
Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento

Ruth Fernández González

Tutores: Enriqueta González Martínez / José Vicente Grafiá Sales

Resumen

Los escultores e imagineros han desarrollado diversos sistemas en la confección de un tipo de imagen desarrollada ampliamente a partir del Concilio de Trento. Se trata del Cristo del Descendimiento. Este modelo iconográfico posee una doble funcionalidad, ya que permanece crucificado durante el año hasta que la tarde del Viernes Santo es desclavado de la cruz para ser enterrado en una urna. Esta doble funcionalidad hace necesaria la articulación de sus brazos, que permite moverlos arriba y abajo. Existen ejemplos en los que han sido articuladas, además de sus extremidades superiores, otras partes de su anatomía. Esto facilita el trabajo de desclavar y depositar la imagen. Aunque esta tipología aparece profusamente en la península a partir de 1545, su origen parece darse en Alemania, en el antiguo imperio Romano–Germánico. Vinculada a los dramas medievales de la Pasión de Cristo, la ceremonia del descendimiento se representará de forma independiente a partir del S. XVI. En lo que respecta a su conservación y restauración, se trata de una imaginería de carácter especial. Los materiales que contiene junto a esa doble funcionalidad, generan una problemática y unas necesidades restaurativas concretas.

Índice

1.	Introducción/ Objetivos	3
2.	Representación de la Pasión. Origen y desarrollo	4
3.	La función del descendimiento. Fuentes documentales	8
4.	Antecedentes góticos de los Cristos articulados	15
	4.1.Un grupo particular en el siglo XIV. Los “crucifijos de la peste”	18
5.	Sistemas de articulación	28
	5.1.“Crucifijos de la peste”	28
	5.2.Imágenes entre los siglos XVI y XX	32
	a) Goznes metálicos	32
	b) Articulación de “galleta”	37
	c) Rótulas metálicas	45
	d) Fosa y bola	47
	e) Sistema simple con goma interna	51
	f) Bisagras axilares	53
6.	Conservación y Restauración de este tipo de escultura	57
7.	Conclusiones	61
8.	Bibliografía	63
9.	Agradecimientos	66

1. Introducción/ Objetivos

En el presente estudio se ha trabajado sobre algunas imágenes articuladas, principalmente sobre aquellas que han sido restauradas. Esto ha permitido su estudio en profundidad, realizando un pequeño “catálogo” tipológico de posibilidades técnicas. Informes y observaciones de sus restauradores han resultado fundamentales a la hora de profundizar en el tema tratado.

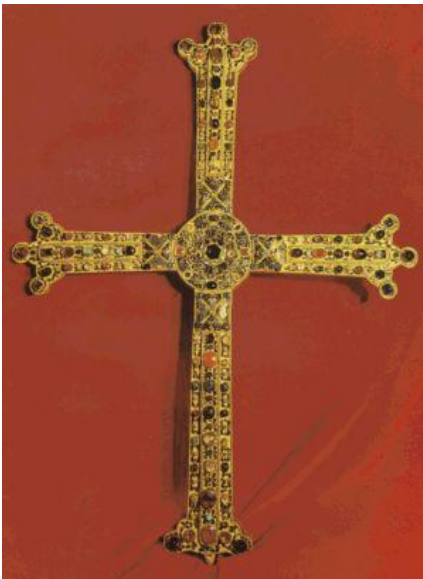
Desde el inicio, se ha pretendido determinar la funcionalidad de este tipo de imágenes y a qué contexto se encuentran vinculadas, así como el abrir una vía de investigación en cuanto a los sistemas de articulación empleados por los escultores e imagineros. Para una mayor comprensión de los sistemas analizados, se realizarán una serie de dibujos aclaratorios como herramientas fundamentales para la visión, comprensión e ilustración didáctica de este tipo de anclajes.

2. Representación de la Pasión. Origen y desarrollo

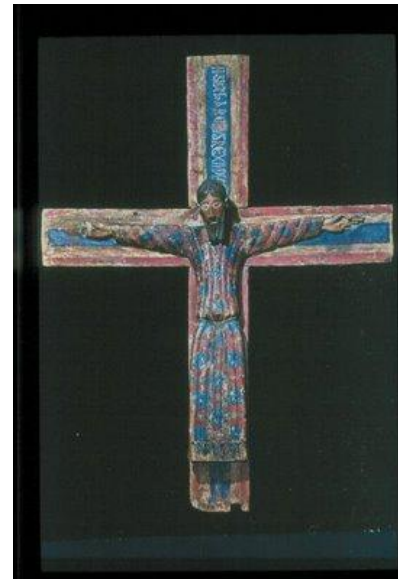
La Pasión y muerte de Cristo es el motivo central de devoción, liturgia y representaciones artísticas en la religión cristiana. Esta fe afirma que Cristo muere para redimir los pecados de la humanidad, por ello, la crucifixión, el momento de la muerte de Cristo, es su representación más importante.

Una simple cruz representaba, en los primeros tiempos del cristianismo, el mensaje oculto de la muerte de Cristo. Los materiales pobres denuncian la falta de medios de esta nueva comunidad cristiana, que poco a poco se tornará más solemne con las cruces de los reyes prerrománicos. Dorados y cabujones ocultarán el alma de madera de estas cruces.

La época románica desarrollará la representación de la cruz con la aparición del crucifijo¹, en el que Cristo aparece ya clavado en la cruz con forma humana. En esta primera representación aparece vivo, con los ojos abiertos y en actitud triunfante, es el denominado *Christus Triumphans*. Imberbe o barbado, vestido con el *colobium* – larga túnica sin mangas- o con el *perizonium* – paño de pureza- y clavado por cuatro clavos.



Cruz de la Victoria. Arte asturiano, S. X. Catedral de Oviedo
Cataluña



Cristo en Majestad. S. XII. Museo Nacional de Arte de

¹ NIETO LERENA, Rafael: "La imagen visual de la Cruz y del Crucificado y la praxis pastoral", en: *Staurós*, nº 33, 2000, 58-80. (en línea) <http://www.pasionistas.net/documentos/stauros>.(Consulta: 2 de noviembre de 2010).

En el siglo XI se produce un cambio iconográfico de gran trascendencia, se representa a Cristo como hijo de Dios muerto en la Cruz, denominado *Christus patiens*. Con el rostro inclinado, el cuerpo caído y flexionado, muerto y sujeto por tres clavos, y con una corona de espinas desde el siglo XIII sustituyendo a la corona original. Esta tipología presenta dos variantes: la imagen no doliente del Crucificado, signo de redención, y la visión patética del *Crucifixus Dolorosus*, del que hablaremos más adelante².

Los primeros autores que escribieron sobre detalles de la Pasión de Cristo fueron Anselmo d'Aosta, en su obra *Cur Deus Homo*, publicada entre 1094 y 1098, en la que destaca la naturaleza humana de Cristo, y San Bernardo de Claraval, que también profesa una profunda devoción a la humanidad de Cristo. A ellos debemos los textos más antiguos y conocidos cuya influencia se prolongó hasta la aparición de las órdenes mendicantes, protagonistas de los movimientos místicos, sobre todo franciscanos y dominicos entre otros³.

Las primeras hermandades y cofradías de carácter penitencial y disciplinario de España se encuentran ligadas, desde su primer momento, a la Orden fundada por el penitente San Francisco de Asís en los comienzos del s. XIII, que sufre en sus mismas carnes las llagas de la Pasión de Cristo. Otra de las referencias obligadas al hablar de las primeras congregaciones y cofradías penitenciales, es la obra fundadora y predicadora de San Vicente Ferrer. Este Santo dominico español instituyó numerosas cofradías penitenciales y agrupaciones piadosas y fue punto de arranque de muchas actividades de carácter penitencial y disciplinario⁴. Se crean las cofradías de la Pasión durante los siglos XIII y XIV, y se configuran definitivamente desde el XVI. Estas cofradías sacaban las imágenes de la cruz en procesión y se centraron en el culto a Cristo en su pasión.

La Iglesia ha pretendido siempre con sus representaciones iconográficas acercar al fiel a su doctrina. Debido a la condición iletrada de la mayoría de los fieles, esta forma de adoctrinamiento en forma de imágenes, ha sido siempre totalmente comprensible para la totalidad de la población.

La representación dramática de estos textos bíblicos acentuaba el sentimiento y como apunta Antonio Sánchez del Barrio,

² SANCHEZ MILLÁN, Rafael., "La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿Imagen cristológica, bernardina o franciscana?", en: *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009, ISBN 978-84-6918-432-5

³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., "Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la Iglesia de San Gil", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº25, 2009, p. 115

⁴ SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., " Algunas noticias sobre el tiempo de la Pasión Tradicional: El caso concreto de Medina del Campo", en: *Revista de Folcklore*, nº 83, 1987, p170

... por ello, las procesiones con figuras que expresan sentimientos humanos: dolor, pena, alegría... suceden, en este sentido, a las escenas esculpidas en pórticos y capiteles románicos...de aquí habría que partir para entender que se hayan representando durante siglos numerosos episodios de la Pasión...⁵

La Pasión era recordada cada viernes en el contexto litúrgico, pero en Semana Santa se representaban desde época medieval, los *Dramas de la Pasión*, dentro o fuera del templo. En un principio se celebraban principalmente en los monasterios y los miembros de comunidades monásticas eran los únicos que tenían acceso.

A este “teatro litúrgico” se le denominó *Auto Sacramental*. El que se representaba durante el Viernes Santo está inspirado directamente en el que realizaban los fieles en Jerusalén. A este respecto dice Eteria, peregrina gallega de finales del siglo IV, que cultos realizados en Semana Santa en su tierra, como el de la adoración a la santa cruz, son muy parecidos a los que se realizan en los Santos Lugares⁶. Podemos situar, por tanto, el origen de estas representaciones en época antigua en Oriente, y de ahí pasará posteriormente, y probablemente en época medieval, a Occidente.

El Auto Sacramental se presenta estructurado en varias escenas. La primera de ellas, la *Adoratio Crucis*, la adoración de la cruz, se representaba después de las tres de la tarde, hora de la muerte de Cristo, en el interior de la iglesia. Dos diáconos sacaban el crucifijo en procesión cubierta con una tela que se retiraba una vez acabados los cánticos de arrepentimiento. Adoraban la cruz y besaban los pies de la imagen. La *Depositio crucis* era la escena del descendimiento, la escenificación de bajar a Cristo Muerto de la Cruz y el Santo Entierro de la imagen. La última escenificación del Viernes Santo era la *Visitatio Sepulcri*. En ella las tres marías acuden a visitar la tumba de Jesús. Finalmente en la *Elevatio*, el Domingo de Resurrección, Cristo volvía de nuevo al altar Mayor⁷.

Estas representaciones se realizaban casi en su totalidad con actores reales. Se empleaban muy pocas imágenes sagradas, limitándose casi exclusivamente a procesionar la imagen de Cristo en la cruz, propiedad de la cofradía o de la parroquia.

⁵ SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., “Algunas ...op. Cit., p.169

⁶ SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., “Algunas ...op. Cit., p. 169

⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José., “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados”, en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, ISSN 0210-9573, Tomo 69-70, 2003-2004. pp. 232-233

Con el tiempo el Auto Sacramental de la Pasión, fue desapareciendo, para dar lugar al nacimiento y proliferación de las imágenes procesionales en la segunda mitad del s. XVI, sustituyendo a los actores reales por imágenes estáticas. Esto ocurre a partir de la promulgación del Concilio de Trento en 1563. La Contrarreforma católica promulgaba entre sus conveniencias la necesidad de catequizar a los fieles mediante imágenes, a lo que se habían opuesto los reformistas protestantes. La utilización de imágenes por parte de las cofradías se multiplicó. Éstas fueron introduciendo en sus procesiones imágenes nuevas como la del Nazareno, Ecce Homo o la Dolorosa. Posteriormente surgieron otros momentos de la Pasión, como las escenas del Prendimiento, Descendimiento o la Flagelación⁸. Como consecuencia, como veremos, la representación del descendimiento seguirá celebrándose con mayor intensidad.

⁸ LABARGA GARCÍA, Fermín., "Los pasos procesionales de las cofradías riojanas de la Vera Cruz", en: *Berceo*, nº 140, 2001, pp. 78-83

3. La función del descendimiento. Fuentes documentales.

La función del Descendimiento de Cristo de la Cruz representada en la liturgia del Viernes Santo, era conocida como *Abajamiento o Desenclavo*⁹. En esta parte de la representación dramática, la figura de Cristo era descendida de la cruz para su posterior enterramiento, trasladado en una urna. Esta representación ofrecía una dificultad que se solucionaba, con anterioridad al siglo XIV, colocando en el sepulcro un pequeño crucifijo, una cruz procesional o una hostia consagrada¹⁰. El deseo de realismo lleva a la aparición de crucifijos en los que la imagen de Cristo tiene los brazos articulados, lo que permite llevar a cabo sin dificultad este tipo de ceremonias. Estas se realizaban con actores reales que representando a José de Arimatea y Nicodemo, desclavaban la imagen y la depositaban posteriormente en la urna.

El documento más antiguo que se conserva que describe el empleo de un crucifijo articulado en la liturgia del Viernes Santo, es el Ordo¹¹ del monasterio benedictino de Barking, cerca de Londres, fechado en 1370. “...*Se desenclavaba la imagen, posteriormente se envolvía en costosas telas y era llevada hasta el sepulcro, donde permanecía hasta el Domingo de Resurrección rodeada de velas encendidas...*”¹². Un relato más detallado del desarrollo del rito lo encontramos hacia 1489 en un Ordo procedente de la abadía de Prüfening, cerca de Ratisbona. En ambos casos, además de las imágenes, intervienen en la dramatización actores reales. En España conocemos como se representaba hacia 1480 una ceremonia que se mantiene en la actualidad: El *Devallament de la Creu* de la Catedral de Mallorca, que conocemos gracias a que en 1691, ante los intentos de prohibición del obispo Pedro de Alagón, el cabildo de la catedral de Palma recurrió a Roma y elaboró un dossier en el que se incluye una descripción completa de la ceremonia, textos y dibujos que describen la situación de los diferentes escenarios y un estudio de todos los elementos y personajes que intervenían en la representación¹³.

...el descendimiento en la catedral de Mallorca es el primero en nuestro país de su género, fechado en 1691 pero que evidencia una práctica ininterrumpida iniciada durante la segunda mitad del siglo XV. En él se observa el coro de la comunidad catedralicia que, como era habitual en las penínsulas Ibérica e Italiana,

⁹ LÓPEZ CALVERA, Manuel., “El Descendimiento de la Cruz, ” Abajamiento” o “Desenclavo””, en: *Tercerol Cuadernos de investigación*, nº 5, 2000, p. 118, ISSN 1136-128X

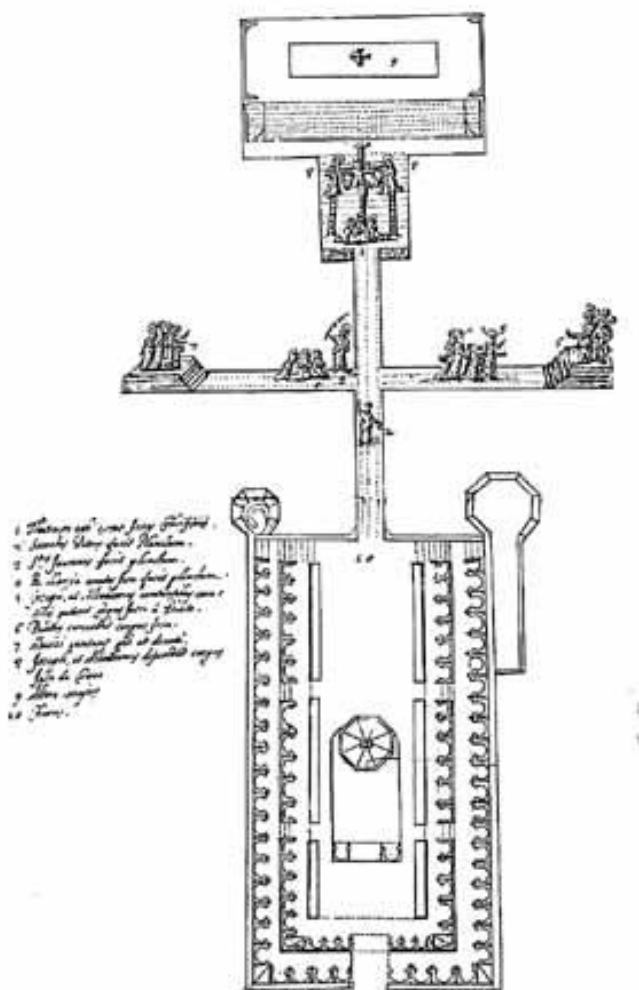
¹⁰ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “Representaciones de la Pasión”, en: *Teatro y espectáculos públicos en Galicia*, (en línea) <http://www.teatroengalicia.es> (consulta: 16 noviembre de 2010)

¹¹ Cuando hablamos de ordo, nos referimos a un calendario anual que contiene directrices abreviadas para las Misas y el oficio divino de cada día. Cada diócesis, grupo de diócesis y muchas comunidades religiosas tienen adaptaciones o suplementos del ordo general del Rito Latino donde incluyen santos y fiestas particulares de la región o de la comunidad.

¹² TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978, p.46

¹³ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., “Representaciones de la Pasión”, en: *Teatro y espectáculos públicos en Galicia*, (en línea) <http://www.teatroengalicia.es> (consulta: 16 noviembre de 2010)

se emplazaba en medio de la nave de cuya puerta oriental arranca un corredor hasta el tablado que se sitúa encima de las gradas del presbiterio y ante el Altar Mayor. Tarima que indica el monte Calvario donde está el crucifijo con una imagen articulada de Cristo a punto de ser descendido. Otro pasillo cruza perpendicularmente al primero y conduce a otros dos estrados: a la derecha El Palacio de Pilatos, a la izquierda un conjunto de cantores que acompañan con sus voces la representación. En el corredor longitudinal se lamenta San Pedro, que parece proceder del coro, en el transversal, al lado izquierdo, lloran las Marías y San Juan, y al lado derecho José de Arimatea y Nicodemo, junto con los cantores, van a pedir permiso a Pilatos para sepultar el cuerpo de Jesús...¹⁴



Descendimiento. Catedral de Mallorca.

¹⁴ MASSIP Francesc., *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Biblioteca de la divulgación temática / 59, Barcelona, 1992, p. 64

En la parroquia de San Martiño de Moaña, provincia de Pontevedra, existe un texto que demuestra el origen de la ceremonia del descendimiento en esa localidad antes del siglo XVII. El documento, fechado a 10 de Octubre de 1672, dice:

...Regiendo la yglesia apostólica Romana la santidad del papa clemente dézimo y siendo Rey de las españas Don Carlos segundo...que no avía imagen de nuestra señora de la soledad, que se hizo... y sea echo y colocado en el altar coletoral de donde oy sealla y con un santo cristo en el santo sepulcro bestida y adornada...ordenamos que el biernes Santo de cada año se aga la procesión de nuestra ss^a de la Soledad, Al anochecer y sino, será a la hora a desposeción del cura y es condición que el mayordomo ha de ser obligado a traer un predicador que predique el Biernes Santo por la mañana el sermón de la pación de nuestro Señor Jesucristo y a la tarde el sermón del mandato y dezendimiento de la cruz...¹⁵ (SIC)

Nos cuenta Antonio Sánchez del Barrio que este tipo de representación se ha realizado en la villa de Olmedo (Valladolid) hasta la década de 1940, así como otros pueblos vallisoletanos como Villavicencio de Caballeros o Valdenebro de los Valles, ceremonias que aun a día de hoy siguen representándose¹⁶. También aparecen documentadas otras representaciones en la provincia de Cáceres, como en Torrejoncillo, Robledillo de Gata y Ahigal. De las cuales los dos últimos mantienen la ceremonia¹⁷.

El mismo autor analiza la función del descendimiento en Medina del Campo (Valladolid), a partir de un cuadro realizado por “el mudo Neira” en 1722 que se conserva en el convento de Santa María Magdalena de MM Agustinas. En él se representa con gran detalle dicha función y es, si no el único, uno de los pocos cuadros que plasma esta ceremonia¹⁸ de alto interés iconográfico en cuanto al tema que nos ocupa:

¹⁵ GARCÍA BARREIRO, Manuel Uxío., “O desenclavo do venres santo na parroquia de San Martiño de Moaña”, Web alojada por registros en la red © 1999-2008 Biblioteca Pública Municipal. (consulta: 13 Noviembre de 2010)

¹⁶ SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio: “El rito del Descendimiento en la villa de Olmedo”, en: *Revista de Folcklore*, nº127, 1991, p. 24

¹⁷ DOMINGUEZ MORENO, José María: “La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, en: *Revista de Folcklore*, nº 77, 1987, pp. 148-149

¹⁸ Sánchez del Barrio dice en su artículo que no ha encontrado otro que represente el desenclavo de Cristo.



Cuadro del desenclavo de Cristo. Convento de MM. Agustinas (Medina del Campo)

...En el crucero de la iglesia conventual de los agustinos de Nuestra Sra. de Gracia se instalaban, no sabemos con qué ceremonial, un Cristo crucificado con los brazos articulados y dos escaleras tras la cruz; a su lado izquierdo una imagen vestidera de la Virgen de la Soledad sobre unas andas. Durante el sermón de este señalado día y llegado el pasaje del descendimiento del Señor, varios frailes, dos de ellos encaramados en las escaleras, seguían los pasos marcados por el predicador quien, tradicionalmente por este orden, ordenaba retirar la corona de espinas de la cabeza del crucificado, los clavos de las manos derecha e izquierda y, por último, el de los pies (dos en nuestro caso); paso a paso, corona y clavos eran

entregados al oficiante principal -el que aparece arrodillado y revestido con capa pluvial- y éste los presentaba a la Virgen mientras el orador hacía un comentario piadoso alusivo a cada elemento pasional. La imagen de Cristo, una vez desenclavada y sostenida con una sábana por el torso, era descendida, presentada a la Dolorosa y por último depositada en una urna. Acabada la escenificación, ambas imágenes, el ahora Yacente y la Dolorosa de bastidor, saldrían en andas por las calles cercanas al convento en comitiva fúnebre rememorando el Entierro de Cristo. En la procesión de este nombre participarían, junto con los religiosos agustinos, los hermanos de la cofradía de la Virgen de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino -hermandad establecida en dicho convento, así como los restantes personajes representados en el cuadro: tres hombres tocados con amplios sombreros, velo negro sobre el rostro en señal de luto, banda roja sobre el pecho y varas floreadas en las manos, que pueden ser identificados con los "soldados", "romanos" o "judíos" de otros lares, aunque cabe la posibilidad de que se trate de los tres oficiales, vestidos para la ocasión, que tenía la citada cofradía de la Misericordia; por último, aparecen, al pie del púlpito, tres niños que portan en sus manos un paño y algunos de los instrumentos de la Pasión...¹⁹

En Tui (Pontevedra), se puede presenciar en viernes Santo el descendimiento de una nueva figura articulada²⁰ de Cristo. La imagen se encontraba preparada en la Iglesia de Santo Domingo, con una tela rodeando sus brazos. Esto permitiría bajar el cuerpo lentamente, para ser presentado ante su madre antes de ser depositado en una urna. La Dolorosa espera a la izquierda del altar mayor a que cinco sacerdotes descuelguen la imagen de su hijo.

Antes de que esto ocurra, a las seis de la tarde, comienza el *Sermón del Descendimiento* o *Sermón de las siete palabras*. Durante el sermón, el oficiante narra las siete palabras que según el Evangelio, Jesús pronunció en la Cruz. "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen" (Lc. 23, 34), " En verdad, en verdad te digo: Hoy estarás conmigo en el Paraíso" (Lc. 23,43), "Mujer, he ahí a tu hijo; hijo, he ahí a tu madre" (Jn. 19, 26-27), "¡Dios mío, Dios mío!, ¿Por qué me has abandonado? (Mc. 15, 34; Mr. 27, 46), "Tengo sed" (Jn. 19, 28), "Todo está cumplido" (Jn. 19, 30), "Padre, en tus manos encomiendo tu espíritu" (Lc. 23, 46)²¹. El sermón finaliza con una oración a la Virgen Dolorosa.

Acabado el sermón, los sacerdotes despojan a Cristo de su corona y van desclavando la figura. Primero la mano izquierda, posteriormente, la derecha. Pliegan los brazos y hacen bajar el cuerpo con ayuda de la sábana, que evita cualquier peligro de ocasionar daño a la imagen del crucificado

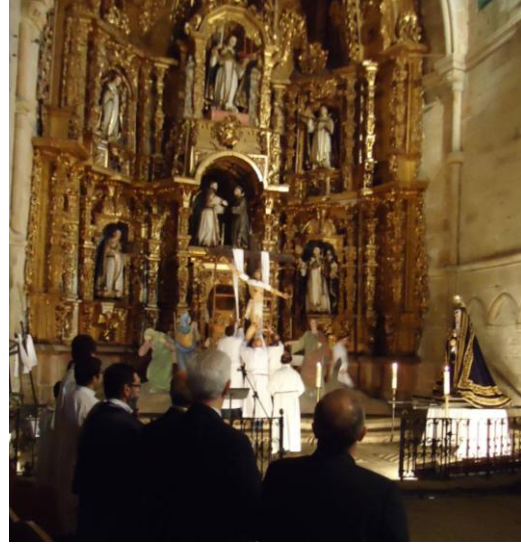
¹⁹ SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., "La función del desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes", en: Revista de Folcklore, nº 187, 1996, pp. 21-22

²⁰ Hablaremos más adelante de la imagen articulada original que se encontraba anteriormente a la actual en esta iglesia de Santo Domingo.

²¹ "Siete palabras de Cristo en la cruz", *Devocionario católico*, (en línea) <http://www.devocionario.com> (Consulta: 5 de mayo de 2010)



Imagen articulada en la Iglesia de Santo Domingo, Tui.



Momento del Desenclavo. Santo Domingo en Tui.

Ya desclavada la imagen, la presentan ante la Virgen de la Soledad e inmediatamente después lo meten en una urna en la que saldrá en procesión. La procesión del Santo Sepulcro llegará a la Iglesia de San Francisco, lugar en el que se encuentra la imagen el resto del año. Muchas de las características que veíamos en la representación gráfica de Medina del Campo, siguen realizándose hoy día en este caso concreto de Tui.



Traslado de Cristo yacente en la urna para su procesión.

Como hemos comentado, la representación del desenclavo se mantiene en muchas localidades de nuestra geografía, en Valladolid podemos presenciarla en Villavicencio de Caballeros, Nava del Rey o Cuenca de Campos. También pervive en Salamanca, Peraleda de Mata en Cáceres, Pollensa en Mallorca, Bercianos de Aliste... Son numerosas las representaciones a las que podemos asistir en la actualidad.

Tenemos noticias de ceremonias del Desenclavo desaparecidas en Galicia a finales del siglo XIX como la que se representaba en la Iglesia de Santo Domingo de Santiago, Lugo, Ourense o Pontevedra y también ceremonias que se mantuvieron hasta 1950, como la de Ribadeo, Pontedeume o Santa María de Oirós. Se siguen representando ceremonias en Ourense, concretamente en Celanova o Xunqueira de Ambía. En A Coruña se sigue representando en Fisterra. La imagen que se procesiona en esta localidad no es la original. Al igual que ocurre en Tui, la imagen original se sustituye por otra con motivo de preservar la imagen original dado su valor histórico- artístico²².

En el siglo XVI la ceremonia comienza a extenderse con rapidez y alcanza en el XVII su mayor difusión. Prolifera la representación dramática del desenclavo al igual que otras escenas, sin estar enmarcada en una dramatización general de la Pasión. Después de la Contrarreforma se potencia en España el interés estético en lo que concierne a la religiosidad en pueblos y ciudades, en las que la pomposidad del culto y la explotación de las emociones van a ser dos características definitorias del arte, promovidas por el Concilio de Trento²³. A partir del siglo XVII comienza a desaparecer en muchas localidades y, a día de hoy, existen muchos Cristos con brazos articulados en iglesias que un día acogieron la ceremonia del descendimiento²⁴

²² Estos no son los únicos casos en los que se da esta práctica, son numerosas las localidades en las que sustituyen el Cristo articulado por uno nuevo por estos motivos.

²³ DOMÍNGUEZ MORENO, Jose María: "La función...op. Cit., p.147

²⁴ DOMINGUEZ MORENO, José María: "La función...op. cit. p. 148

4. Antecedentes góticos de las imágenes articuladas.

Estas imágenes articuladas poseen un carácter marcadamente funcional. Son en el descendimiento, elementos imprescindibles, ya que con sus articulaciones en hombros y en ocasiones otras partes de su anatomía, poseen la facultad de variar su posición y aparecer colgados en la cruz y también yacentes en una urna.

Maria José Martínez Martínez localiza tres autores de nacionalidad alemana²⁵, que han realizado publicaciones sobre la realización de Cristos de brazos articulables. A partir de éstos, delimita el área geográfica de distribución de este tipo de escultura en la Edad Media primordialmente en los territorios del antiguo Imperio Romano-Germánico. Se han inventariado un total de sesenta y dos tallas, exceptuando las españolas, de las cuales se han datado un total de doce en el s. XIV. Este número probablemente fue más elevado, debido a que muchas de ellas se podrían haber destruido en las distintas guerras de religión que asolaron Europa Central. Los enfrentamientos entre protestantes y católicos fueron frecuentes en los Países Bajos y Alemania. Muchas de estas tallas pertenecían a monasterios, aunque no se ha podido determinar a qué orden religiosa²⁶, ya que se conservan en otros lugares como museos o colecciones privadas sin que se pueda afirmar su lugar de procedencia²⁷.

El primer ejemplo que conservamos de Cristo con brazos articulados en la Península data del siglo XIII, se trata del famoso Cristo de los Gascones.

... en San Justo se venera el célebre Cristo de los Gascones, cuyo culto y procesión el día de Viernes Santo corría a cargo de la Cofradía del Santo Entierro, compuesta de abogados y curiales y que fué disuelta, poco medítadamente, por el Obispo Miranda.

Es curiosa la tradición de esta Santa Imagen. Parece ser que en tierras de la frontera franco- española, se disputaban dos pueblos la posesión del Santo Cristo, y decidieron cargar la imagen sobre una yegua, dejando a esta en libertad de marchar por el camino, llegó la caballería a las puertas de esta iglesia donde depositó al Cristo y la yegua cayó muerta, pasando inexactamente, como dicho vulgar, que estaba enterrada a la entrada del pórtico.

²⁵ Tauber, J; Ehlich, V; Erdmann, W.

²⁶ En el caso de las tallas españolas de época Medieval, sí existen documentos que certifiquen la orden religiosa a la que pertenecen. Muchos se conservan en su lugar de origen, la mayoría de los que se han trasladado cuentan con datos sobre su origen en los "archivos parroquiales"

²⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Maria José., "El santo cristo de Burgos..." (op cit), pp. 235-236

*Se dio culto a la imagen del Santo Cristo yacente, encargándose de su cuidado la referida Cofradía y siendo muy venerada de los fieles del contorno...*²⁸

*...una compañía de Gascones y Alemanes uvieron fuera destos Reynos un Christo, con una esquila, o campana pequeña y fue tanta la devoción que todos le cobraron que cada uno le quería para si...entro en España y vino a parar a esta ciudad de Segovia. A donde, paro por la iglesia de San Salvador, entro por una puerta y saliendo por la otra, camino de la calle abaxo, y vino a parar a la iglesia de Sancti Justi, que entonces era ermita...*²⁹ (SIC)



El Cristo de los Gascones es una talla del s. XIII pero se afirma que se le articularon codos y brazos en una reforma posterior a su ejecución³⁰.

²⁸ SAEZ Y ROMERO, Mariano., *Las calles de Segovia. Noticias, tradiciones y curiosidades*, Impresor y editor: Antonio San Martín, Segovia, 1998, p. 164

²⁹ DIEZ GONZÁLEZ, Soledad., "La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica", *Revista de Folcklore*, nº 45, 1984, p. 92.

³⁰ Nota empleada por José Andrés Casquero Fernández en: IV congreso internacional de hermandades y cofradías de la vera cruz, Zamora 25-27 septiembre de 2008, p. 85.

Los ejemplos del s. XIV se han hallado en Galicia y Castilla. Los ejemplos medievales gallegos los encontramos en la Iglesia de Santa María das Areas en Fisterra (A Coruña), en la Catedral de Ourense (ambos probablemente del mismo autor), en el Museo Diocesano de Tui (Pontevedra), procedente del Monasterio de Santo Domingo, en la Iglesia de San Pedro Fiz en Hospital do Incio (Lugo) y en la misma provincia, el que se encontraba en la sacristía de la Iglesia de Vilabade, un poco más tardío, posiblemente del siglo XVI y que actualmente se encuentra en el ático de la Iglesia.

Los ejemplos encontrados del s. XIV en Castilla son, el Cristo del Monasterio de las Claras en Palencia y el Cristo de la Catedral de Burgos, originario del monasterio burgalés de San Agustín. Imágenes que, como veremos, tienen unas características muy especiales y que formarán junto a los Cristos de Ourense y Fisterra un grupo en sí mismo. También en Palencia, el Cristo de Aguilar de Campoo, que en origen se encuentra ligado al Monasterio de Santa María la Real y que actualmente podemos ver en la Colegiata de San Miguel, pertenece a este siglo.



Cristo articulado S.XIV. Museo Diocesano. Tui



Cristo articulado S. XV?. Iglesia de San Pedro Fiz, Hospital do Incio. Lugo

Los Cristos articulados que conocemos de época gótica, se vinculan a iglesias y capillas consagradas al Santo Sepulcro: Cristo de los Gascones en la iglesia románica de San Justo, en Segovia o el de la Vera Cruz, en la iglesia de Zamarramala, también en Segovia. En la iglesia de la Sangre de Liria (Valencia) existió otro crucificado con estas mismas características, destruido durante la guerra civil. También aparecen vinculados a conventos de diversas órdenes, agustinos, dominicos, y en diversas catedrales e iglesias parroquiales. Esta amplia difusión del modelo y la

multitud de escenarios en los que se encuentran, evidencian la vitalidad de la función litúrgica a la que sirvió³¹

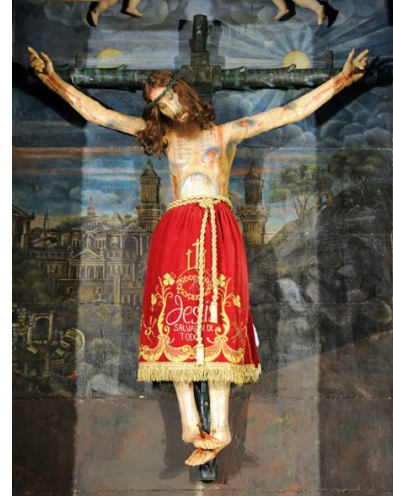
4.1. Un grupo particular en el siglo XIV. Crucifijos de la Peste.



Cristo de la catedral de Ourense



Cristo de la catedral de Burgos



Cristo de Santa María das Areas. Fisterra.

La tipología más interesante desde un punto de vista técnico e iconográfico es la que engloba a cuatro Cristos, dos presentes en Galicia, otro en Palencia y el último en Burgos, todos datados en el siglo XIV³². Se han agrupado estos ejemplos ya que comparten numerosas características comunes. La mayoría de los Cristos articulados que se han encontrado poseen únicamente articulación en sus hombros, sin embargo, existen estos cuatro ejemplos en la península que

³¹ CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés., IV congreso...op. Cit, pp.85-86

³² Luis Cristóbal, restaurador de las imágenes de Burgos y Palencia, los data en la segunda mitad del siglo XIV aludiendo a que es en ésta segunda mitad cuando se confecciona este tipo de Cristos Crucificados, llamados "de la peste". "Tratamiento de la imaginería de la capilla del condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos", en: *Conservación y Restauración de escultura en madera, Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinosa, 1997 P.201.

En lo referente a los Cristos gallegos, aparecen datados a mediados de siglo y también pertenecen a este tipo, por lo que nos mostramos cautos en este sentido.

además de tener esta articulación en ambos hombros, poseen articulaciones en otras partes del cuerpo, como pueden ser: cuello, dedos, caderas, rodillas...³³.

Se trata de Cristos de acusado realismo, a lo que contribuyen los materiales y técnica empleados. Todos poseen cabello natural en cabeza, bigote y barba. El Cristo de la Catedral de Burgos³⁴ incluso tiene sus uñas de asta. Se ha dicho de los Cristos gallegos y del de Burgos que eran momias humanas por la técnica utilizada. El Santo Cristo de la Catedral de Ourense ha sido estudiado por Xesús Ferro Couselo³⁵, que describe su realización:

*... la imagen se halla constituida de diversos materiales. El tronco presenta una dureza semejante a la de la madera, aunque parece recubierta con una corteza que semeja cuero...se trata de un fuerte tejido de lino con una espesa capa de pintura y adherido a una pasta que recubre el tronco, el cual parece ser de madera. La llaga en el costado es profunda y puede verse en su interior un relleno de una materia fibrosa como cáñamo o esparto ...Son los brazos uno de los elementos más realistas, como que ha sido principalmente por ellos el que esta imagen haya sido tenida por momia. Ofrecen una armadura interna que semeja la osamenta y recúbrela una materia blanda envuelta en tela de lino con una gruesa capa de pintura, lo que da la sensación de cuero y presta al brazo cierta elasticidad. Las manos se encuentran modeladas con tiras de lino ligeramente pintadas, y las uñas imitadas con la misma tela. Al oprimir los dedos se nota en su interior una armadura que semeja exactamente las falanges...*³⁶

El Cristo de Burgos alcanza este realismo a través de la policromía, que juega un papel muy importante en el acabado de la imagen. Heridas, yagas y pústulas se extienden por todo el cuerpo trabajadas en relieve. Este tremendo realismo tiene el objetivo de incrementar la expresión dolorosa. A propósito de esto, el restaurador Luis Cristóbal Antón, dice:

³³ Solamente hemos encontrado un ejemplo aislado, que como este grupo, posee articuladas otras partes del cuerpo además de los hombros. Se trata del *Cristo del descendimiento de la cofradía de Jesús Nazareno y la Soledad de Nuestra Señora de Ares- Lubre (A Coruña)* restaurado por Ana María del Río Correa. Posee articulaciones en hombros, cuello, pelvis y rodilla. Pero su factura es diferente y su época posterior. Solamente tiene en común con este grupo la generalización de articulaciones y el empleo de cabello natural. Incluso en esto se alejan ya que, este cristo tiene la barba tallada. Como veremos, son muchas más las similitudes entre los cuatro cristos antes mencionados.

³⁴ Para el estudio de los materiales y técnica empleados en el Cristo de Burgos hemos consultado el artículo publicado por María José Martínez Martínez, ya citado anteriormente, sobre el Cristo de Burgos y los crucifijos góticos dolorosos articulados.

³⁵ (Valga, Pontevedra, 30 de julio de 1906 - Orense, 23 de abril de 1975), historiador e investigador dedicado al estudio de temas gallegos.

³⁶ FERRO COUSELO, Jesús; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín., "La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense", Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1998, p.15

*...la policromía sorprende por su buen estado de conservación. Está muy elaborada, con una técnica de ejecución muy similar a la encontrada en la pintura sobre tabla flamenca, tal como han certificado los análisis químicos, dato precioso para confirmar la procedencia o influencia centroeuropea de la imagen...*³⁷

Sobre una primera capa de yeso se adhieren, por todo el cuerpo, piezas ovaladas de badana, abiertas y desgarradas en su parte central para conformar heridas abiertas. Un aparejo final de yeso integra los retazos de piel a la superficie de la escultura.³⁸

El Cristo de Fisterra posee la misma técnica que su vecino de Ourense y aparece descrita en un artículo recientemente publicado con motivo de su también reciente restauración:

*...Su realismo, incluido el tamaño natural, y el peculiar revestimiento de la madera con lona de lino pintada, le hace adquirir entre el pueblo caracteres humanos. En tal sentido es costumbre afirmar que la piel se hunde al contacto de los dedos, que llora, suda, y le crecen las uñas, el cabello y esa larga barba dourada de las coplas populares...la tela recubre amplias zonas de la superficie. Dicha tela una vez estucada y policromada confiere a la obra gran naturalidad...la solución de revestir con tejido amplias zonas humanizó "la piel" de la imagen que cede ligeramente al tacto, simulando la morbidez de un cuerpo real...*³⁹

En las restauraciones de Burgos y Palencia⁴⁰, Luis Cristóbal ha encontrado en el interior de la talla un recipiente del cual, mediante un artificio, brotaba sangre por la herida del pecho:

*...El torso, después de tallado se ahueca para impedir grietas en la madera y para dar cabida a un peculiar artificio: descansando sobre una pequeña tabla, situada a la altura media del hueco, se encuentra una vejiga que, por medio de un conducto, se comunica con la abertura exterior de la llaga del costado derecho. En el interior del torso se rellena con estopa para evitar los desplazamientos de dicho artificio...*⁴¹

*...Una pequeña calabaza que, por medio de un conducto, se comunica con la abertura exterior de la llaga del costado derecho...*⁴²

³⁷ Nota utilizada por María José Martínez Martínez, "El Santo Cristo de...op.cit.", p.240. También incluye el dato de que los ojos se han pintado con una técnica flamenca, de temple graso de huevo y pintura al óleo, ajena a la policromía española de este período. Datos que nos acercan a la procedencia de la obra.

³⁸ CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., "Tratamiento de la imaginería... op.cit.", pp 203-204

³⁹ POMBO RODRIGUEZ, Antón., "El Santo Cristo de Fisterra. Una talla que sintetiza la hierofanía del fin del mundo", en : *Revista Peregrina de Arte*, nº13, 2010, p. 27; FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles., "Intervención de conservación y restauración", en: *Revista peregrina de Arte*, nº13, 2010, p.28

⁴⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, Laura., "El Cristo de las Claras pierde patetismo" (en línea), <http://www.nortecastilla.es> (Consulta: 14 de noviembre de 2010)

⁴¹ CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., "Tratamiento de la imaginería..op.cit.", p. 203.

⁴² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., "El Santo Cristo de Burgos...op.cit.", p. 219



Santo Cristo de las Claras, Palencia.

A la técnica y materiales empleados para la consecución de realismo, se unen también otras características, como el tamaño de las obras, de más de dos metros de altura, y las numerosas yagas y heridas de las que parece brotar sangre. Se trata de imágenes trágicas de Cristo, con rostro agónico, mirada perdida, boca entreabierta y cabeza inclinada. Todos estos elementos indican que ha abandonado ya el dolor, ha sido vencido por la muerte. Se trata de un Cristo muy similar a las tallas dolorosas conocidas como crucifijos de la peste⁴³.

Entre los siglos XIII y XIV se difunde un tipo de Cristo especial y que deriva del *Chistus Patiens* (Cristo que padece los martirios de la Pasión), el *Crucifixus dolorosus*. En estos casos los crucificados ahora ya son hombres, pero deformes. Acusan una curva característica, retorcidos, un solo clavo sujeta sus pies, lo que obliga a cruzar las piernas. Inspiran dolor, compasión, pero también miedo. En la realización de estos Cristos se utilizan todos los recursos formales para acentuar la idea de dolor. Presentan un cuerpo terriblemente llagado y tumefacto. Son Cristos con cuerpos putrefactos, pestilentes. Al contemplar estas imágenes hoy podemos creer que las gentes de aquella época se recreaban en la contemplación de un cuerpo tan destrozado. En la segunda mitad del s. XIV grandes epidemias y pestes asolaron Europa. El hombre de este tiempo que mira desesperado a esas imágenes está viendo a un Cristo que sufre la misma enfermedad que él.

⁴³MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., " El santo cristo de Burgos... op cit", p. 242

Aquellas gentes, rodeadas de muerte, ven en el crucifijo un motivo de esperanza. Cristo sufrió y murió como ellos, y ellos esperan resucitar como Cristo⁴⁴. En el siglo XX a estos crucificados se les conocía como “crucifijos de la peste”, porque se confundieron las heridas de los latigazos con las que provoca esta enfermedad, debido a la tumoración de los ganglios. En la actualidad es comúnmente aceptado que nada tiene que ver la peste con estos crucificados, porque sus imágenes más destacadas son muy anteriores a la eclosión de la misma en 1348. Sin embargo se entiende que los crucificados dolorosos sirvieran como consuelo a los afectados por la peste⁴⁵.

La mayoría de las esculturas de esta variante se concentran en tres áreas europeas, la zona alemana, baja Sajonia y el centro y norte de Italia, aunque también están presentes en otras zonas del continente, como Francia, Sur de Italia u España, entre otros. Sobre el origen y la difusión de este tipo de escultura, no existe documentación que pueda cerciorar su origen aunque se ha creído alemán, por la especial proliferación de este tipo de imágenes en ese país.⁴⁶

Julia Ara Gil relacionó en 1977 una serie de Cristos presentes en la zona Castellana con otras imágenes europeas, a los que denominó “patéticos”. Como características comunes escribió:

...Todos ellos tienen la cabeza muy alargada con los cabellos dispuestos en largos mechones que cuelgan hasta la mitad del pecho en forma de tirabuzones cónicos muy afilados, al igual que la larga y puntiaguda barba. El rostro es demacrado en extremo, con los ojos entreabiertos y los pómulos fuertemente señalados, mientras que la boca se entreabre dejando ver los dientes. El cuerpo pende de los brazos que se elevan muy por encima de la horizontal, produciéndose una crispación de las manos a consecuencia de la presión de los clavos. La dilatación del tórax hace que se eñalen fuertemente las costillas. En cuanto a la posición deprimida del abdomen se puede hacer referencia a las palabras de Santa Brígida: “...Tenía el vientre hundido, pegado a la espalda como si no tuviese en él ninguna víscera...”. El perizonium que cubre la rodilla izquierda y deja al descubierto la hinchada articulación de la derecha. Los pies están colocados verticalmente sujetos ambos al madero con un solo clavo. Los borbotones de sangre que brotan de manos, pies y costado, ejecutados en talla en muchas ocasiones, contribuyen con la cárdena policromía a acentuar el dramatismo de la representación...⁴⁷

⁴⁴ NIETO LERENA, Rafael., “La imagen visual...op.cit.”, p.69.

⁴⁵ Datos utilizados por María José Martínez Martínez en: “Los crucificados dolorosos góticos y el santo cristo de Burgos de la Iglesia de San Gil”, *Codex aquilarensis*, nº 25, 2009, ISSN: 0214-896X, p. 115. Extraído del documento original de: Hoffmann, G., *Das Gabelkreuz in St. Maria in Kapitol zu Köln und das Phänomender Crucifixi dolorosa in Europa*, (*Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege* 69), Worms, 2006

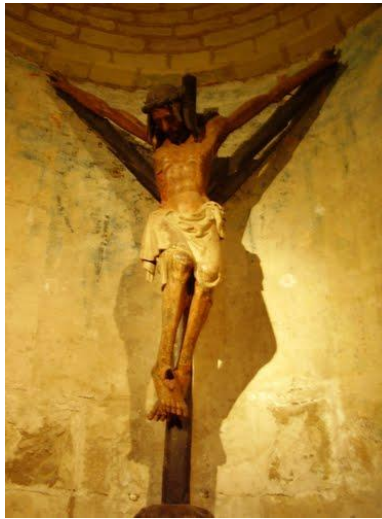
⁴⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “Los crucificados dolorosos góticos...op.cit.”, p. 113.

⁴⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “Los crucificados dolorosos góticos...op.cit.”, p.117.

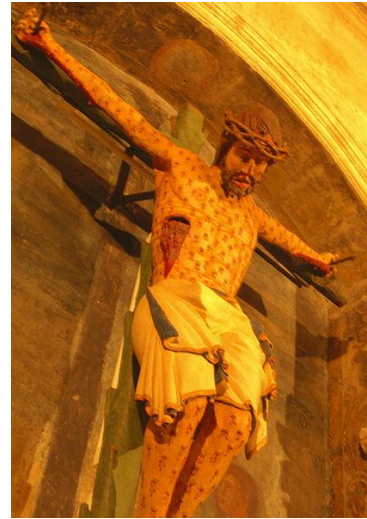
Ángela Franco Mata⁴⁸ estudió posteriormente los crucificados dolorosos españoles definiendo cuatro grupos: Imágenes derivadas del Santo Cristo de Perpiñán y el de Oristano, presentes en Cataluña y Aragón. El grupo castellano, de filiación renana, con ejemplos numerosos en Valladolid, Palencia, Zamora y Salamanca. Sus características comunes son aparecer literalmente colgados de la cruz que puede ser o bien “de gajos” o “latina”, nunca en “ípsilon”⁴⁹. Las imágenes navarras y riojanas, cuyo máximo exponente en el crucifijo de Puente la Reina, su cruz es siempre en ípsilon. Y por último, los crucificados andaluces⁵⁰.



Crucifijo doloroso. Museo Comarcal de Peñafiel.



Crucifijo de Puente la Reina.



Crucifijo Iglesia de San Gil. Burgos.

Los cuatro ejemplos que estudiamos, podemos incluirlos en este tipo de representación, ya que presentan numerosas características comunes con este tipo de crucificados. Como hemos visto, el patetismo que emerge de los crucificados dolorosos, está presente en estos cuatro ejemplos. Probablemente derivado del deseo de realismo que impera entre la sociedad de la época.

⁴⁸ Conservadora jefe de Arqueología medieval cristiana del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

⁴⁹ La cruz de gajos o latina es en forma de cruz latina, con su travesaño recto. La llamada en “ípsilon” tiene forma de “y” griega, como su nombre indica.

⁵⁰ FRANCO MATA, Ángela., “El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso”, en: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 35, p. 21, ISSN 0211-3171

Las tres tallas que se presentan como crucificados aparecen enclavados en una “cruz de gajos”. Este tipo de cruz es uno de los tres tipos en los que se representa a los cristos góticos dolorosos. También llamada “*ècôtée*” y considerada como *arbor vitae*, tiene su origen en el siglo VI⁵¹.

Aunque los crucificados articulados del siglo XIV tienen muchas similitudes con los Cristos dolorosos y parten de ahí sin duda, también es cierto que se alejan en muchos aspectos. No deja de ser curioso que los cuatro Cristos articulados empleen cabello natural en cabeza, bigote y barba, además de otros medios para conseguir el máximo realismo. Ya hemos hablado de la morbidez de su “piel”, del empleo de uñas de asta en el Cristo de Ourense o del mecanismo artificial para que la sangre brote de sus heridas...Estos efectos incrementan aún más el realismo y patetismo logrado en los crucifijos dolorosos.

El realismo tan extremo de los crucifijos dolorosos, junto a la gran devoción y culto que se les dedicó, dieron lugar a que se creara en torno a ellas un número elevado de leyendas. El Dévot Christ de Perpignan viene citado con el propio apelativo ya desde los primeros documentos a él referentes. Gran parte de ellos, especialmente los alemanes renanos y vestfálicos, los más dramáticos, portan sobre sí gran fama de milagrosos⁵².

En cuanto a su autoría y procedencia, los cristos de Ourense, Fisterra y Burgos, fueron atribuidos a Nicodemo. Ferro Couselo y Lorenzo Fernández, apuntan que se le han atribuido a este personaje los Cristos antiguos de gran devoción, casi siempre hallados en el mar⁵³. El de Burgos fue encontrado por unos mercaderes que embarcados venían de Flandes⁵⁴. Dato que cuadra con la verificación de la procedencia de la imagen. Como hemos visto, la técnica policroma asegura que la imagen procede de ese lugar.

Los Cristos de Fisterra y Ourense parecen proceder de los Cruzados. Xoán S.Pazos⁵⁵ apunta que la mayoría de las reliquias de la cristiandad provienen de las Cruzadas y es por este hecho que esta tipología se relaciona con Nicodemo, ya que tras la caída de la Orden, muchos de los miembros huyeron desde Jerusalén hacia el Oeste de la Península (Galicia y Portugal) y pudieron

⁵¹ FRANCO MATA, Ángela., “Los crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo”, en: *Cuadernos de investigación: Historia*, Tomo 10, fasc. 2, 1984, p.79, ISSN: 0211 – 6839.

⁵² FRANCO MATA, Ángela., “Los crucifijos góticos...op.cit.”, p.79

⁵³ FERRO COUSELO, Jesús ; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín, “La capilla y santuario...op.cit.”, p.13.

⁵⁴ “Viajes por España del Barón Rosminthal”, Ed: Bibliófilos, Madrid, 1879, p. 58 y 160; LOVIANO:” Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos”, Madrid, 1740, p.35

⁵⁵ S. PAZOS, Xoán., “O Santo Cristo de Fisterra”. (en línea) [http:// www. promontoriumnerium.com](http://www.promontoriumnerium.com) (Consulta: 14 de noviembre de 2010)

traer con ellos las imágenes gallegas. La Iglesia de San Guillermo en Fisterra pudo ser el lugar a donde llegó la imagen o imágenes, ya que sus paredes tienen múltiples símbolos templarios. Tiempo y lugar por tanto, coinciden con esta hipótesis. En cuanto al Cristo de Ourense, de Fisterra lo llevó D. Vasco Pérez Mariño, obispo auriense (1332-1343). Pero existen diversas hipótesis en cuanto a su realización, ya que puede haber llegado con los templarios junto al de Fisterra como hemos visto o el obispo pudo haber mandado hacer una reproducción de la talla venerada en su pueblo para colocarlo en su capilla mortuoria, pues no parece probable que se llevara el original y dejara en Fisterra una copia⁵⁶. Dice esta hipótesis que el Cristo de Fisterra sirvió de modelo al de Ourense, siendo por tanto, un poco posterior.

Otras leyendas sobre estas imágenes, sobre su naturaleza física, están directamente relacionadas con su excepcional realismo. Se dice de ellas que les crecen uñas y pelo, que sudan y sangran, e incluso y como ya hemos mencionado, que están realizadas con piel humana, pareciendo así momias. El camino de Santiago tiene una relación directa con el origen de estas leyendas. La impresión que causaba en los peregrinos la imagen del Cristo de Burgos, que parecía viva, les hacía ver este tipo de cosas. María José Martínez realiza un estudio en profundidad sobre las fuentes que dan origen y propagan este tipo de leyendas.⁵⁷

Tiene también las imágenes fama de “milagreiras”, el camino de Santiago hizo que numerosos milagros se propagaran, fueron tantos los que circulaban que en 1454 se emprende una investigación para verificar la autenticidad de los obrados por el Santísimo Cristo de Burgos. En 1578 se publica el primer libro dedicado a la recolección de los milagros autorizados: *Miragros del Santo Crucifijo*, al que van a seguir varias reediciones⁵⁸. Se enumeran los siguientes:

*...Hay en este libro diez y ocho muerto resucitados; diez y ocho cojos y mancos sanos; onze enfermos restituídos a la salud; tres ciegos reciuen vista; buélveseles el habla a tres la auían perdido; tres cautivos restauran la libertad; tres gilbosos quedan derechos; libran un endemoniado y otro, a quien dio a su padre al demonio, le guarda el Sto. Cristo; es arrastrado de yn caballo un hombre u no padece lison; vn niño se ahoga y reciuve uida; dos mujeres preñadas hallan aliuo a sus dolores; libra de peste y de las tempestades del mar; libra a unos encarcelados; da agua en tiempo de seca. Estos son los milagros que están autorizados en este libro...*⁵⁹ (SIC)

⁵⁶ POMBO, Antón., “El Santo Cristo de Fisterra...op.cit.”, p.27

⁵⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “El Santo Cristo...op.cit.”, pp. 212-218

⁵⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “El Santo Cristo...op.cit.”, pp. 221-225

⁵⁹ DE LOS TOYOS DE CASTRO, Ana Belén., “El Santo Cristo de Burgos, leyendas y milagros de un crucifijo articulado en el Camino de Santiago”, *Revista Peregrina de Arte*, nº13, 2010, p.34.

Aunque en un número mucho menor, también están documentados los milagros realizados por la imagen de Ourense⁶⁰, El canónigo y notario Juan de Ramuín deja testimonio de dos que sucedieron a finales del s. XV, los más antiguos que se conocen. La curación de un leproso en Murcia y la curación de una herida mortal en la cabeza de un vecino de Pontevedra. En los libros de Cuentas aparecen otros milagros, como la resurrección de un niño, la curación de un hombre que había quedado sin habla y la curación del nieto de la Condesa de Monterrey, del que no se especifica la enfermedad. Esta imagen, al igual que las de Fisterra y Burgos, fue objeto de un intenso culto. El Cristo se presentaba a los fieles tras una cortina y unos o dos velos transparentes. En penumbra, el Cristo cadavérico estaba muy cerca de lo sobrenatural. También se descubría en las solemnidades, entre el chisporrotear de los centenares de candelas que llevaban los peregrinos y los gritos acompañados de contorsiones de los “enmeigados”⁶¹. La imagen de Fisterra era mostrada tras unas puertas o cortinas y a la débil luz de unas velas, al tiempo que se hacían sonar campanillas.⁶²

En Burgos, la imagen también se presentaba de una forma muy similar. Se mostraba a los fieles los viernes después de la misa, en un ambiente tenebroso, oculta tras unos cortinajes en la hornacina instalada por los frailes agustinos⁶³. Ocultaban al Cristo tres cortinas bordadas de perlas y pedrería⁶⁴. En las estampas populares de finales del XVIII y mediados del XIX, se nos muestra al Crucificado entre cortinas, con donantes arrodillados a ambos lados de la cruz. De este tipo de imagen en la que la contemplación de la talla debía de hacerse arrodillado existían tres Cristos – Fisterra, Ourense y Burgos -⁶⁵. El Cristo de Burgos gozó de un intenso culto y una ferviente devoción no sólo por parte de peregrinos y lugareños, sino también por parte de la nobleza, Varesio narra en *La Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*⁶⁶, cómo en una visita de la

El texto de los milagros se ha extraído de: ANÓNIMO AGUSTINO., “Libro de los Miraglos del Santo Crucifijo”, Burgos, 1574.

⁶⁰ FERRO COUSELO, Jesús ; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín, “La capilla y santuario...op.cit.”, p.17-19

⁶¹ FERRO COUSELO, Jesús; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín, “La capilla y santuario...op.cit.”, p.22

⁶² POMBO, Antón., “El Santo Cristo de Fisterra...op.cit.”, p. 27

⁶³ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier., “Representaciones de exvotos en la estampa devota popular”, *Estudios del Patrimonio cultural*, Revista digital, www.sercam.es, nº3, 2009, p.11

⁶⁴ FERRO COUSELO, Jesús ; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín, “La capilla y santuario...op.cit.”, p.22

⁶⁵ GARCÍA MERCADAL, J., “Viaje por España y Portugal del alemán Erich Lassota de Steblovo (1580-1584)”, en: *Viajes por España y Portugal*, tomo III: 431. Salamanca

⁶⁶ VARECIO, J.,B., “Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros”, 1604, p.10

Reina Isabel la Católica, pidiendo ella que le quitasen al Cristo un clavo de uno de sus brazos, éste se cae desplomado provocando un susto a la Reina que la dejó desmayada durante horas.

Las tres imágenes presentan un largo faldón a modo de paño de pureza, de factura moderna, El *perizonium* original ha desaparecido. Se supone que haya sido de tela para permitir el movimiento de las figuras, ya que uno de madera lo impediría. En la memoria de restauración del Cristo de Burgos, Luis Cristóbal dice:

*...la zona de las caderas, bajo la que se articulan las piernas, tuvo, sujeto con tachuelas, un lienzo de lino a modo de paño de pureza, del que quedaban pequeños vestigios. Posiblemente se anudaba de forma semejante a como se presentan los Cristos en las esculturas del mismo período, dejando visibles las piernas hasta medio muslo, tal como pudimos apreciar en la huella dejada por la pátina y suciedad incrustadas...*⁶⁷

Como se ha podido apreciar, la imagen de Palencia es la que en más contadas ocasiones difiere de las demás. Hay que decir al respecto que contamos con mucha menos información sobre esta talla y aunque no podamos verificar en muchos aspectos el origen de ciertas similitudes, sí es cierto que las hay. La diferencia más acusada es el aspecto iconográfico, ya que en la actualidad y con respecto a las demás, la imagen de Palencia se presenta en actitud yacente en el monasterio de Santa Clara. Las otras tres se presentan como Crucificados. Pero es innegable que esta imagen se mostró en algún momento de su vida como crucificada ya que, como vimos anteriormente, posee varias características propias de los crucifijos articulados. No solamente articulaciones en sus hombros, codos, manos y pies⁶⁸, sino también pelo natural en cabeza, bigote y barba, además de una factura similar a los otros Cristos, con un aspecto característico del Cristo de la Peste. Numerosas yagas y heridas cubren su cuerpo, rostro agónico, mirada perdida, boca entreabierta. Otro aspecto a señalar es la presencia de dos argollas y unas cadenas en la espalda⁶⁹, mecanismos que indican su presencia en la ceremonia del descendimiento⁷⁰.

⁶⁷ CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., "Conservación y Restauración...op.cit.", p.203

⁶⁸ CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., "Conservación y Restauración...op.cit.", p.202

⁶⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., "El Santo Cristo...op.cit.", p.233

⁷⁰ Luis Cristóbal indica con respecto a la imagen burgalesa: "...En la parte superior de la espalda se fija con dos clavos de forja una pequeña cadena de hierro que va a servir para descargar el peso de la figura en una escarpia que se clava en la intersección de los dos maderos de la cruz...". Ferro Couselo describe algo similar en el cristo de Ourense: "...sujetan la escultura tres largos clavos, y además dos hierros que parten respectivamente del tronco y de la cabeza, enlazados ambos por una cadena de eslabones en forma de 8..." Por otra parte, Ángeles Fernández Santiago dice que la talla de Fisterra se fijó a la cruz mediante dos pernos metálicos situados en la espalda. No sabemos si se trata de un mecanismo original o posterior a realización de la talla, ni tampoco si es un agarre momentáneo o perpetuo.

5. Sistemas de articulación. Tipologías.

Los escultores e imagineros no han dispuesto de una única vía para la consecución de este tipo de trabajo, sino que se han valido de diferentes métodos dejándonos diversos ejemplos de articulaciones empleadas a lo largo de los años.

5.1. Sistema de articulación en los “Cristos de la peste”.

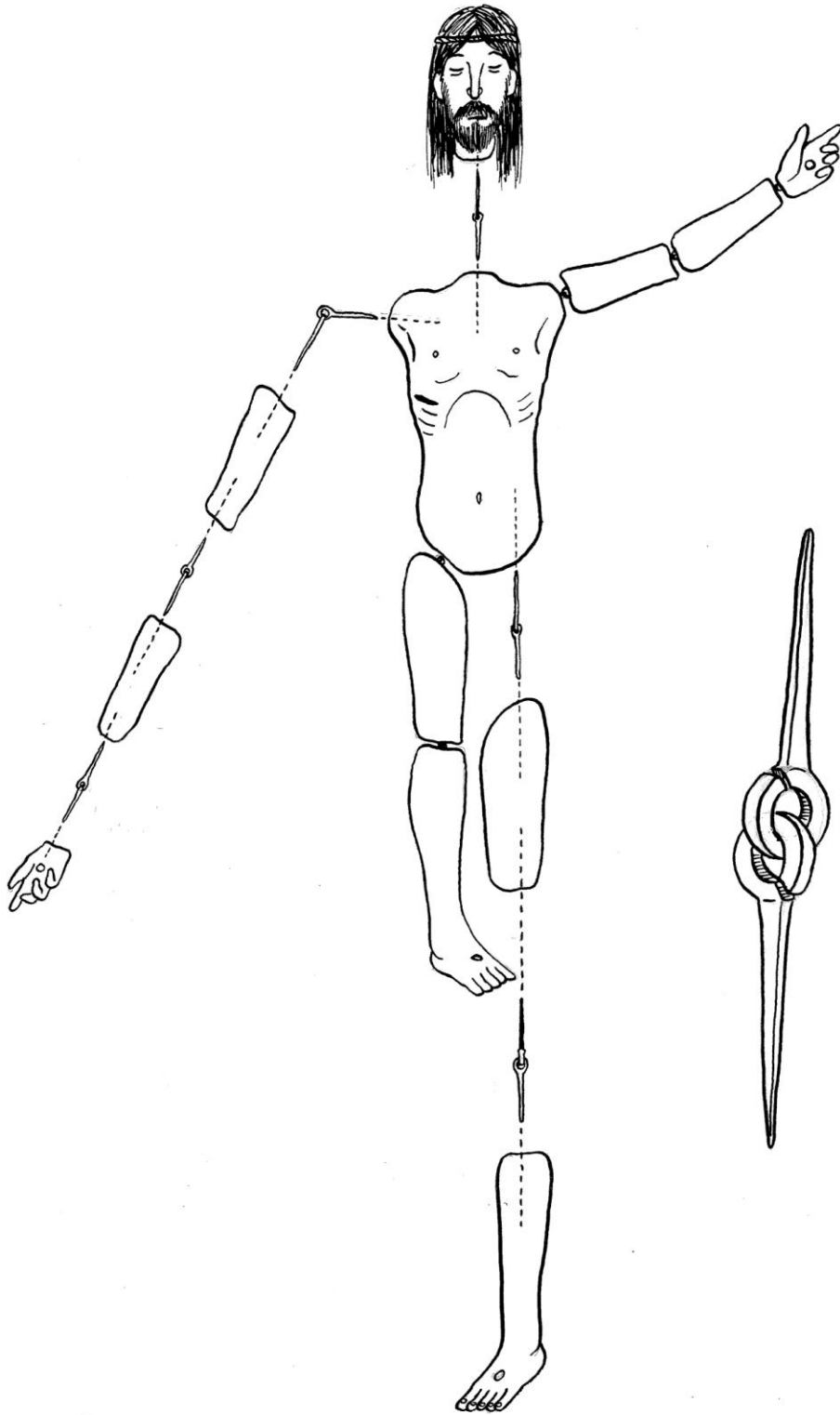
Las cuatro imágenes presentan el mismo sistema de articulación mediante goznes metálicos cubiertos de piel. La presencia de esta piel puede haber sido uno de los motivos que llevaron a las gentes del siglo XIV y posteriores a pensar que este tipo de Cristos eran momias humanas. La cubrición de las articulaciones con piel también tiene relación con la búsqueda del doloroso realismo de estos Cristos. Se trata pues, de un recurso más para la consecución de realismo.

Con respecto al Cristo de Burgos, Luis Cristóbal dice:

...cabeza y piezas de brazos y piernas se trabajan por separado, uniéndose entre sí y al torso por medio de un sencillo sistema de articulación. Con hierro forjado se confeccionan dos abrazaderas que, una vez unidas entre sí, se insertan por su extremo opuesto, remachándose, en las piezas de madera que van a articular. Acto seguido se adhiere con cola y tachuelas la piel de vacuno que, cosida entre sí, va a ocultar las articulaciones. Previamente se ha rellenado el interior de cada articulación con fibras de lana para dotarlas de la precisa turgencia sin impedir su movimiento...⁷¹

No disponemos de ninguna fotografía que facilite la comprensión de este sistema de articulación, pero hemos realizado un dibujo de cómo creemos que puede ser. Según Luis Cristóbal, las imágenes de Burgos y Palencia poseen el mismo sistema de articulación: ambos goznes terminan en punta para clavarse en la madera.

⁷¹ CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., “Conservación y Restauración...op.cit.”, p. 203.



Se articulan en la talla de Burgos, forrándose posteriormente: dedos de las manos, muñecas, codos, hombros, cuello, caderas, rodillas y dedos de los pies. El sistema de articulación en los dedos de las cuatro extremidades, es diferente, introduciendo un alambre. Con respecto a esto:

*...la piel de las manos y pies se cose a modo de guantes, colocándose en su interior las falanges de madera. En las manos, dentro de cada dedo, se ha introducido un alambre que sirve para colocar los dedos en una posición determinada...*⁷²

En el caso del Cristo de Fisterra⁷³, el sistema de articulación es el mismo. En origen se articulaban igual que en Burgos: cuello, hombros, codos, rodillas, caderas y muñecas. Se articulaban también en este caso los tobillos. Los dedos permanecen fijos⁷⁴.



Detalle de los pies del Cristo de Fisterra. Tobillos articulados

Además de piel de badana cubriendo las uniones, aparecen diversas telas cubriendo amplias zonas de la superficie. Dicha tela una vez estucada y policromada confiere a la obra una gran naturalidad, además de aportar morbidez al tacto, al hundirse ligeramente. Se emplea esta tela además de en las articulaciones, en el resto del cuerpo.

⁷²CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., "Conservación y Restauración...op.cit.", p.203

⁷³ Fotografías cedidas por Ángeles Fernández Santiago, restauradora de la imagen.

⁷⁴ En la restauración fueron sustituidos los dedos de manos y pies ya que eran fruto de la última reparación, de muy mala calidad. Puede que en origen la imagen tuviera los dedos articulados con la misma técnica que la de Burgos.

...El lienzo que recubría la unión entre la cabeza y el tronco, unidos por una "ese metálica", se hallaba roto y deshilachado. Por ello, en una reparación posterior, la zona había sido cubierta por una tira de tela que encontramos, también rota y descolada en los bordes. Como remedio, en fecha imprecisa, se sujetó la cabeza a la cruz con un alambre alrededor del cuello...⁷⁵



Detalle articulación del cuello, Cristo de Fisterra

La imagen de Orense presenta las articulaciones fijas por la presencia de bandas de tela de lino, que se acusan claramente a pesar de la capa de pintura que los recubre. Dice Ferro Couselo citando a Ambrosio de Morales⁷⁶, que en origen los brazos se articulaban mediante goznes metálicos, siendo en este sentido similar a los de Burgos, Palencia y Fisterra.

Ángeles Fernández Santiago, restauradora de la imagen de Fisterra, nos dice que la talla presenta a día de hoy sus articulaciones fijas. La radiografía de la imagen ha mostrado este aspecto, ya que la imagen presenta diversos añadidos de tela. Aunque alude a sistemas de fijación no queda claro si existe alguno más que los diferentes añadidos de tela sufridos, que pudieron provocar finalmente esta fijación.

⁷⁵ FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles., "Intervención de... op.cit.", p.28

⁷⁶ (Córdoba, 1513 - 1591), humanista, historiador y arqueólogo español.

5.2. Sistemas de articulación en las imágenes entre los siglos XVI y XX.

A partir del s. XVI prolifera la representación dramática del desenclavo. La mayoría de las imágenes de brazos articulados que conocemos pertenecen a los siglos XVI - XIX. Aunque sabemos que la ceremonia del descendimiento se realizaba ya con figuras de Cristo con brazos articulados en el siglo XIV por la presencia de éstos en la península⁷⁷, no es hasta el siglo XVI cuando la práctica se generaliza. A partir de la Contrarreforma, esta escultura procesional realizada con el fin de emocionar a los fieles, no dejará de desarrollarse durante los dos siglos siguientes, para ir desapareciendo casi por completo en el s. XIX.

Existen numerosos ejemplos de esta época por toda la zona peninsular. Los ejemplos castellanos y andaluces son muy numerosos, León, Salamanca, Segovia, Zamora, o Palencia, al menos hasta finales del siglo XIX procesionaron en Semana Santa Cristos Yacentes dotados de articulaciones en sus hombros⁷⁸. La comunidad de Andalucía posee también numerosos ejemplos, están también presentes en Galicia, Extremadura, Murcia, Valencia, Asturias, Mallorca, La Rioja, Navarra...

A diferencia de los “crucifijos de la peste”, la mayoría poseen articulación únicamente en sus hombros. Los imagineros van a desarrollar diferentes sistemas, por lo que estableceremos tipologías a este respecto.

a) Goznes metálicos en el siglo XVII⁷⁹

En la parroquia de Ares, A Coruña, hay un Cristo con un sistema de articulación muy similar al sistema que habían empleado los imagineros de los Cristos del s. XIV. Esta imagen presenta articulados: brazos, cuello, región pélvica y rodillas.⁸⁰

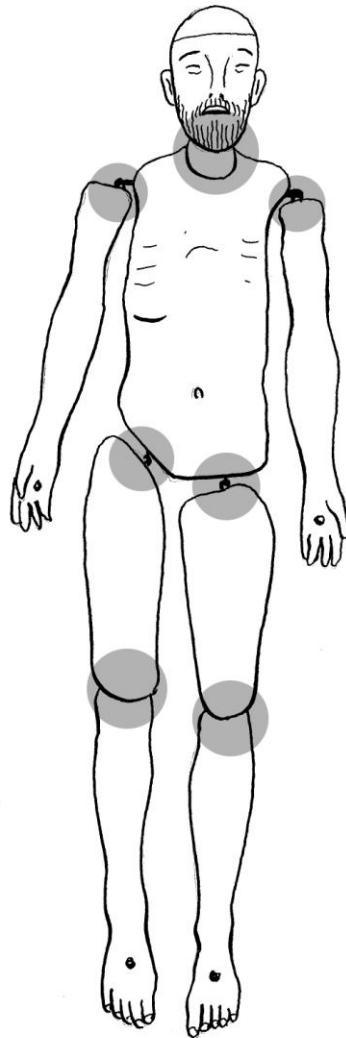
⁷⁷ No hemos encontrado en los artículos referentes a los Cristos medievales, ninguna referencia a que las articulaciones sean posteriores a su realización, aunque no creemos que se pueda asegurar que estas articulaciones no sean realmente aditamentos posteriores, precisamente por la generalización de la práctica del descendimiento en el siglo XVI.

⁷⁸ GÓMEZ PÉREZ, Enrique., “ Reflexiones en torno al Santo Sepulcro en la provincia de Palencia”, en: *La concordia*, Cofradía del Santo Sepulcro, 2007, p.29

⁷⁹ Se trata del único ejemplo de goznes metálicos que hemos encontrado. También es único con respecto al número de articulaciones, ya que posee varias en diferentes partes de su cuerpo.

⁸⁰ Todos los datos referidos a este Cristo se los debemos al artículo publicado sobre él, además de la colaboración de su autora para la comprensión de los datos en él incluidos, aportando diversa información del proceso de restauración, como fotografías convencionales y de Rayos X.

Se trata, al igual que éstos, de un sistema a base de goznes metálicos de hierro forjado. En los casos de las imágenes de la Catedral de Burgos y las Clarisas de Palencia, ambos goznes son iguales en la totalidad de sus articulaciones⁸¹ acabando en punta, para incrustarse en la madera. Este ejemplo introduce novedades. Uno de los goznes acaba en punta y se incrusta en la madera, a diferencia del otro que tiene forma de placa y se presenta perforada. Dos orificios están presentes para clavar dos clavos a la pieza de madera que se quiera ensamblar. En esta zona, hay una adaptación a modo de caja que esconde la placa metálica.

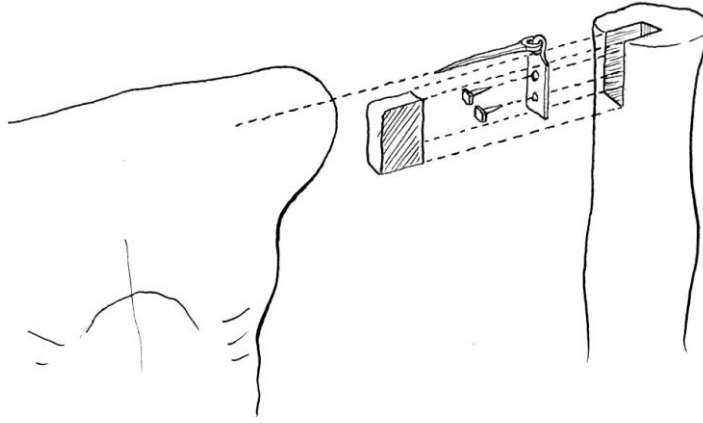


⁸¹ Dato facilitado por Luis Cristóbal.

En el caso de los hombros, el clavo se inserta en el torso a la altura del hombro y la placa se clava en la parte interior del brazo, que se cubre posteriormente con una pieza de madera.



Fotografía de Rayos X, hombro derecho.



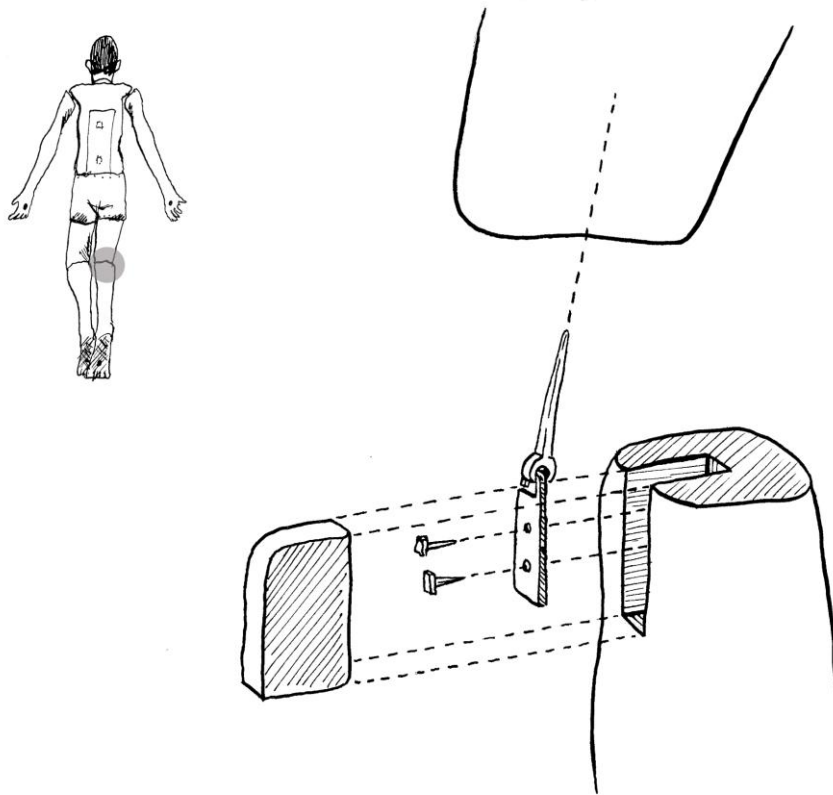
En las rodillas, el gozne con forma de clavo se inserta hacia el muslo, mientras la otra pieza en forma de placa, va atornillada a la pierna por su parte lateral. En la fotografía se observan las grietas en la policromía causadas por la presencia de la pieza que tapa la placa



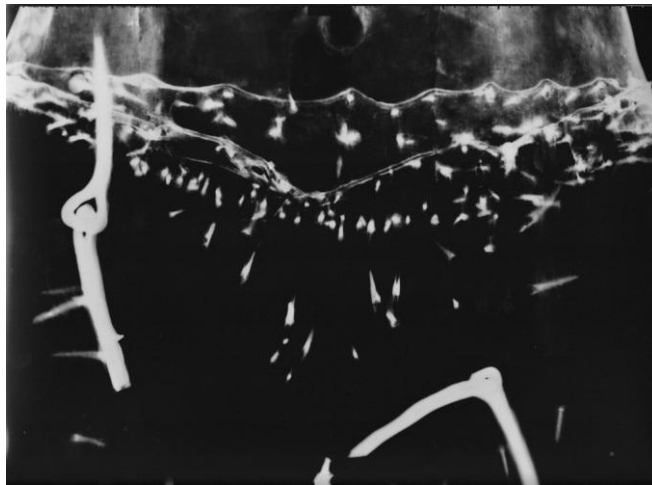
Fotografía de Rayos X, rodilla izquierda.



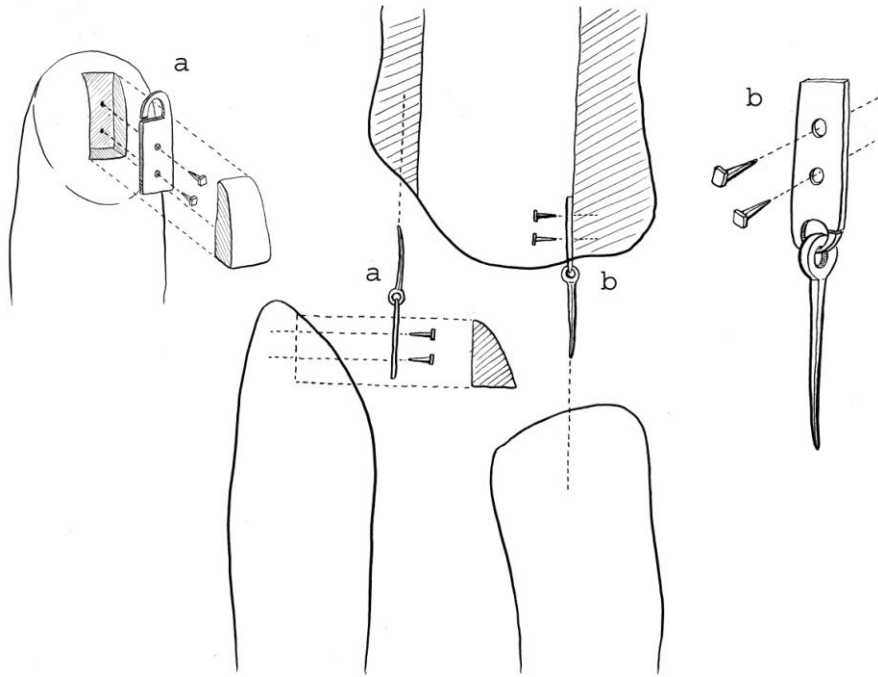
Detalle de la articulación de la rodilla izquierda.



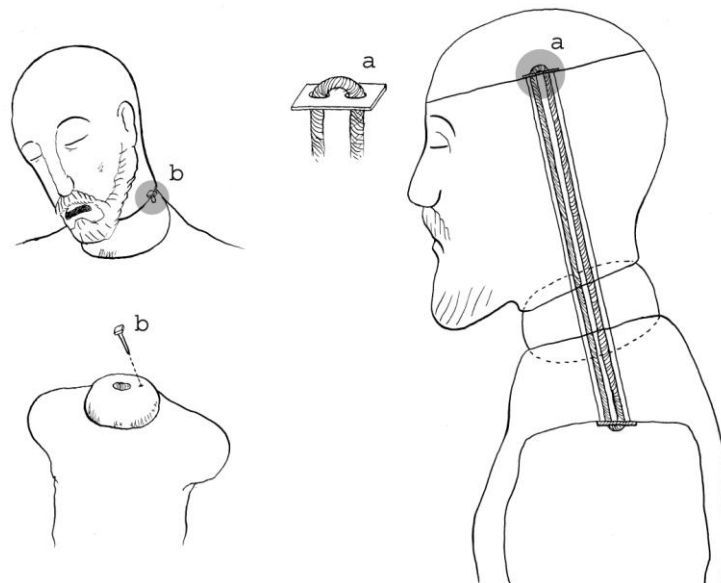
En la región pélvica, se alterna el sistema. En la pierna derecha el clavo va hacia el tronco y la placa aparece atornillada a la cara interna del muslo. La pierna izquierda presenta los goznes justo al revés. El clavo se inserta en el muslo y la placa atornillada por dentro de la “caja” al torso.



Fotografía de Rayos X, sistema alternado en las caderas.



La cabeza también se presenta articulada. Mediante una pieza redondeada de madera totalmente exenta, se une la cabeza al tronco. Un orificio recorre desde la parte superior del cráneo, pasando por esta pieza exenta, hasta una caja posterior situada entre los omóplatos. Por este hueco se desliza una cuerda doble que permite el movimiento de la cabeza a la vez que la sostiene. Está presente un clavo de forja, introducido hacia el interior de la pieza exenta y que empuja la cabeza hacia abajo y a la derecha.



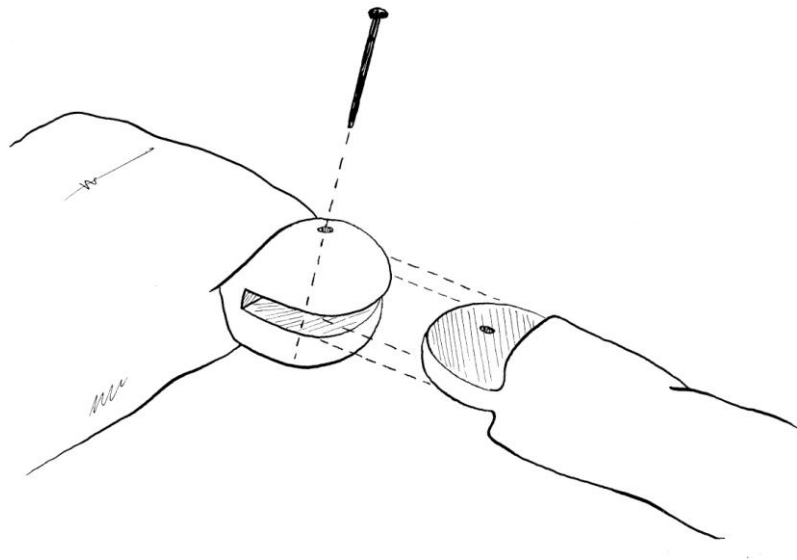
De igual modo que en las imágenes del s. XIV, a las articulaciones se les aporta volumen, pero en este caso, en lugar de utilizar fibras de lana, se introduce algodón y tela tejida también de algodón bajo la piel que cubre las articulaciones. En el caso de la región pélvica, ésta se encuentra cubierta por doble tela de algodón y rellena también por algodón⁸².

b) Articulaciones de “galleta”

La tipología más habitual encontrada, es la denominada de “galleta”, ésta puede encontrarse recubierta de piel curtida y policromada, o bien, sin piel. De esta manera, el sistema de articulación quedaría visible.

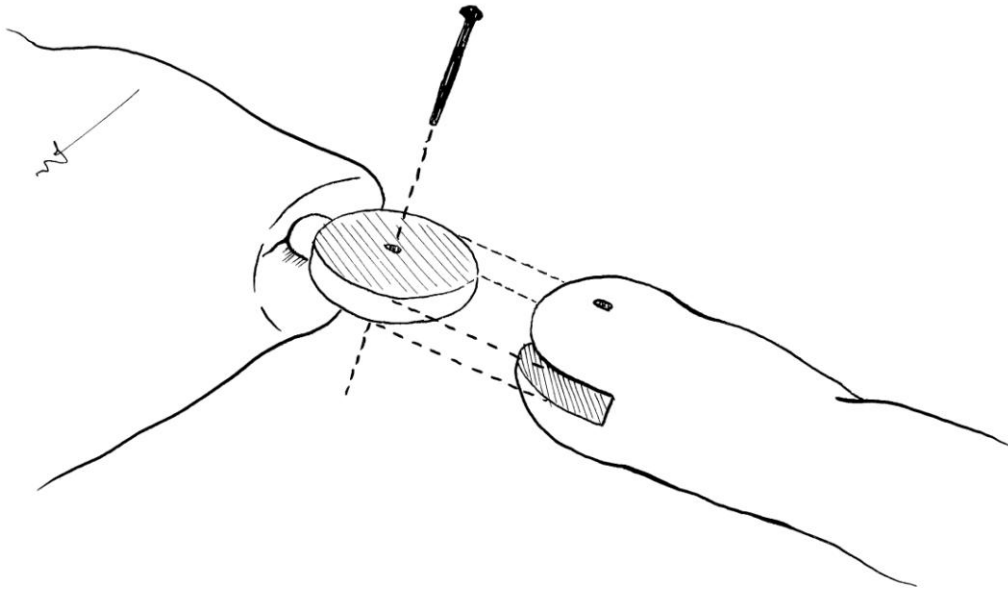
El sistema tradicional de “galleta” puede llevarse a cabo de dos formas diferentes:

- 1) **Galleta que parte del tórax u hombro.** Consiste en un plano de forma cilíndrica tallada directamente en el brazo o bien ensamblada y perforada en el centro. Esta pieza cilíndrica, encaja en otro sistema formado por dos planos también de forma cilíndrica, y perforados en la zona central, que parten del hombro. En estas perforaciones se ajusta un perno aportando movimiento a modo de bisagra.



⁸² DEL RÍO CORREA, Ana María., “O Cristo do Descendemento: Confraría de Xesús Nazareno e soidade da Nosa Dona. Ares – Lubre”, en: *Cátedra: revista eumesa de estudos*, nº16, 2009, pp. 122-135

- 2) **Galleta que parte del brazo.** Una prolongación en forma de cilindro se presenta incrustada en el hombro y es el brazo el que presenta un sistema formado de dos planos, tallados directamente, entre los cuales se insertará la galleta que parte del hombro, ajustándose posteriormente un perno que permite el movimiento necesario hacia arriba y hacia abajo.



Algunos de los ejemplos que hemos encontrado con articulaciones de “galleta” a la vista:

- Cristo Yacente de la Hermandad Padre Jesús Nazareno de Lucena, Córdoba⁸³. Finales del s. XVI.



Detalle de la articulación en la zona inferior. Cristo de Lucena.



Detalle articulación en la zona del hombro, Cristo de Lucena

⁸³ Imágenes cedidas por Pedro Manzano Beltrán.

- Santísimo Cristo Yacente, Hermandad de la Soledad de Benacazón, Sevilla⁸⁴. Obra perteneciente a la escuela castellana de finales del XV o principios del XVI. Imagen articulada en sus extremidades superiores de una altura aproximada de 1,57 cm. Permanece crucificado durante el año en su altar.



Cristo de Benacazón.



Detalle de la articulación del Cristo de Benacazón.

- Cristo yacente de la Ermita de San Juan, Fuente del Maestre, Badajoz. Cristo yacente en una urna del retablo lateral, datado en el s. XVI. Aproximadamente 1,50 cm de longitud⁸⁵.



Cristo de Badajoz



Detalle de la articulación del Cristo de Badajoz.

⁸⁴ Documentación gráfica cedida por Francisco Arquillo, restaurador de esta imagen y también de las imágenes articuladas de Olivares (Sevilla) y Torrejoncillo (Cáceres).

⁸⁵ Imágenes y datos cedidos por Miguel Ángel Ojeda, restaurador de la imagen.

Cristo de la Buena Muerte, Hermandad de la Vera Cruz. Alcalá del Valle (Cádiz). Cristo crucificado, obra anónima de fin. del XVI, ppos del XVII. Altura aproximada de 1,50 cm.

- Cristo del Santo Sepulcro de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Torremocha (Cáceres). Imagen realizada a principios del s. XVII por Tomás de la Huerta⁸⁶. De pequeñas proporciones, 1,50cm de longitud. Se encuentra yacente en una urna barroca en el banco de un retablo de reducidas dimensiones al fondo del crucero.



Cristo de Torremocha.



Reverso de la imagen de Torremocha.

- Cristo yacente de la iglesia parroquial de Santa María de Xunqueira de Ambía, Ourense.



Cristo de Xunqueira de Ambía.



Cristo de Celanova.

⁸⁶ Vecino de Ciudad Rodrigo, forma parte del numeroso grupo de artistas castellanos que trabajaron en la provincia de Cáceres en el primer cuarto del siglo XVII.

- Cristo de Celanova, Ourense. Cristo yacente en una urna en un retablo en la nave lateral derecha de la iglesia del monasterio.
- Cristo de la antigua iglesia parroquial de Oimbra, Ourense. Cristo yacente en una urna del retablo lateral izquierdo de la antigua iglesia parroquial de estilo románico y advocación a Santa Ana. Longitud aproximada de 1,50cm.

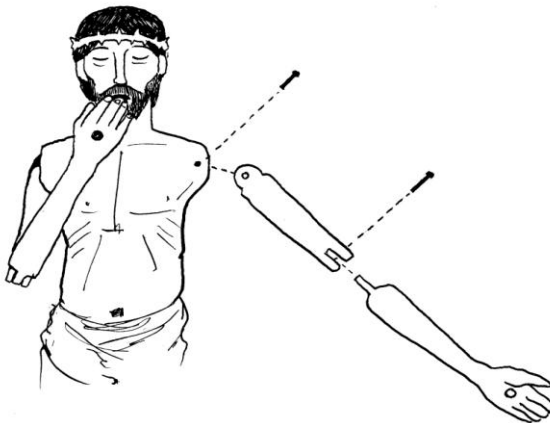


Cristo de Oimbra. Detalle del hombro izquierdo.



Cristo de Oimbra. Detalle axila izquierda.

Aunque no podemos enmarcarlos cronológicamente en este periodo, ya que son algo anteriores, hemos de citar aquí otros ejemplos que ya hemos citado antes. Se trata del Cristo del Monasterio de Santo Domingo de Tui (Pontevedra) s. XIV, hoy presente en el Museo Diocesano y el famoso Cristo de los Gascones de Segovia del s.XIII. Este último difiere de los demás ya que posee articulados hombros y también codos, sin que existan trazas de que hayan sido disimulados con materiales flexibles.



La “galleta”, como hemos comentado anteriormente, puede encontrarse cubierta de piel. La encontramos en diversas tallas en toda la península. Algunos ejemplos son:

- Cristo de la Vera Cruz de Pruna, Sevilla. s. XVIII
- Cristo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Arjonilla, Jaén. s. XX.
- Cristo de La Iglesia de San Pedro de Muros, A Coruña. s. XVII.
- Cristo de Santa María la Redonda, La Rioja. s. XVII.

En estos casos la piel está presente cubriendo las articulaciones y aportando naturalismo a las figuras⁸⁷. Se trata de imágenes entre los siglos XVII – XX. Hemos observado que las imágenes que no se cubren de piel aparecen datadas en su mayoría entre los siglos XIII – XVI, (Exceptuando los Cristos del XIV, derivados de los “Cristos de la peste”). Otra característica de las imágenes datadas a partir del siglo XVII es que estas imágenes aumentan considerablemente su tamaño en relación con muchas de las imágenes de siglos anteriores, que en muchos casos no sobrepasaban el 1,50 cm.

La talla de Arjonilla fue realizada por el escultor e imaginero granadino Domingo Sánchez Mesa⁸⁸ en 1949 y constituye uno de los pocos ejemplos de Cristos articulados realizados en el siglo XX en Andalucía. La talla se conoce en la zona con el nombre de Cristo del Santo Entierro. Se trata de un caso común de la imaginería de la posguerra española, caracterizada por escasos recursos económicos y por una cierta seriación en sus modelos. La enorme demanda de imágenes obligaba a recurrir frecuentemente a modelos de los grandes maestros del Barroco, cuya aceptación popular hará que Sánchez Mesa realice una serie de versiones del Crucificado de la Misericordia que tallara en el año 1695 el maestro José de Mora⁸⁹, entre las que se encuentra la imagen de Arjonilla, realizada en 1949. Otros serán el Cristo del Amor de la villa granadina de Otura (1943), Cristo

⁸⁷ Hemos encontrado numerosas imágenes con sus articulaciones cubiertas de piel. En los casos en los que no se han realizado restauraciones recientes o no hemos recibido información de sus restauradores, no se ha podido concretar el tipo de articulación que oculta la piel. (Cristo yacente de Santa María de Oirós y Cristo crucificado de Santiago de Vila Vella, ambas en Pontevedra, Cristo del Museo de arte Sacro de la Fundación Arrese de Corella y Cristo crucificado de San Miguel de Corella, las dos en Navarra, y el Santo Cristo de la Concordia en la parroquia de San Mauro, Valencia).

⁸⁸ Escultor granadino (1903 – 1989).

⁸⁹ (Baza, Granada, 1642 - Granada, 1724), escultor del barroco español.

Yacente de Almuñécar (1947), Cristo de la Veracruz de Jaén (1948), Cristo de la Buena Muerte del municipio granadino de Motril (1954) y el Cristo de la Esperanza de Loja en Granada.⁹⁰

No es esta la única época en la que se realizan seriaciones de modelos realizados con anterioridad, José María Domínguez Moreno nos habla de esta práctica entre 1700 y 1770 en Coria, Cáceres. Abundan en Cáceres tallas articuladas de características escultóricas barrocas, la práctica del descendimiento se generaliza en la diócesis y los talleres imagineros trabajan sobre un modelo establecido, con escasas variaciones, para servir a la creciente demanda de Cristos articulados que llega desde los pueblos cacereños y castellanoleoneses. Cristos como los de Bercianos de Aliste, Tordesillas y Coria tienen muchas similitudes entre sí. Su altura supera los 160 cm de altura, medida del español medio de la época, son imágenes de gran naturalismo y su paño de pureza de acartonados pliegues y nudo volandero por debajo del costado derecho.⁹¹



Cristo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Arjonilla, Jaén.

En la fotografía, cedida por el restaurador de la imagen, Antonio López, se puede apreciar la deformación que indica la presencia de “galletas”, aunque no podemos precisar si la “galleta” parte

⁹⁰ “Restauración de Antonio Custodio López para Arjonilla (Jaén)”, (en línea), <http://www.Lahornacina.com> (Consulta: 19 de Noviembre de 2010)

⁹¹ DOMÍNGUEZ MORENO, José María., “La función del descendimiento...op.cit.”, pp.148-149

del tórax o del brazo. Se encuentra cubierta por distintas piezas de cuero policromado, encolado y claveteado a la madera.

El Cristo de la Vera Cruz de Pruna (Sevilla), es una obra anónima de la escuela escultórica sevillana, datada a comienzos del s. XVIII. Esta presenta, al igual que la anterior, articulación de galleta recubierta de piel. Se trata de piel de animal curtida, badana de carnero u oveja. Una sola pieza por cada hombro cubre la articulación, que se unen a la madera mediante numerosos clavos. Se trata de tachuelas, tipo de clavo con cabeza grande y cuerpo reducido, que utilizan los tapiceros⁹².

En la Iglesia de San Pedro de Muros (A Coruña) encontramos un Cristo articulado con este mismo sistema. Datado en el s. XVII y de una altura aproximada de 1,70 cm, esta imagen posee como elementos añadidos, además de las articulaciones en sus brazos, el pelo natural y la corona de espinas, de cuerda⁹³.



Cristo de San Pedro de Muros



Detalle del hombro izquierdo del Cristo de San Pedro de Muros

⁹² MANZANO BELTRÁN, Pedro E., "Las imágenes articuladas de Cristo Crucificado. Consideraciones sobre los problemas de conservación y restauración que plantean", en: *Revista de museología*, nº23, 2002, pp. 93-94

⁹³ Información escrita y gráfica extraída del informe de restauración, cedido por Miguel S. Regueiro, director de la obra.

En la imagen de la derecha, podemos ver claramente la pieza circular que va ensamblada al tórax con un orificio en el centro por el que pasará el perno metálico que evita la caída del brazo. En este caso decíamos que se trata de una articulación de galleta que parte del brazo, ya que es en éste donde se encuentran las dos piezas en las que se ensambla esta otra pieza circular.

La imagen de Santa María la Redonda⁹⁴ está datada en el s. XVII y presenta, al igual que las anteriores, sus articulaciones cubiertas de piel. La galleta parte del brazo como en los casos anteriores.



Cristo de Santa María la Redonda (La Rioja). Detalle articulación hombro izquierdo



Detalle articulación hombro izquierdo con piel.

En la imagen se puede observar la articulación de galleta que parte del brazo, igual que en el caso anterior, ya que la piel ha sido retirada para su restauración. Se ven claramente muchos de los orificios que han dejado las tachuelas que sujetaban la piel al soporte de madera y también el perno que atraviesa las diferentes piezas cilíndricas y que permite la movilidad de la figura.

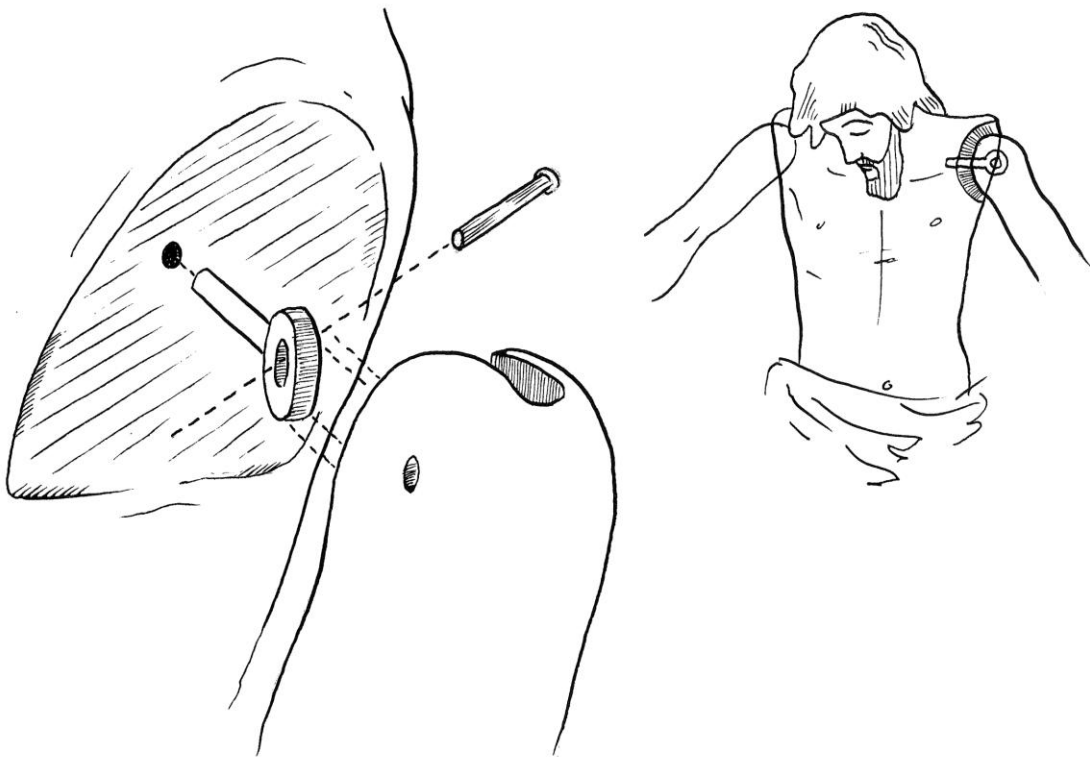
c) Galleta metálica / Rótula metálica.

El Cristo Yacente de la Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol en Calahorra (La Rioja), es una imagen de 1,70 cm de longitud aproximada, datada a principios de la segunda mitad del s. XVII. De estilo barroco y autor desconocido.

⁹⁴ Imágenes y datos cedidos por José Antonio Saavedra García, al igual que la información sobre el Cristo Yacente de la Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol en Calahorra (La Rioja).

La talla está constituida por un bloque en el que se han tallado la cabeza, tronco y extremidades inferiores, los brazos se unen al bloque antes citado por medio de “galletas” metálicas, atornilladas en una cavidad en la parte superior de la axila. Esto va a permitir el giro del brazo hacia arriba y hacia abajo, ya que la rótula o galleta metálica es hueca en su parte central y lleva inserto un perno metálico que atraviesa el brazo en su parte superior.

Ambas “galletas” son disimuladas estéticamente por la prolongación de los hombros, en cuyo espacio interior se ubican los brazos⁹⁵.



⁹⁵ Datos facilitados por José Antonio Saavedra García, Director técnico del Taller Diocesano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Santo Domingo de la Calzada y restaurador de dicha imagen.



Detalle de la rótula del brazo izquierdo.

d) Sistema de “fosa y bola”

Existe otro sistema, del cual hemos encontrado muy pocos ejemplos, en concreto tres. Se trata del Cristo de La Buena Muerte en Almería, el Cristo del Santo Sepulcro de Tordesillas (Valladolid), hoy emplazado en la Iglesia Museo de San Antolín. Imagen del s. XVII perteneciente a la escuela de Gregorio Fernández⁹⁶, y el Cristo yacente de Nava del Rey (Valladolid). Carecemos de información sobre este tipo de articulación exceptuando alguna fotografía de su parte exterior. No podemos precisar el/los mecanismos empleados aunque sí podemos realizar hipótesis sobre el funcionamiento de este tipo de sistema y son varias las opciones que barajamos.

El sistema de “fosa y bola” consiste en una fosa en la parte interior de la axila donde encaja el brazo, cuyas terminaciones superiores se presentan en forma de bola. Para que el movimiento pueda realizarse, la bola ha de poseer un tamaño reducido con respecto a la fosa creándose así un espacio libre en la cavidad.

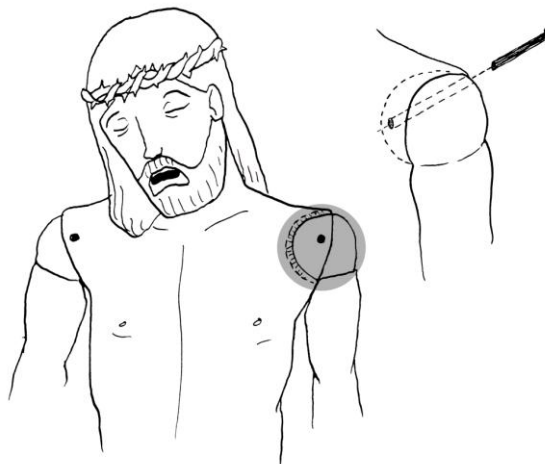
Este sistema, teniendo esas bases comunes, puede realizarse de diversas formas:

⁹⁶ (1576, Sarria (Lugo) - 1636, Valladolid), escultor español, máximo exponente de la Escuela Castellana.

1. Si la articulación se cubre de piel, el sistema puede limitarse a una bola y una fosa.

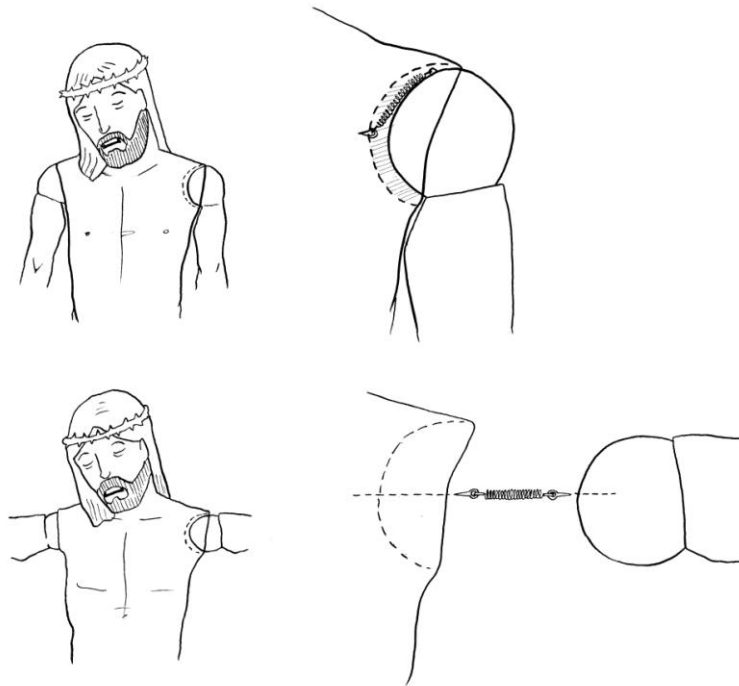


2. Si el mecanismo no está cubierto de piel, la bola ha de sujetarse de algún modo, ya que la fosa es de mayores dimensiones. Esta sujeción puede darse mediante un perno metálico introducido en una perforación horizontal en la zona superior del brazo. La perforación es horizontal ya que el movimiento que se pretende efectuar es vertical.

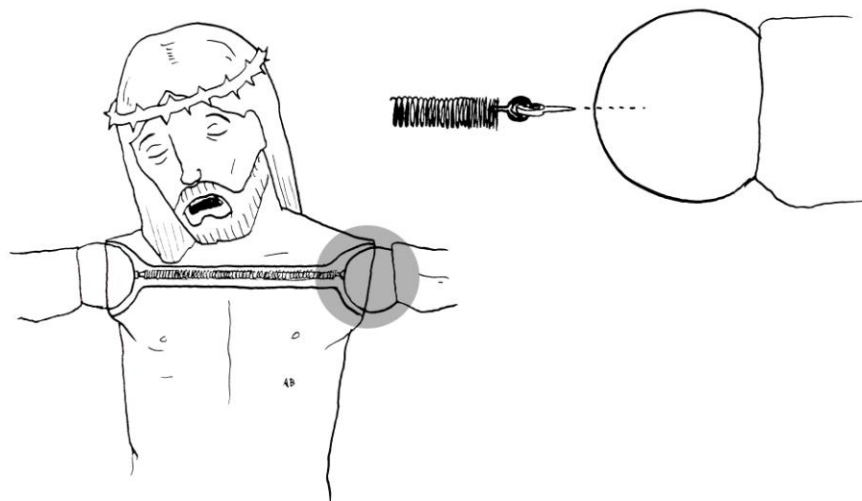


3. Otro sistema puede sustituir el modo de sujeción, en el caso anterior un perno metálico, por un muelle pequeño. Este muelle iría sujeto con

alcayatas o similares y uniría la terminación en bola del brazo a la parte interior de la fosa, aportando el movimiento necesario.



4. Puede aparecer un sistema en el que un muelle, cuerda, o goma atraviese la escultura de brazo a brazo, esto aportaría la sujeción y movimiento necesarios.



El Cristo de la Hermandad de Sorbas (Almería), se procesiona en Viernes Santo y tiene la peculiaridad de que son varias las cofradías participantes en estas procesiones. Esto genera que el Cristo solamente se procesione en brazos de la titular, la Virgen de las Angustias.



Cristo de las Angustias visión trasera.



Cristo de las Angustias en brazos de su madre.

Para que el giro de la bola dentro de la fosa sea posible, ha de existir un espacio libre en la cavidad una vez haya sido encajada la bola. En la fotografía del reverso de la imagen, al presentarse el brazo flexionado, se puede apreciar el “tope” que genera tallar la bola en la parte superior del brazo y que permite este giro. Desconocemos el tipo de sujeción que posee.

Mercedes Resines, restauradora de las dos imágenes Vallisoletanas, indica que poseen articulación de fosa y bola. Ambas imágenes están datadas en el s. XVII y pertenecen a la escuela de Gregorio Fernández. Se trata del Cristo de Tordesillas y el Cristo de Nava del Rey. Éste último presenta sus articulaciones cubiertas de piel.



Detalle torso, Cristo de Nava del Rey.



Detalle torso, Cristo de Tordesillas.

e) Sistema simple con goma interna.

Sistema muy simple de articulación, con una goma que atraviesa el cuerpo de parte a parte. Tenemos de este sistema, un único ejemplo, el Cristo de Tomás del Risco⁹⁷, datado en el siglo XVII, en Aguilar de la Frontera (Córdoba)⁹⁸.



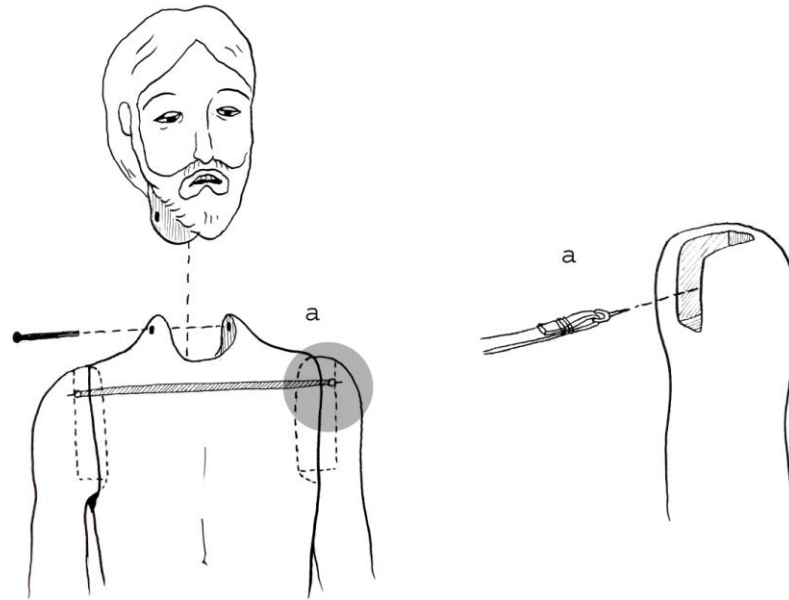
Detalle brazo derecho, Cristo de Aguilar



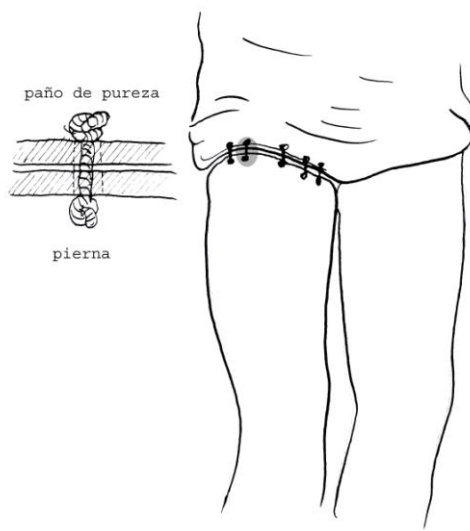
Detalle brazo derecho, Cristo de Aguilar.

⁹⁷ Escultor cordobés con producción en el s. XVII.

⁹⁸ Datos facilitados por Ricardo Llamas Pacheco, restaurador de la imagen.



Se trata de un sistema similar al de “fosa y bola”, que podía unir ambos brazos con sistema interno, ya fuese un muelle, goma o cuerda. Pero en este caso, la forma del brazo no simula una bola. Esta imagen también presenta articulada su cabeza y su pierna derecha. La cabeza presenta una charnela de hierro que atraviesa el cuello. La pierna presenta varias cuerdas que la unen al paño de pureza. De esta manera puede moverse y colocarse sobre la pierna derecha al ser crucificado.



f) Sistema de “bisagras axilares”

El sistema realizado mediante bisagras axilares lo encontramos en otros cuatro ejemplos, el Cristo de las Ánimas de Tarifa, el Cristo de la Hermandad de la Soledad de Castilblanco de los Arroyos en Sevilla, el Cristo de Vilabade en Lugo y el Cristo de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela.

El Cristo de las Ánimas se encuentra en la Iglesia Mayor de San Mateo, se trata del Cristo yacente del antiguo Santo Entierro tarifeño, que tras años retirado del culto se sitúa en la capilla de San José del mismo templo. Atribuido al imaginero malagueño Fernando Ortiz y realizado en el siglo XVIII, mide aproximadamente 130cm de altura. La obra, restaurada por Agustín Pina Calle⁹⁹, llegó al taller con sus brazos fijos mediante clavos. Presentaban los brazos en la zona de la axila, un rebaje en el soporte realizado para alojar una bisagra¹⁰⁰.



Detalle articulación brazo izquierdo, Cristo de Tarifa.

⁹⁹ Restaurador residente en Jerez de la Frontera

¹⁰⁰“Recuperación del Santo Cristo de las Ánimas de Tarifa”, (en línea) <http://www.costaleroscalvariocordoba.blogspot.com>, (Consulta: 21 diciembre de 2010)



El mismo sistema lo encontramos en el Cristo de la Hermandad de la Soledad de la localidad sevillana de Castilblanco de los Arroyos. Se trata de una imagen del s. XVI realizada en yute y papel encolado (papelón), sin estructura interna. Como en el caso anterior, una bisagra permite el movimiento. Existe una diferencia, en este caso la articulación de brazos se realiza mediante una pieza de cuero colocada en la zona de la axila, unida a la madera mediante tachuelas. Esta sujeción mediante una pieza de cuero es posible por el poco peso de la imagen, realizada como hemos visto, en papelón.

Finalmente, la articulación se presenta cubierta por piel de badana, también unida a la imagen mediante tachuelas.



Detalle torso, Cristo de Castilblanco.



Detalle brazo izquierdo, Cristo de Castilblanco.

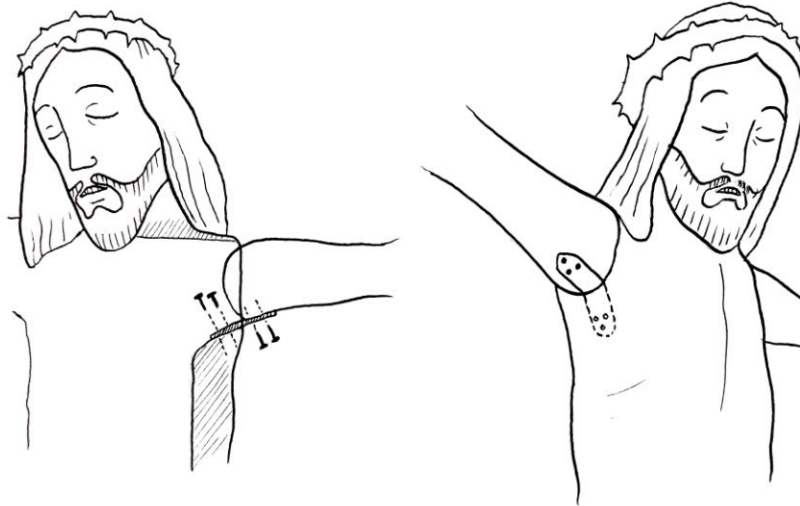
En la iglesia de Vilabade en Lugo, se ha podido visitar un Cristo con este tipo de articulación de bisagras axilares de cuero unidas al soporte mediante tachuelas. En este caso, la imagen está realizada en madera, el peso de los brazos provoca una tensión que una bisagra de cuero no aguantaría. Por tanto, la bisagra está sujeta mediante tachuelas en parte superior. La parte inferior no puede verse, ya que está clavada en el interior del torso. Esto se realiza para reducir la tensión que soportan las tachuelas de la parte inferior y del mismo modo, reducir los daños provocados en la imagen. En este caso la bisagra de cuero aún se encuentra presente en la obra.



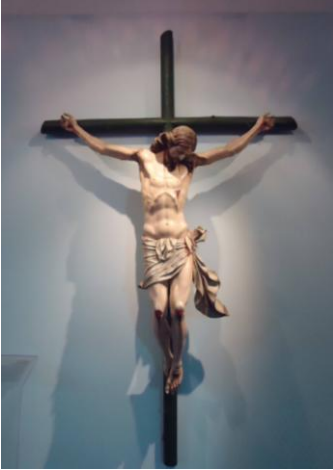
Fotografía general, Cristo de Vilabade



Detalle brazo derecho, Cristo de Vilabade.



En el atrio de la iglesia de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, podemos admirar un Cristo articulado con bisagras axilares, cubiertas de piel. Se trata de un Cristo realizado hacia 1800 por Xosé Ferreiro¹⁰¹. Imagen barroca, triunfante, serena ante la muerte. El *perizonium* anudado hacia la derecha descubre la pierna, con un amplio vuelo de la tela sobrante.



Fotografía general del Cristo de Ferreiro



Detalle de la articulación del brazo izquierdo, Cristo de Ferreiro

Piezas de hombros y brazos se encuentran unidas mediante una bisagra situada en la axila. Esta bisagra permite el movimiento en vertical del brazo. El Cristo de Santa María de Oliva en Valencia presenta el mismo sistema, ambos cubiertos de piel. Desconocemos el material del que está constituida la bisagra y la colocación de la misma.



Cristo de la cama, Santa María de Oliva (Valencia)

¹⁰¹ Escultor gallego nacido en Noia (Pontevedra). Se crió en Santiago de Compostela, donde se casó con la hija de José Gambino. Así es como entró en el círculo escultórico de la capital. Residió en Santiago hasta 1813. Murió en Puebla de Sanabria, donde pasó los últimos años de su vida.

6. Conservación y Restauración de este tipo de esculturas.

El carácter funcional de estas imágenes es uno de los motivos por los que han conseguido su perpetuidad a lo largo de los siglos. Esta aparente característica positiva también ha generado que se hayan realizado en numerosas ocasiones reparaciones en zonas puntuales de las obras, concretamente en sus partes móviles, con la finalidad de que siguieran cumpliendo su función. Esto ha supuesto que la mayoría de estas imágenes no se conserven hoy día en su estado original. A las degradaciones habituales en toda obra de arte, se suma en estos casos por tanto, una más, generada por la funcionalidad característica de estas esculturas.

Existen dos puntos de vista diferenciados en torno a la “utilización” de estos Cristos y a su restauración. Como en toda la imaginería procesionaria, existe el punto de vista histórico-artístico y el punto de vista de la imagen entendida como objeto realizado por y para el culto. La primera de las intenciones acusa la práctica del descendimiento como una medida poco consecuente con la obra, que la debilita y deteriora por su carácter funcional y es cierto que, como se ha comentado antes, esto genera sucesivas intervenciones que “falsean” el estado original de la obra. Esta postura genera que se fijen las articulaciones de la imagen y se pierda el carácter para el que fueron concebidas, quedando restringido su uso al de Yacente o de Crucificado.

Pero existe una predilección por parte de los fieles a la imagen que ha sido venerada por varias generaciones, esto genera que las imágenes no se reemplacen por otras de nueva factura. El hecho de que la escultura procesional haya sido creada por y para el culto, es para los seguidores de esta postura, el hecho que afirma que esta escultura debe continuar cumpliendo esta función. En este caso, las figuras articuladas de Cristo han de seguir desclavándose en viernes Santo y cumplir su doble funcionalidad.

La postura que prima los valores museables, suplantando los valores devocionales, ha supuesto la supresión de la articulación de algunas obras, con el pretexto del deterioro de las mismas o bajo el supuesto de que este tipo de articulaciones eran posteriores a la ejecución de las tallas, considerándolas en muchos casos aditamentos barrocos¹⁰². Ejemplos de esta práctica los encontramos en: Cristo de la Agonía de Guardo, Cristo titular de la Vera Cruz en Villaherreros, Cristo Yacente de Astudillo, Cristo del Desenclavo de la cofradía de Minerva y Vera Cruz en León,

¹⁰² GÓMEZ PÉREZ, Enrique., “ Reflexiones en torno...op.cit.”, p. 31

Cristo del Calvario de Jaén, atribuido a Sebastián de Solís¹⁰³ e intervenido por Juan Abascal Fuentes¹⁰⁴ en 1965, que fijó sus articulaciones y lo adaptó a crucificado, Cristo de Almuñécar de Domingo Sánchez Mesa¹⁰⁵, y Cristo Yacente del Puerto de Santa María en Cádiz, obra del siglo XVII atribuida a la escuela granadina, que en origen tenía sus brazos articulados, pero que a principios del siglo XX, el portuense Bottaro¹⁰⁶ fijó sus articulaciones.

Además de los daños lógicos y frecuentes presentes en la imaginería litúrgica, se une a este tipo de escultura, como hemos comentado, el hecho de que se trata de imágenes de carácter funcional. Su doble funcionalidad les obliga año tras año a cambiar de posición. Este cambio continuo de posición genera un desgaste en las zonas que presentan articulación. Estas partes han sido intervenidas en muchas ocasiones a lo largo de los siglos en muchas de las imágenes, que presentan un estado de deterioro incluso peor, debido a estas intervenciones.

Ya hemos visto que este desgaste continuo ha generado en muchas ocasiones la fijación de las articulaciones mediante aditamentos posteriores. En los casos de Ourense o Fisterra, entre otros, las articulaciones se presentan fijas hoy día por la presencia de telas.

El desgaste también se manifiesta en zonas como las muñecas o tobillos, zonas que también han sido constantemente intervenidas por la continua manipulación.

El deterioro se incrementa en los casos en los que las articulaciones han sido recubiertas de piel. Esta práctica se generaliza en época barroca, la necesidad de acercar al fiel a la religión genera un mayor realismo en las imágenes. La presencia de esta piel disminuye con el tiempo, debido a su rápido deterioro.

El cuero se utiliza en estos casos como soporte pictórico. Esto ha generado la multiplicidad de policromías en las esculturas, ya que al deteriorarse estas pieles, se hacía necesario el repolicromar la imagen.

Cueros y telas son materiales que se ven especialmente afectados por la luz y la humedad, condiciones que se repiten constantemente en los lugares en los que generalmente se encuentra este tipo de escultura. La piel pierde su elasticidad volviéndose reseca y sin flexibilidad, lo que genera múltiples roturas. En este tipo de intervención se hace necesaria la hidratación de la piel y también la introducción de injertos. En la restauración del Cristo yacente de la Hermandad de

¹⁰³ Sabemos que la articulación del Cristo del Calvario era a través de bisagras metálicas. Dato que nos ha facilitado Antonio Custodio, restaurador de la imagen antes estudiada de Arjonilla, Jaén; Sebastián de Solís, (Toledo- Jaén; 1630-1631), escultor, arquitecto de retablos e imaginero.

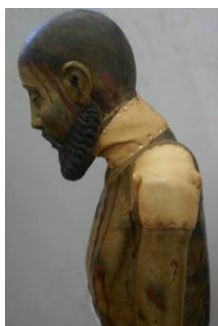
¹⁰⁴ (Sevilla, 1922-2003), profesor, escultor e imaginero

¹⁰⁵ (Granada, 1903-1989) Su obra es la representación más valiosa de la escultura tallada en Granada en el último siglo

¹⁰⁶ Juan José Bottaro Palmer, autor de obras de escultura, arquitectura, forja, pintura, mobiliario, tapices...

Nuestro Padre Jesús Nazareno de Lucena, Córdoba, se solucionó la pérdida de elasticidad, con lo que consiguió extender la badana y valorar el nivel de roturas. Los extremos del cuero que se habían separado fueron unidos mediante la colocación de un tafetán de poliéster, al que se fue adhiriendo el cuero. Las zonas de contacto se han adherido con puntos de sutura utilizando hilo de fibras sintéticas. Una vez fijados los trozos de cuero que se conservaban, se procedió a la reintegración de los trozos perdidos y también a la reintegración pictórica¹⁰⁷. En el informe de restauración do *Senhor dos Passos*, Nireibi Herrera describe cómo se realizaron en esta imagen las reintegraciones del cuero desaparecido. Éstas se encolaron colocando adhesivo en la madera y en los bordes del cuero. El empleo del adhesivo únicamente, no aportaría la fijación deseada del cuero, por lo que se aseguró este material a la madera mediante puntos de sutura con hilo de nylon y aguja curva. En este caso se utilizó maireri para la reintegración cromática¹⁰⁸.

En los casos en los que se hace necesaria la reintegración o sustitución del cuero, puede utilizarse piel de cerdo, como en el caso del *Senhor dos Passos*¹⁰⁹ y también el Cristo de San Pedro de Muros (A Coruña), o piel de badana, de carnero u oveja, como se empleó en la restauración del Cristo de Santa María la Redonda (La Rioja) o el Cristo de Ares (A Coruña). Ésta se fijó después de aplicar un adhesivo en los bordes de la piel, con clavos. Para la reintegración se utilizaron acuarelas y pigmentos al barniz¹¹⁰. En la restauración del Cristo de Muros en A Coruña, también se utilizaron clavos en la sujeción del cuero, en este caso de latón.



Piel colocada con tachuelas,
Cristo de Ares.



Cristo de Castilblanco de los Arroyos



Cuero restaurado y ya policromado. Santa María la Redonda

¹⁰⁷ MANZANO BELTRÁN, Pedro E., "Las imágenes articuladas...op.cit.", pp. 94-95

¹⁰⁸ NIREIBI HERRERA., " Restauração e Conservação de uma imagem do Senhor dos Passos, observando sua função social", en: *IX Congreso de la Asociación Brasileña de Conservadores y Restauradores (ABRACOR)*, 1997, Salvador de Bahía, Brasil, p. 3

¹⁰⁹ NIREIBI HERRERA., " Restauração e Conservação...op.cit.", p. 3

¹¹⁰ DEL RÍO CORREA, Ana María., "O Cristo do Descendemento...op.cit.", p. 133, 135

La piel se une a la madera también con multitud de clavos y tachuelas. Estos elementos metálicos se deterioran y corrosionan degradando la madera y la policromía de la imagen. Además muchos de ellos acaban rompiéndose y parte de ellos se queda en el interior.

José Antonio Saavedra García nos habla de la necesidad de preparar la piel antes de ser colocada, a lo que llama “chiflar la badana”. Chiflar es ir rebajando la piel hasta dejarla del grosor que se necesite. Para hacer esta rebaja se utiliza la chifla que es una cuchilla muy afilada.

En los casos sevillanos de Castilblanco de los Arroyos y Olivares, ambas imágenes han sido confeccionadas con pasta de papel y telas encoladas. Estas imágenes de “papelón” carecen de estructura interna, lo que les aporta una ligereza muy interesante en el caso de este tipo de imágenes, que han de cambiar su funcionalidad. La imagen de Castilblanco, había sufrido por acción de la humedad, un aplastamiento en el vientre que lo deformaba en gran medida. Esto generó grandes daños en la policromía. Se procedió en su restauración a la recomposición de los volúmenes de la imagen mediante un sistema de tensores y la aplicación continuada de vapor de agua. Dotaron posteriormente a la imagen de una estructura interna



Cristo de Olivares, Sevilla.



Estructura interna del Cristo de Castilblanco.



Cristo de Castilblanco de los Arroyos.

7. Conclusiones

Debido a la escasa información publicada en cuanto a este tipo de escultura, hemos querido aportar una visión más amplia, recopilando las fuentes documentales que versasen sobre el tema, junto con la visión de restauradores que se han topado ante la problemática de la restauración de este tipo de escultura. Del mismo modo y ante la variedad de sistemas de articulación que nos hemos encontrado, hemos querido realizar un pequeño catálogo. La selección de los diferentes sistemas que hemos tratado en el presente estudio, ha dependido del acceso que hemos tenido a esta información. Somos conscientes de que pueden existir otros mecanismos, pero una de las bases que hemos perseguido, ha sido centrarnos en la metodología empleada para el estudio y análisis de estos sistemas, siendo conscientes que de esta forma dejamos una vía abierta de investigación.

Sí que hemos podido constatar que las imágenes realizadas en el s. XVIII tienen diferencias en cuanto a la articulación empleada, con las ejecutadas en el s. XIV. Se abandona la utilización de simples goznes metálicos, para dotarlas de piezas en madera denominadas comúnmente de “galleta”, recubiertas posteriormente de piel policromada, lo que dota a la imagen de mayor naturalismo en detrimento del deterioro que van a sufrir los cueros en la acción de extensión y flexión de los brazos¹¹¹.

El sistema de articulación de “galleta” es el más extendido, y aunque el primer ejemplo que vemos es el del Cristo de los Gascones en el s. XIII y existen ejemplos aislados a lo largo de los siglos, su uso se generaliza a partir del s. XVIII. La mayoría de ejemplos en Andalucía o Castilla (comunidades en las que apreciamos mayor presencia de imágenes articuladas), presentan este tipo de articulación. Este sistema proporciona un desgaste mínimo por abrasión de las zonas implicadas en los juegos de articulaciones¹¹². El sistema de fosa y bola también disminuye los daños infringidos por la inserción de goznes en la madera. La bisagra también produce daños al insertar los clavos, aunque no resulta tan agresivo como los goznes.

Se produce por tanto una evolución en la elección del tipo de articulación, optando por soluciones que degraden en menor medida las piezas escultóricas. Al mismo tiempo, también se produce una evolución estilística en este tipo de crucifijos, pareja a la Historia del Arte. Se abandona el naturalismo y patetismo de los primeros crucifijos góticos y se realizan imágenes de corte clasicista en época renacentista. Esta elegancia clásica produce el abandono del naturalismo, dejando de

¹¹¹ MANZANO BELTRÁN, Pedro, E., “Las imágenes articuladas...op.cit.”, p. 92

¹¹² MANZANO BELTRÁN, Pedro, E., “Las imágenes articuladas...op.cit.”, p. 92

emplearse aquellos materiales, como lino y cuero que aportaban a las imágenes una apariencia casi humana. Las articulaciones empiezan a realizarse de “galleta” o “fosa y bola”.

En época barroca se opta por otro tipo de naturalismo. El uso de la piel cubriendo las articulaciones es ahora común, aunque se abandonará pronto.

La ceremonia del descendimiento y la realización de este tipo de escultura deja de realizarse en el s. XIX casi en toda la península después de sufrir varios parones a lo largo de los siglos desde su inicio. Durante el s. XX se recupera la tradición del Descendimiento en muchas localidades en las que se había perdido y son muchos los pueblos que optan por realizar imágenes de nueva factura para tal representación, posean o no la imagen original. La articulación elegida en la mayoría de estos casos es la de “galleta”.

8. Bibliografía

- CRISTÓBAL ANTÓN, Luis., “Tratamiento de la imaginería de la capilla del condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”, en: *Conservación y Restauración de escultura en madera, Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Reinosa, 1997, pp. 193-208, ISBN: 84-8102-198-9.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier., “Representaciones de exvotos en la estampa devota popular”, *Estudios del Patrimonio cultural*, Revista digital, www.sercam.es, nº3, 2009, pp. 6-20, ISSN: 1988-8015.
- DEL RÍO CORREA, Ana María., “O Cristo do Descendemento: Confraría de Xesús Nazareno e soidade da Nosa Dona. Ares – Lubre”, en: *Cátedra: revista eumesa de estudos*, nº16, 2009, pp. 115-138, ISSN: 1133-9608.
- DIEZ GONZÁLEZ, Soledad., “La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, *Revista de Folcklore*, nº 45, 1984, pp.92-95, ISSN: 0211-1810.
- DOMINGUEZ MORENO, José María: “La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, en: *Revista de Folcklore*, nº 77, 1987, pp. 147-153, ISBN: 0211-1810.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca., en: “IV congreso internacional de hermandades y cofradías de la vera cruz”, Zamora 25-27 septiembre de 2008, pp. 63-91, ISBN: 84-96100-38-3.
- FERRO COUSELO, Jesús; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín., *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense*, Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1998. ISBN: 84-505-8218-0.
- FRANCO MATA, Ángela., “El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso”, en: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 35, pp.5-64, ISSN: 0211-3171.
- FRANCO MATA, Ángela., “Los crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo”, en: *Cuadernos de investigación: Historia*, Tomo 10, fasc. 2, 1984, pp. 79-93, ISSN: 0211-6839.

- GÓMEZ PÉREZ, Enrique., “Reflexiones en torno al Santo Sepulcro en la provincia de Palencia”, en: *La concordia*, Cofradía del Santo Sepulcro, 2007, pp. 29-34, ISSN: 1697-9516.
- LABARGA GARCÍA, Fermín., “Los pasos procesionales de las cofradías riojanas de la Vera Cruz”, en: *Berceo*, nº 140, 2001, pp. 77-102, ISSN: 0210-8550.
- LÓPEZ CALVERA, Manuel., “El Descendimiento de la Cruz,” Abajamiento” o “Desenclavo”, en: *Tercerol Cuadernos de investigación*, nº 5, 2000, pp.115-139, ISSN: 1136-128X.
- MANZANO BELTRÁN, Pedro E., “Las imágenes articuladas de Cristo Crucificado. Consideraciones sobre los problemas de conservación y restauración que plantean”, en: *Revista de museología*, nº23, 2002, pp. 90-96, ISSN: 1134-0576.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados”, en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 69-70, 2003-2004, pp. 207-245, ISSN 0210-9573.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José., “Los crucificados dolorosos góticos y el Santo Cristo de Burgos de la Iglesia de San Gil”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº25, 2009, pp. 107-128, ISSN: 0214-896X.
- NIETO LERENA, Rafael: “La imagen visual de la Cruz y del Crucificado y la praxis pastoral”, en: *Staurós*, nº 33, 2000, pp.58-80, (en línea) <http://www.pasionistas.net>.
- NIREIBI HERRERA., “ Restauração e Conservação de uma imagem do Senhor dos Passos, observando sua função social”, IX Congreso de la Asociación Brasileña de Conservadores y Restauradores (ABRACOR), 1997, Salvador de Bahía, Brasil.
- POMBO RODRIGUEZ, Antón; FERNÁNDEZ SANTIAGO, Ángeles; DE LOS TOYOS DE CASTRO, Ana Belén., “El Santo Cristo de Fisterra”, en: *Revista Peregrina de Arte*, nº13, 2010, pp. 27-36, ISSN: 1576-0065.
- SAAVEDRA GARCÍA, José Antonio., “Informe final de restauración: imagen del Cristo yacente, articulado, ubicado en la Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol (Calahorra), en: *Pasos de arte y cultura*, nº 4, 2007, pp.20-23, ISSN: 1887-8105.
- SAEZ Y ROMERO, Mariano., *Las calles de Segovia. Noticias, tradiciones y curiosidades*, Impresor y editor: Antonio San Martín, Segovia, 1998.

- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., “Algunas noticias sobre el tiempo de la Pasión Tradicional: El caso concreto de Medina del Campo”, en: *Revista de Folcklore*, nº 83, 1987, pp. 169-175, ISSN: 0211-1810.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., “El rito del Descendimiento en la villa de Olmedo”, en: *Revista de Folcklore*, nº127, 1991, pp. 23-26, ISSN: 0211-1810.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio., “La función del desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes”, en: *Revista de Folcklore*, nº 187, 1996, pp. 21-25, ISSN: 0211-1810.
- SANCHEZ MILLÁN, Rafael., “La polaridad de los tipos iconográficos. Cristo crucificado abrazando desde la cruz: ¿Imagen cristológica, bernardina o franciscana?”, en: *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, 2009, ISBN: 978-84-6918-432-5

- <http://www.teatroengalicia.es>
- <http://www.devocionario.com>
- <http://www.nortecastilla.es>
- <http://www.lahornacina.com>
- <http://www.pasionistas.net>

9. Agradecimientos.

En primer lugar, quiero agradecer a los tutores de este TFM: Enriqueta y Pepe, el permitirme afrontar este tema con su ayuda, ya que sin ellos no hubiera sido posible.

A pesar del oscurantismo presente en el campo de la Conservación y Restauración que con la realización de este trabajo, pude palpar de primera mano, quiero agradecer la total amabilidad e interés de ciertas personas, que además de lograr la realización del trabajo, han supuesto que se realizase con facilidad. Con especial cariño, a Ana María del Río Correa, restauradora de la imagen de Ares en A Coruña, su predisposición en todo momento a aclarar mis dudas. A José Antonio Saavedra García, Conservador del Museo Diocesano de Santo Domingo de la Calzada, su alegría y su entera disposición.

También quiero mostrar mi agradecimiento a otros restauradores, como son Pedro Manzano Beltrán, Ricardo Llamas León, Antonio Custodio, Rosario Llamas, Mercedes Resines, Francisco Arquillo, Miguel S. Regueiro, Miguel Ángel Ojeda, Luis Cristóbal Antón, Ángeles Fernández Santiago y José Luis Hernando Garrido, junto a otras personas que me han ayudado, como son el Sacristán de la Iglesia de San Pedro Fiz, en Hospital do Incio (Lugo), la sacristana de la Iglesia de Vila Vella en Redondela (Pontevedra), D. Manuel Varela, sacerdote de Vilabade en Lugo, mi prima Victoria, que consiguió que pudiéramos entrar en la iglesia de Oimbra y a Esther Nebot Díaz, que me ha acercado mucha de la información necesaria para la realización del trabajo a través del préstamo inter-bibliotecario. A tod@s los Compañer@s que han logrado que la estancia en Valencia fuese más agradable, y muy especialmente, agradecer a Álvaro Bergantiños, su ayuda con el trabajo de campo además del cariño, el tiempo y la paciencia que demuestra tener cada día.

