cara –oculta por el casco– destacan solamente una prominente nariz y bigotes (13) y se resalta el globo ocular muy abultado –estilema que empieza a pronunciarse ya en el siglo XIV–. Con la mano, enguantada, agarra la túnica del Señor, quien no opone resistencia alguna –como aseguraba San Juan (14)–, y lo apresado. En la mano derecha empuña una espada sin desenvainar. El tipo militar y la disposición del personaje recuerdan a la figura de soldado en el retablo de la Pasión de San Juan de los Caballeros, de Palma de Mallorca (15), analogías debidas más a la inspiración en un modelo común que perdura y pervive en la fabricación de estas piezas que por una identidad de mano o incluso de taller.

Remata la composición por la izquierda en este primer grupo de personajes un soldado cuya indumentaria repite los modelos ya descritos. Está realizado sin mucho detalle y empuña un hacha.

Un segundo grupo completa la parte superior del relieve. Varios soldados componen dicha agrupación, fijados sin gran detalle, interesan más como conjunto que individualmente. Llevan vestiduras militares. El personaje central porta la linterna o antorcha como las fuentes citan y señala el carácter nocturno del suceso. Distribución similar se repetía en el ejemplar mallorquín citado y en el relieve de una colección particular de Madrid (16).

San Pedro y un militar completan la composición. Pedro, de rostro más cuidado, se cubre con túnica y manto largo. En la mano derecha empuña una espada, de doble filo y gavilanes hacia abajo, índice de una cronología tardía. En la izquierda sujeta el tahalí. Apoya la espada en la cabeza de un soldado reclinado a sus pies. El Santo repite el tipo y la disposición compositiva vigente en el relieve del retablo de Mallorca.

Un soldado tendido en el suelo completa el suceso. Se trata

de Malco, como nos dice San Juan “Simón Pedro que tenía la espada, la sacó e hirió a un soldado del Sumo Pontífice, cortándole la oreja. Este siervo se llamaba Malco” (17). Lleva la jaqueta cortada y el cinturón de plaquetas rectangulares y calza zapatos muy puntiagudos –habituales en la moda inglesa del momento (18)–. Se aprecia una concepción geométrica de las formas anatómicas, vigentes en todo el relieve. En su rostro, bastante tosco, se mantiene el ya clásico abultamiento de los ojos. Con la mano izquierda tapa la oreja, subrayando lo ocurrido y acusa la bravuconada de Pedro. En el suelo queda tirado el garrote, otra de las armas de la turba según lo confirman los evangelios.

La disposición del criado difiere de los otros modelos existentes en España, donde Malco arrodillado se relaciona con Cristo como en los ejemplares madrileños y en el mallorquín. En este relieve vizcaíno, Malco prescinde del agresor y de la escena en conjunto y se gira hacia nosotros. Disposición que, quizá, se inspire en los teatros litúrgicos medievales de donde ciertos elementos se prestan a las composiciones artísticas.

Existe una cierta valoración del fondo en donde se plasman formas sinuosas que evocan el Jardín o Huerto de Getsemaní, donde tiene lugar el Prendimiento. Con yeso se dibujan pequeñas florecillas que, coloreadas, jalonan el relieve y aportan una nota peculiar y reiterativa para romper la uniformidad del material.

Las variaciones respecto a otros ejemplares son mínimas y afectan, por supuesto, a detalles secundarios, como ya hemos apuntado. Este relieve de Plencia ofrece una serie de afinidades con el ejemplar del Louvre (19). Ambos se inspiran en un modelo similar y el tipo compositivo no varía. Sin embargo es superior la ejecución en el ejemplar vasco, aunque son buenos exponentes de la vigencia de un modelo común, pero con distintos logros técnicos, situación reiterada en la producción artística alabastrina.

La Flagelación (Foto 3) es la escena siguiente. Tiene las mismas medidas que la tabla anterior –0,40 x 0,20–. Nuevamente se repite el basamento achaflanado de tracería calada que adorna todas las piezas. Este tipo de remate es similar –además de los ya citados de Daroca– a la tracería calada de la placa de la Visitación del Museo Marés (20).

Jesús está atado a una columna de fuste liso y alta –modalidad muy reiterada en la Edad Media– que se inspira en la reliquia venerada en Jerusalén (21). La columna, de fuste liso y sin basa ni capitel, marca el eje vertical de la trama.

Cristo aparece inclinado, se cubre con un pequeño paño de pliegues sumarios, en diagonal y apenas incisos. Su figura es

(11) Mateo (14-48), Lucas (22-23), Marcos (14-43,45), Juan (18-1,6)

(12) Réau, L., *Ob. cit.*, pág. 432.

(13) Este tipo abunda en la escultura funeraria, los yacentes visten indumentaria idéntica y en sus rostros se trabaja el bigote, la nariz y los ojos, principalmente, como vemos en el sepulcro de Sir John Wyard, muerto en 1404, en Meriden, Warwick; la imagen en Gardner, A., *Alabaster Tombs of the Pre-reformation Period in England*. Cambridge, 1940, lám. 157.

(14) Juan (18-3).

(15) La obra aparece en Henández Perera, J.M., *Ob. cit.*, pág. 217. La cronología del mallorquín, sin embargo, es anterior al ejemplar vizcaíno, lo fechan en torno a 1380-1400.

(16) *Ibidem*, pág. 216.

(17) Juan (18-10).

(18) Muy habituales en lo inglés y generalizado en la indumentaria militar, unas chapas de metal los completan como vemos en la estatua yacente del Príncipe Negro y en innumerables yacentes ataviados de guisa militar.

(19) La pieza aparece en Pijoan, J., *Arte Gótico de la Europa Occidental. Siglos XIII, XIV y XV*, Col. Summa Artis, vol. XI, Madrid, 1953, fig. 733.

(20) La figura aparece en Alcolea, S., *Ob. cit.*, número 20 de catálogo, lám. II-B.

(21) Réau, L., *Ob. cit.*, pág. 453.



Foto 3. Flagelación.

desproporcionada, para exaltar el drama. Sus manos cruzadas y atadas, de dedos excesivamente largos, enfatizan el carácter expresionista y patetismo del suceso. La anatomía se ajusta a formas geométricas, aunque demasiado simplificadas. En el rostro, poco detallado, se perfilan, en demasía, los ángulos, que subrayan el dolor y sufrimiento y se resaltan los ojos y la nariz prominente. El cabello es largo, de rizos reiterativos, y, la barba se bifurca en el mentón, repitiendo meras fórmulas artesanales en su modo de hacer.

Cuatro figuras completan la escena. Dos de ellos visten túnicas cortas, de pliegues uniformes y ajustados con correa, los otros dos llevan jaquetas cortas y cinturón de plaquetas rectangulares. Todos alzan los flagelos de gruesas tiras de cuero y mangos trabajados de modo minucioso y el artista se ha recreado, con detallismo, en estos elementos de suplicio (22). La trayectoria de los flagelos —una circunferencia describen los superiores y líneas verticales los inferiores— sirve para infundir ritmo a la composición y contrarresta el eje divisorio de la columna. Estos esbirros exhiben rostros plenos, redondos y carnosos que contrastan con el demacrado de Cristo. Se ha imprimido en ellos cierto aire caricaturesco y brutal. Componen los tocados unos originales gorros remata-

dos en formas de animales fantásticos —semidraconianos, semicaninos—, que tal vez se inspiren en el Salmo (22-17) “Me rodearon como perros, me cerca una turba de malvados / han taladrado mis manos y pies” —cuya segunda parte se verá cumplida en el relieve siguiente—.

La composición, por otra parte, sigue los esquemas habituales de su tipo. Gira en torno a Cristo y la columna. La propia disposición de los verdugos y la trayectoria dibujada por instrumentos de martirio —como ya hemos apuntado anteriormente— remiten directamente a Jesús, creando unos esquemas compositivos muy cerrados. Cuatro son los asistentes a la ejecución del suplicio, si bien las fuentes no fijan el número de esbirros.

Existe en el relieve un tratamiento rico y, con cierta calidad del fondo, se establecen varios planos de profundidad, jalonados por diminutas florecillas que, salteadas, enriquecen la escena.

Iconográficamente se mantienen los modelos comunes y se fija el momento que nos narran los textos —Juan (19,102): “Tomó entonces Pilatos a Jesús y mandó azotarle”—. Curiosos resultan los remates de los gorros que repiten formas vigentes en todo el gótico en la figuración de seres negativos o imaginarios (23).

Este relieve es ejemplar único entre las tablas de alabastro inglés conservadas en España. En los retablos de la Pasión, hasta ahora conocidos o estudiados, no se contempla este tema, reduciéndose los ciclos pasionales a las otras escenas desarrolladas en el conjunto vizcaíno. Todo ello, aparte de la calidad —como ya veremos más adelante—, enriquece el valor de esta obra.

La Crucifixión (Foto 4) es la tabla central y principal del retablo. A su valor teológico —momento culminante de la Salvación—, se añade la importancia que el artista le ha otorgado en el retablo, situándola en el centro y otorgándole mayores dimensiones que a las restantes placas —0,55 x 0,28—.

Centra la composición la Cruz —muy lista— en la que aparece clavado Cristo, y divide el espacio en dos partes en torno a las cuales se reparten los componentes, distribuidos de un modo uniforme y simétrico.

La figura de Jesús domina la escena. Los brazos se extienden en diagonal y evocan formas de los Cristos dolorosos que surgen especialmente en el siglo XIV, como producto de una humanización que ahonda frecuentemente en las manifestaciones religiosas. Muestra las palmas de las manos, semiabiertas, y los dedos entornados y doblados por los clavos. Un gran

(22) Y nada extraño que así sea por la dignificación de los instrumentos pasionales que como auténticas panoplias campean ostentosamente en todos los templos góticos: Chartres, París, Amiens, Vitoria, etc., si bien se contaban con antecedentes, caso del Pórtico de la Gloria. Situación debida a la humanización que Cristo sufre en el mundo gótico.

(23) Aunque depende de la capacidad del artista a la hora de idear lo maléfico, en muchos casos los logros se limitan a la mezcla —más o menos afortunada— de varias formas que mantenían implícito un marcado carácter negativo. Más ampliamente en Yarza Luaces, J., “Reflexiones sobre lo fantástico en arte medieval español”, *Boletín del Instituto Museo Camón Aznar*, XVI, 1984, pág. 14.



Foto 4. Crucifixión.

nimbo, con restos de policromía roja, le corona –similar al del Crucificado de Museo Marés (24)–. La cabeza presenta formas angulosas y perfilados pómulos, ojos saltones, frente abombada, nariz prominente y labios abultados. Las facciones acusadas traslucen el dolor e incluso se fija la rigidez de la muerte. Barbado y con gran melena, ciñe la corona de espinas. Cristo muestra un cuerpo de canon alargado que imprime a su figura un carácter elegante y de cierta calidad y es probablemente la pieza más perfecta de todo el conjunto. Exhibe profunda y hendida la cavidad torácica y un poco distorsionada la forma oval del abdomen, pero sin llegar a las alteraciones patéticas de otros modelos tan peculiares en estos momentos como el modelo del Museo Marés. Las piernas alargadas, acordes con el canon, tienen una anatomía bien conformada, próxima a un naturalismo no muy frecuente en este tipo de piezas. El modelado anatómico, sin grandes gradaciones, es bastante suave y resulta el mejor de todo el conjunto y el más próximo al naturalismo gótico, casi siempre ausente en estos talleres. Se cubre con perizonium, de pliegues finos. El crucificado, como ya apuntábamos antes, es la pieza mejor del retablo, incluso nos

atreveríamos a afirmar que es la obra del maestro –si de maestros pudiera hablarse en esta producción estandarizada– mientras que el resto de las figuras son productos de taller que sigue de lejos la calidad mostrada por el crucificado.

María aparece en la parte derecha de la composición cubriendo el espacio inferior del relieve. Lleva túnica y manto de pliegues duros y quebrados. Tiene cara redonda de pómulos llenos, nariz chiquita, labios bien perfilados y ojos pequeños, casi entornados, motivo raro en los alabastros ingleses. El modelado del rostro es suave, abandonando las gradaciones tan marcadas. Sin embargo, incluso con los ojos entornados el artista, o mejor convendría hablar de artesano, no ha sabido imprimir ese sentimiento, que tanto iba a caracterizar el momento –compárese con lo flamenco–, y refleja un rostro impassible sin asomo del dolor que la Madre mostraba en otros modelos. Asimismo, resulta extraña la propia disposición de María, quien arrodillada, reza y se inclina, pero de espaldas al Hijo. Su postura sigue los esquemas del XV, donde la Virgen se fija de rodillas incapaz de soportar su propio cuerpo a causa del dolor. Esta iconografía se inspira en las Meditaciones de Santa Brígida de Suecia y es San Juan quien le ayuda a sostener el cuerpo de la Madre.

Dos Marías se colocan detrás de la Virgen. El artista apenas ha prestado atención a sendos personajes, su cara se trata sin detalle y una actitud impassible ajenas a la tragedia.

Una figura masculina aparece sobre las Marías en esta composición piramidal. Es imberbe, de rasgos similares a los de las Santas Mujeres. Va con túnica y manto. Se acompaña de una palma –habitual atributo de San Juan Evangelista en los funerales de María que se convertirá en uno de sus distintivos iconográficos. Esta figura tiene un tratamiento secundario, extraño por el protagonismo que el Evangelista goza en este tema, siempre próximo a María y con un valor Eclesiológico implícito, desde los primeros momentos (25).

Sobre San Juan asoma un busto masculino, de rostro anguloso y barba muy esquemática y cabello uniforme. Se trata de Longinos, el soldado encargado de rematar a Jesús con la lanza, que porta en la mano izquierda. Con la otra mano señala el ojo, gesto que alude a la recuperación de su vista al salpicarle unas gotas de la Sangre de Cristo, como narra la *Leyenda Dorada* (26). Gesto que se convertirá en habitual en la iconografía del Santo.

Longinos, junto con Stefanon, se considera el soldado encargado de la Crucifixión de Jesús. Su nombre no aparece en los evangelios, pero el Apócrifo de Nicodemo nos dice “El

(25) El evangelista aparece, generalmente, opuesto a la Virgen, quien alude a la Iglesia, mientras que el otro materializa a la Sinagoga. En los momentos finales del Gótico, cuando todos esos valores expresivos se exaltan y en Cristo prima lo humano, Juan acompaña a María en el momento de dolor y, en algunos casos, le ayuda a mantener su propio peso. En los relieves de alabastro se mantienen los modelos comunes, como vemos en el citado relieve de la Pasión de Palma de Mallorca donde el apóstol se inclina –casi arrodillado– para sujetar el cuerpo de la Madre, acorde con la iconografía más común en el momento.

(26) Más ampliamente en Voragine, J. de *La Leyenda Dorada*, pág. 198.

(24) Catálogo del Museo Marés, Barcelona, 1979, n.º 1.566.

Soldado Longinos abrió su costado con una lanza” (27). Fue muy venerado en la Edad Media. Dentro de los valores ecle-siológicos Longinos simboliza la Iglesia frente a la Sinagoga materializada en Stefanon (28).

Asomado a un púlpito vese un angelillo de cara llena y cubierto con alba, las alas extendidas presentan restos de policromía. La espina exterior de las alas tiene los bordes muy resaltados, –claro índice de datación que, como señala Gardner, esta nota es típica del Grupo III, subsección II –desarrollado entre 1440-1460–. En sus manos sostiene un cáliz referencial evidente al valor eucarístico de la Crucifixión y a la Redención humana.

Similar distribución se repite en el lado izquierdo creándose así una composición uniforme y equilibrada cuyo eje es el propio Cristo, como ya hemos señalado.

En la zona inferior un angelillo se arrodilla en el suelo junto a la cruz y recoge en un cáliz la sangre que mana de los pies. Como ha señalado Yarza, “la aparición de los cálices mantiene un sentido eucarístico claro. Su presencia se constata pronto, uno de los primeros es el Salterio de Utrech” (29). El ser angelical, trabajado de modo tosco, se cubre con larga alba y su rostro denota su carácter artesanal. Nuevamente se repiten las alas de espina exterior muy resaltada y con restos de policromía roja. Disposición semejante vemos en el ángel de la crucifixión del Museo Marés, sin olvidar que angelillos con cálices son muy frecuentes en las tablas de la Crucifixión de la pintura flamenca coetánea.

Una figura de gran tamaño irrumpe en este lado izquierdo. Su tratamiento, similar al Crucificado, sobrepasa el dado a la Madre y al Evangelista. Lleva túnica, ceñida a la cintura y doblada en las mangas –donde quedan restos de policromía–. Se trabaja la tela con cierto naturalismo aunque los pliegues profundos y hendidos no marcan la anatomía. Ciñe el gorro rabínico. Su rostro es expresivo, de luengas y rizadas barbas. En la izquierda porta el cetro, que le equipara como rey y con la derecha señala una filacteria anepígrafe, que pende del brazo de la cruz. Estos elementos nos hacen pensar en el rey David, ya que son numerosas sus referencias a la Crucifixión –principalmente el Salmo 22 y el 69–. La aparición de David, según Réau, se debe a ser profeta de la Crucifixión (30). Idéntico personaje y similar cartela aparece en el retablo de Palma de Mallorca, tal vez modelo habitual en los relieves ingleses de alabastro.

Un soldado flanquea al rey judío. Se cubre con yelmo de visera que deja ver sus ojos abultados y su bigote. Porta una lanza.

Una figura, de la que sólo vemos su busto asoma por enci-

ma de David y el soldado, a la misma altura que San Longinos. Su rostro es, asimismo, bastante tosco. Pensamos en Stefanon, quien siempre se sitúa en el lado izquierdo, aunque aquí no porta la esponja que suele caracterizarle. De importancia iconográfica menor que Longinos, simboliza la Sinagoga como contraposición a su compañero que alude a la Iglesia (31). Como ha señalado Yarza, “en general la Crucifixión se ve como una Teofanía en la que se rememora la doble naturaleza de Cristo. A Longinos «que abre la fuente de vida» se contraponen Stefanon «que calma la sed humana del Hombre que expira»” (32).

Un angelillo, tras un púlpito préstamo del teatro litúrgico (33), recoge la sangre de Jesús en un cáliz. La imagen del Cáliz aparece también en los Salmos: “Tomaré el cáliz de la salvación e invocaré el nombre del Señor” (34). Como apunta Yarza “el Cáliz se convertirá en símbolo de la Iglesia. La redención queda plasmada en el cáliz y en la Cruz” (35).

Hay un tratamiento del fondo que sigue los esquemas de las otras placas. Mediante florecillas se intenta romper la uniformidad y, asimismo, se dibujan pequeños montículos que aluden al monte Calvario. Y además en esta talla existen pequeñas impresiones en yeso –muy habituales dentro de estas piezas– que rompen la uniformidad del alabastro y añaden una nota muy característica.

En Santo Entierro (Foto 5) completa el retablo. La escena sigue el modelo común en su iconografía. El sarcófago, con el cuerpo inerte de Cristo, se dispone de modo sesgado, distribución que, como ya veremos, debe mucho a los esquemas de la propia Resurrección.

María Magdalena aparece en primer lugar arrodillada, en el momento que, con su cabello unge la mano inerte de Jesús. Es figura de proporciones diminutas. Lleva rico vestido, amplio a partir de la cadera, de aire cortesano, con sencillo manto que le cae por la espalda. Las telas dibujan pliegues profundos y quebrados. En el rostro, se marca excesivamente el óvalo, y apenas se esbozan sus rasgos. La melena se recoge en trenzas uniformes. Históricamente no consta la presencia de María Magdalena en el Santo Entierro, aunque es uno de los testigos de la Resurrección. Su propia actitud, ungiendo a Jesús, es un préstamo iconográfico –según creemos– del pasaje de la comida en casa de Simón (36) del que es protagonista. En un lugar destacado se ve el tarro de perfumes, referencia a su arrepentimiento, que devendrá en su distintivo iconográfico, o al que porta junto a las demás Marías en la Resurrección.

El sarcófago es una pieza rectangular, con base un poco saliente y cenefa lisa y hendida para ajustar la tapa. Quedan impresas en la superficie unas notas de yeso que en su día debieron decorarlo, habitual en lo inglés.

El cuerpo muerto de Cristo es introducido en el sepulcro por José de Arimatea y Nicodemo, en presencia de la Virgen,

(27) Evangelios Apócrifos, ed. Santos, A., Madrid, 1972, Actas de Pilatos C. XVI, pág. 467.

(28) Un análisis más detallado de su aparición, de los primeros ejemplos y de su significación puede verse en Yarza Luaces, J., “Iconografía de la Crucifixión en la Miniatura Española. Siglos X al XII”. *Archivo Español de Arte*, n.º 185, 1974, pág. 13-35.

(29) *Ibidem*, pág. 19, nota 31, donde se encuentra nuevos ejemplos, se remarca la evolución, se hace un análisis de algunos de ellos y se recogen y citan algunos textos sobre este significado.

(30) Réau, L., *Ob. cit.*, pág. 493.

(31) Sobre su desarrollo, aparición y primeros ejemplos Vid Yarza Luaces, J., *Ob. cit.*

(32) *Ibidem*, pág. 16 y nota 18.

(33) Hernández Perera, J., *Ob. cit.*, pág.

(34) Salmo (116).

(35) Yarza Luaces, J., *Ob. cit.*, pág. 20

(36) Juan (19-38,42)



Foto 5. Santo Entierro.

San Juan y dos personajes más. Se cubre con un sudario de pliegues diagonales, profundos y lisos. El tórax queda al descubierto, mostrando hendido el óvalo del vientre y muy marcadas, aunque de forma sumaria, las costillas. Jesús tiene un rostro demacrado, nariz perfilada por la muerte y la boca abierta. La barba rizada se divide en el mentón. Aunque es extraño, aún lleva ceñida la corona de espinas.

José de Arimatea aparece en la cabecera del sarcófago y deposita delicadamente la cabeza del Señor en el Sepulcro. Cubierto con túnica, porta gorro gallonado. Su rostro es de cierta calidad, dentro de ese sabor artesanal.

Nicodemo, situado a los pies del sepulcro, ayuda a José de Arimatea en la labor de depósito del cuerpo del Señor aunque coge, delicadamente, las piernas envueltas en el sudario. Lleva túnica talar y muestra un rostro joven, con cierta calidad y barbado. Lleva gorro terminado en pico.

En el centro, entre José de Arimatea y Nicodemo se halla María, compungida, con sentimiento contenido rezando por el Hijo muerto. Repite el tipo iconográfico visto en la Crucifixión y luce un gran nimbo.

Una santa mujer y San Juan flanquean a María en un segun-

do plano. Ambos repiten el tipo ya visto en la escena anterior. Asomado a un púlpito a un angelillo completa el conjunto.

Iconográficamente, esta escena del Santo Entierro repite en modelo común que sigue la descripción de los evangelios (37). La disposición de José de Arimatea a la cabecera y Nicodemo a los pies viene dada como un síntoma de respeto y por la edad. El tema se populariza a fines de la Edad Media e influye en ello la importancia que adquieren las Cofradías del Santo Sepulcro y el desarrollo que los teatros litúrgicos, como ha señalado Réau (38).

Esta placa es ejemplar único del Santo Entierro conservada en España. Lo mismo sucedía con la tabla de la Flagelación. Por tanto la pieza de Plencia presenta el programa más completo de los ciclos pasionales existentes en la península.

El relieve de la Resurrección (Foto 6) cierra el retablo. El tema lo componen la imagen del Cristo triunfante, que sale de sepulcro, rodeado de cuatro soldados sorprendidos, por el milagro y un angelillo que, desde un púlpito, testifica el acontecimiento.

En primer lugar nos encontramos un soldado echado, con indumentaria típica militar –jaqueta corta, rodilleras, coderas y



Foto 6. Resurrección.

(37) Mateo (25-57,61), Marcos (15-42,47), Lucas (25-50,55), Juan (19-38,42)

(38) Réau, L., *Ob. cit.*, pág. 522.

guantes y yelmo de visera-. En la mano derecha sujeta la lanza. Sorprendido mira a Jesús que apoya la pierna derecha en su pecho. Hay un gran sentido en el tratamiento del volumen.

Cristo se cubre con un sencillo sudario, ajustado a la cadera, de pliegues muy marcados, sencillos y diagonales. Sobre los hombros cae una capa o, quizá los restos de las vestiduras mortuorias, donde aún quedan restos de policromía (39). El Salvador presenta un canon corto -si lo comparamos con la figura del Crucificado-. Se acusa la anatomía pero pervive todavía un cierto sentido naturalista, mientras que lo frecuente es la esquematización (40). Jesús porta la cruz con el labaro, como es habitual, y bendice.

Completa la composición tres soldados que repiten las características del "miles" echado. De nuevo el ángel, encarado en una tribuna testifica el acontecimiento (41).

En esta escena, desde el punto de vista iconográfico se sigue uno de los modelos más comunes para aludir a la Resurrección del Señor -el otro es el de las Marías ante el sepulcro y el encuentro con el ángel-. Los alabastros ingleses emplean de modo sistemático este primer modelo. Además, el tema de la Resurrección en estas piezas es uno de los menos innovadores. Queda tipificado en las pinturas como las del tríptico de NorWich, de 1381, y de ahí se repite sin apenas innovaciones. La composición nos muestra a Cristo saliendo del sepulcro, siempre sesgado, bendiciendo y con la Cruz y el labaro, el pie derecho apoyado en el pecho de un soldado y el izquierdo dentro del sarcófago y las variaciones afectan mínimamente al número de soldados y a la disposición de esos angelillos (42).

No existe dato documental alguno que nos hable de la llegada de estos alabastros a la villa de Plencia, ni de su origen, donante, encargo, etc., hecho que nos obliga a realizar el estudio comparativo de la obra con otras ya catalogadas y por análisis estilísticos y afinidades llegar a la clasificación de dicho conjunto.

El retablo de la Pasión de Plencia ha sido estudiado en el Catálogo de Monumentos de Vizcaya, por Ibarra y Bergé, quien lo considera de transición al Renacimiento, Gótico decadente, fechándolo de fines del XV o principios del siglo XVI (43). Alcolea realizó un estudio más completo y lo clasi-

fica dentro del Grupo III de Gardner -1420-1460-. Lo considera de los mejores conservados en España y subraya la importancia de la Flagelación y la Deposición en el sepulcro -piezas únicas en la Península-. No hace referencia a la policromía. Piensa en un mismo artista para toda la obra y no precisa el taller de origen al que pertenece (44).

Existen determinadas notas que ayudan a fechar el retablo en el siglo XV: Los cascos de visera que portan los soldados; la jaqueta corta, que desaparecerá hacia 1400-1410, aunque en los alabastros previve hasta la segunda mitad; el tipo de calzado puntiagudo de algunos soldados que se había dado en las estatuas funerarias de fines del XIV pero que perduran en el XV; la barba enrollada en pequeños rizos que aparece en algunos modelos funerarios del XIV pero que se mantuvo en este tipo de composiciones populares, como ya demostró Yarza.

Pensamos con Alcolea que el retablo de Plencia pertenece al grupo III de la Clasificación de Gardner -1420-1460-. Varias características inducen al incluirlo en ese grupo: A.- Aparecen ya algunos rasgos que nos hablan de una producción seriada, con ciertas formas que acusan un marcado carácter artesanal. B.- La aparición de las tracerías caladas que rematan la parte inferior de todas las piezas y que repiten las formas de otros modelos, como los del Retablo de Daroca o la placa de la Visitación del Museo Marés, ya citadas. C.- Utilización de la policromía empleada en algunos casos para disimular las deficiencias de la propia talla. D.- El abultamiento de los ojos peculiar a partir del siglo XIV. E.- La aparición de pequeñas florecillas que jalonan los fondos. F.- El empleo de pequeños retoques de yeso que se reparten por todo el relieve y sirven para romper la uniformidad del alabastro.

Sin embargo el detalle de las alas de los ángeles con la espina muy marcada nos hace pensar en la Sección II, de este III grupo, que se desarrolla en torno a 1440-1460.

Es difícil la adscripción del retablo a un taller determinado. Gardner aseguraba que los talleres de Nottingham no utilizaban los casquetes de yeso (45). Sin embargo, Cheethman en su estudio sobre alabastros de este taller, cita varios ejemplos que sí poseen esos casquetes (46), por lo que no puede desecharse este taller como posible origen de la pieza.

En el retablo de Plencia encontramos el ciclo más amplio de los dedicados a la Pasión en modelos de alabastro existentes en España. Su datación puede situarse entre los años 1440-1460. A su riqueza iconográfica se añade el valor de su talla, que, sin dejar de ser un producto de carácter artesanal, muestra ciertos toques que delatan su calidad -generalmente, se puntualiza en las figuras más importantes-. Existe en algunas tallas un marcado sentido de volumen que eleva considerablemente su calidad. Los modelados anatómicos de ciertas figuras alcanzan altura dentro de esa producción artesanal. Todo ello valora la consideración de este conjunto entre los ejemplares conservados y lo convierte en una de las piezas importantes entre los retablos de la Pasión que han llegado a la Península.

(39) Este modelo es el habitual en la figura del resucitado como se ve en el relieve del museo de Sevilla Vid. Martín Gómez, C., "Dos relieves ingleses de alabastro del Museo Arqueológico de Sevilla" en *Homenaje a Conchita Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982. lám. II. En el relieve del retablo de los Gozos de María, Capilla de las Alas en Avilés, vid. Alcolea, S., *Ob. cit.*, lám. IV o en el relieve del Museo de Arte de Massachusetts vid. Gillermand, D., "Gothic Sculpture in American Collections" en *Gesta*, XXI, 2, (1982), pág. 155, fig. 3. Entre otros.

(40) Compárese por ejemplo con el de la Colección Enrique Sáez de Agero, vid. Hernández Perera, J., *Ob. cit.*, pág. 218. O asimismo el del Museo de Massachusetts citado en la nota 39.

(41) "Son los púlpitos para los ángles usuales en las representaciones teatrales de los misterios medievales, como ha hecho notar Hildburgh repetidas veces, destacando la pervivencia del drama medieval en estas esculturas populares", Hernández Perera, J., *Ob. cit.*, pág. 220.

(42) *Ibidem*.

(43) Ibarra y Bergé, J., *Catálogo de Monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958, pág. 294, fig. 553-554.

(44) Alcolea S., *Ob. cit.*, pág. 149-150.

(45) Gardner, A., *Ob. cit.*

(46) Cheethman, F., *Ob. cit.*

