

Autor: Albert Pérez Escribano

Título: *Los portapaces de San Cebrian de Campos y de Sijena*

Ficha para la Exposición Virtual ***Paisajes de espiritualidad religiosa. Espacios y prácticas s. XII-XVI***. La Exposición analiza, a través de objetos religiosos (libros, retablos, documentos, tallas, etc.), su contexto espacial y performativo y las prácticas litúrgicas, mistagógicas, devocionales o de memoria a ellos asociadas.

<http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/es/experiencias-es/expo-virtual-es>

Objeto: Portapaz de San Cebrian de Campos

http://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/seccio_escultura/H306627/?lang=ca&resultsetn av=5c0122aabfc54

Fecha de finalización de la ficha: 2018

Breve descripción:

El Portapaz de San Cebrián de Campos es una obra de autoría desconocida realizada en el siglo XV, que comprende unas dimensiones de 21,2 x 7,7 x 2,7 cm. Representa la escena de la Crucifixión de Cristo, tallada en relieve en una plaqueta de marfil sobre un marco de plata dorada, que está presidida por un friso de arquerías góticas trilobuladas e incluye un asa situada en la parte anterior.

La obra se compara en este ensayo con el portapaz de Sijena, una obra realizada en un taller de París ca. 1400 con la técnica de esmalte *sur ronde bosse*, que comprende unas dimensiones de 10,5 x 8 x 7cm. Representa la Imago Pietatis tallada en nácar y sostenida por un ángel en oro y esmalte sobre una base hexagonal, que incluye un relicario con un fragmento de la túnica de Cristo, una ornamentación fitomorfa y zoomorfa con piedras preciosas y un asa en la parte anterior adornada con un tejado a dos aguas.

Ensayo sobre su contexto espacial y performativo:

Historia de los portapaces de Sijena y San Cebrián de Campos hasta la actualidad

La primera alusión al portapaz de Sijena en las fuentes, procede de la obra del siglo XVII *Jerusalén Religiosa o Santa historia del Real Monasterio de Nuestra Señora de Sijena de la orden de San Juan de Jerusalén, del reino de Aragón* del prior Jaime Juan Moreno. En ella explica que en el año 1590 la priora del monasterio D^a Luisa de Moncayo, mandó construir y ubicar sobre la puerta del coro un relicario que contenía —entre otras reliquias referentes a la pasión— un portapaz y un trozo de la túnica de Cristo, regalo del conde Pedro II de Urgel (1348-1408) (Ainaud i Escudero 1994, pp. 128, 137). Presentes ambos que, con toda probabilidad, fueron donados por el conde a razón del ingreso de su hija Isabel como monja en el monasterio a finales del siglo XIV (Arribas 1975, p. 158).

La variante de la *Imago Pietatis* sostenida por un ángel que presenta el portapaz de Sijena —propia del ámbito artesanal parisino del último tercio del siglo XIV— y el intenso tráfico de obras y artistas en Europa a finales de

éste —que propició la difusión del gótico internacional— ha permitido determinar a autores como Ainaud i Escudero y Joan Valero Molina la elaboración del portapaz en un taller de París ca. 1400. Pese a desconocer los medios porqué esta obra llegó a manos del conde Pedro II de Urgel, parece ser que su adquisición responde a un uso relacionado con la práctica devocional privada, enmarcada en el contexto de demanda de objetos de lujo propia del arte cortés desarrollado en las cortes principescas de finales del siglo XIV (Valero 2009, pp. 333-335).

El portapaz residió en el monasterio de Sijena hasta 1972 cuando, a causa de los disturbios anticlericales del agosto de 1936 y la consiguiente caída en desdicha del monasterio en la segunda mitad de siglo, fue vendido en un lote junto a otras obras de arte al Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Allí permaneció expuesto hasta que, en mayo de 1991, siendo director Joan Sureda, fue robado durante las reformas del Palacio Nacional. Actualmente, pese a los esfuerzos de las autoridades correspondientes, la obra continúa en paradero desconocido.

En lo que atañe al portapaz de San Cebrián de Campos, la información es bastante escasa en comparación con el de Sijena. Únicamente disponemos de dos datos documentados al respecto antes de su actual estancia en el Museo Frederic Marès de Barcelona. En primer lugar, sabemos que el portapaz procede de San Cebrián de Campos y, más concretamente, de la Iglesia parroquial gótica de San Cornelio y San Cipriano creada en el siglo XIII; relacionando así su uso con la práctica litúrgica correspondiente. En segundo lugar y, de acuerdo con Margarita M. Estella, el portapaz aparece referenciado en el catálogo monumental de la provincia de Palencia, atestiguando su presencia en la exposición del centenario de la catedral en 1921 (Estella 1984, pp. 203).

Descripción iconográfica y simbólica de los portapaces

Desde el punto de vista iconográfico, el portapaz de Sijena presenta como figura central el torso superior de Cristo muerto tallado en nácar, sostenido por un ángel en oro y esmalte sobre una base hexagonal de oro en forma de fortificación con almenas. Esta variante de la *Imago Pietatis* o *Varón de Dolor* originaria del ambiente artesanal parisino del último tercio del siglo XIV, es una composición harmónica y dotada de gran realismo que representa a la perfección el sacrificio y la pasión de Cristo; viéndose reforzado con la reproducción de los estigmas de la cruz y la llaga del costado en pintura roja. De acuerdo con Schiller, la presencia angelical en la representación de la *Imago Pietatis* refuerza la idea de exaltación de Jesucristo como redentor de la humanidad (Schiller 1972, p. 216).

En lo que atañe a la base hexagonal en forma de fortificación sobre la que se erige la figura principal de la composición, presenta una ornamentación fitomorfa y, en ambos laterales, la representación de dos figuras zoomorfas que han sido interpretadas como harpías-sirenas (Ainaud i Escudero 1994, pp. 132-133). En la tradición clásica las harpías-sirenas, hijas de Neptuno y del mar, eran alegorías de los vicios humanos y, de este modo, su representación en la Edad Media—al igual que otros seres monstruosos del imaginario colectivo—simbolizaba los pecados de la humanidad. No obstante, en el portapaz las dos figuras no están representadas acorde a su escenificación tradicional, sino que aparecen con plumas de pavo real. Su posición encarada en los laterales del relicario que contiene un trozo de la túnica de Cristo ha sido interpretada como una

advertencia al arrepentimiento de los feligreses y también como un recordatorio al sacrificio de Cristo, por el que la humanidad ha sido redimida del pecado original y puede acceder a la vida eterna (Ibidem 1994, p. 134).

Al margen de la iconografía descrita anteriormente, la base del portapaz contiene—tal y como ya hemos citado— un relicario que alberga en un compartimento rectangular cerrado por un vidrio, un fragmento de la túnica de Cristo cubierto por un trozo de pergamino con la inscripción *de túnica d[omi]ni* en letra gótica cursiva. De acuerdo con Ainaud i Escudero, el fragmento de tejido y el fondo sobre el que subyace éste, son de un color rojo-sangre (1994, p. 132). Una disposición cromática que —desde el punto de vista espiritual— consideramos que intenta evocar la sangre y la pasión de Cristo, reforzando así la representación de la *Imago Pietatis* y dotando al objeto de una mayor carga religiosa y devocional

Desde el punto de vista decorativo, el portapaz comprende como ornamentación anexa dos zafiros y un rubí situados respectivamente en los laterales y en la parte superior de la figura principal. En última instancia, presenta en la parte anterior un asa ornamentada con un tejado a dos aguas dorado, con la que el sacristán sostenía el objeto para transmitir el ósculo de la paz a los feligreses durante el rito de la paz en la Misa.

En lo que atañe al portapaz de San Cebrián de Campos, se representa tallada en relieve sobre una plaqueta de marfil y un marco de plata dorada la escena de la Crucifixión de Jesucristo según el Evangelio de Juan. De esta forma, encontramos la figura de Cristo en la cruz acompañado a su derecha por la presencia de tres figuras femeninas, que podemos identificar con la Virgen María en primer plano, María de Cleofás y María Magdalena y, a su izquierda, la figura del apóstol Juan junto a dos figuras masculinas que podemos identificar con seguidores de Jesús.

La posición contorsionada del cuerpo de Cristo y los brazos alzados, son síntoma de su fallecimiento que, unido a la representación de la Virgen sostenida por las dos Marías y del apóstol Juan con la cabeza inclinada sobre su mano izquierda y semblante triste, representan a la perfección el dolor, sacrificio y pasión de Cristo (Estella 1984, pp. 203). En última instancia, la imagen está presidida por un friso de arquerías góticas trilobuladas e incluye un asa en la parte anterior para sostener el objeto, acorde con su funcionalidad litúrgica.

Espacios litúrgicos y devocionales

El rito de la paz y el uso performativo del portapaz en la liturgia cristiana

El portapaz —también llamado *osculatorium*, *asser ad pacem* y *lapis o tabula pacis*— era un objeto empleado en la liturgia cristiana a partir del siglo XIII, que se daba a besar a los feligreses en el rito de la paz en la misa. Un rito adaptado de la tradición hebrea y presente ya en los albores del cristianismo (situado originariamente en el ofertorio y a partir del s. V antes de la comunión en la Eucaristía), se formalizaba mediante un ósculo y era concebido como un gesto de fraternidad, paz, devoción y reconciliación necesario para recibir el cuerpo y la sangre de Cristo (Carbajal 2016, pp. 78). De acuerdo con John Bossy, la costumbre primigenia de transmitir el rito de la paz era mediante un beso entre los feligreses, pero, a consecuencia de la indevoción de éstos y los consiguientes abusos, la práctica litúrgica del rito cambió considerablemente en la Alta Edad Media, pasando de la boca a la mejilla, estableciéndose una separación por sexos para evitar toda indecencia donde los actos tenían que ser castos y espirituales y, finalmente,

introduciendo objetos —que podían ser la patena o el misal—transmisores del rito hasta la creación del portapaz en el siglo XIII (Íbidem 2016, pp.78). Durante la Baja Edad Media y la Edad Moderna encontramos algunos testimonios que acreditan la utilización de patenas y misales para transmitir la paz, tal y como aparece descrito en el sínodo de Calahorra de 1533: “*Queriendo remediar la mala costumbre que en estos tiempos se ha introducido de dar paz con la patena consagrada a los legos ordenamos (...) que de aqui adelante no se de paz al pueblo con la patena consagrada (...). Y mandamos que los ministros den la paz al pueblo con los portapazes que las yglesias tienen para esto.*” (Cantelar 2007, p. 575). Las manifestaciones más antiguas del portapaz como objeto litúrgico proceden de Inglaterra, dónde fue introducido hacia 1250 por el arzobispo Walter de York; origen británico de la nueva variante del rito que, posteriormente, fue difundida y adaptada a través de Europa occidental (Harvey 2005, p. 21).

En relación con las prácticas devocionales, Kathryn Rudy afirma que el cristianismo era practicado acorde a un sistema de rituales físicos que propiciaba la interacción con libros sacramentales, manuscritos y objetos litúrgicos, etc. (2001, p. 1). Para ella, la ritualidad física es una característica presente en la Misa a través de la *performance* del sacerdote, que trasciende a los feligreses a modo de *imitatio*. En lo que atañe al simbolismo de tal interacción, Rudy da a los objetos un carácter de apoderado del cuerpo de Cristo (*as a proxy for a body of Christ*), que alude a la consideración espiritual de una relación física con la divinidad. En el caso de los portapaces, cita a Geert Grove —reformador holandés del siglo XIV— que propugnaba una experiencia física en la veneración de Jesús:

“*Take up the Pax reverently and devoutly because you are in contact with the body of the Lord through the mouth of the priest.*” (Rudy, 2001, p. 1)

De acuerdo con Rudy, el sacerdote al besar el portapaz depositaba en él un ósculo espiritual de la divinidad que era transmitido posteriormente a los feligreses, para que recibieran el beso de la paz de Cristo. Una interacción física que pone de manifiesto el contacto con la divinidad por parte de los feligreses.

El portapaz fue un recurso de la liturgia cristiana para aplacar la indevoción de los feligreses y dotar de mayor significación la transmisión del amor y la paz de Cristo. La representación de temas referentes al nacimiento y la pasión de Cristo y, en menor medida, a temas marianos y hagiográficos, era un elemento que dotaba al rito de mayor solemnidad y carga religiosa. De esta forma, el individuo tenía un contacto espiritual más trascendente con la divinidad a través de la figuración, que disipaba la indevoción de los feligreses y establecía un clima propicio previo a la comunión en la misa. Un rito en el que el código táctil —como hemos comentado anteriormente— a través del beso de un objeto inanimado que evoca el regalo divino de la paz, jugó un papel primordial en la proliferación de las significaciones espirituales y devocionales. A su vez, este código del rito comprendía una relación de fraternidad entre los miembros de la comunidad, presente ya en el rito primigenio (Harvey 2005, p. 18).

Éste parece haber sido el uso que el portapaz de San Cebrián de Campos tuvo en la Iglesia parroquial de la localidad. No obstante, pese a que el portapaz de Sijena corresponde a esta categoría de objeto litúrgico, la ausencia de referencias documentales al respeto, no nos permite aventurar que éste hubiera sido su uso, al menos bajo la propiedad del conde de Urgel.

No obstante, tal y como precisaremos más adelante, bajo la custodia del monasterio de Sijena el portapaz sí que pudo emplearse acorde a sus funciones litúrgicas como mínimo hasta finales del siglo XVI.

El portapaz como objeto de *devotio* privada y comunitaria

El hecho de que el portapaz de Sijena fuera a la vez un relicario que albergaba un trozo de la túnica de Cristo dotaba a la representación de una mayor carga religiosa y devocional. Por otra parte, la suntuosidad material del objeto era entendida como un reflejo de su valor espiritual (Ainaud i Escudero 1994, p. 136). De esta forma, la interacción con éste por parte del conde de Urgel y los miembros de su familia podría haber sido una manifestación íntima de devoción privada; pese a desconocer por la falta de fuentes que lo acrediten, la ubicación y uso que el conde le otorgó.

En lo que atañe al uso del portapaz en el monasterio de Sijena, podemos intuir —pese a la falta de fuentes que lo acrediten— que mantuvo su función como objeto litúrgico dentro del proceder ordinario de la comunidad monástica, como mínimo hasta 1590. A partir de esta fecha y de acuerdo con el relato del prior Jaime Juan Moreno, el portapaz fue introducido junto a otras reliquias en un relicario mandado construir por la priora D^a Luisa de Moncayo, que fue ubicado en la puerta del coro del monasterio. Desconecemos por las fuentes de la época y posteriores, si el portapaz y las otras reliquias depositadas en el relicario eran sacadas y empleadas acorde a un uso litúrgico o devocional concreto. Es precisamente por este motivo, que no podemos precisar que el portapaz de Sijena tuviera a partir de 1590 el uso correspondiente en la Misa durante el rito de la paz.

No obstante, ateniéndonos a su inserción dentro del relicario junto a otras reliquias podemos afirmar que—como mínimo— fue considerado objeto de veneración y devoción por parte de la comunidad monástica a partir de 1590. El hecho de que estuviera situado en el coro, espacio con una importante función litúrgica donde permanecía el clero durante el oficio, evidencia la significación del portapaz como un objeto de devoción de la comunidad del monasterio.

Bibliografía:

- Ainaud i Escudero, J. F., 1994. Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 127-143.
- Arribas Salaberri, J., 1975. Doña Isabel de Aragón y Monferrato, monja de Sijena. *Ilerda*, 36, 157-183.
- Cantelar Rodríguez, F., 2010. Fiestas y diversiones en los sínodos medievales. *Memoria ecclesiae*, 34, 467-516.
- Carbajal López, D., 2016. Las querellas de la paz: patronato real, público y liturgia en la Nueva España, 1750-1800. *Hispania Sacra*, 68 (137), 77-89.

- Estella Marcos, M. M., 1984. *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*. Madrid: Editora Nacional.
- Harvey, K. (Ed.), 2005. *The Kiss in history*. Manchester: Manchester University Press.
- Kodres, K. & Mänd, A. (Eds.), 2013. *Images and Objects in Ritual Practices in Medieval and Early Modern Northern and Central Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- López-Yarto, A., 2002. Dos nuevas obras de Francisco de Becerril: fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca. En: Rivas Carmona, J. *Estudios de platería: San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rudy, K., 2011. Kissing Images, Unfurling Rolls, Measuring Wounds, Sewing Badges and Carrying Talismans: Considering Some Harley Manuscripts through the Physical Rituals they Reveal. *Electronic British Library journal*, <http://www.bl.uk/eblj/2011articles/article5.html> (consultado 28/06/2018).
- Schiller, G., 1972. *Iconography of Christian Art*. Londres: Lund Humphries London. Vol. 2.
- Valero Molina, J., 2009. Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón. En: Cosmen Alonso, C. et al. Coords. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León.