

# El Cristo del Convento de San Salvador de Palacios de Benaver

AMPARO LÓPEZ REDONDO<sup>1</sup> Y CONCHA BENGOCHEA<sup>2</sup>

## Christ of San Salvador de Palacios Convent in Palacios de Benaver

### RESUMEN

*En este artículo se trata de la restauración llevada a cabo en el Cristo del Convento Benedictino de San Salvador de Palacios de Benaver y de las investigaciones historiográficas que se hicieron tras la recuperación de la imagen primigenia, que propiciaron una nueva datación de la obra.*

*La talla resultó ser uno de los pocos ejemplos del primer románico castellano de gran formato y fue creada por encargo real para algún monasterio benedictino en el segundo tercio del siglo XI. El Cristo de los Ojos Grandes es también una muestra de la evolución artística e iconográfica de la imaginería castellana. Desde su creación hasta nuestros días la imagen ha cambiado repetidas veces de aspecto atendiendo a la religiosidad de cada época y la reciente restauración ha permitido documentar este fenómeno.*

### PALABRAS CLAVE:

*Románico, restauración, Cristo, castellano, benedictino, retallado, perizonio, sopedaneo.*

### ABSTRACT

*This article is about restoration of the Christ of the Convent at St. Saviour's Palace in Benaver, Burgos, and the subsequent investigations which were made after the original form was recovered, leading to redating of the original work.*

*The sculpture is one of few examples of early roman castilian carving on a large scale; it was a royal commission for a Benedictin Monastery in the second third of the development of castilian artistic and iconographic imagery. From its beginning until the present day, the sculpture has had many changes according to the religious artistic criteria of the age. This most recent restoration has made it possible to document these many changes.*

### KEYWORDS:

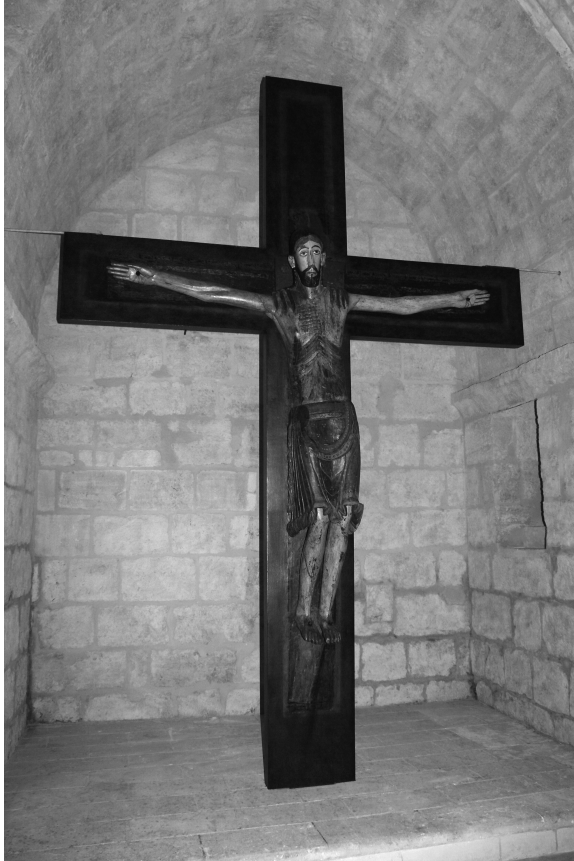
*Roman, restoration, Christ, castilian, Benedictin...*

En la Iglesia del Convento Benedictino de San Salvador, en la localidad burgalesa de Palacios de Benaver se encuentra uno de los ejemplos escultóricos más bellos e interesantes del románico castellano: la imagen que da nombre al templo, también llamada Cristo de los ojos grandes. Se trata de uno de los pocos ejemplares conservados en la península de talla devocional altomedieval. Una impo-

<sup>1</sup> Conservadora del Museo Lázaro Galdiano: amparolo@gmail.com

<sup>2</sup> Restauradora: cobeng@teleline.es

nente figura de Jesús crucificado de grandes dimensiones: 216 cm. de altura, 221 cm. de ancho y una profundidad de 32 cm., en una cruz igualmente magnífica: 398 cm. de altura por 265 cm. de ancho, cuya envergadura original ha sido recientemente recuperada (fig. 1).



Con motivo de la restauración, promovida y patrocinada por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y realizada por C.B. Restauración, S.L., se ha sacado a la luz la apariencia original de la obra y con ello se han abierto nuevos caminos a la investigación artística. Se ha rescatado del paso de la historia el aspecto primitivo de la imagen, su primera policromía y su tamaño. Además se han documentando fotográfica y analíticamente las múltiples variantes estéticas y técnicas que las modas y el paso de los tiempos iban confiriendo a la impresionante talla.

Desde la primera aproximación a la imagen era evidente que lo que estaba a la vista no era la policromía original y que tanto la cruz como la figura del Cristo habían sufrido diversas intervenciones, bien añadiendo materiales o eliminando parte del original. Los análisis de las muestras tomadas, así como las primeras catas



indicaban modificaciones sucesivas con cambios claros en la interpretación del paño de pureza y en la secuencia de las policromías de las carnaciones, revelando también la presencia de estratos policromos subyacentes en la cruz.



La cruz, en diferentes etapas de la historia material de esta imagen, se recortó, pues había sufrido un fuerte ataque de carcinoma en las zonas de albura de la madera y además se buscaba adecuarla a un tamaño más próximo a la estética del momento. El resultado fue una cruz más estrecha y mucho más corta en todos sus extremos.

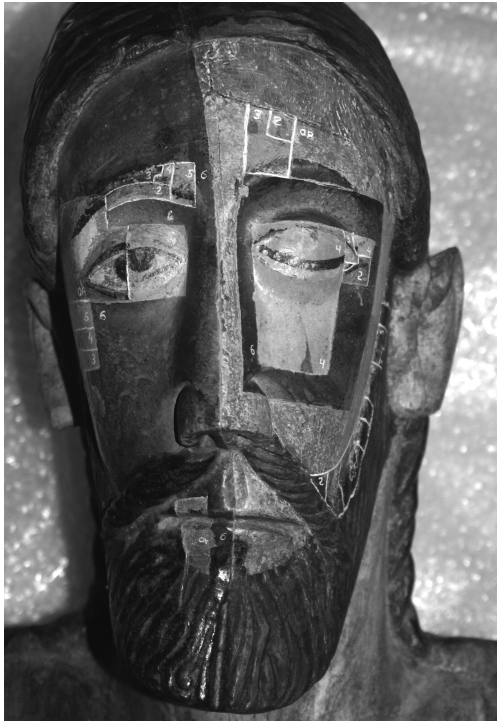
El descubrimiento de la policromía original de la cruz, ha sido uno de los mayores hallazgos de este trabajo. El magnífico Agnus Dei pintado en el reverso de la cruz, conservaba la bellísima policromía original, su recuperación permitió también comprender las dimensiones y naturaleza de la cruz original (fig. 2).

Así, a pesar del aspecto inicial que encontramos, hoy sabemos que el Cristo fue sereno y triunfante en su origen, tuvo luego lágrimas de sangre al estilo de la patética visión de Santa Brígida de Suecia<sup>3</sup>, fue en otro momento Cristo patiens<sup>4</sup> y se rellenaron sus párpados con cera para poderle cerrar los ojos; más tarde y según el sentir religioso iba variando, se le volvieron a abrir, abiertos los tuvo en dos posiciones distintas pues según el relato de fines del XIX sobre los milagros del

<sup>3</sup> Revelations IV capítulo VII, [cita tomada de] REAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. 2ª edición Barcelona 2000, Tomo 1, vol. 2 p. 498

<sup>4</sup> Tipología artística que presenta a Cristo con los ojos cerrados y muerto en la cruz, supone un cambio iconográfico muy importante que convive en el arte románico, a partir de mediados del siglo XI con el Cristo triunfante o en majestad, ambos sujetos a la cruz por cuatro clavos.

Cristo<sup>5</sup>: «Doña María Herrera, abadesa que fue de este Monasterio (...) mandó (...) ponerle los ojos inclinados, porque antes los tenía al espirar,.....». (fig. 3) También llegó a llevar peluca y corona de espino y luego una metálica y hasta se colocó bajo sus pies la calavera de Adán como mandaban los cánones modernos cuando el crucificado pasó a incorporarse a la hornacina de un retablo. (fig. 4)



En definitiva esta restauración nos sitúa no sólo ante un gran hallazgo sino también ante una importante documentación para la Historia del Arte y la Iconografía cristianas ya que podemos estudiar ésta a través de las diferentes morfologías del símbolo más representativo de la religión católica, el Misterio de la Redención.

### *EL CRISTO DESCUBIERTO: LA TALLA*

Como decíamos, el Jesús de San Salvador de Palacios de Benaver responde a la tipología de Cristo triunfante, común en el primer románico, de influencia oto-

<sup>5</sup> Tomado de la Breve Reseña Histórica de la Milagrosa Imagen de Jesús Crucificado que se venera en el Real Monasterio de Palacios de Benaver, Burgos 1899, que parece transcribir el Manuscrito de la Madre Polonia Rodríguez fechado en 1870 y, según su propio testimonio, tomado de otro, copia de las tablas, guardado en el convento y fechado a su vez en el 1741.

*El Cristo del Convento de San Salvador de Palacios de Benaver*

niana. Un Cristo clavado por cuatro clavos a la cruz, de pies separados y con los ojos abiertos. Una figura concebida como un icono, cuya carga simbólica pesa tanto como la imagen escultórica.

La figura de Jesús está tallada en un formidable tronco de nogal y es de composición esquemática aunque de vigorosa factura. El embón principal, corresponde a la cabeza, tronco y perizonio. Los brazos se tallan por separado y se ajustan al tronco principal. La sujeción original se ha perdido pues los hombros están retallados y recortados, faltando parte del volumen de éstos. El paño de pureza, es hueco por su parte trasera y las piernas, desde la rodilla, se ensamblan aparte con espigas ajustadas en la zona ahuecada del paño. A la altura de los tobillos, se injertan piezas de madera para completar el volumen de los pies. Éstas son originales, y la unión se hace mediante encolado de las caras e insertando espigas pasantes de madera que van de un lado al contrario y cuyas cabezas se policroman. Llevan en los extremos una pequeña cuña para evitar ser «escupidas» hacia afuera con el paso del tiempo.

El Cristo aparece ingrávido, describiendo una cruz con su propio cuerpo. Los brazos, poderosamente modelados, parecen no soportar su peso y discurren paralelos a la cruz a la que están sujetos por sendos clavos que originalmente eran de madera, como muestran los conservados en los pies. El torso desnudo tiene esquemáticamente trazado el esternón y las costillas remarcadas con un trazo verde a modo de sombra, y en su costado derecho, la huella de la lanza de Longinos. De la llaga caen tres líneas de sangre, como llamaradas, con un dibujo simbólico más que realista, igual que en las heridas de los clavos de manos y pies.

Lleva perizonio, la seda que le ofreció María, a la manera clásica<sup>6</sup>, y no hábito como suelen vestir las tallas románicas del oriente español. El paño de pureza le cubre hasta las rodillas y cae en pliegues verticales por los lados y semicirculares en el tercio superior de la parte frontal, terminando en ondas en los orillos. Unos marcados pliegues curvos, recogían parte de la tela en dos nudos, uno sobre cada cadera, pero se retallaron para acoplar una falda de tela en uno de los cambios que ha sufrido la imagen a lo largo de su historia.

Tiene las piernas casi rectas, pues los pies, clavados separadamente, descansaron otrora sobre un sopedaneo hoy desaparecido.

Del rostro emana una reposada serenidad: los ojos abiertos, mirando al frente, presentan a los fieles el misterio de la Redención. Quien está clavado en la cruz es, inconfundiblemente, el Hijo de Dios triunfando sobre la muerte. No hay en él ninguna concesión al dolor del hombre ante el martirio. Sus facciones son esquemáticas y simples, la nariz recta y las orejas pronunciadas. Lleva barba y bigote delicadamente tallados, como en el modelo sirio<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> REAU, Louis. Ob. cit. p. 498 distingue entre el perizonio helenístico y la túnica siria.

<sup>7</sup> REAU, Louis. Ob. cit. p. 499

Destaca la simetría en los cabellos con mechones que caen por detrás de las orejas en forma de cordón y dispuestos sobre los hombros distribuyéndose a su vez en tres mechones sobre cada hombro, igual que la talla de marfil del Museo Provincia de León llamada Cristo de Carrizo, en nuestro caso sólo queda la huella sobre el pecho, descubierta después de eliminar los repintes que ocultaron durante siglos, el retallado del volumen del cabello que como en el de Carrizo cubría la frente, aunque hoy aparezca despejada pues se retalló para colocarle una corona metálica acorde con la estética barroca. Sin embargo, en la policromía original, quedan perfectamente definidas las líneas negras que enmarcaban tanto los mechones de cabello sobre los hombros como el flequillo sobre la frente (fig.5).

La cruz es de madera de haya y el larguero vertical se une al horizontal mediante ensamble a media madera. Originalmente, llevaba además dos espigas de 4,5 cm. de diámetro para afianzar el anclaje entre los maderos, que en intervenciones posteriores se dejaron inoperativas sustituyéndolas por numerosos clavos. El sopedaneo existente era una pieza exenta y posterior al resto del conjunto, realizada en madera de pino y ajustada al palo vertical de la cruz mediante clavos.

Al retirarlo durante los trabajos de restauración, ha aparecido la impronta de uno anterior, así como el hueco para alojar otra espiga de las mismas características que las descritos que sujetaría el elemento original destinado a apoyar los pies de Jesús.

La figura, se ajustaba a la cruz mediante dos espigas alojadas en la espalda de la imagen. Esta referencia permitió recolocar en su posición exacta la figura con respecto a la cruz en el montaje.

La cruz fue recortada en todos sus extremos y en anchura y además se cepilló el brazo horizontal para reducir el efecto de la curvatura que había sufrido la madera con el paso del tiempo y asentar así el crucifijo a la pared o al fondo de la hornacina del retablo. Estas intervenciones traumáticas además de desvirtuar la escala de la imagen propiciaron la pérdida de las policromías de la cruz.

### *LA POLICROMÍA ORIGINAL RECUPERADA*

Si la talla es sencilla y rotunda, la policromía original es de una elegancia y sutileza propias de la pericia de un maestro. Después de eliminar los sucesivos repolicromados, la primera policromía se desvela mucho más serena, menos dramática que la que estuvo visible en los últimos tiempos.

Desaparecen los moratones y chorros de sangre que recorrían el cuerpo en las interpretaciones posteriores. En el rostro, se despejan los labios y la barba se de-

fine más recortada, marcándose las mejillas con un leve sonrosado en forma triangular, haciendo que destaquen aún más los ojos perfilados en negro.

La eliminación de los repolicromados ha permitido descubrir un perizonio de color azul con agrupaciones de lunares (grupos de tres) en blanco<sup>8</sup> y rojo, así como líneas en rojo o negro marcando cada uno de los pliegues. En los pliegues semicirculares de la cinturilla de la falda, se alterna la decoración de círculos, puntos y líneas sinuosas. Todas estas decoraciones son frecuentes en los tejidos coptos y, como ha estudiado Laura Rodríguez Peinado en su tesis<sup>9</sup>, la vía de de entrada en la península sería la almohade.



### PREPARACIÓN

En cuanto a los materiales analizados<sup>10</sup> de la policromía original, las estratigrafías y analíticas muestran que el aparejo original de la cruz es de color blanco/parduzco realizado a base de creta<sup>11</sup>, trazas de yeso y cola animal<sup>12</sup> con un espesor de entre 900 y 95 micras. Este espesor es orientativo y se refiere a las muestras analizadas. La inspección visual, determina un aparejado irregular en cuanto a espesor, más ligero en las zonas lisas de la madera y en algunos casos prácticamente inexistente, hecho que también aparece reflejado en las estratigrafías, y en capa más gruesa donde hay irregularidades: grietas, algún nudo, etc. La ligera entonación parda que se detecta en la analítica es consecuencia de la im-

<sup>8</sup> En algunos lunares blancos, se detecta una entonación amarillenta. Es posible que fueran inicialmente de éste tono y el color se haya degradado con el paso del tiempo.

<sup>9</sup> Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas, Madrid, U.C.M., Tesis Doctorales, CD Rom, 2001.

<sup>10</sup> La analítica se ha realizado en el laboratorio «Larco química y arte, S.L.».

<sup>11</sup> Creta: carbonato de calcio de origen orgánico, hecho a partir de caparazones de cocolitos.

<sup>12</sup> Además de yeso y creta como carga principal, se detectan trazas de calcita, anhidrita, tierras y negro carbón.

pregnación que ha sufrido por el material óleo-resinoso que se filtra de los repolicromados superiores y, sobre todo, del barniz.

En la figura del cristo, hay algo más de yeso, aunque la Creta sigue siendo el componente mayoritario. También aquí, el espesor es variable en función de las irregularidades de la madera, pero en cualquier caso, se trata de un estrato sumamente fino.

La presencia de Creta en la composición, podría indicar una procedencia centro europea (Flandes, Alemania, etc.).

Los enlizados y la estopa que se detectaron en el estudio previo a la intervención, eran todos posteriores a la ejecución original de la talla y se colocaron para reforzar zonas de roturas y grietas.

Las catas realizadas y el estudio estratigráfico y analítico, han revelado finalmente la existencia de cinco repolicromados sobre el original en las carnaciones y tres en el paño de pureza. En la cruz, se han llegado a determinar otros cinco repolicromados en el anverso, coincidentes con los de las carnaciones de la imagen, mientras que en el reverso, se ha encontrado únicamente la policromía original oculta y desconocida hasta la fecha<sup>13</sup>.

## *POLICROMÍA*

La policromía original en las carnaciones es un óleo, con un espesor de entre 15 y 60 micras. Concretamente, el aglutinante es aceite de lino. Está aplicada en dos manos, además de las pinceladas superficiales para hacer las gotas de sangre (manos, pies y costado) y las líneas que remarcan el modelado en costillas, ojos, cejas, etc. Los pigmentos empleados son: albayalde, calcita, negro carbón, oropimente natural, añil, tierras y bermellón. En el azul del paño de pureza y en el tondo que hace de fondo al Cordero Místico de la cruz, se detectan analíticamente trazas de una proteína, que en algún caso se llega a identificar como huevo. Esto hace pensar que para los azules, se emplea como aglutinante un temple graso (huevo/aceite de lino). Aglutinar los azules con una materia no oleosa no es extraño y se hace con el fin de evitar la oxidación y el consecuente oscurecimiento y cambio de tonalidad provocado por los aceites.

Sobre la policromía original, se aplicó un grueso barniz de aceite de lino y resina de conífera. El elevado grado de oxidación de éste barniz, era especialmente evidente en el rostro de la imagen.

<sup>13</sup> Nos llama especialmente la atención la falta de referencia documental a este hecho y que en ningún caso haya sido detectada, puesto que la imagen ha cambiado de ubicación dentro de la iglesia del Monasterio en numerosas ocasiones y además el crucificado ha viajado a exposiciones.



*El Cristo del Convento de San Salvador de Palacios de Benaver*



A continuación vemos una aproximación a la cronología de los diferentes repolicromados.

- Talla y policromía original: del siglo XI. Segundo tercio
- Primer repolicromado: Entre el XIII y el XV. El empleo de peltre y oro sería la técnica que dataría esta intervención.
- Segundo repolicromado: Estofados en el paño. Después de 1720, La presencia de azul de Prusia, descarta la posibilidad de que sea anterior a esta fecha.
- Tercer repolicromado: más poroso y con Calcita. S. XVIII
- Cuarto repolicromado (la presencia de Sulfato de Bario ha permitido identificar este estrato secuencialmente): Finales del s. XVIII o ya en el XIX.
- Quinto repolicromado: Segunda mitad del XIX o ya en el s. XX. El azul ultramar artificial y el Rojo de Cadmio indican fechas no anteriores a las mencionadas.<sup>14</sup>

### *CRITERIOS DE RESTAURACIÓN*

A la vista de los resultados obtenidos en la analítica y de las catas realizadas que mostraban el estado de conservación y características de todas las policromías, y tras numerosos debates, en los que estuvieron implicadas la Fundación de Patrimonio de Castilla y León y la Dirección Facultativa de la Junta de Castilla y

<sup>14</sup> Para mayor información en este sentido puede consultarse la memoria de intervención, a disposición del público Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

León<sup>15</sup>, se decidió recuperar la policromía original tanto en el Cristo como en el anverso de la cruz. Esto ha servido no sólo para sacar a la luz el sutilísimo modelado de la escultura, absolutamente embotado por el grueso de los repolicromados, sino también para restablecer una lectura única y coherente entre la talla y su policromía primigenia, sobre todo si tenemos en cuenta que en el reverso de la cruz, sólo existía la policromía original, nunca hasta ahora vista ni documentada. Mantener alguno de los otros estratos superpuestos, habría supuesto una distorsión cronológica, además de una pérdida de información fabulosa. Sin embargo, la recuperación absoluta de la primera policromía, ha permitido por un lado recuperar un ejemplo casi único en Castilla y por otro establecer una cronología para la creación de la obra distinta a las preexistentes que se establecieron sin contemplarla en su aspecto original.

Para la recuperación del volumen de la cruz se injertaron tablones de madera de haya, colocados con espigas internas y encolados. Posteriormente se adaptaron a la curvatura que con el paso del tiempo había ido adquiriendo la madera original, rebajando las piezas nuevas y cepillándolas hasta integrarlas formalmente como si fuera un único elemento, ya que la reintegración cromática iba a ser el elemento diferenciador.

La deducción del formato de la cruz venía implícita en las partes conservadas de la misma. La anchura de cada madero era clara, a partir de los recortes en los ensambles a media madera de la intersección de los maderos. La longitud de cada extremo es proporcional entre sí, y se ha tomado como primera referencia el tamaño del brazo horizontal y el tramo inferior del vertical (una vez incorporado el tondo de la base, definido por un trozo de arco conservado que marca el total del diámetro de la circunferencia).

Se conservan pocas tallas de esta tipología con la cruz original. En los ejemplos relacionados cronológicamente con la talla de San Salvador, tanto en orfebrería como pintura mural o escultura, advertimos que las proporciones de la cruz aumentan en relación a la figura de Cristo.

En la mayoría de los casos analizados, el brazo horizontal guarda una proporción de  $2/3$  con el asta de la cruz y su intersección se sitúa en el primer tercio, ocupando el pie los dos tercios restantes. Es decir, tomando como unidad la parte del brazo vertical que sobrepasa la intersección, cada lado horizontal es una unidad y el total del brazo vertical son tres unidades.

La recuperación de las policromías originales, así como la reintegración volumétrica de la cruz, ha supuesto la recuperación de otros valores latentes en la

<sup>15</sup> Agradecemos muy sinceramente el interés y entusiasmo en este sentido de Dña. Gloria Martínez Gonzalo, Directora Facultativa de la Junta de Castilla y León para este trabajo, así como el apoyo de Alfonso León, de la Fundación de Patrimonio de Castilla y León.

pieza que no se han revelado hasta llegar a la reconsideración de sus dimensiones y que inciden directamente en la percepción de la obra:

- La obra completa su esencia, concebida dentro de la estética y la religiosidad románicas.
- Aumenta el espacio que la pieza demanda en su entorno. Y su contemplación íntegra requiere más perspectiva, cambiando el punto de vista del espectador.
- La mirada del Cristo, punto focal de la talla, se sitúa a mayor altura, estableciendo una jerarquía con quien la observa.
- Las nuevas dimensiones de la cruz magnifican la esencia de la imagen y recuperan la proporcionalidad entre ésta y aquella.
- La presencia del Agnus Dei en el reverso de la cruz nos remite a la litúrgica mozárabe y a un espacio de celebración del rito distinto al que ocupaba antes de la restauración.

Los injertos de madera, se integraron cromáticamente, previo aparejado de los mismos. Para ello se ha empleado la técnica de estarcido como base general y *trattegio* en las zonas próximas a la policromía original para conseguir un degradado de los tonos adecuado, favoreciendo la diferenciación entre lo original y lo repuesto. El material empleado, acuarela, es reversible y diferenciable del original. Este mismo sistema de entonación de lagunas se ha seguido para las reposiciones volumétricas en los hombros y dedo pulgar de la mano izquierda y para ajustar las tonalidades en la pieza existente de una intervención anterior en el pie.

## CONCLUSIONES

La restauración aporta nuevos datos a la investigación histórico-artística que hace que se revisen las anteriores catalogaciones de la obra. Según los estudios más recientes de Clementina Julia Ara Gil<sup>16</sup>, Alberto Bartolomé Arriaza op y Juan Carlos Elorza<sup>17</sup>, anteriores a la restauración, la talla es obra de la segunda mitad del siglo XII. En nuestra opinión debemos adelantar la datación prácticamente un siglo y relacionar su creación con el mecenazgo ejercido por los primeros reyes de Castilla don Fernando I y doña Sancha cuyo reinado termina en el 1065.

La justificación de esta datación la relacionamos con las siguientes premisas:

---

<sup>16</sup> La Imagenaría y la escultura funeraria en el Románico burgalés. *Arte Románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004

<sup>17</sup> *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*. Burgos 1978

En primer lugar, la calidad artística y la magnitud de la obra. Se trata de una pieza de extraordinaria calidad cuyo tamaño y disposición encajan difícilmente en el templo que hoy la alberga. Su emplazamiento originario sería, a nuestro juicio, el ábside central de una Iglesia, de dimensiones suficientes para que permitiera también la contemplación del reverso de la cruz durante los oficios. No fue una pieza concebida para estar adosada a la pared —como fue encontrada— sino exenta.

Tal como refiere la leyenda que recoge Luis Salazar y Castro<sup>18</sup>, el Cristo no fue hecho para San Salvador de Palacios de Benaver, sino que como en otras ocasiones, pongamos por caso el de Aguilar de Campoo, fue encontrado enterrado en las inmediaciones y fue este encuentro fortuito el que provocó el levantamiento de la iglesia. Según Salazar, el Cristo lo encontró el conde Fernán González mientras cazaba con sus perros y apareció acompañado de otras dos imágenes: San Juan y La Virgen componiendo un calvario de cuyo paradero no tenemos noticia.

La imagen evidencia la influencia estética otoniana y el paso del espíritu oriental a la península a través de la compleja pervivencia de las culturas hispano-musulmana y cristiana. Las dimensiones de la Cruz y su estilo arcaizante son anteriores al estilo más tardío del templo, que posee rasgos góticos. Podemos pensar, por tanto, que la leyenda de la génesis de la iglesia, al menos tiene una certeza estilística, el Cristo es anterior al templo.

De esta descripción, se hace eco la narración de una monja de 1889<sup>19</sup>, quien recitando los poderes milagrosos de la imagen, dice transcribir el relato de las más antiguas «tablas» de la Iglesia y afirma que fue el conde Garci Fernández, hijo de Fernán González, quien construyera la iglesia de Palacios de Benaver en loor del hallazgo. Si bien la monja afirma que la aparición del Cristo se produjo en el 980, Salazar plantea la posibilidad de que el artífice de la construcción sea un Garci Fernández posterior, del siglo XIII, cuya tumba se encuentra en la iglesia, lo que encajaría mejor las fechas con los rasgos estilísticos del templo.

La aparición del Agnus Dei en el reverso de la cruz es un signo más del carácter icónico y alto-medieval de la pieza. La alusión a la profecía del sacrificio hecha por el Bautista en el río Jordán, «Este es el cordero de Dios»<sup>20</sup>, es propio de las primeras representaciones cristianas y pervive, después del Concilio de Trullo del 692, como una reminiscencia. En la península aparece pintado en el reverso de algunas cruces medievales, habitualmente relacionadas con la orden benedictina, hasta el siglo XII. Los ejemplos más conocidos son las representaciones de las Maiestas Domini catalanas, la Majestad Batlló, la Majestad de Sta. Maria de Lluca, la Majestad de Caldas de Montbuy, la Majestad de Cruïlles, la Majestad de Sant Joan les Fonts, etcétera que se conservan en los Museos Episcopal de Vic, Nacional de Arte de Cataluña

<sup>18</sup> SALAZAR y CASTRO, Luis (1658-1734), Pruebas, Tomo IV pp. 41-42 transcrito por José Luis del Río Sadornil en Palacios de Benaver y su monasterio de monjas benedictinas: Un rincón olvidado de la Historia Castellana p. 88.

<sup>19</sup> Ob. Cit. de la Madre Polonia Rodríguez.

<sup>20</sup> Juan, 1: 29.

*El Cristo del Convento de San Salvador de Palacios de Benaver*

---

y de Arte de Gerona. Todas ellas con la imagen de Cristo vestido con hábito y clavado con cuatro clavos a la cruz. En el reverso de estas cruces aparece el Agnus Dei, a veces con el tetramorfos como un refuerzo iconográfico a la representación del Cristo triunfante siguiendo la visión apocalíptica de San Juan.

En el Cristo de Palacios, además del recientemente descubierto Agnus Dei sólo se conservan indicios de la existencia de otro medallón a los pies de la cruz. Si bien no se descarta la posibilidad de que en el pasado existiera un tetramorfos completo, puede también ocurrir que este resto correspondiera a una representación del águila de San Juan en alusión al relato bíblico, o a una sola de las figuras apocalípticas del tetramorfos. A este respecto, por el momento, sólo podemos movernos en el terreno de la especulación.

Desde el punto de vista estilístico debemos señalar que, además de la evidente semejanza con otros Cristos románicos de los llamados triunfants o majestas, ya mencionados, encontramos en esta imagen un cierto parecido con un Cristo de la colección Marés (MFMB649) que se ajusta a la tipología de Cristo patiens, de ojos cerrados y cabeza inclinada. Esta imagen más tardía, que en un tiempo se dijo procedía de Medina de Rioseco, es semejante a la de Benaver tanto en el torso como en el trazado del paño de pureza. Joaquín Yarza<sup>21</sup>, quien catalogó la obra de la colección Marés, ve en ella una herencia germana, inspirada en el Cristo Gero del siglo X de la catedral de Colonia.

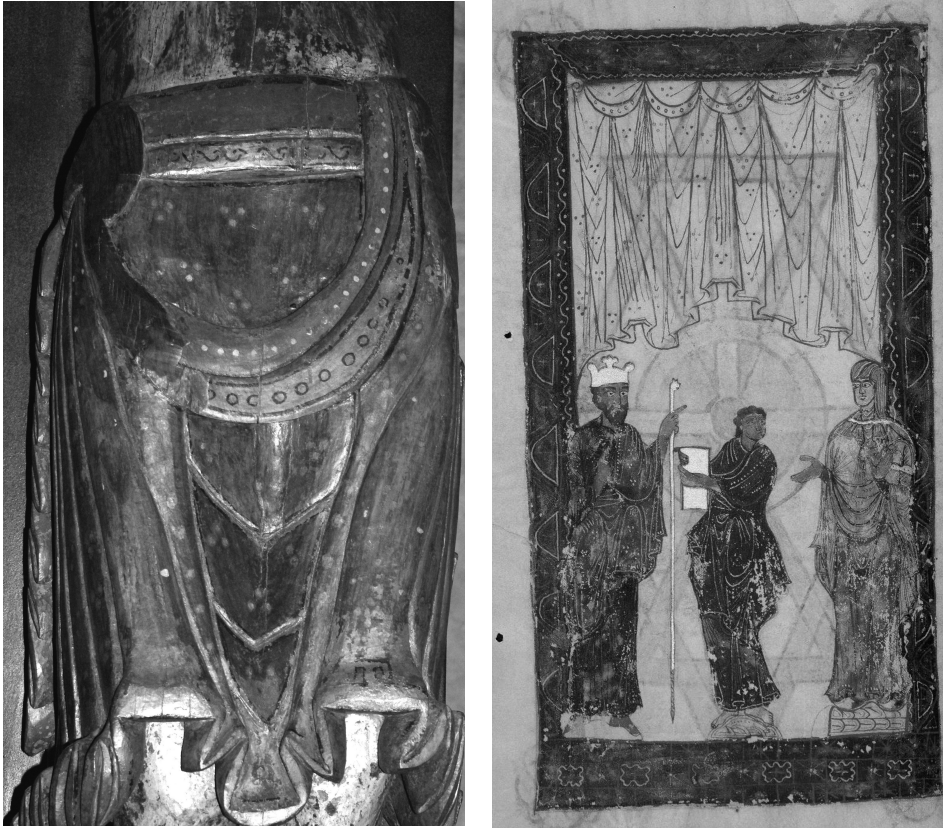
En nuestro caso tanto la policromía de la cruz como del Cristo y muy especialmente la de la formación del perizonio, desconocida hasta este momento, nos sitúan próximos a la estética del Siglo XI y muy especialmente a las obras producidas bajo el reinado de Fernando I y Sancha, 1035-1065. Podemos afirmar que el artista que tan diestramente pintó el Cristo de Palacios conocía el Diurnal de Fernando I y Sancha que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela<sup>22</sup> pues todos los motivos decorativos empleados en el Cristo de Palacios se encuentran también en el manuscrito iluminado, especialmente los relativos a la decoración del perizonio.

En el paño de pureza, la policromía original tiene un desarrollo de puntos agrupados de tres en tres de color rojo, alternando en cada pliegue con otros de color blanco, todos ellos sobre un fondo azulado con matiz verdoso. Los pliegues interiores se marcan con una línea de refuerzo en rojo, así como el interior de las ondas que delimitan el orillo del perzonio. La vuelta del paño en la zona frontal, a la altura de la cintura, tiene un bello dibujo a base de círculos, «S» y línea en negro azulado, así como puntos blancos sobre fondo rojo, exactamente la misma composición que el desarrollo del paño que se encuentra tras los reyes en la página del

<sup>21</sup> Catàleg d'escultura i pintura medievals. Museu Frederic Marès. Barcelona 1991.

<sup>22</sup> Libro de horas de Fernando I de León [Manuscrito]1055, 226 f. (22 a 34 líñ.) : perg., il.; 31 x 22 cm Latín. Escr. visigótica Incipit (f. 7): In nomine domini incipit liber psalmorum davidis : Beatus vir qui non abiit in consilium impiorum. Na f. 208 v. mención do copista e do iluminador «Petrus erat scriptor Fructuosus denique pictor».

Diurnal, La identidad del dibujo resulta cuanto menos sorprendente y nos lleva a pensar que fue bajo su mandato cuando se creó el Cristo de los ojos grandes y por un artista que conoció esta imagen del Diurnal (fig. 9).



La calidad del mecenazgo de estos monarcas fue extraordinaria. En su reinado se produjeron dos de los más bellos manuscritos del siglo XI, el Diurnal o libro de horas ya mencionado y el Beato de Liébana de Fernando I y Sancha de La Biblioteca Nacional<sup>23</sup> Vit14-2 y se tallaron obras tan bellas como el Cristo de marfil llamado de doña Sancha que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. A su reinado se debe el florecimiento de los monasterios benedictinos más importantes de Castilla, como por ejemplo el de San Pedro de Arlanza del cual fueron especialmente protectores. El estudio de Carmen León-Sotelo<sup>24</sup> sobre el Monasterio,

<sup>23</sup> Beato de Liébana: códice de Fernando I y Dña. Sancha [Manuscrito], S.XI (1047) 312 h. (2 col., 35 lín.): perg.; 36 x 28 cm. Escrito por Facundo para los reyes Fernando I y Sancha de Castilla y León.

<sup>24</sup> Carmen de León Sotelo Casado, La expansión del dominio monástico de San Pedro de Arlanza a lo largo del siglo XI. Universidad de Madrid.



*El Cristo del Convento de San Salvador de Palacios de Benaver*

---

hoy tan solo una romántica ruina, pone de manifiesto la grandeza de la abadía durante este reinado. Desafortunadamente comenzó su decadencia muy temprano, en el siglo XIV, pero en su día fue considerada cuna de Castilla.

No podemos dejar de apuntar la posibilidad de que el origen de nuestro bellísimo Cristo fuese un encargo real para ese monasterio y que la decadencia del mismo diera con su patrimonio disperso. Tanto la magnitud como la calidad del Cristo de Palacios hacen pensar en un encargo importante, sus rasgos estilísticos lo sitúan en el segundo tercio del siglo XI y por tanto las coincidencias estéticas y geográficas nos hacen pensar en esta vía de investigación. En cualquier caso, hay que ser prudente a estas alturas de la investigación y tomarlo de momento sólo como hipótesis de trabajo.

