

LA PINTURAS MURALES DE LA ERMITA DE LA VERA CRUZ O DE LOS JUDÍOS, DE BURGOHONDO (1577)

CALVO GÓMEZ, José Antonio
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Ya no hay hebreos en Burgohondo, pero su legado permanece cinco siglos después. El barrio de la Esperanza o de los Judíos, todavía hoy, aco-ge entre sus ensortijadas callejuelas de líneas medievales la ermita de la Santa Vera Cruz (fig.1), aquella más que rudimentaria construcción que se conoce en el vulgo como la de los Judíos porque probablemente fueran los hijos del pueblo de Israel de este lugar los autores que un día la levantaran como su espacio principal de culto sinagogal.

La descomposición de la comunidad judía de Burgohondo debió de inser-tarse en el mismo proceso de expulsión que en 1492 destruyó una de las sociedades hebreas más importantes del mundo, al tiempo que marca el surgimiento de un nuevo núcleo de vida espiritual en esta encajonada pobla-ción de la sierra de Gredos. De acuerdo a esta hipótesis de trabajo, a finales del siglo XV, la abadía de Santa María se habría hecho cargo del vetusto edi-ficio. Juan Gutiérrez de Arroyo, abad del monasterio al menos desde 1474, pudo haber entregado este espacio a la cofradía de la Vera Cruz, atenta a la piadosa costumbre de dar sepultura a los muertos, para que hiciera de ella su sede, conforme al mismo itinerario que siguieron muchas de las viejas sinagogas medievales castellanas.

En este contexto, se inserta la ejecución de las llamativas pinturas murales a las que se refiere este artículo, que ha dejado al descubierto la última restauración. El espacio se transforma y redecora de manera que lo que pudo haber sido un centro espiritual judío se esfuerza por marcar los elementos diferenciadores de la nueva dimensión cristiana. La cruz es la ruptura más importante que materializa el rechazo de la comunidad hebrea a la salvación obrada en Cristo y ahora se convierte en el medio para manifestar el cambio de escenario en Burgohondo.

La cofradía de la Vera Cruz encarga la elaboración de un ciclo iconográfico completo de la pasión del Señor de acuerdo al relato evangélico, que se recrea en nueve estampas ciertamente vistosas, aunque de factura rápida, similar a la que encontramos en las antiguas sargas de la semana santa castellana.

A mediados del siglo XVIII, se recompone el lugar por tercera vez y se esboza una nueva decoración, desechada en la reciente restauración. Se replantea el espacio iconográfico y reinterpretan algunas de las escenas del mural del siglo XVI, como la oración en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento y la imagen de Cristo atado a la columna. También se añaden otras estampas, como la Verónica, mientras que se mantienen iconográficamente similares los santos evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que ocupan el único altar de la vieja ermita de los Judíos.

2. UNA ANTIGUA SINAGOGA JUDÍA

Todavía hoy resulta complicado afirmar algo con seguridad en relación con la presencia de judíos en Burgohondo. Lo cierto es que, hasta ahora, sólo ha podido ser demostrable la presencia de la centenaria ermita de la Santa Vera Cruz o de los Judíos, anotada en los inventarios que realizara en 1846 el político y militar Pascual Madoz, así como la secular tradición en torno al barrio de los Judíos, hoy de la Esperanza.

No se apunta ningún pago procedente de la aljama burgondeña en los repartos que las demás comunidades judías del reino hacen como colaboración a las largas guerras que mantienen los reyes en el siglo XV, especialmente la de Granada, ni hemos sido capaces de localizar el nombre propio de ningún hebreo que dijera ser de este concejo del Burgo. Lo cierto es que, sin apenas otras referencias que la misma especulación, no parece disparatado llegar a la conclusión de que la citada ermita de la Vera Cruz fue, hasta la expulsión de los judíos en 1492, la sinagoga y el lugar de oración de la comunidad hebrea de Burgohondo.

La historia de sus moradores está todavía por determinar. Cuando las cortes de Toledo de 1480 decretan la obligación de que los judíos habitasen una serie de calles agrupadas, en lo que se ha dado en llamar la *Ley de juderías separadas*, pudieron haber provocado el surgimiento de una aljama en Burgohondo tal y como las conocemos mejor documentadas para los casos de Ávila, San Martín de Valdeiglesias y Las Navas del Marqués.

Hasta ese momento, la tolerancia de que disfrutan los seguidores de Moisés hace que los datos sobre sus actividades sean difíciles de especificar. Muchos de ellos se dedicaban a la agricultura y a la ganadería, como los cristianos con los que convivían, y sólo algunos judíos pudientes de la ciudad de Ávila se afirmaban como prestamistas y banqueros. No debe descartarse la posibilidad de que los supuestos judíos de Burgohondo no se vieran obligados a realizar los pagos que tuvieron que hacer otros de este entorno, como los de Mombeltrán o La Adrada, en atención a condiciones especiales de la abadía de Santa María, bajo la que se encontraban, y que fuera a esta colegiata, y no al rey, donde llegaran las rentas de la aljama burgondeña.

El culto sinagogal hebreo es ciertamente profundo, incluso intimista, aunque vistoso y alegre en sus rasgos comunitarios. En el centro de la sinagoga se sitúa el arca o tabernáculo, en que colocar los libros de la *Torah*, los cinco rollos de la Ley de Moisés escritos en hebreo, muchas veces sobre pergamino. Junto a él, están el *ner tamid* (la llama perpetua), una luz encendida siempre ante la Ley; y el *bimah*, una plataforma elevada desde donde se proclama y se comenta la Palabra de Dios. El mobiliario se completa con un sencillo atril para animar la celebración, un candelabro de siete brazos o *menorah* y los bancos para la comunidad.

Las trazas de la vieja construcción del barrio de la Esperanza hablan de reminiscencias hebreas y del culto sinagogal en conexión con otros edificios judíos de Toledo, Segovia y, sobre todo, de Córdoba, cuya sinagoga recuerda, incluso en las medidas, la del concejo del Burgo. Allí la orientación es diversa, pero el cuadrilátero de 6,37 x 5,96 m ciertamente dista poco de los 7 x 6 m de la sinagoga burgondeña.

Con toda seguridad, la puerta que hoy aparece tapiada en Burgohondo, hacia el Poniente (fig. 2), fue la primitiva entrada al recinto sagrado; y el que luego sirviera como altar de la renombrada ermita cristiana haría las veces de arca o de tabernáculo en que colocar los rollos de la *Torah*, centro de la liturgia y del culto sinagogal hebreo. La ausencia de atrio y de otros edificios anexos, como la casa del Midrás o del estudio de la Ley, nada indica sino la más

que probable humildad de la judería del valle del Alberche, compuesta, como decimos, por agricultores y ganaderos.

La expulsión de 1492 supone para Castilla la descomposición de una gran comunidad hebrea. No es fácil redactar una valoración en unas pocas líneas, sólo podemos anotar que muchos hombres y mujeres, fieles a la religión que recibieron de sus padres, optaron por el destierro. Frente a ellos, otros prefirieron convertirse a una religión extraña pero que les permitía mantener sus casas y haciendas a cambio de renunciar a la tradición de sus mayores que habían llegado a las costas de Hispania tras la caída de Jerusalén el año 70 de la era cristiana.

3. LA NUEVA ERMITA DE LA VERA CRUZ

Probablemente, a finales del siglo XV, o principios del XVI, según las explicaciones cronológicas de otros espacios de culto judío, la sinagoga de Burgohondo, en manos de la abadía de Santa María, pasaría a convertirse en ermita de la Vera Cruz, si bien conservó este epíteto «de los Judíos» hasta el día de hoy. Los bienes que los hebreos no pudieron malvender a toda prisa tras el edicto o llevarse consigo a sus patrias de acogida, se repartieron entre los cristianos que vieron cómo muchas de sus deudas quedaban saldadas por merced del rey y cómo sus posesiones se agrandaban mientras que muchos judíos, marcados por el dolor de la partida, llevaban consigo las llaves de sus casas en un gesto simbólico de apropiación que llega hasta nuestros días entre los sefardíes del Líbano o de Turquía.

Lo cierto es que la presencia de la ermita de la Santa Vera Cruz se ajusta en buena medida con lo que cabría esperar de una vieja sinagoga reconvertida. Cuando en 1492 pasan a manos eclesiásticas, muchas de las sinagogas castellanas adquieren este mismo nombre. A partir de este momento, la cofradía de la Vera Cruz, que se encarga de acompañar a los familiares y de pedir por el alma del cofrade difunto, empieza a celebrar en ella los cabildos de la hermandad, hasta que en 1928 el ayuntamiento decidiera inventariar como propio este inmueble en atención a que se guardaba en él el carro de los muertos, que hoy se custodia bajo un tejadillo en el nuevo cementerio.

En 1756, el visitador del obispo de Ávila llega a Burgohondo y redacta un informe de la visita de ciertos lugares. Entre ellos, escribe sobre las cuentas de la cofradía de la Vera Cruz y en relación con la ermita homónima, en la que pide hacer algunas reformas.

No son muy elocuentes los textos que se conservan sobre esta sencilla construcción. Interesa destacar la ubicación, todavía en esta fecha, de la cofradía de la Vera Cruz; el blanqueo que pide hacer en sus muros, que pudo haber ocultado estas pinturas que ahora reaparecen; y el cuadro del Cristo crucificado que manda poner en el altar del templo, tal vez por ser el lugar más noble y por el deterioro en el que se encontraba ya el mural de este espacio.

Aquel primitivo mural no ha llegado a nuestro siglo, como tampoco el posible cuadro resultante de esta visita. Sólo quedan lo que parecen ser cuatro hornacinas, ocupadas por ángeles, o por la imagen de la Virgen y san Juan, más probable (fig. 16). No podemos descartar que en algún momento de su muchas veces centenaria historia se ubicara en este espacio la escultura de un Cristo crucificado que pudiera salir en procesión por las calles del pueblo en la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo, primero, y luego el 14 de septiembre, y el viernes de la Semana Santa. Dice así el texto del visitador:

Cofradía de la S(an)ta Vera Cruz. Hallé tomadas las q(uen)tas hasta tres de maio del a(ñ)o pasado de (17)55, en que fue may(ordo)mo Roque García, quien compusieron de los alcances de sus antecesores, resultó alcanzado en seiscientos setenta y cinco r(eal)es y veintitrés m(aravedie)s. No tiene más r(en)ta esta cofradía q(u)e una t(ier)ra q(u)e a(l) segundo a(ñ)o suele valer cuarenta rr(eale)s. Aprobé d(ic)has q(uen)tas por no contener reparo, y di com(isi)ón al cura vicario p(a)ra hacer liquidaz(ió)n del dicho alcance y proceder al pago. Y mandé se continuase con la formalidad q(u)e hasta aquí, poniendo las q(uen)tas con expresión, y guardando los recados de ellas p(a)ra su reconocim(ien)to en visita. Y mandé q(u)e de el caudal de d(ic)ha cof(radi)a se retejase y blanquease la hermita de la Vera Cruz (y) se pusiese en el altar un cuadro de Christo crucificado.

4. LAS PINTURAS MURALES Y LA RECREACIÓN DE LOS ESPACIOS

Un universo mental renovado, en gran medida distante de nuestra sociedad de la ciencia y la tecnología, surge ante nuestros ojos al contemplar las pinturas hoy recuperadas en Burgoondo. La fecha de su factura nos la ofrece una inscripción (fig. 3) conservada casi intacta a la izquierda de la vieja puerta del Poniente, hoy tapiada: «(E)sta obra (m)andaron (p)intar los cofr(a)des de la † siendo oficiales Fran(cisco) y Graviel Vázq(u)e(z). (A)cabose (de) (h)aze(r) (a) 2(—) de abril de 1577 años».

Estamos hablando de los últimos días de abril, justo antes de la fiesta de la Cruz, el 3 de mayo, del último cuarto del siglo XVI, en el que se imponen los primeros compases del estilo manierista, austero pero profundo, en ocasiones dolorista, marcadamente antiprotestante, tamizado por los decretos del Concilio de Trento (1545- 1563). El estilo que manifiestan estas pinturas resulta, sin

embargo, fundamentalmente ecléctico. Los temas, como la composición figurativa, están marcados por el gótico, pero su factura recurre a procedimientos propios de los primeros años del siglo XVI y las nuevas trazas del arte renacentista. El tenebrismo de algunas escenas, singularmente la de la muerte (fig. 6) y la de Judas (fig. 15), atormentado por los demonios, recuerdan piezas del primer barroco que llevarán a su plenitud autores como Valdés Leal, entre otros.

En 1746, se anota una nueva reforma, en la puerta del Mediodía (fig. 1 y 21), lo que no completa la interpretación de los espacios. Probablemente corresponda con las nuevas pinturas que, sobre las de 1577, llegaron a ejecutarse y hoy se han perdido.

En principio, el culto judío, como el cristiano, orienta su cabecera hacia Jerusalén, al Este. La entrada de aquel primer templo se situaría entonces al Poniente, como parece sugerir una puerta tapiada en este lugar y la inscripción de 1577 (fig. 3). Allí debería estar el altar, como también el arca de la Ley de Moisés, pero entonces no se entendería la presencia de las pinturas de los cuatro evangelistas (fig. 17, 18, 19 y 20) y la incipiente imagen de un Calvario en el muro septentrional, abierto de tal forma que recuerda el tabernáculo de la Ley del culto hebreo.

Puede que ya entonces existiera el espacio que hoy ocupa la puerta del Mediodía. Apoyan esta idea las pinturas, que se prolongan sobre las maderas del dintel de la puerta, y el que no llegue a interrumpirse el ciclo iconográfico del relato evangélico según san Mateo, que obliga al sumo sacerdote Caifás a quedarse a un lado mientras que Cristo y las turbas judías permanecen en el otro con la pregunta de Caifás: «¿Eres tú el Hijo de Dios?».

Sin embargo, las pinturas de las maderas resultan más modernas, por lo que pueden corresponder con la reforma de 1746 y, además, creemos que la imagen del personaje que queda a la derecha, al entrar, corresponde a la del rey Herodes, como parece sugerir la corona que porta en la mano y la silla, ricamente adornada (fig. 10). En ese caso, habría que pensar en dos escenas diferentes, la de la casa de Caifás (fig. 9) y la del rey Herodes (fig. 10), destruidas parcialmente al horadar esta nueva puerta, al Mediodía, con motivo de la reforma de mediados del siglo XVIII. Diez años después, en la visita del vicario del obispo de Ávila, se pide una nueva actuación en la fábrica, que podría mostrar, con su deterioro, el paso fatal del tiempo.

Por la razón que sea, todo parece indicar que estamos ante una anomalía arquitectónica que sitúa el altar, tanto el cristiano como, presumiblemente, el judío en el lado septentrional del templo. Allí se guardarían los rollos de la Ley y, en este lugar, se consagraría el nuevo altar cristiano, bellamente decorado con las pinturas de los evangelistas. Según este itinerario, la representación de los cuatro autores bíblicos flanquearía una imagen de Cristo crucificado ya en 1577, hoy desaparecida.

La inauguración de la puerta del Mediodía en 1746 destruiría parte del ciclo iconográfico que, aunque inspirado en sus líneas fundamentales en el evangelio según san Mateo, ha incorporado aquí la presencia de Cristo ante el rey Herodes (fig. 10), sólo citada por san Lucas. Con esta apertura, se lograría que la entrada se situara a los pies del templo, y no en un lateral, como estaba cuando se pintaron los muros en 1577, según la inscripción de una de las jambas. Pero se mantendría la irregularidad en la orientación, probablemente original, que ha llegado hasta la actualidad.

5. UNA EXPLICACIÓN ICONOGRÁFICA

En definitiva, las escenas principales que se pueden contemplar actualmente en las paredes de la ermita de los Judíos representan el ciclo de la pasión y la muerte de Jesucristo de acuerdo al relato del evangelista san Mateo. Además de la incorporación de la presencia de Cristo ante el rey Herodes, sólo se modifica el orden del texto mateano para hacer coincidir la muerte de Judas, en el lado de la epístola, con el escalofriante esqueleto del lado del evangelio.

Corresponde ahora que nos detengamos un poco más en cada una de estas imágenes principales, como en las demás pinturas murales que, secundarias, completan el diseño interior de la ermita de los Judíos.

5.1. La muerte

En el lado del evangelio, a la derecha desde el altar, se sitúa una de las escenas más impresionantes del conjunto de la ermita (fig. 6). Se trata de la imagen de un esqueleto de espaldas que porta en su mano derecha un arco, que en otros lugares era una guadaña, al tiempo que sonríe y levanta su izquierda con una flecha en señal de amenaza. *Memento m(or)i*, dice su cartela, «recuerda que has de morir». Igual que encontramos en algunas sargas de la zona de Ayllón, en Segovia, entre otras muchas representaciones de un tema históricamente recurrente, a sus pies se sitúan laicos, nobles y eclesiásticos, incluido, tal vez, el abad del monasterio de Santa María, entonces llamado

Pedro Vázquez, muerto el 3 de junio de 1578. A ellos les recuerda que el tiempo pasa y que no deben vivir en pecado, porque todos morirán, antes o después. Los que hayan hecho el bien, resucitarán con Cristo; los que hayan hecho el mal, penarán durante toda la eternidad, igual que Judas sufre a manos de los demonios.

Esta expresión de la muerte conecta con algunas de las antiguas imágenes góticas del ángel exterminador y en general con las *danzas de la muerte* medievales al tiempo que se inserta en la tradición de autores como Pieter Brueghel el Viejo y su obra *El triunfo de la muerte* (1562), estilo que llevarán a su plenitud, en el siglo XVII, entre otros, el sevillano ya citado Valdés Leal en obras como *In ictu oculi* (1672) o *Finis gloriae mundi* (1672). En el trabajo de Hans Baldung Grem, *Las edades de la vida* también conocida como *Las edades de la muerte*, de 1539, se representa de nuevo el tema del *memento mori*, presente en las manifestaciones artísticas desde el Medievo y el Renacimiento, como reflexión sobre las tensiones fundamentales del ser humano, la búsqueda de la sensualidad y su pérdida con la muerte.

En esta representación, se marca la tragedia, la conciencia de lo efímero de los placeres mundanos o *vanitas*. La extinción de la sensualidad y la presencia del mundo sobrenatural, son argumentos enlazados y cardinales en esta producción pictórica, común en otros autores de finales del siglo XVI. El dramatismo del gesto se acentúa con la creación de una ficción estética que juega con el claro-oscuro de la imagen y su tenebrismo. La muerte, en blanco, destaca todavía más el sentido de lo macabro sin renunciar a un vivo movimiento y a la intensidad del rojo presente en el arco y la flecha que blande en consonancia con el rojo de los demonios que, en simetría, atormentan a un Judas estrangulado.

5.2. La oración en el Huerto de los Olivos

Después de la Última Cena, Cristo se ha retirado al Huerto de Getsemani (fig. 7), donde reza al Padre: *tristis es(t) anima mea usque ad mortem*, «mi alma está triste hasta el punto de morir», dice la cartela de la ermita, según la versión de san Mateo (Mt. 26, 38). Un ángel le conforta en medio de un pequeño bosque, sólo apuntado, en la noche más angustiosa del Señor (Lc. 22, 43). Los discípulos duermen: Pedro, a la izquierda, con la espada; Santiago, arriba; y Juan, más joven, todavía sin barba, sentado a los pies de Santiago. Los tres, al igual que Cristo, están ataviados con túnicas y algunos también con capa, como el caso de Santiago. Apenas se indican unos pies descalzos, tal vez calzados con sandalias nada evidentes. En esta composición llega el reproche del Maestro: «¿No habéis podido velar una hora conmigo?».

Mateo presenta a Jesús orando solamente en dos ocasiones a lo largo del Evangelio; aquí y en Mt. 14, 23. En los dos casos, la oración precede un momento de prueba para los discípulos. Ahora la angustia se apodera también del Maestro. Se acerca el momento en que debe ratificar la nueva alianza, la entrega redentora, anticipada en la Cena. Aunque Jesús conoce todo lo que va a suceder (Mt. 26, 2) y se muestra decidido y valiente para aceptarlo, el relato se presenta angustioso, dramático: «si es posible, pase de mí este cáliz». El artista ha querido hacerse eco de esta emoción al resaltar la figura de Cristo en la noche, la oscuridad, donde sus manos se alzan al Padre, suplicantes, mientras los apóstoles duermen, ajenos, absortos, estupefactos.

De nuevo la llamada para el cristiano que se acerca a la ermita de la Vera Cruz. El hombre duerme cuando debe velar. El mal acecha y debemos espabilarnos. El mismo Cristo nos recuerda la necesidad de estar atentos: «Velad y orad para no caer en la tentación. El espíritu es fuerte, pero la carne es débil» (Mt. 26, 41).

5.3. El beso de la traición

Todavía estaba hablando cuando llegó al lugar una turba numerosa, con espadas y bastones, que habían mandado los sumos sacerdotes y los ancianos (fig.8). Los lidera uno de los discípulos. Judas se dirige al Señor: Ave (R)abbi, es decir, «salve Maestro», también de acuerdo al evangelio de san Mateo (Mt. 26, 49). De la misma manera, Marcos (Mc. 14, 43-46), Lucas (Lc. 22, 47- 53) y Juan (Jn. 18, 1-12) recogen el hecho, muchas veces representado en el arte, desde la antigüedad.

El artista de la Vera Cruz ha recogido el momento del beso de Judas, quien con su mano izquierda sujetá la bolsa de las treinta monedas que ha recibido en pago de la alevosía. Cristo domina la situación y le da instrucciones al traidor para que realice su propósito: «Amigo, ¡a lo que has venido!» (Mt. 26, 50).

El autor de estas pinturas ha vestido a los personajes según el gusto del Renacimiento, que se muestra en la coraza del criado del sumo sacerdote, entre otros. Sólo Judas, san Pedro y el Señor mantienen como vestido las túnicas del siglo I. En la abadía de Santa María, desde el siglo XIII, se conserva un fresco similar con esta escena. Pedro saca su espada y le corta la oreja a Malco (Mt. 26, 51-56; Mc. 14, 47; Lc. 22, 49- 51), aunque sólo el evangelista san Juan recoge el nombre de los dos (Jn. 18, 10-11). La traición está en marcha. Judas va a representar su papel. No sólo ha abandonado el camino del seguimiento, sino que se ha convertido en el que lo entregó. No ha sido

capaz de reconocer en Jesús al Señor, y por eso lo saluda con un título que revela su incomprendión: *Ave Rabbi*, Maestro. El mensaje es claro. El hombre ha traicionado a su Dios. Nosotros hemos ayudado con nuestros pecados. Sólo cabe el arrepentimiento y la piedad ante la Cruz.

5.4. El proceso judío: Jesús ante Caifás

Esta escena que se sitúa a la izquierda, al entrar por la puerta de los pies, la única que hoy permanece abierta, al Mediodía (fig. 9). Solamente se conserva una cartela, procedente del evangelio según san Mateo, donde encuentra su inspiración iconográfica: *Fi(l)i)us Dei*, parte de la pregunta que Caifás le dirige al Señor: *adiuro te per Deum vivum ut dicas nobis si tu es Christus Filius Dei*. Es decir: «te conjuro por el Dios vivo que nos digas si tú eres el Mesías, el Hijo de Dios». «Tú lo has dicho», le contesta el Señor, que sirve para su condena: «es reo de muerte» (Mt. 26, 57-66). El texto encuentra otras variantes en los evangelistas Marcos (14, 53-65), Lucas (22, 54-71) y Juan (18, 13-24), siempre en el contexto de la pasión del Señor.

La escena se desarrolla por la noche, en la casa de Caifás, contemplada por un buen grupo de espectadores, a un lado, algunos de los cuales portan espadas, escudos y palos, según el relato evangélico, aunque ataviados de acuerdo a los gustos modernos, con medias calzas, jubón largo, cinturón y casco en la cabeza. El suelo delata un cambio de contexto respecto a la anterior, pero también respecto a la imagen siguiente, según veremos. También el relato lo muestra con la expresión: «lo llevaron a Caifás». Por desgracia, se ha perdido una buena parte del mural, por lo que desaparecen con él otros posibles detalles.

Se trata de la representación de parte del proceso judío, aquella en la que es presentado ante los jefes de los sacerdotes, los maestros de la Ley y el Consejo de ancianos. Sólo los maestros de la Ley permanecen en un lugar secundario, cuando ocupan el centro de la acusación tanto los sacerdotes como los ancianos. Se van desgranando los títulos de Jesús, aquellos que la comunidad confiesa con mayor claridad: siervo, Mesías, Hijo del hombre, Hijo de Dios. Jesús manifiesta su verdadera identidad precisamente cuando es condenado: «¿Eres tú el Hijo de Dios? Tú lo has dicho, pero a partir de ahora veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder venir sobre las nubes del cielo» (Mt. 26, 63- 64). El cristiano observa la escena, acompaña a Cristo en su Pasión, penetrando en el dramatismo de una escena que se torna violenta por el color del suelo, unas losas que parecieran recordar la sangre del Maestro, derramada por la salvación de su pueblo.

5.5. Jesús ante Herodes

Se indica un nuevo tránsito en el relato, pero no queda claro el final (fig. 10). La escena aparece fragmentada tras la apertura de la entrada del Sur, probablemente en 1746, en que se fecha, de acuerdo al dato que ofrece una incisión en la madera (fig. 21). En aquel momento, se recomponen la decoración y pareciera querer forzarse la interpretación para que la imagen que explicamos en el apartado anterior, en que Cristo comparece ante Caifás (fig. 9), tenga su contrapartida en este otro lado del portón. En este caso, el personaje que aparece se trataría del sumo sacerdote Caifás, con lo que se mantendría mejor el relato evangélico de Mateo, que no menciona la presencia de Herodes en la pasión de Cristo. Pero esta solución no aclara otras dificultades. Tampoco ofrece luz sobre esta glosa la pérdida de la cartela explicativa que recorre toda la parte superior de las escenas anteriores.

Anotada esta dificultad, debemos apuntar que, sin lugar a duda, estamos ante una nueva escena, diferente de la que narra la presencia de Cristo en el palacio del sumo sacerdote Caifás (fig. 9). El autor se ha esforzado por delimitar los espacios mediante columnas, pero singularmente con el cambio de suelo, que transforma las losetas, tal vez de piedra, regulares, perfectamente alineadas en el palacio de Caifás, por unas piezas aparentemente de mármol, más irregulares, de la casa que ocupa el rey Herodes, que también estaba en Jerusalén aquellos días, según el relato del evangelista san Lucas (Lc. 23, 7). Si no cabe duda de que la escena anterior (5.4) corresponde al palacio del sumo sacerdote, tampoco esta encuentra problemas para adscribirla a la presencia de Cristo ante Herodes.

El personaje que encontramos en esta escena –entendido que la imagen de Cristo se habría perdido en 1746– corresponde, entonces, con el rey Herodes Antípaso, también llamado Herodes el Tetrarca. Había nacido hacia el año 20 a. C. en Judea, hijo de Herodes el Grande y de la samaritana Malthace. A la muerte de su padre, Augusto lo había nombrado tetrarca de Galilea y Perea; pero, poco después del momento que relata esta imagen, las envidias le llevaron a enfrentarse con su sobrino Agripa, nombrado rey de los judíos por Calígula, lo que le valió la indignación del emperador y el destierro a la ciudad romana de Lugdunum (Lyón), en Francia, donde murió hacia el año 39 d. C.

En la Vera Cruz, delata su condición regia la corona que porta en sus manos, en un gesto complejo de quitársela de la cabeza precisamente cuando está ante el «rey de los Judíos», probablemente simbólico, como si el artista se hubiera tomado una cierta licencia histórica. Completan su ajuar algunas

joyas, mientras que ocupa un rico trono de líneas griegas en el que se ha añadido un cojín con sus borlas para recoger la mano derecha. Todo recuerda aquella imagen de rey de dudosa reputación, amigo de lujos y dispendios, como el espacio palaciego que ocupa, decorado con suelos de mármol y nobles columnas, alguna ricamente pintada.

Como apuntamos, se rompe aquí el discurso de san Mateo, pues en este caso el artista cuenta con una sola fuente evangélica en la que inspirar su obra. Se trata de un relato que recoge san Lucas (Lc. 23, 7-12), inserto en el discurso mateano del interrogatorio ante Pilatos, que aquí se divide en dos (Lc. 23, 1-6 y 23, 13-25). No es una escena muy frecuente en la Historia del Arte. Como paralelos, la encontramos en el retablo mayor del monasterio de Sijena, efectuado hacia 1519, entre otras, escasas.

Al interés de Herodes por ver a Jesús (Lc. 9,9) y a su prolongado interrogatorio (Lc. 23,9), el Siervo de Yahvéh responde con el silencio, de acuerdo a la profecía de Isaías (Is. 53,7). El rey se ensoberbece en su vanidad mientras hace mofa de Cristo al vestirle con blancos trajes de rey, que evocan su acusación de Mesías-Rey (Lc. 23, 2). Lucas no recoge el relato de Mateo en el que los soldados romanos se burlan de Jesús, sino que libera al poder romano de esta acusación histórica al hacer responsable de ella al poder judío y a sus tropas.

5.6. El proceso romano: Jesús ante Poncio Pilato

Al amanecer, Cristo es llevado ante el gobernador (fig. 11 y 12). Se trata de una escena profunda, dramática; un diálogo entre alguien que regala la vida eterna y un hombre desesperado, que busca la verdad, aunque no ponga los medios para encontrarla. Se ha cambiado de nuevo el escenario. De la casa de Caifás (o de Herodes, según los evangelistas), Cristo es trasladado (de nuevo) a la residencia del procurador romano (Mt. 27, 1-2). Lo recogen todos los evangelistas (Mc. 15, 1; Lc. 23, 1 y Jn. 18, 28). Si allí fue condenado a muerte por blasfemo, aquí será acusado de sedición.

Sólo se conserva un fragmento de la cartela, pero es suficiente para entender: *(innocens e)go sum a sanguine iustus*; «soy inocente de la sangre de este justo»; al tiempo que se lava las manos con la mirada perdida, desesperada; la mirada de la cobardía. Los sayones se llevan a Cristo, medio desnudo (fig. 12). La condena es contundente: después de azotarle, se lo entregó para que lo crucificaran (Mt. 27, 26).

La decoración del espacio se vuelve más profunda, más intensa, incluso manifiesta mayor riqueza tanto en las telas como en los suelos. Pilatos viste al estilo de los nobles castellanos del siglo XVI. También el siervo que soporta la jofaina se adecua a los gustos renacentistas. Los soldados repiten la misma indumentaria que hemos visto antes, mientras que Cristo, casi desnudo, apenas se cubre con un paño y cierta sombra en la cabeza que podría hacerse eco de la coronación de espinas que se cita a continuación (Mt. 27, 27-30).

5.7. La flagelación

El evangelista Mateo no se recrea en esta escena (Mt. 27, 27-30), que tiene como protagonistas a dos sayones, vestidos al gusto de la época moderna, que golpean con furia a un Cristo atado a una columna (fig. 13). Precisamente es la escena que el fiel se encuentra de frente al entrar en la ermita, aquella en la que Cristo le contempla y le exhorta a la piedad. Todavía se conserva la columna alta. El manierismo ha ido calando en el arte, pero no se insiste en las formas más curvas que nos dejarán los maestros del barroco, especialmente en escultura, Gregorio Fernández, entre otros. Apenas hay sangre, aunque no por ello se renuncia a un cierto dramatismo.

Al contemplar estos gestos brutales, el fiel entra más de lleno en el misterio de la incomprendión y el rechazo de Jesucristo. Precisamente ahora, en el momento de la más profunda humillación, se manifiesta con más claridad el misterio de Jesús, que ha venido a derramar su sangre por todos (Mt. 26, 28). El escenario recuerda la imagen del crucificado. Allí, en la suprema entrega y despojo, un centurión clama: verdaderamente este era el Hijo de Dios (Mt. 27, 54).

5.8. Camino del Calvario

Cuando se hubieron mofado de él, le volvieron a vestir y le llevaron a crucificar (fig. 14). Continúan los golpes a un Cristo exhausto, obligado a llevar su propia cruz, mientras atrás queda la ciudad de Jerusalén. *Salen nolite flere*. Sólo una mano amiga, la de un cierto Simón de Cirene, alivia la prueba del Hijo de Dios. Simón parece mirar al espectador, mientras Cristo cae por tierra, una y otra vez.

La inspiración iconográfica vuelve a ser el evangelio de san Mateo (Mt. 27, 31- 32); pero lo recogen los otros tres (Mc. 15, 20- 21; Lc. 23, 26- 32 y Jn. 19, 16b-17a). Una vez más, la indicación: «lo llevaron», del último versículo del pasaje anterior (Mt. 27, 31) anuncia el comienzo de un nuevo cuadro en el relato de la pasión. El escenario de los acontecimientos se traslada ahora desde el Pretorio hasta el Gólgota (Mt. 27, 33), una cantera abandonada, situada en las

afuera de la ciudad, muy cerca de la puerta del Agua, donde solían ajusticiar a los condenados a muerte.

5.9. Muerte de Judas

El relato de Mateo (Mt. 27, 3-10) sitúa esta escena al tiempo que Cristo está en la casa de Pilatos (fig. 15). Sin embargo, la versión lucana del acontecimiento, recogida en el libro de los Hechos de los Apóstoles (Hch. 1, 18-19), difiere un tanto de esta. Ambas visiones parecen proceder de una antigua tradición que vincula la muerte del traidor, por ahorcamiento o por descalabro, con un lugar cercano a Jerusalén. Mateo ha colocado este cambio de actitud de Judas entre la decisión de matar a Jesús y el proceso romano, con lo que manifiesta gráficamente la iniquidad del proceso y la inocencia del reo, cuya muerte se inserta en la suerte de los justos muertos a manos de su pueblo (Mt. 23, 35). Al evangelista no le interesa el rigor histórico, cuanto el significado y el valor representativo del arrepentimiento y la desesperación; además de la constatación de que todo esto sucedió para que se cumpliesen las escrituras, de acuerdo al plan previsto por Dios antes de la creación del mundo.

En nuestro itinerario gráfico, observamos que el artista ha querido romper el orden del relato evangélico. Parece que busca que el altar quede flanqueado por la muerte y por esta escena, viva, intensa. La cartela lo indica: (—)cado, Judas se ahorcó. Los demonios lo atormentan, casi lo devoran, en una prueba visual de las consecuencias del pecado. Cristiano –parece sugerir la imagen–, tú que contemplas esta escena, acuéstate de agradar a Dios, renuncia a la traición, a la iniquidad de tu vida, para que en el momento de tu muerte venga para llevarte a la salvación, por la sangre de su Hijo, por la Santa Vera Cruz.

5.10. Otras imágenes menores

Armonizado con el discurso de la Pasión, el templo se convierte en una catequesis ciertamente vistosa. Se ha perdido la escena central, la del altar mayor, probablemente a lo largo del siglo XVII o en las primeras décadas del XVIII, como sugiere el texto de la visita de 1756; pero no cabe duda de que se trataría de un Crucificado, el Cristo de la Vera Cruz, tal vez pintado, como el resto, o incluso –en algún momento– de bulto redondo, para poder procesionar por las callejuelas del pueblo en los días de fiesta y en Semana Santa. Junto a él, otros restos pictóricos podrían estar haciendo alusión a la presencia de algunos ángeles, de la Virgen María y del apóstol san Juan, en una clásica escenografía de la crucifixión del Señor (fig. 16). En los laterales, esta escena principal aparece rodeada por los cuatro evangelistas, que lucen grandes cartelas

con su nombre, como si los signos tetramorfos no fueran suficientemente eloquentes.

San Mateo (fig. 17), arriba, a la izquierda, se acompaña de un hombre con alas, que algunos artistas se esfuerzan por identificar con un ángel. Está en casa, como los otros tres, sentado en un sillón, escribiendo el evangelio, recibido del mismo Señor. Debajo encontramos a san Marcos (fig. 18), de similar factura, vestido con una túnica acordonada a la cintura, que apoya sus pies en un león, su signo iconográfico, aquella voz-rugido que clama en el desierto, como inicia su relato. A la derecha del altar, arriba, se recoge la figura de san Lucas (fig. 19), el médico, discípulo de san Pablo, identificado por el toro, en el que apoya también sus pies descalzos, al tiempo que escribe en un pergamino con pluma de ave. Finalmente, san Juan (fig. 20), el discípulo amado, parcialmente perdido en su factura, se vuelve hacia la escena principal, la del Cristo crucificado, en la que aparece.

En la representación de san Juan, apóstol y evangelista, se entremezclan dos imágenes medievales: aquella que lo relaciona con los cuatro evangelistas, según venimos exponiendo, y la otra, común en los calvarios medievales, que lo coloca simétricamente a la Virgen, de pie, a un lado de la cruz, normalmente con la mejilla apoyada en la mano, como en este caso. Su representación imberbe, a pesar de que, según una antigua tradición murió de edad ciertamente avanzada, es común entre las iglesias occidentales, a diferencia de las orientales que suelen representarle como un anciano.

Las imágenes de la ermita se completan con grandes flores (fig. 11), símbolo de la caducidad de la vida y de toda belleza terrestre, que sólo puede tener duración en los jardines del cielo, de la gloria (Sal. 103, 15-16). Aunque la flor, que nace en primavera, en la Pascua, se utiliza también, en el lenguaje bíblico, para manifestar el agrado de Dios, que se complace en su siervo, Jesucristo, y acompaña toda su obra de redención del género humano.

Un segundo motivo, probablemente simbólico, pero ciertamente decorativo, es el de los semicírculos entrelazados, conformados alrededor de las escenas y del tabernáculo cristiano o sagrario, ubicado bajo el ahorcamiento de Judas (fig. 22). El círculo aparece frecuentemente en las tumbas. En forma de ondas, o de olas, representa aquella imagen del agua en la que se sumerge el hombre, como en la muerte, al tiempo que apunta al resurgir de ellas, en una compleja doctrina de muerte y resurrección.

Hemos hablado ya de las columnas de capitel corintio de separación de los espacios y de las escenas. A ellas, finalmente, se añade el escudo de la cofradía

(fig. 5), de factura similar a los que encontramos en la abadía de Santa María, con estriás muy finas y con los tres clavos de la cruz, en medio de una arquitectura simulada que remata la puerta del Poniente en un frontón de líneas renacentistas.

6. CONCLUSIÓN

En definitiva, el pueblo cristiano, concreto ahora en los oficiales de la cofradía de la Cruz, plasma en un mural el centro de su fe, el misterio de la pasión y la muerte redentora de Cristo Salvador. El artista, popular, no excesivamente cultivado, ni en líneas ni en colores, más próximo a los autores de sargas de semana santa que a los grandes pintores del barroco castellano, reproduce, sin embargo, algunas de las estampas más veneradas de la tradición cristiana occidental. La adoración de la cruz, símbolo de muerte, al tiempo que manifestación suprema del amor de Dios, ordena inexorablemente la vida del hombre de fe. Al reproducir, en este mural, algunas de las estaciones del vía crucis de Jesucristo, no pretende otra cosa que llegar a acompañar a él, por la devoción y la penitencia, su vida de pecador, llamado a la redención por este mismo camino de muerte y resurrección.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Portada meridional de la ermita de la Vera Cruz o de los Judíos.

que se conservan en el interior de la ermita de Santa María, dan una idea de la magnitud de la superficie destinada a una ejecución tan minuciosa. La ejecución de los paneles se realizó con líneas rectilíneas y planas.



Fig. 2. Portada occidental de la ermita, tapiada hacia 1746.



Fig. 3. Inscripción de la jamba izquierda de la antigua puerta del Poniente.

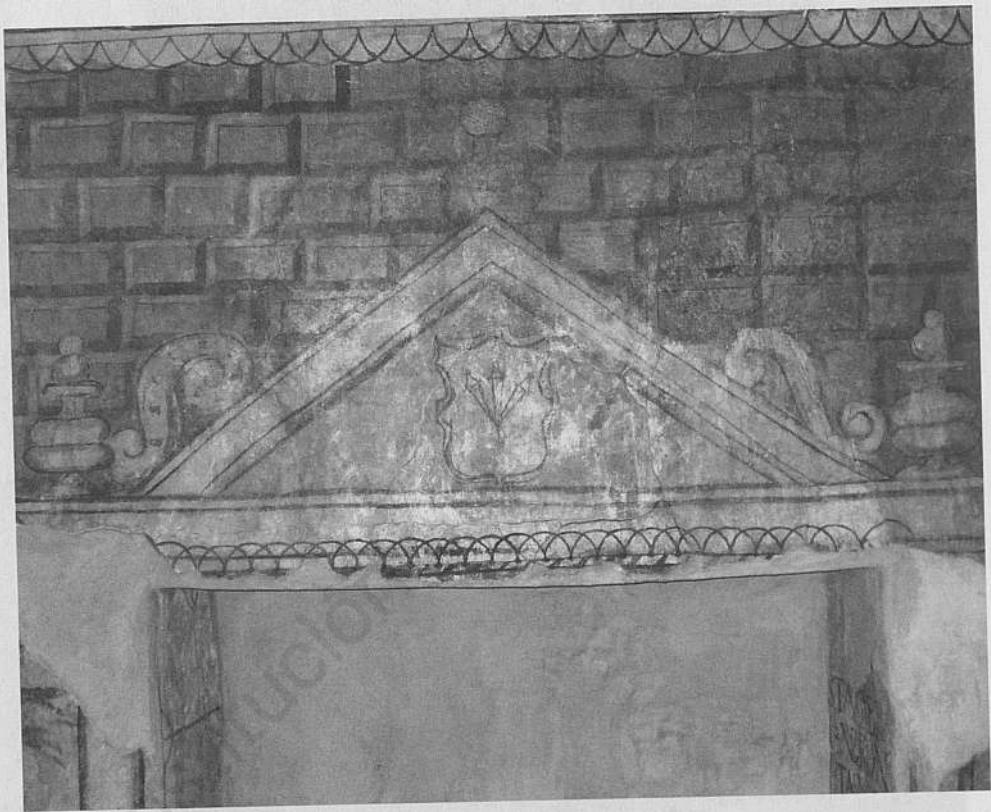


Fig. 4. Interior de la puerta occidental.



Fig. 5. Detalle de la puerta occidental. Escudo de la cofradía de la Vera Cruz.



Fig. 6. Primera escena. La muerte.



Fig. 7. Segunda escena. La oración en el Huerto de los Olivos.

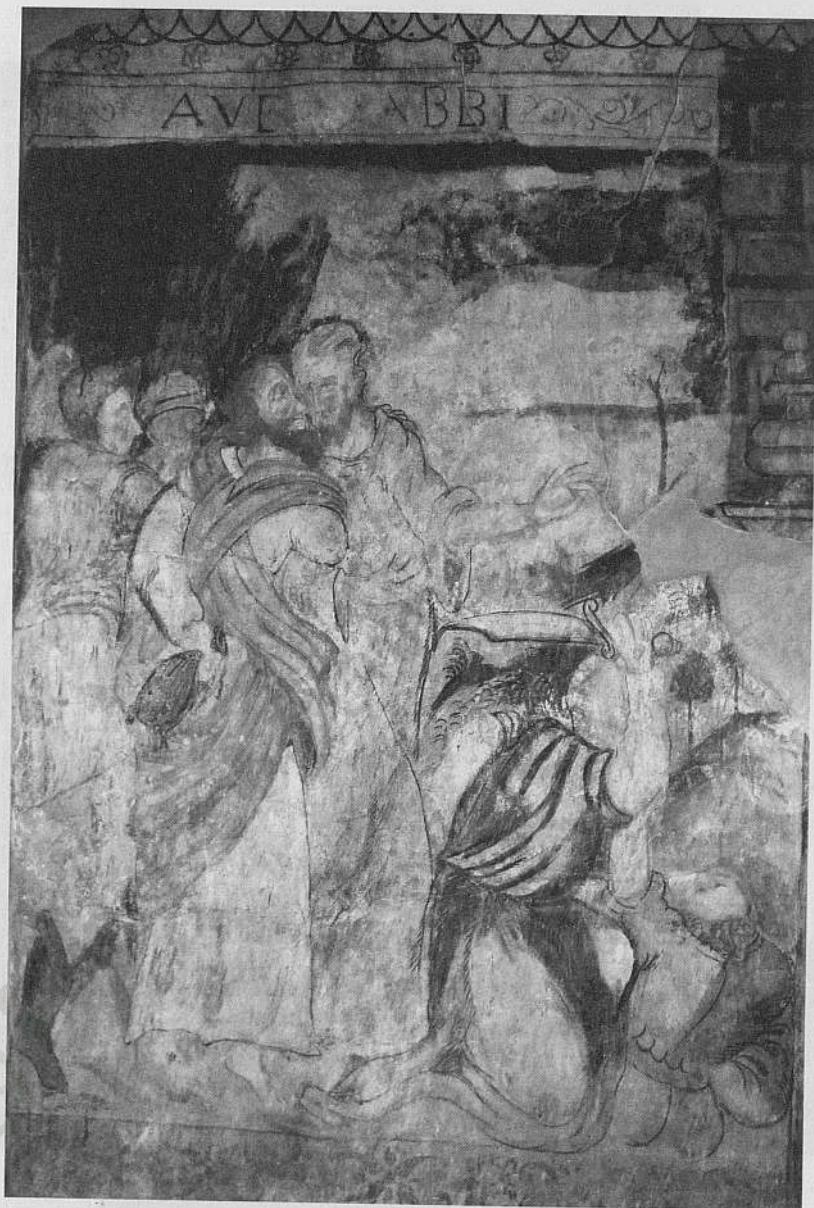


Fig. 8. Tercera escena. El beso de la traición.



Fig. 9. Cuarta escena. El proceso judío. Jesús ante Califás.



Fig. 10. Quinta escena. Jesús ante Herodes.



Fig. 11. Sexta escena. El proceso romano. Pilato se lava las manos.



Fig. 12. Sexta escena. Jesús es llevado a crucificar.

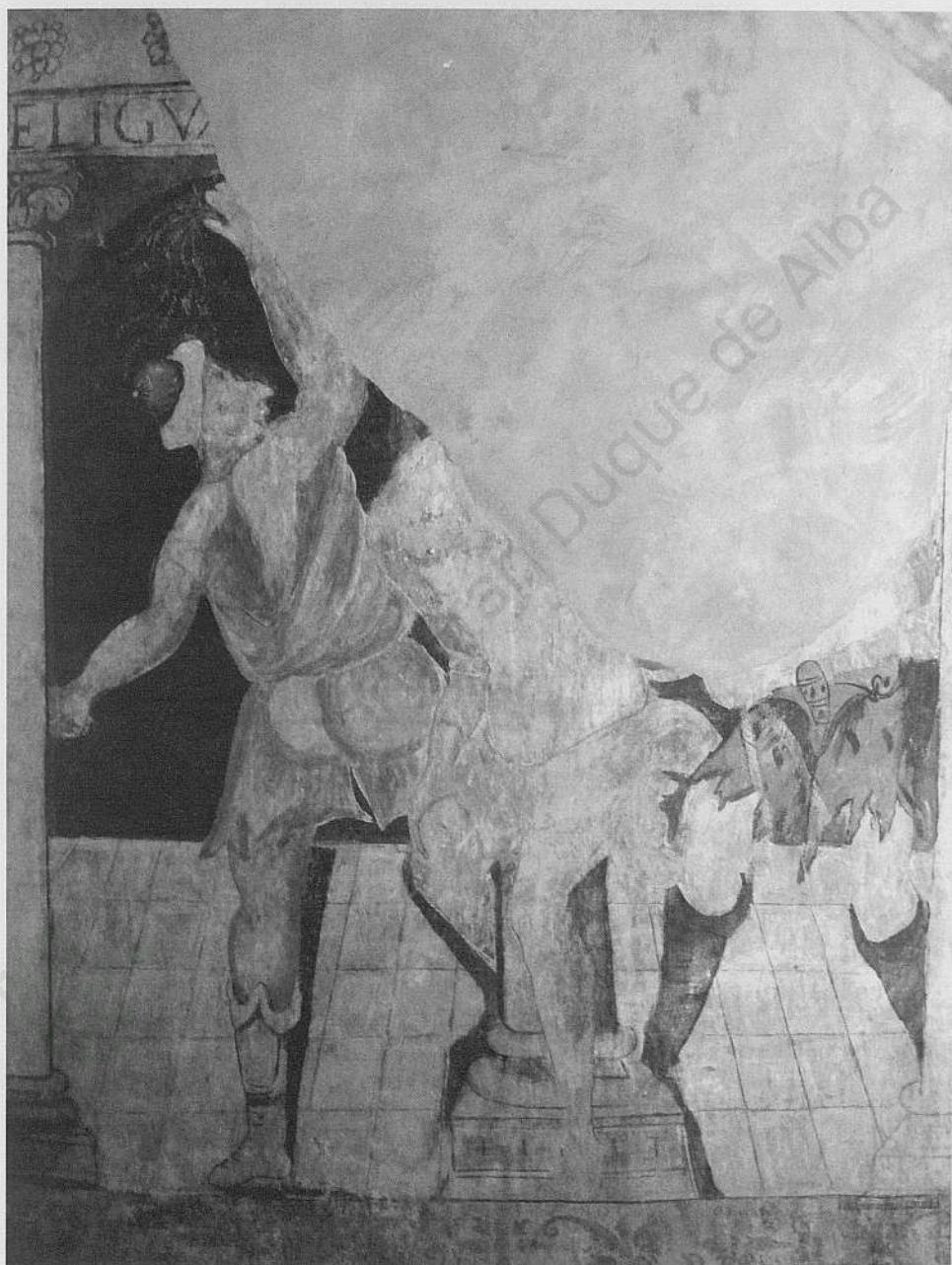


Fig. 13. Séptima escena. La flagelación.

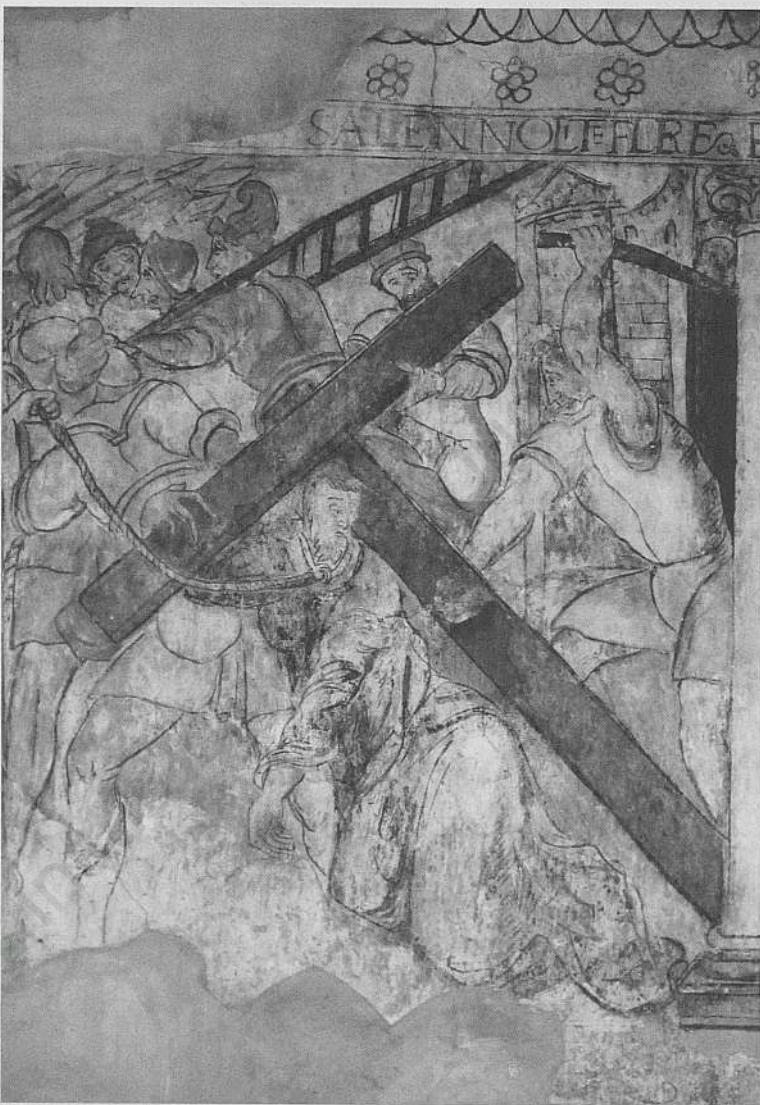


Fig. 14. Octava escena. Camino del Calvario.



Fig. 15. Novena escena. La muerte de Judas.



Fig. 16. Restos pictóricos del altar de la ermita de los Judíos.

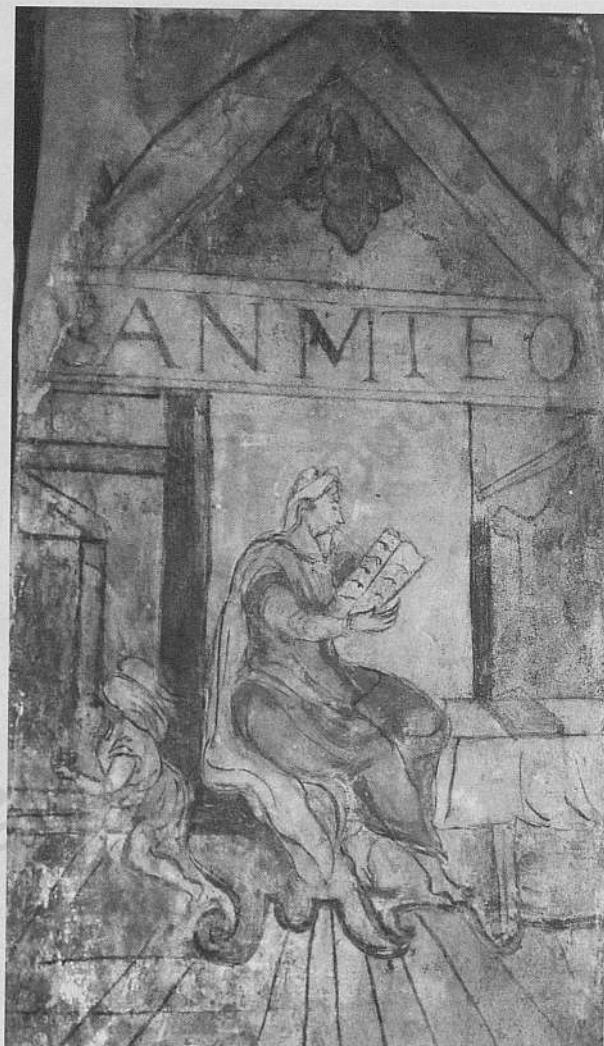


Fig. 17. San Mateo. Pared septentrional, arriba, lado del evangelio.

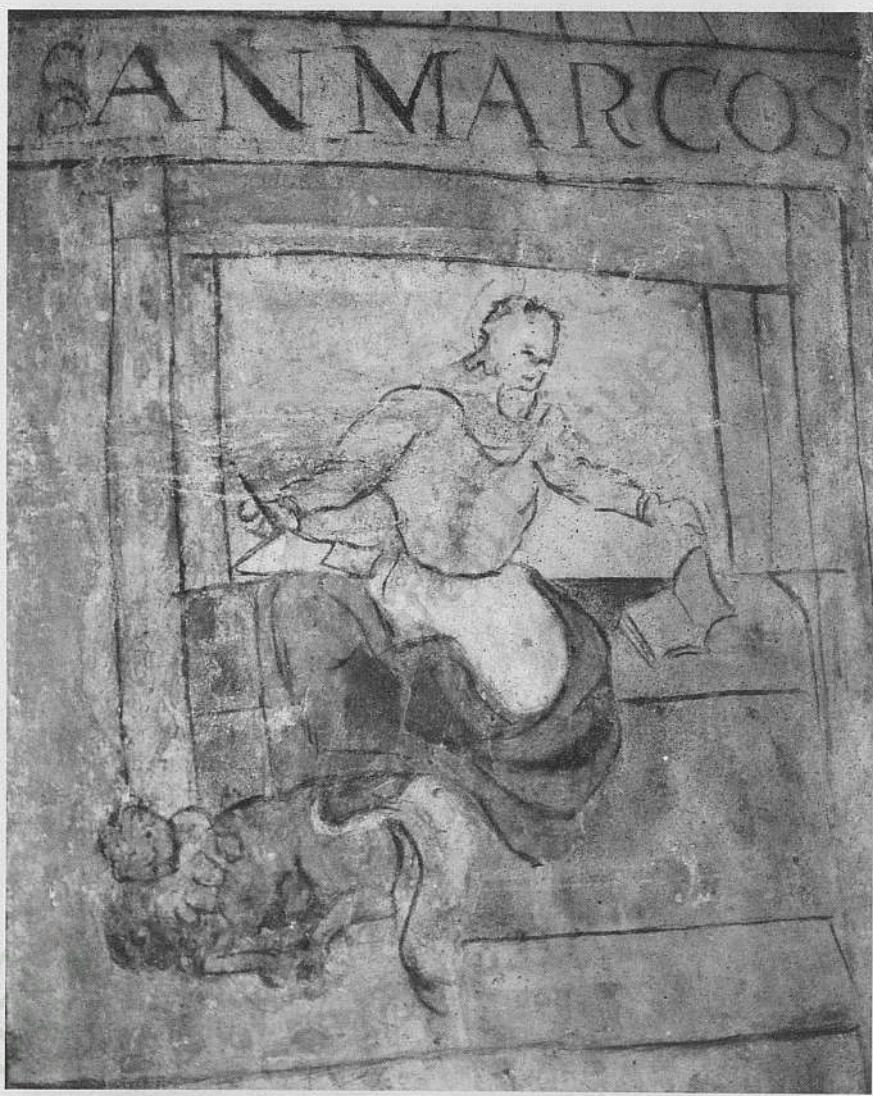


Fig. 18. San Marcos. Pared septentrional, abajo, lado del evangelio.

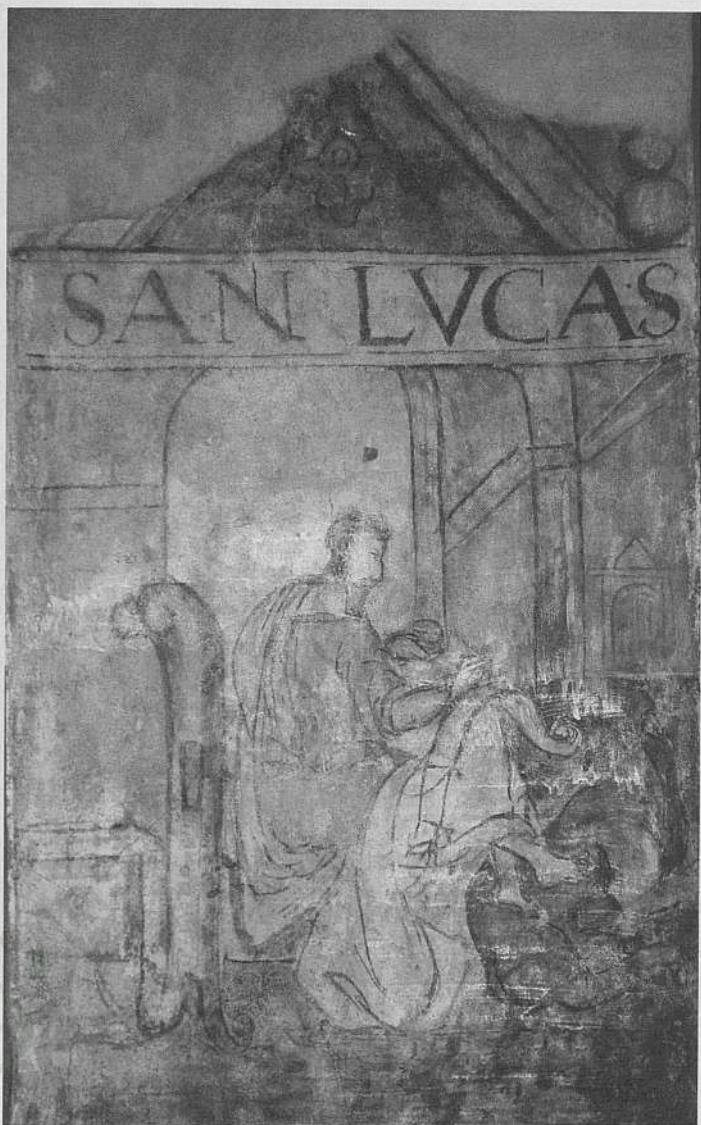


Fig. 19. San Lucas. Pared septentrional, arriba, lado de la epístola.

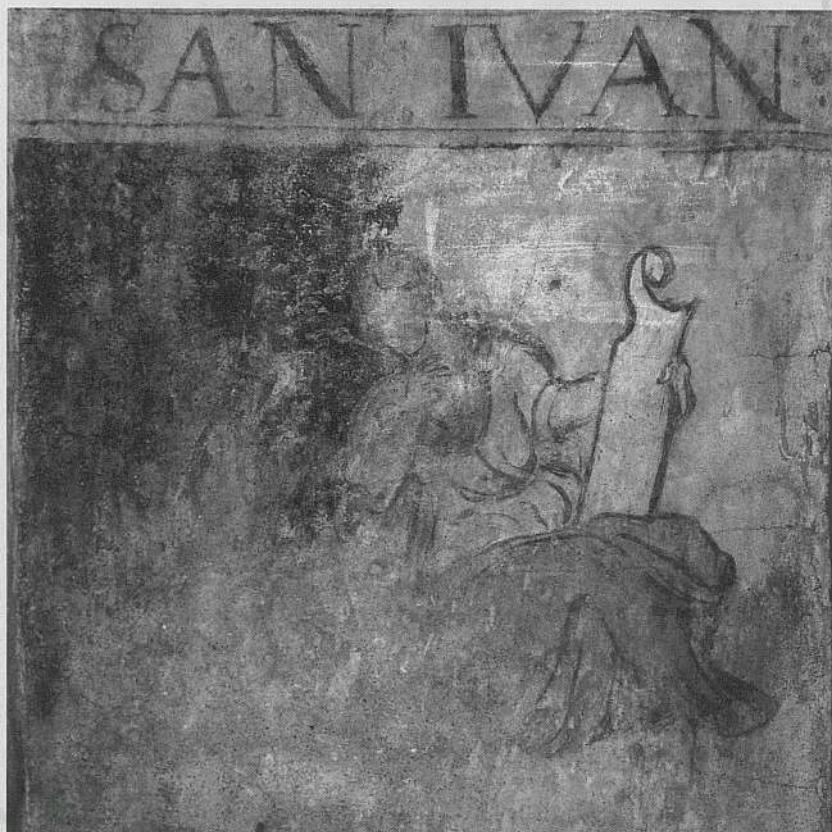


Fig. 20. San Juan. Pared septentrional, abajo, lado de la epístola.



Fig. 21. Inscripción con la fecha de la puerta meridional (año 1746).

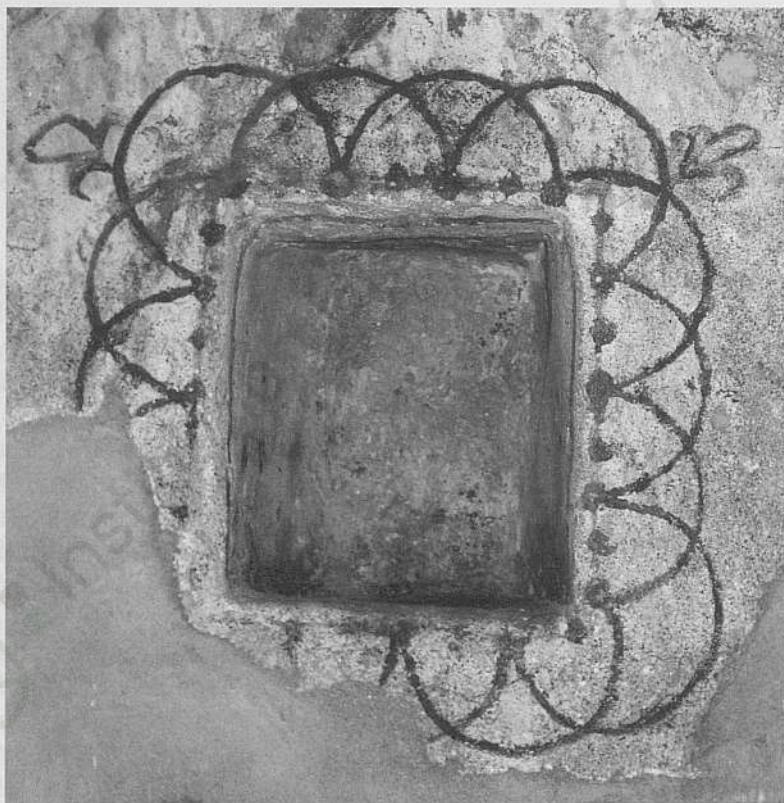


Fig. 22. Sagrario de la ermita.