

El culto al Santo Sepulcro

Orígenes y desarrollo

Desde finales de la Edad Media, allá por el siglo XV, y sobre todo tras el Concilio de Trento (1545-1563) a finales del siglo XVI, el culto al Santo Sepulcro alcanza un gran auge, hasta el punto de desplazar a otras devociones de los primeros puestos de las preferencias populares y también de las reflexiones teológicas. Al mismo tiempo se realiza una reelaboración iconográfica del tema de Cristo muerto, donde poco a poco van desapareciendo personajes secundarios hasta consolidar el tipo de Cristo yacente y, rodeándolo, los elementos emblemáticos y alegóricos en línea con la cultura y el arte barroco, preferentemente con la disciplina de la escultura. Entre ellos, ocupando un lugar principal, la Urna, como trasunto del Santo Sepulcro. En ella se expone a la veneración el cuerpo muerto de Jesús, tanto sobre el catafalco -del que luego hablaremos- como en el cortejo procesional ¿Cuáles son las razones de este éxito iconográfico y devocional? Habría que buscarlas entre el creciente pietismo popular y también en el tremendismo barroco, los cuales van a dar origen a las representaciones de los misterios sagrados en el interior de los templos o en sus inmediaciones, como en las plazas o frente a las portadas, principales o secundarias, de las iglesias. De estos dramas litúrgicos o dramas sacros ya se hacía eco el rey Alfonso X el Sabio (1252-1284) en su obra "Las Partidas". En una de ellas afirma ¹:

"Los clérigos (...) nin deben ser fazedores de juegos de escarnios (...). Pero representción ay que pueden los clérigos fazer (...). E otrosí de su aparición, como los tres Reyes Magos lo vinieron a adorar. E de su Resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitado al tercer día (...)."

Estos Misterios Sagrados serán cada vez más realistas, más emotivos, buscando mover a la piedad de los fieles, sobre todo con las representaciones de la Pasión y los ritos procesionales, característicos de la religiosidad popular postridentina. La contemplación y veneración de la Pasión de Cristo, a pesar de casi no aparecer en la iconografía del arte cristiano primitivo, fue adquiriendo poco a poco cada vez más importancia, hasta llegar -allá por los siglos XII y XIII, con el humanismo gótico-, a convertirse en el eje central de todo argumento teológico. En el pensamiento simbólico medieval, donde el mundo sensible no es más que una imagen de la verdad sobrenatural superior, contemplar la Pasión de Jesús sería la culminación de la epopeya casi caballeresca de la Redención, desempeñando un papel fundamental

¹ PARTIDA I, LEY 34, TÍTULO VI. Citada en SÁNCHEZ HERRERO, J., "Las celebraciones del Descendimiento y Santo Entierro en el contexto teológico y popular de los siglos XII al XVI", en *Actas del tercer encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Zamora, Zamora, 1995, pp. 96-97.

en la vida de los creyentes. La filiación entre el espíritu de la caballería y la Pasión de Cristo viene representada por las Cruzadas ². Este espíritu de guerra santa cristiana potenció la creación de las órdenes de caballería y, entre ellas, la Orden de Caballeros del Santo Sepulcro ³.

En el período gótico se van a ir generalizando las representaciones de la historia de la Redención, conjugando el Antiguo y el Nuevo Testamento como prefiguración de la obra de Redención de Jesús por medio de su Pasión. En España las noticias más antiguas sobre representaciones teatrales sacras de la Pasión se encuentran en la catedral de Zamora allá por el siglo XIII ⁴. Si a esto unimos el humanismo franciscano, la contemplación de la Pasión de Cristo se verá reforzada. No hay que olvidar que la Orden de Sⁿ Francisco tuvo desde antiguo la encomienda de la custodia espiritual de los Santos Lugares y, sobre todo, la iglesia del Santo Sepulcro. Sin embargo, a partir del siglo XIV, debemos señalar un cambio en la devoción popular que avanza hacia una progresiva valoración del carácter humano de Jesús, valorando los dolores y sufrimientos reales experimentados por su naturaleza humana. El volver la mirada a la Pasión de Cristo coincide con aspectos sociopolíticos de la Europa del momento. El carácter antropológico pesimista vendrá motivado por una serie de hechos que marcarán el siglo XIV. La Guerra de los Cien Años, las pestes, sobre todo la gran Peste Negra -1348-1350-, dieron en crear una angustia generalizada que vio en el Cristo sufriente a un igual en donde poder hallar alivio espiritual. Todo esto, de la mano de las predicaciones franciscanas, hará que el creyente vea su vida con compasión, teniendo siempre los episodios de la Pasión muy presentes. Ya en un texto franciscano del siglo XIII se lee ⁵:

"Es necesario que cuando te concentres en estas cosas durante la contemplación, hagas como si de verdad estuvieses presente en el momento mismo que El sufría. Y cuando te lamentes, actúa como si tuvieses a nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos y como si estuviera allí para recibir tus oraciones ¿Qué harías entonces al ver estas cosas? ¿No te arrojarías sobre Nuestro Señor y dirías ¡No, oh, no hagáis daño a mi Dios! Aquí estoy, hacédmelo a mí y no le infligáis penas a El! Y luego te postrarías y abrazarías a tu Señor y dueño, y aguantarías los golpes sobre ti".

² La Primera Cruzada fue predicada por S.S. Urbano II en 1095 en el Concilio de Clermont, Auvernia, prometiendo a cuantos Caballeros participaran y murieran en ella la total remisión de sus culpas. El objetivo era liberar Jerusalén y, sobre todo, el Santo Sepulcro. N. del A.

³ Fue impulsada por Godofredo de Bouillon -Duque de la Baja Lorena-, creador del reino de Jerusalén en 1099, con el fin de custodiar militarmente el Santo Sepulcro. La Orden se expandió por toda Europa, fundando iglesias y monasterios con la advocación del Santo Sepulcro, como la de Calatayud. Desde el siglo XII esta es la cabecera de la Orden en España. Con las fundaciones de los Sepulcristas se potenció la devoción a la Pasión de Cristo y el Santo Sepulcro. N. del A.

⁴ SÁNCHEZ HERRERO, J.: *Op. cit.*, pp. 104-105.

⁵ FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 206.

De las obras franciscanas que tuvieron mayor influencia a la hora de fomentar la devoción a la Pasión, se encuentra la "Passio duorum", la cual llevaba como subtítulo el de "Unas contemplaciones de la Pasión Sacratísima del Hijo de Dios y compasión de María" ⁶. Estas fueron muy difundidas, constando de ochenta y ocho capítulos que culminaban en el Entierro de Cristo y la Soledad de María ⁷. Se destacaba así la figura de la Virgen en su advocación de la Soledad o de los Dolores, que al fin y a la postre es lo mismo, asociada al Sepulcro ⁸. Se singulariza la figura de la Virgen asociada al Sepulcro de Jesús, lo que brindaba al fiel nuevas meditaciones acerca de la esperanza en la Resurrección y la fortaleza en la Fe. La influencia de estas meditaciones se hacía patente en las numerosas cofradías que surgirán teniendo como objeto principal de devoción el Santo Entierro de Cristo y la Soledad de María. Los franciscanos ⁹ promoverán piadosas prácticas, favoreciendo la participación del estrato social más popular, el cual se identificaba en su sufrimiento cotidiano con el sufrimiento del Jesús hombre. Entre estas prácticas destaca sobremanera la generalización de la Ceremonia del Descendimiento. Dicha

⁶ CALVO MORALEJO, G., "Teología del Santo Sepulcro en los místicos franciscanos", en *Actas del Tercer Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Zamora, Zamora, 1993, p. 132. En CRISTOS YACENTES DE VALLADOLID, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2000, p. 9, se afirma: "El llanto sobre Cristo muerto fue desconocido en el arte del cristianismo primitivo (...). Debe su existencia a la influencia de los escritos místicos medievales, en especial las obras de Santa Brígida: Luego se acercaron María Magdalena y las otras santas mujeres, e innumerables ángeles como átomos del sol. A prestar obediencia y obsequio a su Criador." - REVELACIONES, *Revelación XI*.

⁷ Recordemos que, complementaria a la Procesión del Santo Entierro, en Ferrol tenemos la Procesión de "Os Caladiños", donde representamos la Soledad de María tras la muerte terrenal de su Hijo en la vuelta de la St^{ma} Virgen de los Dolores a su capilla, hoy parroquia, de la plaza de Amboage. Acompañada por Sⁿ Juan Evangelista, es como si en Ferrol quisiéramos representar el famoso pasaje joánico al pie de la cruz, de lo dicho por Cristo sobre Sⁿ Juan con respecto a la Virgen, Jn 19, 25-27. N. del A.

⁸ MONREAL Y TEJADA, L., *Iconografía del Cristianismo*, El Acantilado, Barcelona, 2003, p. 162-63. "Virgen Dolorosa: Representa a la Virgen María, sola en su pena, después del Entierro de Cristo. Viste túnica oscura y manto negro. Tiene las manos entrelazadas sobre el pecho e incluso lágrimas en los ojos. Para simbolizar su sufrimiento, puede llevar un puñal clavado en el corazón. O hasta siete puñales que representan los Siete Dolores de María. Es imagen típica en pasos procesionales de Semana Santa. Popularmente se la llama Virgen de la Soledad". En Ferrol, desde la época más remota conocida, siglo XVII, la Virgen de los Dolores, llamada en la documentación "de la Soledad", siempre fue la que asistió al Desenclavo o Ceremonia del Descendimiento y Santo Entierro. Primero en la parroquial del viejo Ferrol en el puerto, y a partir de 1772 en la nueva parroquial de Sⁿ Julián, hoy iglesia-catedral de Ferrol. N. del A.

⁹ No olvidemos la presencia franciscana en la comarca -La Graña y Ferrol- con convento en Ferrol y V.O.T. en ambas villas. Existe abundante documentación que prueba la existencia de celebraciones piadosas, tanto en la villa del monte de Brión, como en el desaparecido convento franciscano y V.O.T. de Ferrol. La influencia franciscana en nuestra comarca hasta el siglo XIX, fecha de la exclaustración por la Desamortización, será clave para todo ello. Para mayor información sobre este tema remitimos a, MARTÍN GARCÍA, A., *Religión y sociedad en Ferrolterra durante el Antiguo Régimen. La V.O.T. seglar franciscana*, Concello de Ferrol-Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol, Salamanca, 2005.

Ceremonia, del Desenclavo o Descendimiento, hacía hincapié en la verdadera muerte de Jesús en la cruz, afirmando su naturaleza humana, escenificándose a la vez que se pronunciaba el Sermón de la Pasión, uniendo “Imagen y Palabra” en la prédica ante los fieles. Fue también muy habitual el uso de imágenes sagradas, sobre todo la de Cristo crucificado. A este, al contar con brazos articulados en los hombros, era posible descenderlo de la cruz y depositarlo en el sepulcro. Para ello se montaban en el interior de los templos unas arquitecturas efímeras -tablado del Descendimiento, lo califica la documentación en Ferrol¹⁰-, en las que destacaban, junto al Crucificado, las de Sⁿ Juan Evangelista, la Virgen Dolorosa, la Virgen de la Piedad -en su iconografía de Madre con el Hijo muerto en los brazos-, la cama o urna sepulcral, así como la imagen de la Soledad de María asociada a este momento culminante de toda la Pasión¹¹.

La creciente devoción mariana de la baja Edad Media, desarrolló el tema de la Piedad de María, haciendo culminar estas ceremonias en la deposición de Jesús muerto en brazos de la Virgen. Dicho tema, como otros muchos, salido de la imaginación piadosa, obedece a un doble sentido. Primero, responder a unas necesidades de narración plástica de un pasaje no constatado en los Evangelios Canónicos, pero con indudable efecto conmovedor. Segundo, porque favorece profundas meditaciones espirituales, también con un significado simbólico, por el hecho de considerarse el tema de la Piedad un trasunto pasionario del más tierno tema de la Virgen con el Niño o Virgen de Belén. Esto se vería reforzado, tanto en las primeras versiones góticas como en otras más recientes, por el recurso de representar a la Virgen como una doncella, incluso más joven que Jesús¹², así como también el tamaño de ambas figuras no guardaría proporción, siempre a favor del carácter simbólico del grupo¹³. No se trataría pues de una representación narrativa, sino que primaría el carácter simbólico, en la meditación sobre la prefiguración de la

¹⁰ ARCHIVO PARROQUIAL DE S^N JULIÁN, *Libro 1º de la Fábrica de Sⁿ Julián, 1739-1790*. "1.770: 217 reales por el monumento y el tablado del Descendimiento. 1771: ochenta y ocho reales que pago a dhº carpintero por la echura del tablado para el descendimiento en el Convento de Sⁿ Francisco".

¹¹ En Ferrol existen todas estas imágenes. Destaca sobre todas ellas el crucificado articulado -hoy en el baptisterio de la catedral de Sⁿ Julián-, imagen anónima y sin documentar, pero fácilmente datable en el siglo XVII y muy apropiada para la Ceremonia del Desenclavo o Descendimiento. En Puentedeume y Ares, villas próximas a Ferrol, se sigue celebrando tal ceremonia a partir de la hora nona -tres de la tarde-, previa a los Santos Oficios del Viernes Santo, los cuales, hasta la reforma litúrgica de S.S. Pio XII en los años cincuenta del pasado siglo, se celebraban durante las primeras horas de la mañana -10 horas-, quedando la tarde libre para este tipo de actos. N. del A.

¹² Obras maestras como la Piedad Vaticana de Miguel Ángel cumplen con estos preceptos, teniendo el grupo realizado en mármol una desproporción enorme entre la Madre y el Hijo, a pesar de la "aparente" proporción que guardan dada la composición piramidal planteada por el maestro Buonarrotti. N. del A.

¹³ En Ferrol tenemos también una imagen -Virgen de las Angustias- fechable en el siglo XVIII, pero con probable origen anterior, que cumple al pie de la letra lo citado, aunque en una talla para vestir -la Virgen- y una talla completa en cedro policromado para el Cristo muerto en el regazo de su Madre, siendo Este de mucho menor tamaño que la figura de la Virgen. N. del A.

profecía que Simeón hiciera a María al anunciarle que sufriría en su corazón todo lo que su Hijo padeciera en su espíritu y en su cuerpo ¹⁴. Se movía así a la devoción a la Virgen de los Dolores, representados aquí por un puñal, o un juego de siete puñales, traspassando su corazón, siguiendo los consejos de la "Leyenda Dorada" ¹⁵:

"(...) si meditamos en estos dolores y tomamos de ellos ejemplo para sufrir cada uno de los nuestros con parecido espíritu, el Hijo de María nos concederá la salvación eterna".

Al mismo tiempo, la deposición del cuerpo de Jesús en los brazos de María complicaba la significación teológica del ritual al presentar de este modo a la Virgen como tabernáculo que amparaba el sacrificio de Cristo. La muerte de Jesús se asocia con el sacramento por excelencia, el de la Comunión, razón por la que la veneración de Cristo muerto, el Cordero inmolado, recibirá un fuerte impulso en la reafirmación de la doctrina eucarística postridentina, pasando a formar parte las imágenes de Cristo yacente de los Monumentos Eucarísticos del Jueves Santo. Incluso se conciben algunas de estas imágenes como tabernáculos, con oquedades a la altura del pecho forradas en materiales nobles -oro o plata- destinadas a recoger el Santísimo Sacramento. O que la herida del costado sirviera de apertura para el sagrario en que se convertía el pecho de Cristo en el Viernes Santo. Como en el Yacente de las Descalzas Reales de Madrid, atribuido por unos a Gaspar Becerra y por otros al maestro Gregorio Fernández, el cual lleva alojado en el pecho un pequeño sagrario en el que se coloca un viril de oro con el Sacramento y, por privilegio especial, se lleva procesionalmente por el claustro el día de Viernes Santo ¹⁶.

Recapitulando en este recorrido histórico, podemos concluir que la devoción al Santo Sepulcro se encuentra favorecida por diferentes factores, entre los que encontraríamos el componente caballeresco emanado del contexto de las Cruzadas y la fundación de la Orden del Santo Sepulcro; el misticismo medieval, favorecido por los franciscanos y las contemplaciones de la Pasión de Cristo; las representaciones de dramas sacros y, en especial, del ceremonial del Descendimiento que conducirá al culto público y las procesiones de Semana Santa; la consideración de Cristo muerto como imagen del sacrificio eucarístico y la consecuente potenciación de esta iconografía tras el Concilio de Trento, en el último cuarto del siglo XVI ¹⁷ y sobre

¹⁴ Lc 2, 22-35. *Presentación de Jesús en el Templo*: 2, 22-28. *Cántico de Simeón*: 2, 29-32. *Profecía de Simeón*: 2, 33-35.

¹⁵ VORÁGINE, SANTIAGO DE LA, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p.192.

¹⁶ MONREAL Y TEJADA, L., *Op. cit.*, p. 52.

¹⁷ CRISTOS YACENTES DE VALLADOLID, *Op. cit.*, pp. 32-34. "Aunque existen yacentes de finales del siglo XV, estos son los menos. En el siglo XVI ya hay obras de yacentes en solitario, como el del convento de Porta Coeli, en Valladolid, atribuida su policromada talla a Pedro de la Cuadra y fechado en la primera mitad del siglo XVI. Estaría también el Yacente del convento del Sancti Spiritus, también en Valladolid, obra en madera policromada atribuida a Francisco del Rincón, de

todo en los siglos del barroco, el XVII y el XVIII. Todos estos elementos llevarán a una inevitable evolución iconográfica del tema de Cristo muerto y un creciente desarrollo de las prácticas de religiosidad popular centradas en la devoción al Santo Sepulcro.

Evolución iconográfica

La parquedad, casi silencio, de las fuentes evangélicas con respecto al Entierro de Cristo, lejos de dificultar la recreación iconográfica del hecho, ha favorecido la libertad de la imaginación piadosa que ha impulsado la materialización plástica del tema. De esta manera, la evolución iconográfica del Entierro de Jesús correrá paralela a la evolución de su relevancia devocional y su significación teológica¹⁸. Junto a los numerosos Evangelios Apócrifos, de muy diversa y variada procedencia, y las fuentes literarias piadosas que desarrollaban el tema de la contemplación de la Pasión, se encontraban detalladas recreaciones, no sólo del momento histórico, sino incluso del escenario físico. Entre las fuentes literarias más influyentes en la formación del tema, fue la descripción que del Santo Sepulcro hizo Sⁿ Beda¹⁹.

La causa de la popularización del tema habría que buscarla en el creciente éxito devocional ya planteado y, fundamentalmente, en la generalización del llamado teatro de los Misterios, concretamente en la escenificación del Descendimiento. Louis Réau, ilustre estudioso de la iconografía y la iconología, inscribe el tema dentro del ciclo pasionario de la lamentación y distingue, según el momento narrativo sobre el que se ponga el acento, cuatro fases principales en su evolución: **1-** La Unción del cadáver. **2-** El Enterramiento por los discípulos. **3-** Cristo muerto llevado al Sepulcro. **4-** El Enterramiento angélico²⁰. Una imagen de Cristo muerto, el cual pende de la cruz, será la protagonista de la tarde del Viernes Santo, constituyendo la "Adoratio crucis". Se la descendía del madero, juntando sus brazos articulados al cuerpo, depositando la imagen en el altar del Santo Sepulcro, la "Depositio". El Domingo de Resurrección la imagen, ya despojada de la mortaja, se

191 centímetros, y fechada en la segunda mitad del siglo XVI. Algunos lo presentan como el precedente más claro de las obras de Gregorio Fernández".

¹⁸ LÓPEZ MUÑOZ, J.J., "Iconografía del Cristo Yacente en la escultura granadina. Aspectos plásticos y devocionales", en *Actas del tercer encuentro para el estudio cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Servicio de publicaciones de la Diputación de Zamora, Zamora, 1995, p. 75. "El Cristo Yacente, como tal, ya había surgido en torno al siglo IX en miniaturas de influjo bizantino que iluminan los códices de las homilias de Sⁿ Gregorio Nacianceno".

¹⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 1996, p. 227. "Una cavidad redonda hecha en la roca, de tanta altura que un hombre con la mano extendida hacia arriba, apenas podía tocar el techo. La entrada se situaba hacia Oriente y en el norte fue depositado el cuerpo de Jesús, tendido sobre un banco o poyo de piedra jaspeada de color rojizo".

²⁰ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 541.

retiraba de la tumba, la "Elevatio" ²¹. La teatralidad de lo representado era evidente, causando una honda impresión en los fieles. El realismo era total, confundiéndose la imagen con lo representado, con imágenes móviles acompañadas de actores reales. Las primeras referencias de la Ceremonia del Descendimiento en España son de la catedral de León y se encuentran fechadas en 1450 ²².

En cualquier caso, la evolución del tema iconográfico de Cristo va a estar marcada por una constante depuración compositiva, en la que, paulatinamente se van reduciendo los personajes secundarios hasta llegar a la plasmación individualizada del Yacente. Resulta evidente que las representaciones bajomedievales no son otra cosa que la traslación al ámbito plástico de las dramatizaciones del teatro de los Misterios. De ahí la proliferación de personajes ²³ que, en torno al Yacente, se muestran claramente caracterizados en sus diferentes actitudes ante el mismo hecho: la amargura de María, la desesperación de la Magdalena, la templanza de los Santos Varones, la compasión de Sⁿ Juan hacia la Virgen, etc...Se diría que estamos ante una galería de humores, un repertorio de arquetipos de los que tanto gustaban los fisonomistas. Como en el cine mudo -cine silencioso, habría que decir, pues mudo no fue nunca- de los primeros años del siglo XX, se cuenta tan sólo con la expresión facial y corporal como vehículo para transmitir en un momento el carácter de cada personaje. De ahí la gesticulación histriónica de obras como la Piedad de Niccolo dell' Arca, una sacra representación que busca suscitar la inmediata reacción afectiva ²⁴. Todos estos grupos escultóricos estaban concebidos para el mismo escenario en el que se representaba el teatro de los Misterios, en el interior o exterior próximo de las iglesias. Tienden por tanto a favorecer, como en un escenario, la visión frontal, razón por la cual incluso los personajes de muchas composiciones pictóricas presentan un carácter casi escultórico, proyectando su sombra al telón de fondo. Sería con la salida de estos dramas sacros a la calle, en principio con representaciones a cargo de actores sobre plataformas que escenificaban cuadros vivientes, cuando se impusiera la necesidad del punto de vista múltiple, de la visión envolvente de los espectadores urbanos. De aquí al grupo escultórico procesional sólo hay un paso, el mismo que ya se había dado al perpetuar las sacras representaciones en el interior de los templos mediante un grupo escultórico.

Las representaciones dramatizadas aportaron a la plástica la codificación de la composición iconográfica. José de Arimathea y Nicodemo offician de sepultureros, frente a frente en los dos extremos del sarcófago, sosteniendo el sudario. Tras el cuerpo de Jesús, la Virgen suele ocupar el centro de la composición, asistida por Sⁿ Juan y acompañada por la desesperación de la Magdalena y las Santas Mujeres ²⁵. En estas composiciones confluyen varias significaciones que engloban tanto la

²¹ FREEDBERG, D., *Op. cit.*, p. 327.

²² SÁNCHEZ HERRERO, J., *Op. cit.*, p. 105.

²³ MONREAL Y TEJADA, L., *Op. cit.*, pp. 135-36: Descendimiento de la cruz.

²⁴ ARGAN, G. C., *Renacimiento y Barroco*, Akal, Madrid, 1987, p. 348-351.

²⁵ RÉAU, L., *Op. cit.*, p. 538-543.

Piedad de María como el llanto sobre Cristo Muerto, la unción del cadáver o el propio enterramiento.

En el Renacimiento, la representación del Entierro de Cristo va a adquirir un carácter sacramental especialmente evidente en la versión que del tema realizó Juan de Juni en 1540²⁶, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Concebido como escena central de un retablo, aunque se haya perdido su emplazamiento original, la Virgen aparece en su función de "Virgo Sacerdos", sacerdote que oficia el sacrificio al ofrecer el cuerpo de Cristo sobre el sarcófago, trasunto del altar eucarístico. El carácter frontal del grupo favorece la doble adoración, la de los personajes y la de los fieles, creando una nueva teatralidad, en este caso, en torno a la Eucaristía. Del mismo espíritu participaría la realización, ya en el siglo XVII, de Pedro Roldán en el retablo mayor de la iglesia de la Caridad de Sevilla, donde la teatralidad barroca aporta la contextualización del Calvario realizado en bajorrelieve y como telón de fondo del conjunto. La significación sacramental del tema facilitó su vinculación con los monumentos eucarísticos, lo que, unido a la tradición del Desenclavo, generó la cada vez mayor necesidad de imágenes exentas de Cristo yacente. Ya vimos cómo las esculturas de los Yacentes llegan en ocasiones a convertirse en verdaderos tabernáculos, albergando un ostensorio en el tórax. La proliferación de cofradías del Santo Entierro aportaría el resto necesario para generalizar la imagen del Yacente como escultura procesional. Será el siglo XVI una época fundamental para las procesiones de Semana Santa y para la fundación de cofradías penitenciales, hecho no casual, pues los condicionantes históricos ayudarán a entender esa reacción procesional y cofradiera. Hemos de tener en cuenta que a comienzos del siglo XVI no podemos hablar de procesiones tal y como las entendemos hoy, con imágenes por las calles²⁷. En efecto, el hecho clave será la Reforma comenzada por Martín Lutero en 1517, seguida por la labor de Jean Calvino en Ginebra. Si Lutero permitió una cierta tolerancia para las imágenes, esta desaparece por la intransigencia del teólogo ginebrino. La Reforma, a grandes rasgos, contraria a las imágenes, provocará la reacción católica o Contrarreforma. Trento, el Concilio, confirmará y acrecentará el culto a las imágenes. El 3 de diciembre de 1563, los padres conciliares acordarán el famoso decreto sobre la

²⁶ ARIAS MARTÍNEZ, M.; LUNA, L., *Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de Cultura-TF Editores, Madrid, 1995, pp. 55-56.

²⁷ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P. J., *La Cofradía del Santo Entierro de Ferrol (1951-2001)*, Cofradía del Santo Entierro-Diputación de La Coruña, La Coruña 2003, p. 19. "Dos focos bien definidos, el castellano-leonés y el sevillano, confirman lo que decimos. Para el primer centro, un especialista del tema afirma con rotundidad: Las celebraciones durante los días de Semana Santa, aún en los siglos XIV y XV, se limitaron a los Oficios Litúrgicos, visita a los Monumentos y algunos actos caritativos. No hay cofradías, no hay procesiones". SÁNCHEZ HERRERO, J., *Op. cit.*, p. 108. "Del núcleo sevillano, el mismo autor dice lo siguiente: Las procesiones de la Edad media se hacen sólo con las reliquias, la explosión procesional con las imágenes es del siglo XVI". SÁNCHEZ HERRERO, J., "Las cofradías sevillanas. Los comienzos", en *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*, Sevilla, 1991, p. 34.

Invocación, la Veneración y las reliquias de los Santos y sobre las Imágenes Sagradas ²⁸:

"Igualmente, que deben tenerse y conservarse, señaladamente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros santos y tributárseles el debido honor y veneración. No porque se crea hay en ellas alguna divinidad o virtud, por la que haya de dárseles culto, o que haya de ponerse la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se les tributa, se refiere a los originales que ellas representan; de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos posternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los santos, cuya semejanza ostentan aquellas".

Sería el Barroco el que fijara, como en tantas otras ocasiones, el tipo procesional de Cristo yacente, en el que encontró particular aceptación la serie producida por Gregorio Fernández en el siglo XVII ²⁹. La escuela castellana concibe el tema como un relieve a partir de la tradicional cama, desde el que Cristo se muestra al público, dramatizado, lleno de soledad, totalmente abandonado de otros personajes, transmitiéndonos más pureza y patetismo que otros conjuntos escultóricos anteriores. A diferencia de la escuela castellana, en la escuela andaluza con Juan de Mesa y Velasco como máximo exponente, este realiza una obra deudora de aquellas imágenes articuladas y totalmente exentas ³⁰. Guardando las debidas distancias en la

²⁸ DENZINGER, H.; HUNERMANN, P., *El magisterio de la Iglesia*, Herder, Barcelona, 1999, p. 555. "*De invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et Sacris imaginibus*".

²⁹ CRISTOS YACENTES DE VALLADOLID, *Op. cit.*, p. 9. "Dentro de la iconografía del Cristo Yacente, hay tres tipos: **A-** Tipo de Mateo Cerezo, derivado de la pintura del mismo tema de dicho autor. Cristo descansa sobre un sudario con la cabeza reposada en doble almohada. Delante de Él están los clavos y la corona de espinas, aquellos muy deformados por su uso en la cruz. **B-** Cristo sostenido por dos ángeles. Su origen se remonta al Concilio de Trento, tratando de solemnizar el Entierro de Cristo. En un primer plano se sitúa el cuerpo de Cristo en tierra, mientras dos ángeles lo sostienen por los brazos. Al fondo puede aparecer la ciudad de Jerusalén. **C-** Tipo de Gregorio Fernández. Cristo tendido en el sudario. La cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, con los ojos y boca entreabiertos. Presenta además heridas en brazos y rodillas y sangre en la cara, ocasionada por la corona de espinas".

³⁰ Nos referimos al Yacente tallado por Juan de Mesa y Velasco en su corto período de vida, 1583-1627, y aún más corto de trabajo, 1615-1627. Se trata de una talla de gran tamaño, alrededor de 190 centímetros de estatura yacente, el cual pertenece a la Cofradía del Santo Entierro de Sevilla. Se venera en su capilla todo el año, dentro de una sencilla urna, y el día de Sábado Santo realiza su Estación de Penitencia a la Catedral en su paso neogótico en madera sobredorada, conocido como "La Urna", precedido del alegórico paso de "El Triunfo de la Santa Cruz" -paso de "La Canina"-, uno de los últimos pasos de este tipo que quedan en la Semana Santa -junto al recientemente recuperado (1994) paso del Sagrado Decreto de la Hermandad de la Trinidad, también en Sevilla-, y el de N^{ra} S^{ra} de Villaviciosa, conocido popularmente como el paso de "El Duelo". N. del A.

categoría del imaginero, la obra de Manuel Corgo para la "parroquial" de Sⁿ Julián, será un Cristo Yacente también exento, más cercano al estilo andaluz de Juan de Mesa que al de Gregorio Fernández, mucho más dramático, siendo la obra de Ferrol menos sangrienta, buscando más el sentido estético que el dramatismo, más la belleza que el drama de la muerte.

La desvinculación de la figura de Cristo muerto de un grupo escultórico planteaba la necesidad del adecuado expositor. La solución generalizada fue la de la consabida urna, ya fuera incorporada a un retablo, a modo de banco, generalmente, de una hornacina con la Soledad, o bien como mueble litúrgico procesional. En cualquiera de los casos no fue éste un tema de menor importancia sino que, antes al contrario, desde un principio se puso especial preocupación en conseguir la adecuada solución de este elemento, encargando de la responsabilidad del mismo en muchas ocasiones al propio escultor de la imagen del Yacente. Las Urnas se irán complicando hasta convertirse en complemento de la significación de la imagen, llegando a producir composiciones espectaculares, como la encargada al propio Gregorio Fernández para el monasterio de Aránzazu, en el País Vasco ³¹. En Galicia, concretamente en Santiago de Compostela y para la Cofradía Numeraria de N^{ra} S^{ra} del Rosario, se encarga una pieza a Tomás Fontenla en 1740, el cual, siguiendo los dibujos de Manuel Leis, hará una obra impresionante tanto en tamaño como en calidad de materiales y formas. Esta pieza servirá de modelo para muchas otras urnas gallegas, tanto del mismo siglo XVIII como posteriores, incluida la de la catedral ferrolana, la cual se diseñará -en los talleres compostelanos de Urbano Anido- siguiendo las pautas estéticas de la obra Compostelana ³².

En cualquiera de las soluciones, lo que parece evidente es que la escultura de Cristo yacente se complementa mediante un programa simbólico elaborado en mayor o menor medida. En general, podríamos distinguir dos tipologías de urna sepulcral, sin perjuicio de que ambas se pudieran combinar. Por un lado, tendríamos el tipo de urna ricamente trabajada en maderas nobles, con aplicaciones de plata, bronces o simulaciones de piedras preciosas. En estos casos es posible relacionar la riqueza de materiales con toda la tradición iconográfica que había animado grandes obras de arquitectura con la referencia al Templo de Salomón. La alusión al fabuloso edificio se pone de manifiesto en la generalización del uso de columnas salomónicas, ante la falsa creencia que dicho tipo de columna -cuyo origen estaba en el período

³¹ URREA FERNÁNDEZ, J., "Los Cristos yacentes de Castilla y León" en *Actas del Tercer Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Zamora, Zamora, 1993, pp. 24-27. "Contaba con ángeles recostados e incluso la imagen de Dios Padre coronando el conjunto que, por lo demás, estaba abundantemente decorado con imitaciones de pórfido, jaspes, ágatas, lapislázuli, mármoles y profusamente bruñido en oro".

³² GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P. J., *Op. cit.*, p. 49: "Se quería que tuviese como modelo la urna de Santiago. De todas formas, guardando una relación evidente, son dos obras de arte diferentes. En la de Santiago, de 1740, puede más la impronta del pleno barroco (...). Además, toda la urna está embutida de piezas de marfil, carey y vidrios, en un auténtico horror vacui (...). Frente a ella, la urna de Ferrol, tanto estructural como decorativamente, es más sobria. Los bastidores son rectos y la decoración, con ser profusa, no es agobiante. Son dos extraordinarias obras de arte".

helenístico griego, aunque se veneren en la basílica Vaticana como originarias del Templo edificado por el hijo del rey David- provenía de un modelo usado por primera vez en el Templo de Jerusalén. El mensaje simbólico aparece de este modo claro: el sacrificio de Cristo en la cruz sella la Nueva Alianza para la que se construye una nueva Arca custodiada, como la antigua, en el Templo de Salomón. Tal es el sentido de piezas tan excepcionales como la urna del Santo Entierro de la catedral de Sⁿ Julián de Ferrol, pieza portada por los Caballeros Portadores de la Cofradía del Santo Entierro de la ciudad³³, convertida en un auténtico mueble-joya. En otras ocasiones, la urna no se reviste de una especial calidad en sus materiales ni de un trabajo demasiado elaborado, pero sin embargo aparece rodeada de ángeles que ya sostienen la urna, ya aparecen en actitud llorosa, portando los atributos pasionarios o bien transmitiendo un mensaje de esperanza en la Resurrección. Se trataría en estos casos de una traslación del tema del enterramiento angélico, de origen gótico y relanzado por el Concilio de Trento en su afán por depurar posibles contaminantes en la iconografía sagrada a las que podían dar lugar las tradiciones derivadas del teatro de los Misterios. Los ángeles, como espíritus puros, se consideran los únicos dignos de enterrar a Cristo. Las Escrituras los presentan como un ejército celestial al servicio de Dios y alrededor de su trono³⁴. En cualquier caso, cuando los recursos económicos no permitían una obra más elaborada, siempre se procuraría para la urna procesional del Yacente el máximo decoro posible, si no con ricos materiales sí con otros efímeros pero de efecto deslumbrante, ya fuera por el rico arreglo floral o la acumulación de luminarias; aspectos que nos llevan a buscar la relación evidente con el ritual funerario al uso y, en especial, con el que más pompa revestía: el ritual funerario de la monarquía.

Cortejo fúnebre y evocación áulica

Dos asuntos fundamentales han generado la organización de cortejos procesionales: la celebración de un triunfo y la desolación ante la muerte. Ambas

³³ La Urna, tras colocarle los cuatro banzos en madera de eucalipto, de dos portadores cada uno, es portada por ocho cofrades de la Hermandad de Caballeros Portadores del Santo Entierro desde el Viernes Santo de 1951. Se han sustituido los banzos originales, de sólo un portador, los cuales se creían perdidos para siempre y han sido recuperados en una limpieza en un viejo almacén de la catedral de Ferrol el año 2006, por suerte en perfecto estado. Hacen juego con la Urna, tanto en materiales -madera y apliques- como en decoración -estilo decorativo de la urna se repite en los banzos-. N. del A.

³⁴ Mt 4, 10-11: "Entonces Jesús les dijo: Márchate Satanás, porque está escrito: Adorarás al Señor tu Dios y sólo a él le darás culto. Entonces el diablo se alejó de él, y unos ángeles se acercaron y le servían".

Apoc 5, 11-12: "Oí después, en la visión, la voz de innumerables ángeles que estaban alrededor del trono, de los seres vivientes y de los ancianos; eran cientos y cientos, miles y miles, que decían con voz potente: Digno es el Cordero degollado, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza".

causas, aparentemente antagónicas -vida y muerte-, a veces se han llegado a unir en la celebración del triunfo sobre la muerte, ya sea desde la consideración de la fama como elemento trascendente de la experiencia humana, ya desde la consideración religiosa de la inmortalidad del alma. Tanto en uno como en otro caso, el cortejo funerario se constituye en elemento fundamental del rito.

La muerte de los personajes importantes ha exigido siempre un ritual público que facilitase al pueblo la participación del duelo -estando en los comunes mortales reducido a familia y amigos-, al tiempo que servía para proclamar la grandeza del difunto y lo que representa. Si esto se hacía con los reyes, parece lógico que el mismo ritual se adaptase para conmemorar las exequias del Rey de reyes, más en la época de mayor esplendor de la monarquía hispánica -época de los Austrias mayores y menores, el César Carlos, los tres Felipes, II, III y IV, y Carlos II "el Hechizado"-, defensora de la ortodoxia católica. No extrañará que la conmemoración procesional del Entierro de Jesús recoja las influencias del complicado ceremonial funerario de la monarquía y participe del boato de este. El ceremonial funerario de la monarquía española se iría creando a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en tiempos del rey Felipe II. Podemos observar dos elementos fundamentales dentro de este ritual: el túmulo o catafalco y el cortejo fúnebre.

El término catafalco proviene del italiano, que a su vez lo deriva del latín vulgar, "catafalicum"³⁵, cruce de "catasta" -tablado en que se exponían los esclavos- con "fala" -torre de madera-, etimología que nos aporta los dos elementos formales que configurarían un catafalco: la plataforma de exposición del sepulcro o su representación -la Urna- y la componente vertical, característica de las arquitecturas fúnebres, como signo de contacto entre lo terrenal -el cuadrado- y el mundo sobrenatural -con el elemento vertical como modo de acceso-, revistiendo la verticalidad un carácter de preeminencia, con el fin de mostrar la categoría del difunto.

El concepto moderno de catafalco evoluciona a partir de las capillas ardientes medievales, con una estructura de madera que cubría el cadáver y sostenía hachas y velas, de donde proviene el término ardiente. En el Renacimiento, se introduce el concepto clásico de apoteosis, propiciando un cambio hacia una concepción arquitectónica de las sencillas estructuras medievales. En el barroco, a partir del siglo XVII, las estructuras se complican con el uso de relieves, esculturas y emblemas, junto a la proliferación de luminarias, tan caro a la mentalidad barroca. Junto a la erección del catafalco, el otro elemento de la exequias era el cortejo para trasladar el cuerpo, momento en que el difunto era expuesto a la contemplación del pueblo y con él todo su séquito enlutado, como en el cortejo del Santo Entierro la procesión expone a la veneración y observación de los fieles la imagen del cuerpo muerto de Jesús dentro de la Urna durante todo su recorrido.

³⁵ MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Editorial Gredos, Madrid, 1970, p. 553. Define el catafalco como: "Representación de un sepulcro, cubierta de paños negros, que se coloca en la iglesia para celebrar un funeral".

Valga esta breve aproximación al ritual funerario de la monarquía para comprobar como algunos de los elementos, tanto a nivel de cortejo como en la disposición de los elementos que componen el catafalco van a pasar a configurar los cortejos procesionales del Santo Entierro y, especialmente, la concepción de las andas de la imagen de Cristo yacente.

El Cortejo Fúnebre de Cristo

La Iglesia participa en el Barroco del mismo interés que muestra el poder político por capitalizar el escenario urbano, lo que se hace especialmente evidente con las manifestaciones de culto público. Por tanto, muchos de los elementos que hemos señalado para los funerales regios los encontramos en las procesiones del Santo Entierro, estableciéndose paralelismos entre la batalla por la Redención realizada por Cristo y las milicias terrenales, desarrollando la procesión del Santo Entierro como un póstumo desfile militar victorioso, describiendo una cofradía como un ejército ³⁶:

"(...) las túnicas, unos arneses; los capirotos, unas celadas; los escudos, divisas; las disciplinas; la Cruz, el estandarte, (...). Cristo que cual otro Cid Ruy Díaz muerto, va dando ánimo en las batallas a los suyos".

Este carácter pseudocastrense, heredero de los medievales caballeros sepulcristas, lo encontramos en muchas hermandades de España ³⁷. En general, el modelo de procesión del Santo Entierro seguiría de cerca la planta de los cortejos fúnebres reales, con un gran número de cofrades portando hachas, comunidades religiosas y sacerdotes portando la urna que era escoltada por el clero y autoridades. El equivalente pasionario de los carros triunfales en honor de los príncipes fallecidos, lo encontraríamos en la proliferación de carros alegóricos alusivos al Triunfo de la Cruz sobre la Muerte y el pecado ³⁸. En el siglo XVIII se añadirán nuevos elementos, como personajes bíblicos -influencia de la Procesión del Corpus- o los

³⁶ Descripción de F^r Pedro de Valderrama en ÁLVAREZ SANTALO, L. C.: "La Religiosidad barroca: la violencia devastadora del modelo ideológico", en *Gremios, hermandades y cofradías. Una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la historia de Andalucía*, en *Actas de los VII Encuentros de Historia y arqueología*, San Fernando, 1992, Vol. I, p. 81.

³⁷ Málaga y Cartagena serían ejemplos claros de esto. En Málaga, la Santa Hermandad de los Ciento Tres Hermanos de la Santa Milicia, fundada en 1642 para acompañar a Cristo Yacente. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVII*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 1990, pp. 66-67. En Ferrol, el hábito de la Cofradía del Santo Entierro recuerda la vestimenta de un Caballero Cruzado: Yelmo en el capirote caído y el antifaz corto; túnica con escapulario delantero con cruz al pecho y cingulo como el cinturón y vaina de la espada. N. del A.

³⁸ Uno de los pocos pasos alegóricos que quedan en España del tipo citado es el de El Triunfo de la Santa Cruz, vulgo "La Canina", de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, con una cartela en el sudario de la cruz, que reza: "Mors Mortem Superavit". N. del A.

soldados romanos que darán escolta a la Urna ³⁹. Todos estos elementos incidirán en la paulatina desvirtuación de la inicial austeridad penitencial, atendiendo cada vez más al lujo y revistiendo la Procesión de un carácter festivo que disgustaba a los ilustrados tanto como a la jerarquía eclesiástica, la cual veía como perdía el control de esta manifestación religiosa. Todo esto acarreará la revisión de las ceremonias pasionarias en general, llegando en algunos casos a desaparecer. Además, resulta importante señalar la sugerencia al antiguo tema del enterramiento angélico, que significaba que el Santo Sepulcro fuese escoltado por ángeles. Posteriormente estos ángeles, junto con los figurantes de personajes bíblicos relacionables con el sacrificio de Cristo, pasarían a formar parte de la obra plástica, complementando el mensaje del Santo Sepulcro ⁴⁰.

En el siglo XIX, La Semana Santa experimentará un nuevo resurgir, en parte como medio de afirmación social de la nueva burguesía dominante y, sobre todo a partir del último tercio del siglo, con la esperanza de utilización como reclamo turístico, aunque este no sea el caso de Ferrol. El espíritu persuasivo del cortejo barroco se sustituye por el carácter oficialista que adoptan estos cortejos decimonónicos, donde cada vez reviste mayor importancia la presencia militar en detrimento de los motivos alegóricos. Este nuevo lenguaje oficialista se complementa con la presencia de elementos que remiten a los cortejos barrocos, como los maceros municipales que escoltarán el paso. Un elemento, que sólo se mantiene en ciudades como Sevilla, es el "Palio de Respeto" tras la Urna ⁴¹. Conocida es la significación del palio como elemento simplificado alusivo al tabernáculo del templo y, así mismo, utilizado en las entradas triunfales de los reyes en las ciudades. Tras el trono seguían las autoridades eclesiásticas y la Corporación Municipal, representada a veces de forma simbólica por los maceros municipales.

El cortejo de la Procesión del Santo Entierro en Ferrol ha tenido y tiene algo de lo anteriormente dicho. Del concepto barroco sólo eso, el concepto, pues ni la estética ni lo profundo de nuestra ciudad tiene mucho que ver con el barroco. Mas bien nos movemos dentro de una concepción dieciochesco-ilustrada, aunque el devenir de la historia ha hecho que el Cortejo Fúnebre del Señor en nuestra ciudad haya evolucionado hacia derroteros más cercanos a los datos de nuestro estudio, aunque

³⁹ En Sevilla, el Santo Entierro -la Hermandad y la Procesión- mantiene estos personajes -Hermanos de la Cofradía- vestidos de romanos, con un sentido estético y arqueológico muy logrado, diferenciándose de los populares "Armaos" de la Hermandad de la Esperanza Macarena, estos menos "arqueológicos" y si más cofradieros. N. del A.

⁴⁰ La Urna de la "parroquial", hoy catedral ferrolana de Sⁿ Julián, se encuentra plagada de estos elementos. Para ello remitimos al lector a FERNÁNDEZ DÍAZ, E., *La Semana Santa de Ferrol en sus Procesiones y sus Ymágenes*, Embora, Vigo, 2006, Vol. I. o a los apartados siguientes de este libro N. del A.

⁴¹ En Ferrol nunca ha existido tal "Palio de Respeto" en la Procesión del Santo Entierro, al menos desde el punto de vista documental. Sí se mantiene en la Procesión del Corpus Christi, aunque situado en el cortejo procesional en un lugar equivocado, puesto que va colocado delante de la Custodia del Santísimo y debería ir detrás del templete donde se porta dicha Custodia, llamada Preciosa. N. del A.

aquí, en Ferrol, nunca hayamos tenido ni pasos alegóricos ni elementos tan barroquizantes como otras celebraciones populares en diversas zonas de España.

V.5 -Estudio iconográfico e iconológico sobre la Santa Urna del Santo Entierro

V.5.1 - Apuntes para la procesión del Santo Entierro

Cuando Ferrol no era más que un pequeño puerto marinerero, dedicado a las nobles faenas de la mar, ya se celebraba el culto a Jesús muerto y sepultado en la forma de la piedad popular en una procesión, la Procesión del Santo Entierro de Cristo. Aparte de la conocida cita de Montero Aróstegui sobre la procesión del Santo Entierro, donde aparece citado también el acto del Descendimiento y la Procesión de “Os Caladiños”⁴², la historia de dicha procesión ha permanecido en el más absoluto olvido por parte del pueblo de Ferrol, a pesar de tratarse de una auténtica tradición ferrolana de más de dos siglos de antigüedad y que por suerte no se ha perdido como el recordado Voto a la Virgen de la Merced de Chanteiro, de una tradición todavía mayor y que ha desaparecido hasta ahora sin posible restauración.

Así, antes que la Corona pusiese sus ojos sobre Ferrol como sede de un Departamento Marítimo, base de la flota y arsenal de la Armada en la segunda mitad del siglo XVIII y que Jorge Juan Santacilia o Julián Sánchez Bort –entre otros– diseñaran parte de la impresionante infraestructura militar y religiosa; antes que el actual barrio de la Magdalena dejara su origen hortelano para convertirse en la primera ciudad ortogonal de España, una de las primeras de Europa y del mundo, ya en la primitiva iglesia parroquial de Sⁿ Julián –convertida en escombros por las obras del foso del Arsenal y la Sala de Armas– tenía lugar el acto del Descendimiento y posterior Procesión del Santo Entierro, debiendo imaginarnos su paso en la tarde del Viernes Santo por las calles de Curuxeiras, del Castro, del Cristo, del Espíritu Santo, así como por la Plaza Vieja. En la documentación del Archivo Parroquial de Sⁿ Julián –parca en lo referente a la Fábrica anterior al actual templo– aparece una cita esclarecedora⁴³:

“1756: Una cruz para las prozesiones de Viernes Santo”.

⁴² MONTERO ARÓSTEGUI, J., *Historia de El Ferrol del Caudillo*, Gersán - López Torre, Puente deume, 1972, pp. 261-264.

⁴³ ARCHIVO PARROQUIAL DE Sⁿ JULIÁN, (A.P.S.J.), *Libro 1º de la Fábrica*, 24 de mayo de 1739 – 1790.

Si bien es cierto que la cita es poco clara, puesto que incluiría también la del “Encontro” –la cual acontecía en la Plaza Vieja– así como la de la Soledad, nos revela la existencia de actos populares dedicados a Nuestro Señor durante la Semana Santa. En el mismo Libro de Fábrica aparece unos años más tarde la siguiente Data ⁴⁴.

“1769: Capilla de Sⁿ Roque, que actualmente sirve de parroquia, varias obras en ella. 447 reales que pago (...) el Ayuntamiento de esta villa a Juan de Castiñeira, maestro carpintero por los jornales que se reunieron en hazer y deshazer el Monumento, como también el tablado para la función del Descendimiento (...)”.

Citas y datas similares aparecen en 1770 y 1771, esta vez llevada la función del Descendimiento al próximo convento de Sⁿ Francisco, en razón de estar la iglesia parroquial derruida y estar en construcción el nuevo templo ya en el Nuevo Ferrol, por cuenta de la Corona, tomando como base recaudatoria el impuesto por azumbre de vino, siguiendo los planos dados por Julián Sánchez Bort, entre 1765 y 1772. Una vez trasladado el Santísimo Sacramento a la nueva parroquial en la festividad del Corpus Christi de 1772; acabadas las obras arquitectónicas en 1780 y cuando sólo quedaba amueblar el templo con las máquinas pertinentes para el culto, podemos suponer que continuarían las celebraciones religiosas en la calle, pero partiendo ya del nuevo templo, aunque circulando también por Ferrol Viejo puesto que la Nueva Población estaría solamente trazada a cordel y carecería todavía de construcciones que darían el ambiente idóneo para la piedad popular.

Para justificar tal afirmación contamos con un documento ⁴⁵ del Archivo Municipal de Ferrol en forma de tres hojas donde figura un informe y posterior costo de las reparaciones realizadas a los pasos de “la cruz a cuestras y oración del huerto”, por valor de 3.285 reales de vellón y 18 maravedíes. A partir de estos años finales del siglo XVIII y primeros del XIX comenzamos a percibir, por la documentación analizada, que la municipalidad de Ferrol colaboraba de manera asidua en dichas celebraciones ⁴⁶. Incluso comienza a hacerse cargo de los gastos que promueve la Semana Santa, toda ella centralizada en la nueva iglesia parroquial ⁴⁷:

*“Al portero, alguaciles, mazeros y trompetero de esta villa por las ocupaciones de estos Jueves y Viernes de la Semana Santa.....18 reales.
A los que llevaron el paso de Jesús de la Cruz A Cuestas14 reales.*

⁴⁴ A.P.S.J., *Libro 1º de la Fábrica*, 24 de mayo de 1739 – 1790.

⁴⁵ ARCHIVO MUNICIPAL DE FERROL (A.M.F.), *Documento suelto en tres hojas*, abril de 1798, “Relación del importe del arreglo y composición de los dos pasos Huerto y Cruz a cuestras”.

⁴⁶ A.M.F., *Libro de los Gastos de la Parroquia Iglesia*, 1797-98, “(...) como asimismo doze velas de libra y una de dos libras estas para los Sr^{es} del Ayuntamiento en esta Semana Santa (...)”.

⁴⁷ A.M.F., Julio de 1801. *Relación de los gastos que tengo suplidos para la Yglesia Parroquial de esta villa*.

Por armar y desarmar el monumento85 reales.
Por la concurrencia de la Comunidad de Sⁿ Francisco en los dos dias
de Jueves y Viernes Santo a las procesiones publicas.....88 reales”.

Puede observarse como la comunidad franciscana de Ferrol participaba activamente en los actos públicos de Semana Santa, lógicamente antes de producirse la exclaustación motivada por las Desamortizaciones desencadenadas en España por Mendizábal y Madoz, entre otros. Curiosamente ningún documento encontrado hasta el momento cita la procesión del Santo Entierro. Ni tan siquiera se ha encontrado un inventario con una urna o un Cristo Yacente. Quizá las razones se nos escapen o quizá quede todavía por hallar ese legajo que nos atestigüe la existencia de esta procesión de una manera documental clara. Hasta ese momento hemos de valorar como se merece un tesoro que guardaban las bóvedas de Sⁿ Julián. Se trata de una Urna –relacionada iconográficamente con la actual– y un Santo Cristo, este con la peculiaridad de ser una imagen articulada, la cual, aunque carente de documentación, podemos afirmar que su pátina conserva el olor anterior a la actual iglesia y que fue el que se utilizaba en las ceremonias del Descendimiento y posterior procesión del Santo Entierro, al tener también el Sagrado Sepulcro para su deposición.

Para poder estudiar la evolución de la procesión durante el siglo XIX se hace necesario el estudio de la documentación conservada en el Archivo Municipal de Ferrol, el cual, al encontrarse en reestructuración, impide una visión general y se hace necesario el estudio a base de unas catas durante algunos años, dejando para mejor ocasión un estudio en profundidad sobre dicha documentación.

En los años estudiados y analizados de la documentación de dicho Archivo municipal ⁴⁸ aparece ya citada de una manera explícita la procesión del Santo Entierro, con un esquema que se repite de una forma sistemática en los legajos consultados. Consiste en una lista de invitados –de lo cual deducimos que quién organizaba el acto era el Ayuntamiento– a los actos de los Santos Oficios de Jueves y Viernes Santos– celebrados a las diez de la mañana–, invitaciones personales del alcalde a las principales autoridades civiles y militares, así como peticiones de escolta para el Monumento y los pasos del Santo Entierro y Virgen Dolorosa. También en varios de los legajos se hace mención a un Bando promulgado por la Alcaldía de la ciudad durante la Semana Santa, dándose las oportunas órdenes y recomendaciones para la solemnidad y dignidad del momento, haciendo hincapié en los días del Tríduo Sacro ⁴⁹, con mandatos tan curiosos como ⁵⁰:

⁴⁸ A.M.F., *Asuntos religiosos*: Años 1855, 1858, 1862, 1864, 1870, 1871, 1895, 1904.

⁴⁹ ALDAZÁBAL, J., *Op. cit.*, p. 31-32. Recordemos que los días del Tríduo Santo hasta Pio XII fueron el Jueves, Viernes y Sábado Santo, llamado entonces de Gloria. A partir de la Reforma del papa Pacelli pasaron a ser el Viernes, Sábado y Domingo de Resurrección, quedando la misa vespertina del Jueves Santo como un pórtico para la Pasión a celebrar en los Oficios del Viernes. Con ello se cambiará la denominación a Tríduo Sacro.

⁵⁰ A.M.F., *Asuntos Religiosos, Semana Santa*, 1862, Legajo.

“3º- Prohíbo también que durante el Viernes Santo hasta que se toque a Gloria el Savado se abran los billares, cafés y casas de bebida”.

Valga la anécdota para asimilar el fervor y la solemnidad con que la ciudad de Ferrol vivía los días grandes de la Semana de Pasión de Jesús. Hemos citado la petición de fuerzas militares para estos actos. Hay que decir en honor a la verdad, que en toda la documentación se observa una gran colaboración, lógica por otra parte, dada la época en que nos movemos. Así, en 1864, en carta de la Alcaldía al Capitán General se cita ⁵¹:

“ A fin de que las procesiones del Santo Entierro de Christo y la de la Soledad (...) se celebren con la solemnidad y brillo que tan religiosos actos requieren, no puedo menos de rogar a V.E. se sirva ordenar a la Música o Charanga del Batallón Infantería de Marina se halle a las cinco de la tarde del Viernes próximo en el atrio de la Iglesia parroquial de Sⁿ Julián para acompañar las indicadas procesiones a la cabeza de sus respectivas escoltas “.

La contestación de la Capitanía General de Marina es como sigue:

“(...) doy las órdenes correspondientes para que a las cinco de la tarde del Viernes (...) se halle en el atrio de la Iglesia Parroquial de Sⁿ Julián la Charanga del 3º Batallón de Ynfantería de Marina con el objeto de asistir a las procesiones del Santo Entierro de Christo (...)”.

Sirva este ejemplo, amén de otros muchos aún por sacar a la luz, de la participación de instituciones militares dentro de la dicha procesión, sobre todo de Infantería de Marina, la cual aún hoy colabora y participa. Sin embargo es curioso observar la parquedad de Inventario y Cuentas de Fábrica del Archivo Parroquial de Sⁿ Julián, donde se hace constar simplemente los gastos de Semana Santa ⁵². Quizá este silencio sea debido al descanso en la organización y pago de los gastos más fuertes por parte de la municipalidad, y por esta razón no consten en un Libro de Fábrica tan pormenorizado. Será a partir de 1882, en el Libro 3º de Fábrica donde aparecen referencias concretas a la Procesión del Santo Entierro ⁵³:

“Abril, 1882.- Dⁿ Laureano Manso, por llevar la Cruz en el Santo Entierro7 pts. 50 cts”.

⁵¹ A.M.F., *Asuntos Religiosos, Semana Santa, 1864* (legajo). *Carta del Alcalde al Capitán General del Departamento Marítimo de Ferrol.*

⁵² A.P.S.J., *Libro de inventario y cuentas de Fábrica: Libro 2º de Fábrica – 1829–1851. Cantidades variables de gastos extraordinarios o imprescindibles de Semana Santa.*

⁵³ A.P.S.J., *Libro 3º de la Fábrica de la Parroquia de Sⁿ Julián de Ferrol. 1-XI-1881 al 31-VI-1906.*

Referencias similares aparecen hasta abril de 1885. Pero en el mismo mes de 1887 nos encontramos con una Data reveladora ⁵⁴:

“Abril, 1887.- Satisfecho a Dⁿ Prudencio Pérez y otras personas, por llevar el Santo Sepulcro21 pts, 50 cts”.

Esta y otras datas similares nos hacen pensar con total seguridad en portadores pagados –quizá personas de peso en la ciudad o vinculadas a la vida parroquial– de la primitiva Urna antes citada así como del Santo Cristo de brazos articulados del Descendimiento y Santo Entierro. Incluso la más reveladora de las Datas para este estudio sobre la Santa Urna es la de abril de 1898 ⁵⁵:

“Idem a Máximo Ramos para los ocho hombres que condujeron el Sepulcro a la procesión del Santo Entierrorecibo n^o 9,..... 20 pts..... 25 cts”.

Ocho portadores de una Urna que aparece en Sⁿ Julián en 1892, procedente de un taller compostelano –la cual todavía hoy es portada a hombros por ocho cofrades, Caballeros Portadores, en cuatro banzos de madera de eucalipto renovados ya varias veces–. Siguen Datas similares, nombrando a una persona encargada y el estipendio otorgado por tal evento, salvo en 1911 donde no se especifican los gastos por haber realizado el Ayuntamiento una subvención, la cual provocó ardua polémica en el salón de sesiones del municipio ⁵⁶. A partir de 1912 el Libro de Fábrica vuelve a enmudecer sobre nuestra procesión, limitándose a señalar ⁵⁷:

“Abril, 1912.- Idem por gastos ocurridos en la Semana Santa...17 pts.; 25 cts”.

Así hasta 1930, en que concluye el Libro 3^o del Fabricario y las fuentes se tornen orales, con las consabidas contradicciones que ello conlleva. Existen referencias, todas ellas de carácter oral, las cuales nos confirman que la Santa Urna pasó a ser portada por sacerdotes –al igual que la Custodia en el Corpus Christi–, lo cual nos parece un tanto extraño después de las Datas que hemos señalado.

Fueran las razones que la historia o la leyenda conoce, lo cierto es que en plena posguerra española, en un momento de enfervorecidos sentimientos religiosos, se funda de hecho una Cofradía que alcanzará su fundación de derecho el año 1991, con la aprobación canónica de sus Estatutos. Se trata de la Cofradía de Caballeros Portadores del Santo Entierro, actualmente abreviada a Cofradía de Caballeros del

⁵⁴ *Idem*. Abril de 1887.

⁵⁵ *Ibidem*. Abril de 1898.

⁵⁶ A.M.F., *Libro de Actas de 1911*. Polémica entre los distintos concejales por haber pagado los gastos de armar y desarmar el Monumento.

⁵⁷ A.P.S.J., *Libro 3^o de la Fábrica de la Parroquia de Sⁿ Julián de Ferrol*.

Santo Entierro. Se fundó el 10 de octubre 1950 en el seno de la transformación que se estaba produciendo en las cofradías de Dolores y efectuará su primera salida en procesión en 1951. Luce esta Cofradía, como símbolo máximo de la misma, las armas de Jerusalén, formadas por cinco cruces griegas potenciadas –cuatro de ellas dentro de la quinta, más grande, originarias de la Ciudad Santa, como símbolo de los primeros Caballeros Sepulcristas armados por Godofredo de Bouillon⁵⁸, durante la cruzada, sobre el Santo Sepulcro del Redentor. Dichos Caballeros tuvieron desde el año 1098 la custodia del Santo Sepulcro⁵⁹. Además de las citadas armas, primitivamente lucían sobre el pecho la cruz patriarcal de doble travesía, mientras que la de Jerusalén la portaban sobre el manto, quedando posteriormente las potenciadas en rojo como símbolo de los Caballeros del Santo Sepulcro.

Asimismo y ya desde el mismo nacimiento de la Cofradía como tal, se diseñó el hábito que únicamente utilizan la tarde del Viernes Santo, y que ha permanecido inalterado hasta el momento, buscando una similitud y simbología con el uniforme del Caballero Cruzado –monje guerrero– de la Edad Media. El capuz, por su forma caída y redondeada en su parte alta, recuerda el yelmo de la armadura medieval; el escapulario largo con las armas de Jerusalén sería la adaptación de la doble tira –delantey detrás– de los cruzados; y el cíngulo se vería como una reminiscencia del cinturón que sujetaría la espada en su vaina.

La Cofradía continuó su piadosa labor hasta la actualidad bajo el mando de Hermanos Mayores como, Fernando González-Criado, Juan Ignacio Díaz Yáñez, Eloy Montero Romero, Emilio Fernández Díaz, Antonio Loureiro Arias, Francisco Pérez Barro y ahora de nuevo Antonio Loureiro, procurando mantener viva la llama de la fe popular a través del acto piadoso de enterrar al Señor el Viernes Santo para su Gloriosa Resurrección del Domingo de Pascua.

V.5.2 - Descripción General e Iconográfica

Nos encontramos ante una pieza de ebanistería contrabajo de orfebrería, marfil y nácar, pieza única en la catedral de Sⁿ Julián de Ferrol y quizá también en Galicia –si exceptuamos la de la Cofradía de la Virgen del Rosario de Santiago, la cual fue utilizada por el taller como modelo para la construcción–, que fue realizada en los talleres compostelanos de Urbano Anido en el año 1892, como lo certifica la inscripción en la base interior sobre madera de cedro⁶⁰:

⁵⁸ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. Tomo XXVI, p. 448. “*Godofredo de Bouillon, duque de Baja Sajonia. Uno de los caudillos de la Primera Cruzada. Nacido en 1058 ó en 1061; muerto en Jerusalén el 18 de julio de 1100. Se distinguió por su arrojo en el sitio y destrucción de Jerusalén –1099– donde fue nombrado rey, tomando el título de defensor del Santo Sepulcro*”.

⁵⁹ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Tomo LIV, p. 357.

⁶⁰ Se coloca el texto tal cual aparece en la inscripción del interior, grabado sobre las piezas planas de cedro, de la Urna. N. del A.

“EBANISTERÍA DE URBANO ANIDO
SANTIAGO 1892
SIENDO RECTOR DE LA PARROQUIAL
DE S^N JULIAN DE FERROL
S^R D^N A. LUIS PINAQUE”

Ni un papel, ni una cita, hasta la aparición de una familia ferrolana, descendientes en línea directa del constructor de la Santa Urna. Era algo más, aunque no mucho, puesto que lo que nos aclararon iba más por lo familiar que por lo artístico. Pero lo que son las cosas. Al año siguiente, en una reestructuración del archivo parroquial de Sⁿ Julián, se encontró una hoja doble y otra sencilla donde se reflejaba el Acta-Contrato de la Santa Urna con el S^r Anido, así como el recibo del primer pago de 2.000 pesetas -12 euros- a cuenta por la misma. Estos aparecieron publicados en la revista que la Coordinadora de Cofradías de Semana Santa editó en 1994⁶¹. Veamos ahora el desarrollo de dicho Contrato⁶²:

“Santo Sepulcro

Acta de la sesión celebrada el 25 de Noviembre de 1891 para la contratación de la nueva Urna-Sepulcro con asistencia de las Señoras de esta localidad que entienden en esta obra de interés general, y del S^r Urbano Anido, inteligente Ebanista de la ciudad de Santiago.

En la sala de juntas de la Yglesia parroquial de San Julián de la ciudad de Ferrol , á veinticinco días del mes de Noviembre de mil ocho cientos noventa y uno, reunidas las Señoras, que abajo firman, bajo la presidencia del S^r Rector de esta parroquia D. Aniceto Luis Pinaque, se abrió la sesión indicando el S^r Rector el objeto de la misma, ó sea la contratación definitiva de una Urna-Sepulcro tan necesaria en esta localidad para la procesión del Santo-Entierro. Seguidamente dio cuenta el S^r Rector de haber escrito al efecto al S^r D. Urbano Anido, renombrado ebanista de la ciudad de Santiago, para que se encargase de la obra con todos sus detalles, previas las bases y condiciones que ya conoce la Junta, y son las siguientes = 1º - Construcción de una nueva Urna-Sepulcro de palo-santo con incrustaciones y adornos de plata legítima, dorados, cristales finos franceses y viselados, marfiles y

⁶¹ FERNÁNDEZ DÍAZ, E., “Estudio de la Urna del Santo Entierro y hallazgo de un documento perdido”, en *Revista Oficial de la Semana Santa de Ferrol*. Año 1994, Coordinadora de Cofradías de la Semana Santa de Ferrol, La Coruña, 1994, pp. 37- 46.

⁶² A.P.S.J., *Acta-Contrato de la Urna-Sepulcro y Recibo a cuenta*, todo con fecha de 25 de noviembre de 1891.

otros necesarios materiales. = 2° - Para esta obra debe servir de modelo la Urna-Sepulcro de la Cofradía del Rosario de la ciudad de Santiago, que es verdaderamente clásica y de indisputable mérito artístico, á la cual deberá ajustarse el contratista cuanto le sea posible, teniendo en cuenta que el valor máximo de la nueva Urna-Sepulcro no excederá de cuatro mil pesetas. = 3° - Todos los materiales serán de cuenta del contratista, quien presentará la obra perfectamente terminada á esta junta antes de la Semana Santa del año próximo venidero de mil ocho cientos noventa y dos. = 4°.- Se faculta al S^r Rector para que, por cuenta de las tres mil ochenta y seis pesetas que, procedentes de la suscripción popular tiene en su poder, adelante al contratista dos mil pesetas, obligándose la Junta á la entrega de las dos mil restantes cuando reciba la obra terminada y expedita = 5°.- El porte de la nueva Urna desde Santiago á esta ciudad, como así bien los desperfectos que puedan ocurrir, serán de cuenta del contratista; y, finalmente, 6°.- Que sin causa justa bien probada no pueda rescindirse este contrato, quedando obligadas las partes á su integro cumplimiento.

Estas bases y condiciones aprobadas ya en su parte sustancial por la junta de Señoras celebrada el quince de los corrientes, merecieron también buena acogida de parte del S^r D. Urbano Anido, quien, conformándose con su contenido, las aceptó sin reservas, significando, además, en atenta carta, sus vehementísimos deseos de complacer á la junta y prometiendo bajo formal palabra de caballero cristiano y honrado artista que la Urna-Sepulcro será por él ejecutada con toda escrupulosidad y esmero.

Bastaría con lo que dicho queda para que el contrato quedase ya ultimado, dado su carácter formal y legal; empero como la obra de que se trata se funda sobre la caridad inagotable de este pueblo ferrolano dispuesto siempre á survenir toda clase de necesidades y amante, como el que más, de las glorias de la Religión y de su culto, ha creído el Rector que era muy del caso que el S^r Anido pasase á esta ciudad á ratificar el contrato ante la junta de Señoras que tienen la representación del pueblo, como así lo ha verificado á la fecha asistiendo personalmente á esta sesión, ilustrando á la junta con un diseño bien detallado de la nueva Urna-Sepulcro, y ratificándose en la aceptación de las bases definidas, mereciendo de todos sinceros plácemes.

Por último la junta acordó por unanimidad que el S^r Rector por si y á nombre y en representación de la junta firmase esta acta con el S^r Anido á fin de que este contrato tenga toda la validez y sanción posible y se ejecute en todas sus partes.

Parroquial de Sⁿ Julián de Ferrol, a 25 de Noviembre de 1891.

El Rector de Sⁿ Julián

El Contratista

Preste

Urbano Anido

Lic. A. Luis Pinaque

M^a del Carmen Buján; Joaquina García y de Anguiano

Josefa Sanchez de Fontenla; Victorina Buján”.

El recibo nos ratifica parte de lo ya expresado en el acta:

“He recibido del S^r Rector de Sⁿ Julián de Ferrol, D. Aniceto Luis Pinaque, la cantidad de dos mil pesetas, que, por acuerdo de la Junta de Señoras celebrada en esta fecha, se sirvió adelantarme para la nueva Urna-Sepulcro que, como contratista, debo presentar terminada antes de la próxima Semana Santa, quedando obligada la junta á satisfacerme las dos mil pesetas restantes al presentar la obra en esta localidad, previos los requisitos pactados. Y para su gobierno firmo el presente en la ciudad de Ferrol á veinticinco de Noviembre de mil ocho cientos noventa y uno. Urbano Anido Son = 2.000 = pes^{ts}”.

Tras la sequedad documental con este hallazgo quedaba clara la autoría, materiales y cuantía de la obra, además del origen de la financiación de la misma. Desconocemos, de momento, si se conserva el segundo recibo de la obra –las dos mil restantes–, aunque eso ahora casi es lo de menos. Pasaremos a la descripción y análisis de la pieza.

Estructuralmente es una obra en dos piezas, la inferior de forma prismática, de 176 x 71 centímetros, y la superior, que forma la tapa y remata en un cuerpo resaltado. Los materiales con los que fue realizada son todos de una calidad extraordinaria, utilizando madera de palo santo para la estructura general, así como ébano para algunas piezas en resalte –volutas con pináculos de marfil, pilastras de la parte baja–; cedro para la parte baja interior y castaño para la exterior; cristal biselado, marfil, nácar y plata, a veces sobredorada, utilizando la talla en madera sólo para el elemento iconográfico de los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión. La parte baja de forma prismática –está dividida en tres tramos en los lados largos, utilizando pilastras de orden compuesto de fuste liso con incrustaciones de marfil y nácar y basa avolutada en forma de ménsula. La ornamentación e iconografía está realizada en plata, en su color y sobredorada, marfil y nácar. La parte superior es móvil, estando dividida en dos partes; la baja acristalada, rematada por guirnalda en plata; la superior con el conjunto de las placas ebúrneas y el airoso remate de tres azucenas realizadas en metal dorado y plata.

Habría que añadir a todo esto el hecho de que al ser una urna procesional le han de ser colocados para tal evento cuatro banzos de eucalipto teñidos y rematados por adorno torneado, que, como se comprenderá, no son originales de la construcción, debido al lógico deterioro de los años, aunque se ha conservado su forma original.

Estilísticamente hablando, se trata de una obra realizada en estilo barroco, pero sin caer en el puro decorativismo, sino que se toma la tradición del barroco clasicista compostelano del siglo XVII, donde se combina estructura con decoración, con el añadido aquí de elementos decorativos deudores de Domingo Antonio de Andrade, Fernando de Casas y Nóvoa y el gran barroco de placas compostelano del siglo XVIII, unido al sutil y barroco juego de la transparencia de los vidrios biselados, que nos permiten venerar su Sagrado Contenido. Es una obra medida, tanto estilística como iconológicamente, donde no le falta ni le sobra nada, realizada por un artesano con la categoría de artista, junto a un conjunto de colaboradores y, donde no podemos ni debemos excluir la mano intelectual y genial de alguien que diseñó el programa iconográfico, otorgándole a una obra artesanal la categoría sublime de pieza única.

Para realizar este estudio sobre la urna del Santo Entierro de la catedral de Sⁿ Julián, he considerado imprescindible seguir el esquema que el insigne profesor Erwin Panofsky creó para llegar posteriormente al profundo sentir de las obras de arte, pasando de la piel a los tejidos para llegar más tarde al corazón. Se trata de un esquema dividido en tres partes bien diferenciadas, a saber⁶³:

— **Etapa Preiconográfica:** Esclarecer su asunto primario o natural, descubriendo objetos y hechos.

— **Etapa iconográfica:** Tema secundario o convencional, imágenes, historias o alegorías.

— **Etapa Iconológica:** Llegar al significado intrínseco o contenido, aquello que según Panofsky una obra delata pero exhibe, considerando valores simbólicos, ayudándonos de una intuición sintética, basada en el conocimiento de las tendencias esenciales de la mente humana.

Así, en esta obra, aparentemente una simple pieza de ebanistería contrabajos de marfil, nácar y plata, nos encontramos con una profundidad de contenidos que iremos viendo a lo largo de los diferentes estudios. La descripción iconográfica, por otra parte obligada y compleja, abarcará varios niveles, analizándolos de abajo a arriba, como si de registros independientes se tratara.

El nivel inferior, formado por relieves en plata, con el cordero místico, espigas, uvas, ojo de Dios, mandamientos -mandamientos-decálogo-, pelícano, paloma, Apocalipsis -Libro de los Siete Sellos-, estaría situado en la parte baja de la urna y haría mención a bases teológicas del cristianismo, con imágenes profundas o claras. Continúa el nivel de la Pasión propiamente dicha, representada por los ángeles portadores de instrumentos de la misma, alusión clara a los pasajes evangélicos y de antigua tradición en la iconografía cristiana occidental. Las guirnaldas florales y textiles formarían el siguiente paso con una iconografía claramente clásica, haciéndonos penetrar en un mundo de estirpe sacrificial.

⁶³ PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad-Alianza Editorial, Madrid, 1980, Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, pp. IX a la XL.

Las placas ebúrneas, verdadera joya estilística de la obra, formarían una aparente narración de la Passio Christi ⁶⁴. Aunque una vez que se las observe con detenimiento, se ve su sentido alegórico a las Escrituras, en las alusiones de Jesús como el Mesías.

Para rematar tendríamos tres flores realizadas de forma esquemática, aunque sin duda se trata de azucenas, flor de amplio simbolismo dentro del cristianismo y aún fuera de él. Si a todos estos elementos les añadimos los materiales escogidos para realizar la urna, obtendremos el cierre a este cúmulo de contenidos iconográficos. El cedro es madera que preserva el alma humana de la corrupción; el ébano está ligado a los infiernos, paso por las tinieblas; el marfil es símbolo de pureza, incorruptibilidad; la plata lo es de sabiduría divina y el cristal de limpidez y pureza. Esto, unido a los elementos puramente decorativos, como plafones de madera o plata en la línea del barroco compostelano de Casas y Nóvoa, obtenemos una obra donde el equilibrio entre forma e idea es prácticamente perfecto, revelando así, de una forma subliminal, el contenido que esta obra encierra y que se puede resumir en la siguiente afirmación: Sepulcro de Cristo en el huerto de José de Arimatea, como lugar de Redención, salvación, pureza –según Mateo, Lucas y Juan, el sepulcro de Jesús era nuevo– y donde no encontraríamos alusión a la deposición del Señor en la caverna cerrada con la piedra circular pues, esa lóbrega cueva sería la obra misma – la Urna– pero preñada de profundos contenidos iconográficos e iconológicos de raíz cristiana y otros de tradición semítica o clásica.

V.5.3 - Iconografía Teológica en plata. Nivel inferior

Cordero Místico (Agnus Dei)

Símbolo de dulzura, inocencia, pureza, obediencia, tanto por su aspecto y su comportamiento como por su color blanco. Se le ha considerado desde antiguo como animal de sacrificio por excelencia. Israel, pueblo de tradición nómada criador de rebaños, ve en el cordero una sólida base de mitología israelita como miembro del rebaño de Dios. Víctima sacrificial por excelencia y sobre todo en la celebración pascual, sería una de las poderosas razones que explicarían la utilización posterior del misticismo de dicho símbolo.

“He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”. El cristianismo primitivo entronca –tomando a Jesús como el Cordero ⁶⁵– con otra profecía del

⁶⁴ Ver Bibliografía, obras de FRANCISCO DE MIER Y FRANCIS J. MOLONEY.

⁶⁵ Jn 1, 29-36: “*He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo(...) Y Juan dio testimonio diciendo: He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre Él*”.

1Cor 5, 7: “*Cristo, nuestro Cordero pascual, ha sido inmolado*”.

Antiguo Testamento ⁶⁶, anunciando un Mesías que sufre, simbolizado por la imagen de un cordero llevado al matadero. Así, la crucifixión del Viernes Santo evoca los sacrificios de los corderos preparados para la Pascua Judía, así como el papel salvador de la sangre derramada por el cordero con la que los judíos marcaron las jambas y dinteles de las puertas en la cautividad de Egipto, antes del paso del ángel exterminador de los primogénitos. Todo esto explica fácilmente, junto a las referencias apocalípticas del Cordero, la iconografía cristiana que representa a Cristo como un Cordero celeste, llevando una cruz y adorado por los hombres.

Espigas

Colocado en uno de los lados cortos de la parte baja de la Urna, el símbolo de las espigas posee un origen remoto. Fue utilizado como símbolo y atributo del verano, estación de las cosechas, de Ceres, la diosa romana de la agricultura, de la caridad y de la abundancia. Fue también símbolo de Osiris en el antiguo Egipto. El dios sol que muere y resucita. Es a su vez símbolo de lo que muere –grano– para alimentar o para germinar –regeneración de la vida a través de la muerte–, símbolo del crecimiento y de la fertilidad, a la vez alimento y semilla. Como podrá observarse, la simbología cristiana de las espigas es clara, junto al otro símbolo eucarístico por excelencia, la vid, el vino. Cristo se presenta a los hombres como el pan de vida, como el nuevo maná bajado del cielo para los nuevos israelitas en el desierto de la vida.

Uvas

Símbolo claramente eucarístico, cristiano, pero con raíces anteriores en pueblos que rodeaban Israel, como arbusto sagrado, así como su producto –vino– como bebida de los dioses. También en el Antiguo Testamento aparecen los ecos de estas creencias:

“Les respondió la vid. ¿Voy a renunciar a mi mosto, el que alegra a los dioses y a los hombres?” ⁶⁷

“Los que comían la grasa de sus sacrificios y bebían el vino de sus libaciones” ⁶⁸

⁶⁶ Is 53, 7: Cuarto canto del Siervo: “Fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado”.

⁶⁷ Jue 9, 13.

⁶⁸ Deut 32, 36 - 8.

Vemos también cómo Israel ve en la vid uno de sus árboles mesiánicos –junto al olivo–, en textos como La venida del Germen ⁶⁹:

“(…) Aquel día – oráculo de Yahveh Sabaot – os invitaréis unos a otros bajo la parra y bajo la higuera”.

Jesús proclama que Él es la verdadera vid y que los hombres no pueden ser sarmientos de la viña de Dios si no permanecen en Él. Cristo asimilado a una vid, igual que su sangre es el vino con que se sella la Nueva Alianza, sangre vertida por Jesús en el Calvario a través de sus cinco llagas sobre la calavera de Adán como redención del pecado.

Paloma: Espíritu Santo

La paloma, desde el episodio del Arca de Noé, es portadora de la rama de olivo, y, por consiguiente, de paz y armonía, la popular paloma de la paz. Está también iconológicamente relacionada con el doble pez, recordando la fecundación de las aguas primordiales por el Espíritu y también la regeneración por los sacramentos cristianos.

Es por supuesto el símbolo del Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad, misterio sagrado para los cristianos, el cual aparece en la Escritura en pasajes fundamentales de Alianza de Dios con los hombres, como en el bautismo en el Jordán por Juan o en la Pascua de Pentecostés, manifestación del apostolado. Encarnaría en el programa iconográfico de la parte baja de la Urna a la Trinidad, cuya segunda persona sería Jesús muerto y resucitado, y la primera el Padre, Supremo Hacedor del Universo.

Pelícano

Desde antiguo, ante la creencia que en caso de necesidad alimentaba a sus crías con su carne y con su sangre, se vio en el pelícano un claro símbolo de amor paternal. Pelícano como imagen de la húmeda naturaleza –como ave de los mares, que desaparece por efecto del calor solar y renace en el invierno–, se toma como figura del sacrificio de Cristo y de su Resurrección, así como de la de Lázaro. Así pues, tenemos en este gran pájaro una clara simbología mística que se funda además en la llaga del corazón de donde manan sangre y agua, licores taumatúrgicos de vida. Sagraarios tallados con esta forma, como símbolo permanente de la Eucaristía. Cristo se nos da como alimento bajo las especies de pan y vino. Su cuerpo y su sangre son alimento espiritual de nuestras almas inmortales.

⁶⁹ Zac 3, 10.

Ojo de Dios

Ojo como órgano de la percepción sensible, admitido casi universalmente como símbolo de la percepción intelectual. Cuando se representa sin párpados es, por otro lado, símbolo de la esencia y del conocimiento divino. Inscrito en un triángulo es en este sentido un símbolo cristiano, utilizado también por la masonería. Ojo del corazón es el hombre viendo a Dios, pero también Dios viendo al hombre, instrumento de unificación de Dios y el alma, del principio y la manifestación. Representaría a la primera persona de la Santísima Trinidad, junto a la Paloma –la tercera– y a Jesús –la segunda–, las tres presentes en este conjunto de relieves.

Tablas de la Ley

Clara alusión al pasaje veterotestamentario de “Ratificación de la Alianza”⁷⁰. Yahveh establece su Alianza con los hombres a través de Moisés. Del cielo esciende la ley moral, grabada por el propio Yahveh sobre piedra –sentido de la eternidad–, y serán el centro unificador del pueblo elegido, las tribus de Israel a través de la conservación de las mismas en el Arca de la Alianza. Las Tablas de la Ley conducen a los elegidos de la Nueva Alianza –Cristo– a la mesa del banquete eucarístico.

Apocalipsis - Libro de los Siete Sellos

Elemento de profunda y compleja simbología, que se asemeja a un cojín orlado de pequeñas medallas. Su forma se halla en el retablo mayor de la catedral, junto al Cordero, símbolo de Jesús, inmolado en la Pascua. El primer sentido iconológico sería el ser trono o cojín, donde se aposentaría el Cordero Místico de la visión apocalíptica de Juan, en los capítulos⁷¹ 4º al 6º. La segunda interpretación estaría también dentro del contexto apocalíptico del apóstol de Patmos, pero se referiría al libro sellado con los siete sellos, que el Cordero abrirá, siendo precursores y deudores de los males del mundo. Sea cual sea su verdadero significado, lo cierto es que está en relación con la visión de Juan, o lo que es lo mismo, con una visión intelectual y teológica de Cristo en su Gloria al final de los días.

⁷⁰ Ex 24, 12 - 8. “Dijo Yahveh a Moisés: *Sube hasta mí, al monte; quédate allí, y te daré las tablas de piedra –la ley y los mandamientos– que tengo escritos para su instrucción.(...).Y subió Moisés al monte. Y permaneció Moisés en el monte cuarenta días y cuarenta noches”.*

⁷¹ Apoc II. Las visiones proféticas, 1. Los preliminares del “Gran Día” de Dios. Capítulos 4 y 5 - Dios entrega al Cordero los destinos del mundo. Capítulo 6 - El cordero rompe los siete sellos.

Síntesis Iconológica

Estos relieves realizados en plata, forman el único elemento claramente simbólico de esta parte de la Urna –exceptuando las cabecitas con alas–, teniendo todos ellos una clara alusión teológica, mística e intelectual. En primer lugar aparecen la cabeza y los pies de la Urna con las espigas y el Cordero. Ambos símbolos de Cristo; unos de su cuerpo –inmolado en la cruz– y otro de su espíritu, como el Cordero Místico del Apocalipsis.

En un lateral aparece un elemento del Apocalipsis de Sⁿ Juan, el triángulo y el Ojo de Dios, así como los mandamientos, simbología de unificación del antiguo y el nuevo testamento en el Padre Eterno. En el otro lateral tenemos las uvas, la paloma y el pelícano; el primero y el último como claras alusiones a la eucaristía y el segundo, animal del Espíritu de Dios presente en el banquete eucarístico.

Sin duda el contenido iconológico profundo hace referencia a la base del cristianismo, unificador del Antiguo Testamento –Mandamientos– con el Nuevo Testamento –Paloma del Espíritu– redención por el sacrificio del cuerpo y sangre de Jesús –eucaristía: Uvas, Espigas y Pelícano– con la visión apocalíptica de la Jerusalén celeste de Juan –Libro de los Siete Sellos y Cordero Místico– todo ello unificado bajo el ojo de la primera persona de la Trinidad. Observamos un profundo contenido escatológico, sin alusiones directas a la Pasión o a la Resurrección, pero con arraigadas raíces místicas tanto del viejo como del nuevo testamento.

V.5.4 - Iconografía de la Pasión. Nivel medio

Se trata de ocho figuras de ángeles “efigiadas” en madera de boj y que han sido talladas y diseñadas aparte de la Urna, pero que cierran y completan el conjunto narrativo y simbólico de la obra. Siguiendo la numeración original de los mismos en la Santa Urna son:

LANZA – CLAVOS – CORONA ESPINOSA – CAÑA DE HISOPO
COLUMNA FLAGELACIÓN – CAÑA – INRI – CRUZ

Como se ve, forman un conjunto homogéneo en lo que a simbólica narración se refiere, al igual que a su factura. Obedecen a una tradición medieval, colocando en las portadas pétreas estas figuras alusivas al Viernes Santo –Pasión– y cuya cumbre se encuentra precisamente donde se elaboró la Urna, Santiago de Compostela y su Pórtico de la Gloria, lo suficientemente conocido y estudiado para decir nada más sobre él. Son figuras extraíbles, se guardan por separado, y forman un completo programa iconográfico-pasionista, nexos entre los místicos relieves inferiores y las tallas y guirnaldas del sacrificio de la zona superior.

Guirnaldas: Síntesis iconológica

Elemento que aparece básicamente en la zona de la tapa de la Urna, lugar donde se desarrolla el denso programa iconográfico de la muerte y Resurrección de Jesús. Podría parecer que este elemento floral, frutícola y textil no es más que un simple cuerpo decorativo y ornamental. Pero, aunque ese sentido lo cumple a la perfección, su significado y sentido iconológico es bastante más profundo y escatológico que el simplemente decorativo. Tomemos la definición del Diccionario Espasa sobre la voz Guirnalda, en una de sus acepciones ⁷²:

“Motivo ornamental en forma de follajes, flores o frutas, tejidos y unidos por medio de cintas”.

El mismo diccionario, desde el punto de vista etnográfico, afirma que se empleaba en los pueblos antiguos, en los festivales a los dioses y en los sacrificios en forma de tira larga llamada Taeniae. Asimismo, se adornaban por los pueblos antiguos los altares –Aras–, árboles y toda clase de útiles y vasos empleados para el culto. Incluso las castas sacerdotales solían llevarlas como símbolo de su autoridad. Entre el pueblo judío, durante la Fiesta de los Tabernáculos–época de recolección de frutos–, se acostumbraba el sentarse en cabañas con guirnaldas en las manos. Igualmente en Roma la guirnalda se asimilaba a los animales del sacrificio del Suovetaurile ⁷³, sobre todo en el caso del buey, como se observa en el Ara Pacis Augustae ⁷⁴. También en Roma, solían orlar la cabeza del dios o la víctima inmolada en su sacrificio con guirnaldas. Durante el auge de las religiones místicas provenientes de oriente –culto a Mithra, Isis, etc.– entre las cuales se encontraría el primitivo cristianismo, la guirnalda era un símbolo entregado a los iniciados en los cultos místicos ⁷⁵.

Vemos que la guirnalda, bien sea en forma alargada –caso de nuestra obra– o en forma de corona, posee desde la más remota antigüedad un profundo significado sagrado, incluyendo en este contexto el sentido sacrificial, el cual creo que coincide plenamente con el mensaje iconológico referente a la Santa Urna; Cristo inmolado como víctima del sacrificio en honor del Padre, como Redentor del género humano. ¿Cuándo aparece la guirnalda en el arte cristiano con este sentido sacro? Si bien era utilizada desde antiguo, será en el Renacimiento cuando se recupere una tradición

⁷² ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Tomo XXVI, p. 467.

⁷³ SUOVETAURILE: Sus = puerco; Ovis = carnero; Taurus = Toro o buey. En la antigua Roma, sacrificio de un cerdo, un carnero y un toro o buey en honor a Marte. Ara de Domicio Aenobarbo, siglo II a. C.

⁷⁴ GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte Romano*, C.S.I.C., Madrid, 1979, p. 210. Guirnaldas en el friso del cierre del Ara Pacis Augustae, colgadas de los bucráneos de los toros o bueyes sacrificados en la ceremonia sagrada del Suovetaurile.

⁷⁵ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de los Símbolos*, Ariel, Barcelona, 1988, Voz = Corona.

pergamena ⁷⁶, pero con un sentido meramente estético, siendo en el barroco –época de profunda conjunción de religión y clasicismo formal– cuando este motivo ornamental adquiere una importancia sagrada ⁷⁷.

En cuanto a la tradición barroca compostelana, por el origen de la Urna, no hay que olvidar la gran escuela creada por Domingo Antonio de Andrade ⁷⁸, donde este motivo frutícola, floral y textil se entendía como ornamentación, pero también como homenaje subliminal a Dios, al igual que los bodegones españoles y flamencos del siglo XVII y XVIII ⁷⁹.

V.5.5 - Iconografía e Historia en marfil. Nivel Superior

Placa I – Santa Faz.

Representa esta placa la Santa Faz o paño con que la Verónica ⁸⁰ enjugó el rostro de Cristo camino del Calvario en la sexta estación del Via Crucis. Sin embargo, a pesar de la popularidad del hecho y de ser un personaje de la Pasión admitido por la Iglesia –la reliquia de la Santa Faz se venera en Sⁿ Pedro del Vaticano, estando representada en uno de los pilares de la cúpula con una gran escultura en medio ⁸¹– su figura no aparece en los evangelios, ni en los sinópticos ni en el joánico. En el aspecto documental, el primer escrito donde encontramos el nombre mismo de la Verónica son las “Acta Pilati”, denominados también “Evangelium Nicodemi” ⁸², el cual ya existía en el año 376 d. C., y que reza ⁸³:

“Testimonio de la Verónica, dijo: Doce años venía afligiéndome un flujo de sangre y, con sólo tocar el borde de su vestido, el flujo se detuvo en el mismo momento”.

⁷⁶ GARCÍA Y BELLIDO, A., *Op.cit.*, p. 210.

⁷⁷ Ornamentación utilizada en los retablos barrocos, con el doble sentido: Estético y Litúrgico.

⁷⁸ Obras en la catedral de Santiago: Pórtico Real de la Quintana, Retablo Mayor, Torre del reloj. N. del A.

⁷⁹ Zurbarán, Sánchez Cotán o Velázquez, entre otros autores, pintaron bodegones, sin olvidar la gran escuela holandesa, deudora de Pedro Pablo Rubens, en el siglo XVII y XVIII. N. del A.

⁸⁰ SOLÉ, M., *La Sábana Santa de Turín*, Mensajero, Bilbao, 1986, p. 382 y ss. VERA: Origen latino= Verdadero. Ikon: Origen griego = Retrato. Siliati, M. G., *El Hombre de la Sábana Santa*, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C. Popular), Madrid, 1987, cap. XII Iconos, pp. 133-146.

⁸¹ Fue realizada por F. Mocchi, junto a las de Longinos de G. L. Bernini, Sⁿ Andrés de Duquesnoy y S^{ta} Elena de Bolgi. Todas ellas se situaron en grandes hornacinas de los machones de la cúpula de Sⁿ Pedro del Vaticano. N. del A.

⁸² *EVANGELIO DE NICODEMO*. Tomado de: *Evangelios Apócrifos*, 3 Vols., Orbis, Barcelona, 1987. Evangelio Apócrifo, obtenido por la adulteración del texto de las “Acta Pilati”: SILIATO, M. G., *El Hombre de la Sábana Santa*, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C. Popular), Madrid, 1987, pp. 154-55.

⁸³ *EVANGELIO DE NICODEMO*. *Op. cit.*, Vol. II, p. 288. Capítulo VII, apartado 1.

También se suele identificar a esta mujer con Berenice, Bermike o Beromike, la hemorroísa curada, por medio la intercesión de Jesús, de su flujo de sangre, y que aparece citada en el evangelio de Lucas, 8, 44 ⁸⁴. En otra obra titulada “Vindicta Salvatoris”, anterior al siglo VIII d. C., se habla de un fragmento del vestido del Salvador que con gran veneración guardaba la Verónica ⁸⁵. Otra tradición medieval antigua que se conoce de la imagen de la Verónica es del siglo X, citado en el “Chronicon” de Benedetto di Sant’Andrea: “Joannes, papa (...) fecit oratorium sanctae Dei Generricis, opere pulcherrimo, intra ecclesiam Beati Petri Apostoli, ubi dicitur medieval” ⁸⁶.

Otros relatos de origen germano, algunos del siglo XII, hacen intervenir a Sⁿ Lucas, a quién la Verónica pide el retrato de Cristo; pero no acertando el evangelista a terminarlo, el Salvador dejará al lavarse su imagen impresa en el paño. Como estación del Via Crucis los primeros que la señalan son Jorge de Nuremberg y Félix Fabri ⁸⁷, probablemente recogida de la tradición anclada en la Edad Media. De los siglos XII al XVII, los autores se servían de la expresión Verónica al referirse a los lienzos en que estaba representada la cara de Dios, sobre todo en las imágenes que se creían originales ⁸⁸. Por ejemplo, la “Chronica del Condestable de Castilla”, Miguel Lucas de Iranzo, que dice ⁸⁹:

“El día de Nuestra Señora Sancta María de Aggosto se muestra la Sancta medieval (...), mostrada la medieval (...) e quando sacaran la medieval e quando adoraban medie y en la manera que el dia de Pasqua”.

Como vemos, la tradición del tema de la Verónica –tanto en su acepción de santa mujer que seguía al Maestro, como en la del paño que enjugó su rostro camino del Calvario –disfrutó desde muy antiguo de profunda raigambre popular, así como de aceptación por parte de la jerarquía eclesiástica. Lo cierto es que la Verónica es probablemente una inserción popular basada en textos luego considerados apócrifos,

⁸⁴ SOLÉ, M., *Op. Cit.* p. 382 y ss. VILARIÑO UGARTE, R., *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, Imp. del Corazón de Jesús, Bilbao, 1912, pp - 625-626.

⁸⁵ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Tomo LXVII, Voz = Verónica.

⁸⁶ SOLÉ, M., *Op cit.* , p. 382. “*El papa Juan (...) construyó un oratorio para la Santa Madre de Dios, hermosísimo, en la iglesia de San Pedro Apóstol, en el sitio llamado Verónica*”.

⁸⁷ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. Tomo LXVII. Voz = Verónica. El primero en 1435 y el segundo en 1484.

⁸⁸ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. Otras obras donde aparecen tales afirmaciones son: P. MARTÍN DE ROA, *De la Antigüedad, uso y veneración de las santas imágenes y reliquias, 1604*. AMBROSIO DE MORALES, *Antigüedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares, 1577. P. DE MEDINA, *Libro de las grandezas de España*, Sevilla, 1543.

⁸⁹ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. Tomo LXVII. Voz = Verónica. Obra publicada en 1461.

y, que a lo largo de la historia ha ido apareciendo más o menos medie el culto a las reliquias fuera mayor o menor, alcanzando su máxima popularidad en la etapa contrarreformista del barroco donde la figura de la Verónica aparece dentro de la iconografía de la Pasión, sobre todo en la riquísima imaginería española de los siglos XVII y XVIII ⁹⁰, donde las imágenes trataban de representar la vida de los personajes sagrados en profunda catequesis trentina a través de la religión de las imágenes, algo surgido ya en época medieval ⁹¹.

Placa II – Columna y látigo

Flagellatio: entre los romanos precedía ordinariamente a la crucifixión ⁹², aunque a veces constituía una pena por sí sola ⁹³. Esta costumbre romana de castigar o ejecutar fue empleada por Pilato ⁹⁴ como “intento” de salvar a Jesús del horrible castigo de la cruz, como se aprecia en el texto de Lucas ⁹⁵:

*“Nada ha hecho pues, que merezca la muerte.
Así que le castigaré y le soltaré”.*

Sin embargo, como bien sabemos, la flagelación supuso uno de los castigos ⁹⁶ dados a Cristo y preámbulo de la muerte de cruz. Es curioso que sea el propio Lucas el único evangelista que no cita, aunque sea someramente como hacen los otros textos, el castigo de la flagelación ⁹⁷.

⁹⁰ Autores como Gregorio Fernández o Francisco Salzillo, amén de otros muchos, introducen a la Verónica en sus composiciones iconográficas de los pasos de Semana Santa. N. del A.

⁹¹ Recordemos la importancia de la imagen en el arte medieval, sobre todo en el románico algo que volverá a repetirse en la etapa del barroco católico en el sur de Europa. N. del A.

⁹² ALONSO LÓPEZ, J., *La última semana de Jesús*, Oberón-Grupo ANAYA, Madrid, 2004, p. 184. *La flagelación formaba parte de la crucifixión, según TITO LIVIO, Historias XXXIII, 36, 3 y FLAVIO JOSEFO, Guerra de los Judíos II, 306.*

⁹³ RICCIOTTI, G., *Vida de Jesucristo*, Ed. Luis Miracle, Barcelona, 1978, apt^{do} 591, p. 670.

⁹⁴ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 122. A pesar de lo que se ha querido ver en los Evangelios, acerca de la Postura de Pilato, los condenados a la cruz eran siempre flagelados, siendo este cruel castigo un preámbulo de la crucifixión. Lo atestiguan numerosas fuentes antiguas: FLAVIO JOSEFO, *Guerras de los Judíos*, II, 306; V, 449; VII, 200-202. TITO LIVIO, XXXIII, 36, 3, Antes del colgamiento. FLAVIO JOSEFO *Guerras de los Judíos*, VII, 154, antes de ser quemado; VII, 450, antes de ser decapitado.

⁹⁵ Lc 23, 15-6.

⁹⁶ ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 164. Se debe señalar la diferencia entre el castigo previo a la cruz, como intento de “aliviar” los sufrimientos en el patíbulo, y el escarnio desarrollado por la soldadesca hacia el Rabí.

⁹⁷ La flagelación está en: Mt 27, 26: “Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, (...)”. Mc 15, 15: “Pilato, entonces, queriendo complacer a la gente, les soltó a Barrabás y entregó a Jesús, después de azotarle, (...)”. Jn 19, 1: “Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle”. La tradición otorga a Lucas el oficio de médico –o físico–, lo cual contrasta con este silencio sobre la flagelación. N del A.

La flagelación era algo muy frecuente en el derecho penal de los pueblos antiguos, y, por supuesto, también en la ley mosaica. En Israel la pena corporal se limitaba a treinta y nueve golpes como máximo ⁹⁸. Sin embargo entre los romanos, cuyo fin era obtener confesiones, así como castigo en sí mismo como pena para ciertos crímenes menores y como preámbulo misericordioso a la pena capital de la cruz, no tenía límite y sólo se paraba según el albedrío de los flageladores o la resistencia del reo. La flagelación misericordiosa pre-cruz, se entiende como un tremendo castigo corporal que aliviaba y acortaba la larga agonía del crucificado, que podía alcanzar varios días. Los instrumentos utilizados para tal castigo eran, con un sentido de castigo escalonado ⁹⁹:

- **Flagellum:** correas de cuero sujetas a un palo corto.
- **Virgas o Fasces:** varas flexibles verdes.
- **Fustes:** sólo se usaban en la flagelación entre los soldados.
- **Flagrum:** nombre que recibía el flagellum cuando a las correas se añadían bolitas de plomo o trocitos de hierro o huesecillos, aún armadas de puntas, llamadas escorpiones ¹⁰⁰.

Este castigo corporal estaba prohibido que fuera aplicado a los ciudadanos romanos mediante dos leyes. La más antigua era la Lex Portia –195 a. C.– y la otra era la Lex Sempronia –123 a. C. Sabemos también que dicho castigo era realizado en un lugar público para escarmiento del pueblo o bien de los pobladores de las provincias, sobre todo en aquellas donde los sentimientos nacionalistas estaban más acusados ¹⁰¹. Seguramente la flagelación de Jesús tuvo lugar en un sitio público o semipúblico. Se trataría del enlosado, donde fue celebrado el juicio sumarísimo ante el pretor de Judea, situado en el interior de la Torre Antonia, fortaleza inexpugnable desde donde se controlaba el Templo de Jerusalén. Dicho lugar recibe el nombre de Litóstrotos o Gabbatha ¹⁰². El modo de realizar la flagelación era el que sigue. Primero se desnudaba al reo y se lo ataba por las muñecas a un palo para que presentase la espalda encorvada y cuando dicha pena la ejecutaban los soldados – legionarios– este castigo aumentaba su crueldad y en el caso de Cristo es posible que así fuese, puesto que las guarniciones de Judea estaban formadas en gran parte por mercenarios que profesaban un odio cerval a los judíos, como por ejemplo los samaritanos. La ejecución de los golpes la solían realizar un mínimo de dos y un máximo de seis flageladores, aumentando el castigo según fueran más los verdugos. La flagelación aparece citada en autores como Horacio, que denomina al

⁹⁸ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, ap. 61, p. 75. VILARIÑO UGARTE, R., *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, Imp. del Corazón de Jesús, Bilbao, 1912, p. 614. En cuanto al número de azotes, la ley judía fijaba un máximo de cuarenta golpes, que los fariseos por escrúpulo habían reducido a treinta y nueve, y, cuando se daban con azotes de tres ramales, a trece.

⁹⁹ LÉGASSE, S., *Op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁰ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, apt^{do} 591, p. 670.

¹⁰¹ En Palestina, en tiempos de Jesús, existía un movimiento llamado Zelota, del que probablemente formara parte Barrabás e incluso los mal llamados ladrones crucificados con Jesús. Incluso uno de los apóstoles recibía el sobrenombre de Simón el Zelota. N. del A.

¹⁰² Lithóstrotos: Aceptación griega. Gabbatha: Aceptación hebrea.

instrumento de la misma “horribile flagellum”¹⁰³ y también en Marco Tulio Cicerón¹⁰⁴, en su obra “In Verren, V 64.”

Nada nos dicen los evangelistas sobre el resultado del castigo y si nos fiamos de la autenticidad de la Sindone de Turín¹⁰⁵, afirmaremos que Jesús fue azotado vuelto de espaldas y que se han contado hasta ciento veinte llagas sobre la espalda¹⁰⁶. Cristo flagelado como un malhechor de la peor calaña, símbolo del dolor físico que Él soportará en nombre del cáliz¹⁰⁷ que el Padre le había destinado. Un hecho común entre las penas del periodo antiguo, que se enalteció por el arte hasta lo sublime, partiendo del medioevo –tímpano de la Portada de las Platerías en Santiago de Compostela–, hasta Gregorio Fernández, creador de la iconografía de Jesús atado a una columna baja¹⁰⁸, flagelado por los sayones como paso procesional de la Passio Christi.

Placa III – Caña y Lanza

En esta placa nos encontramos con dos elementos aparentemente dispares, pero que el tallista encontró apropiados para colocar juntos, formando una simple composición en aspa, como ocurre en las otras tres placas de gran formato. Se trata de la Lanza y la Caña. La Lanza es uno de los instrumentos de la Passio Christi que solamente aparece en el texto joánico¹⁰⁹, sin que haya la más mínima mención en

¹⁰³ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 309.

¹⁰⁴ ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 139, nota nº 21: Supplicium crudelissimum taeterrimumque. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, Tomo 18, Voz=Verres: Caio Licinio Verres. Prétor romano, célebre por sus concusiones, nacido en 119 a. C. Nombrado prétor de Sicilia agobió a los pueblos con impuestos y se apoderó de todos los objetos de arte de los particulares y de los templos. Cicerón puso de manifiesto sus latrocinios y Verres huyó de Roma antes de que se le condenase.

¹⁰⁵ Sábana Santa –Sindone, del griego Sindon–. Sábana de lino conservada en una capilla propia, construida por Guarino Guarini en la catedral de Turín, y que fue consagrada en 1694. N. del A.

¹⁰⁶ ALARCÓN BENITO, J., *El Quinto Evangelio*, Ed. Alonso, Madrid, 1984, p. 162 y ss.

¹⁰⁷ El término Cáliz es sinónimo de Destino.

¹⁰⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Summa Artis*, Tomo XXVI, p. 259. Cristo atado a una columna baja, tipo que hizo gran fortuna siguiendo el modelo de la columna venerada en Santa Práxedes de Roma. El de la Cofradía de la Veracruz de Valladolid, obra de Gregorio. Fernández, supone la cumbre de esta tipología. VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, p. 614. “La que tuvo sujeto a Nuestro Redentor se conserva en la iglesia de Santa Práxedes de Roma. Es una especie de pedestal o pilar de forma elegante, de mármol negro con vetas blancas, de sesenta centímetros de alto y cuarenta y cinco de diámetro en su base. En su cima tenía una argolla que ahora falta, a la cual estuvieron sujetas las muñecas de Nuestro Salvador”. SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 465, nota 104. “Existe otra columna de pórfito rojo venerada en Jerusalén, como la auténtica de la flagelación de Jesús, de 75 centímetros de alta por 25 ó 30 de diámetro”. Para información exhaustiva sobre el castigo de la flagelación de forma clara y ordenada, se recomienda SILIATO, M. G., *El Hombre de la Sábana Santa*, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C. Popular), Madrid, 1987, pp. 77-97, Cap. VII, El “flagrum”.

¹⁰⁹ Jn 19, 31-7. “Los judíos, como era el día de la Preparación, para que no quedasen los cuerpos en la cruz el sábado –porque aquel sábado era muy solemne– le rogaron a Pilato que les quebraran las piernas y los retiraran. Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del

los sinópticos ¹¹⁰. Como en otros muchos pasajes del apóstol amado, este de la lanzada también lo coloca como cumplimiento de la escritura de las profecías del Antiguo Testamento, citando al final del pasaje dos frases cumplidoras de esta visión:

“No se le quebrará hueso alguno”. “Mirarán al que traspasaron” ¹¹¹

La primera tiene un contenido arcano veterotestamentario bastante claro y profundo. Primero en relación al Salmo 34, que dice:

“Todos sus huesos guarda, no será quebrantado ni uno sólo” ¹¹²

Dicho Salmo 34 está también relacionado con dos pasajes del Pentateuco:

“Se ha de comer dentro de casa(...) ni le quebraréis ningún hueso” ¹¹³.

“No dejarán nada para la mañana, ni le quebrarán ningún hueso” ¹¹⁴

Ambos pasajes se refieren al Cordero Pascual, al que los judíos no debían quebrantar ningún hueso cuando lo comían en la cena de pascua, recordando el paso del Señor por Egipto en la décima plaga. Para Juan Cristo es inmolado como verdadero Cordero Pascual ¹¹⁵, y para demostrarlo, busca profundos contenidos exegéticos que justifiquen dicho acontecimiento en la escritura. En cuanto a la segunda frase, está sacada de un pasaje del profeta Zacarías ¹¹⁶:

“(…) derramaré sobre la casa de David y sobre los habitantes de Jerusalén un espíritu de gracia y de oración; mirarán hacia mí. En cuanto a aquel a quien traspasaron, harán lamentación por el hijo único, y le llorarán amargamente como se llora amargamente a un primogénito”.

primero y del otro crucificado con él. Pero al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua. El que lo vio la atestigua y su testimonio es válido y él sabe que dice la verdad, para que también vosotros creáis. Y todo esto sucedió para que se cumpliera la Escritura: No se le quebrará hueso alguno. Y también otra Escritura dice: Mirarán al que traspasaron”.

¹¹⁰ Ni en Mateo ni en Marcos, ni en Lucas aparece mención al episodio de la lanzada, la cual, según la tradición, fue dada por Longinos a Jesús después de muerto. N. del A.

¹¹¹ Jn 19, 36 – 7.

¹¹² Sal 34, 21. “Loa de la Justicia Divina”

¹¹³ Ex 12, 46. “Normas sobre la Pascua”

¹¹⁴ Num 9, 12. “Fecha de la Pascua”.

¹¹⁵ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 336. “Eran las tres de la tarde de un Viernes de Nisán, víspera de la Pascua, cuando se inmolaban los corderos en el Templo (...). Jesús es el auténtico Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”. Jn 1, 29. Juan Bautista. Is 53, 4 - 8.

¹¹⁶ Zac 12, 10. “Liberación y renovación de Israel”.

El profeta ve en el futuro a la nación judía haciendo duelo por un traspasado, como se hace por la muerte del unigénito, en clara alusión a la muerte de cruz de Jesús. El evangelista narra la salida de sangre y agua, sirviendo esto para justificar el carácter mesiánico de Jesús. Abrió el soldado el Corazón, dice Sⁿ Agustín, para que allí en cierta manera se nos abriese una puerta de vida, puesto que de allí nacen los sacramentos sin los que nadie entra en la vida verdadera ¹¹⁷. La tradición dice que el agua simboliza el bautismo y la sangre la redención, el martirio. Según el Antiguo Testamento, el agua es símbolo del Espíritu de Dios. Para Juan la sangre se relaciona con la Eucaristía, en la humanidad inmolada de Cristo. Espíritu, agua y sangre, para Juan son una misma cosa, un mismo principio, como la Sagrada abertura del costado sería el origen de la Santa Iglesia, que brota del costado del segundo Adán muerto, como sacó Dios a Eva del costado del primer Adán dormido ¹¹⁸. También, en una simbología de claro origen medieval, en leyendas relativas al cortejo del Graal, las gotas de sangre que se derraman de la lanza vertical y se recogen en la copa –cáliz– expresan la idea del símbolo del pilar cósmico –celeste– que es el eje del mundo, con la virtud de curar las heridas que ha causado ¹¹⁹.

Hasta aquí el profundo contenido escatológico de un acontecimiento anormal dentro del proceso de la crucifixión. En la lógica el relato joánico, la acción del soldado sólo puede explicarse por su deseo de constatar si verdaderamente Jesús está muerto ¹²⁰. Anormal, porque el procedimiento usual era el “crurifragium”, o quebrantamiento de las caderas y piernas de los reos por medio de mazas, espantoso episodio pero mitigador de una larguísima agonía colgados del “patibulum”. Lanzada dada a Cristo muerto ¹²¹ por un soldado que la tradición identifica con Longinos, luego martirizado en Cesarea de Capadocia, y cuyo nombre deriva del vocablo griego que significa lanza ¹²². La tradición griega también identifica a Sⁿ Longinos con el centurión que, según los sinópticos, custodiaba a Jesús crucificado ¹²³. El primer documento donde consta tal tradición son las “Acta Pilati”, ya citado como “Evangelio de Nicodemo”, apócrifo escrito sobre el siglo IV d. C. ¹²⁴

¹¹⁷ VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, p. 653.

¹¹⁸ LEAL, J. Y OTROS, *La Sagrada escritura. Nuevo Testamento: Evangelios*, Madrid, 1961, p. 893.

¹¹⁹ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Diccionario de Símbolos*, Ariel, Barcelona, 1988, Voz =

Lanza.

¹²⁰ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Pasión en los cuatro Evangelios*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1996, p. 519: “Como es sabido que Jesús fue crucificado entre los llamados dos ladrones, produce extrañeza que su suerte no es sino la preparación de la siguiente escena. Tenía la obligación de organizar el relato para terminar por Jesús. Puesto que los soldados están seguros de la muerte de Jesús, ¿por qué añadir esta acción de la lanzada?”

¹²¹ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 246: “Cuerpo ya entregado a José de Arimathea por orden de Pilato. Pero el verdugo no lo podía entregar sin haberse cerciorado de su muerte –lanzada en el corazón–, gesto que cumple con un reglamento militar”.

¹²² Longinos = Lancero. Su nombre deriva de Lonkhe = Lanza.

¹²³ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 214: “Los condenados a la cruz iban encadenados entre cuatro soldados, Tetradion, mandados por un centurión, Exactor Mortis”.

¹²⁴ “ACTA PILATI”, B, XI, 1-2. *Evangelio Apócrifo de Nicodemo*: “Longinos el centurión que estaba de pie dijo: Verdaderamente Hijo de Dios era Este”.

A nivel fisiológico no hay duda alguna que la lanzada fue dada en el costado izquierdo, a pesar de la representación de muchos artistas ¹²⁵. Está claro que por análisis estrictos realizados a la Sindone de la catedral de Turín la llaga del costado aparece en el quinto espacio intercostal, entre la quinta y la sexta costilla, comprobándose que el recorrido hasta el corazón es de poco más de ocho centímetros, dejando una huella oval de cuatro centímetros y medio de largo por uno y medio de ancho ¹²⁶. También algunos fisiólogos, estudiosos de las características patológicas de la Pasión, explican la salida de sangre y agua suponiendo una rotura del corazón, anterior a la lanzada, ya que en caso de tal rotura se produciría una hemorragia interna en el pericardio y una sucesiva descomposición de la sangre, cuyos glóbulos rojos se posarían abajo, mientras el suero acuoso quedaría suspendido arriba, de modo que cuando el pericardio se abriese, el elemento sanguíneo y el acuoso saldrían separados entre sí. Como se ve, el episodio de la lanzada posee profundas raíces escatológicas, siendo no obstante fácilmente explicable por la moderna fisiología, aunque la intención teológica en todo el pasaje joánico, es muy clara, hasta el punto que posiblemente el evangelista llegara a transformar la realidad para adecuarla al cumplimiento de las profecías veterotestamentarias ¹²⁷.

El otro elemento que forma pareja con la lanza es una caña, lógicamente identificada con el episodio narrado en dos de los sinópticos ¹²⁸. Mientras en Mateo aparece como si la caña tomase el aspecto de un cetro real, colocándose la los soldados entre las manos, en Marcos aparece como un elemento más de las torturas –escarnio– previas al supremo sacrificio. Quizá fuese objeto de ambos tratos, tanto como símbolo real que cerraría el conjunto de corona, manto púrpura y caña, y, también, como instrumento de tortura. Todo está dispuesto para la cruel parodia. Esta consiste, de entrada, en conferir a Jesús los atavíos de la realeza. Su cuerpo, desnudado para la flagelación, es revestido de púrpura, recibiendo la clásica apariencia de los reyes. A la palabra se unirá el gesto, una genuflexión, destinada a expresar la adoración, usual en la antigüedad para honrar a los reyes y a los oficiales de alto rango ¹²⁹. No se debe confundir entre el castigo previo a la crucifixión –flagelación– con el escarnio, burla, llevado a cabo por los soldados de la Torre Antonia. No se trata de un acto aislado de unos pocos soldados, sino un espectáculo

¹²⁵ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Pasión en los cuatro Evangelios*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1996, p. 520. No se indica el costado en que recibió la herida y si los artistas la han representado en el lado derecho se debe, sin duda, a Ez 47, 1, que muestra el agua saliendo del lado derecho del Templo. Los pintores y escultores colocan la llaga en cualquiera de los dos costados, de manera indistinta, incluso en el centro del pecho, en el esternón de Jesús. De hecho, el golpe apuntaba al corazón, por consiguiente el costado izquierdo.

¹²⁶ ALARCÓN BENITO, J., *Op. cit.*, p. 168.

¹²⁷ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, ap. 616, p. 693. ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 191.

¹²⁸ Mt 27, 29-30: "(...) y en su mano derecha una caña (...) y después de escupirle, cogieron la caña y le golpeaban la cabeza". Mc 15, 19: "Y le golpeaban en la cabeza con una caña".

¹²⁹ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Pasión en los cuatro Evangelios*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1996, pp. 86-87.

público que se lleva a cabo sin indicación previa de los superiores, y con una aparente naturalidad. Tradición de burla que aparece en Filón de Alejandría ¹³⁰, In Flaccum, 38, vinculada con los autores de pantomimas y burlas vulgares, señalando el carácter teatral de lo representado. Las burlas de los legionarios siguen esta pauta, actuando como siguiendo un plan preconcebido. Actúan espontáneamente, como si representaran papeles bien conocidos de una obra popular ¹³¹. Pero al ser un reo de muerte, los soldados se comportan con mucha mayor violencia ¹³². Escritos antiguos nos transmiten referencias similares de representaciones groseras del populacho, *mimicae ineptiae* ¹³³. Lo que sí es cierto es que el arte occidental ha empleado dentro de la representación del Cristo escarnecido el tema de la caña. Se trata del *Ecce Homo*, tantas veces repetido por grandes maestros, sobre todo en la imaginería barroca española, donde el culto a las imágenes de la *Passio Christi* aumentó debido a la piedad popular y el espíritu contrarreformista emanado del Concilio de Trento. Cetro de Rey para Cristo Rey, de los judíos y de todos los hombres.

Placa IV – Bandera, Mano y Farol

Placa tremendamente escatológica y simbólica, donde los tres elementos que aparecen –bandera, farol y mano– nos llevan a profundos contenidos espirituales, basados en un hecho concreto –Resurrección– con hondas raíces teológicas. Farol como la luz del Espíritu Santo y de Cristo como luz del mundo; bandera de la victoria de Cristo frente al pecado y la muerte; mano de Dios Padre como Supremo Hacedor de todas las cosas. Síntesis simbólica de la Santísima Trinidad, emanada en simbología de la *Passio Christi*.

La Resurrección de Jesús es imposible de describir puesto que nadie estaba presente cuando ocurrió. Mateo la evoca con un lenguaje convencional, tomado de las Escrituras ¹³⁴. La idea de la Resurrección, ya formulada en el Antiguo Testamento, ha sido y es el centro de la fe y de la esperanza del cristiano, aunque no sea un concepto exclusivo del cristianismo. Ya los cultos naturistas del antiguo oriente asignaban un lugar importante al mito del dios muerto y resucitado, traducción dramática de una experiencia humana común, la del resurgir primaveral de la vida después del sopor invernal ¹³⁵. Así Baal en Canaán, Tammaz en Mesopotamia u

¹³⁰ WINTER, P., *El proceso a Jesús*, Muchnik Editores, Barcelona, 1995, p. 208.

¹³¹ WINTER, P., *Op. cit.*, p. 207.

¹³² ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 183-184.

¹³³ Tomado de WINTER, P., *El proceso a Jesús*, Muchnik Editores, Barcelona, 1995, pp. 207-208. MARCI VALERII MARTIALIS, *De Spectaculis Liber VII: "Representación en el anfiteatro, en Roma, de una obra en que se crucificó a un reo en escena y, cuando colgaba indefenso de la cruz, lo despedazó un jabalí furioso. Se desarrolló en tiempos de Calígula (37-41 d. C.)"*.

¹³⁴ Mt 28, 23: "De pronto se produjo un gran terremoto, pues el ángel del Señor bajó del cielo y, acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. Su aspecto era como de relámpago y su vestido blanco como la nieve".

¹³⁵ LEON-DUFOUR, X., *Vocabulario de Teología Bíblica*, p. 685 y ss. Voz = Resurrección. RAMOS, F. (Dir.), *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Edit. Monte Carmelo, Burgos, 2001, pp. 1099-1105.

Osiris en Egipto, eran dioses de este género ¹³⁶. El viejo testamento rompió con esta tradición. El dios único es también el único señor de la vida y de la muerte. Siervo de Yahveh, muerto y sepultado con los malvados ¹³⁷.

Jesús inaugura en su persona la Resurrección, pero también vuelve a la vida a varios difuntos, como la hija de Jairo ¹³⁸, el hijo de la viuda de Naim ¹³⁹ o a su amigo Lázaro ¹⁴⁰. Estas resurrecciones o curaciones temporales son ya el anuncio velado de la suya, que tendrá un carácter muy diferente ¹⁴¹. Esta aparece profetizada por el propio rabbí en el texto de Marcos, en las llamadas predicciones de la Pasión ¹⁴². También Mateo y Juan hablan de preanuncio de la Resurrección, pero asimilándolo a dos hechos profundamente hebreos y veterotestamentarios. El primero lo asimila al profeta Jonás ¹⁴³ y el segundo a la destrucción del Templo ¹⁴⁴, símbolo máximo del judaísmo. Cristo victoriosos del pecado y de la muerte, representado por una bandera ¹⁴⁵, elemento con profundas raíces guerreras del Dios como Señor de los ejércitos, del vencedor de los egipcios y de todos los gentiles ¹⁴⁶:

*“Pero vendrá el día en que este justo prolongue sus días,
vea la luz y comparta los trofeos de la victoria”.*

La cruz, derrota aparente, proporcionó la victoria del santo sobre el pecado, del vivo sobre la muerte. Jesús descendió a los infiernos y vuelve de ellos vencedor; los justos que aguardaban su acceso al gozo celestial surgen para hacerle cortejo triunfal

LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002, pp. 507-509. BROWNING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 390-392.

¹³⁶ Ciclo Osiriaco. La muerte de Osiris a manos de su hermano Set, su descuartizamiento, su recomposición a cargo de su esposa Isis y su resurrección en el mundo de los muertos tras su momificación. N. del A.

¹³⁷ Is 53, 9: “(...) y se puso su sepultura entre los malvados y con los ricos su tumba, por más que no hizo atropello ni hubo engaño en su boca”.

¹³⁸ Mc 5, 21 y ss. Es más una curación que una resurrección.

¹³⁹ Lc 7, 11-7.

¹⁴⁰ Jn 11, 1-44.

¹⁴¹ Transformación, a través de la Resurrección del cuerpo del Hijo del hombre en el Cuerpo Glorioso de la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. N. del A.

¹⁴² Mc 8, 31; 9, 31; 10, 34. Primero, Segundo y Tercer anuncio de la Pasión.

¹⁴³ Mt 12, 40: “Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches.”

¹⁴⁴ Jn 2, 19-21: “Destruid este Santuario y en tres días lo levantaré (...) Pero Él hablaba del Santuario de su cuerpo”.

¹⁴⁵ La iconografía de la Resurrección apenas ha variado con los siglos, siendo siempre una visión gloriosa, cargada de luz. Cristo con túnica blanca, portando el estandarte o bandera de la Victoria. N. del A.

¹⁴⁶ Is 53, 10 y ss.

¹⁴⁷. Los justos esperaban la Resurrección del Salvador, del Mesías, para entrar con Él en la Jerusalén celestial.

El siguiente elemento sería la mano, de aparente falta de significación, pero que ya desde antiguo –período bizantino– simbolizaba la persona del Dios Padre en todos aquellos acontecimientos capitales emanados de la tradición judía, de Alianza entre Dios y los Hombres.

Pero, sin lugar a dudas, el elemento de esta placa con mayor carga simbólica es el farol, que forma aspa compositiva con la bandera. Dicho farol simbolizaría la luz, de la cual el evangelio joánico aparece repleto de referencias ya desde el principio ¹⁴⁸. Dios-Cristo, vestido de luz, que manifiesta visiblemente algo de Dios, como un reflejo de su gloria eterna, formando parte del aparato literario que sirve para evocar las teofanías ¹⁴⁹. Tempestad, viento, fuego, trueno, así como otros, son los signos tradicionales de la presencia de Dios, dueño de la naturaleza. Las visiones de Dios como la luz antes de la redacción de los evangelios son numerosas:

*“Arropado de luz como de un manto”*¹⁵⁰

“Todo el monte Sinaí humeaba, porque Yahveh había descendido sobre el fuego” ¹⁵¹

Entre los seres había algo como brasas, incandescentes con aspecto de antorchas (...), el fuego despedía un resplandor” ¹⁵²

Todos estos cuadros simbólicos establecen un nexo entre la presencia divina y la impresión que causa al hombre una luz deslumbradora. Esta asimilación de Dios con luz se continúa en el cristianismo –pasaje de la Resurrección en Lucas– y parte de la responsabilidad la ostenta Juan con su evangelio, llamado también Evangelio de la Luz, donde Cristo es la Luz del mundo:

“Yo soy la Luz del mundo. El que me sigue no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida” ¹⁵³

El autor de este evangelio parece haber asimilado la influencia de una corriente de pensamiento difundida en ciertos círculos del judaísmo y cuya expresión se ha

¹⁴⁷ Mt 27, 52-3: *“Se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron. Y saliendo de los sepulcros después de la Resurrección de Él, entraron en la ciudad Santa y se aparecieron a muchos”*.

¹⁴⁸ Jn 1, 4-5: *“En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron”*

¹⁴⁹ Teofanía = del griego Theophania. Theos = Dios ; Phano = Mostrar.

¹⁵⁰ Sal 104, 2.

¹⁵¹ Ex 19, 18.

¹⁵² Ez 1, 13. *“Visión del carro de Yahveh”*.

¹⁵³ Jn 8, 12.

encontrado en los documentos esenios del Qumrán, en el mar Muerto, basados en la perspectiva escatológica, en la mística de la unidad y en la necesidad del amor fraterno ¹⁵⁴. Así, en el texto joánico, Jesús identificará tiniebla con maldad y luz con bondad –luz que brilla en la tiniebla– e ilumina el camino de los hombres. También en la Pasión aparecen indicios de esta dualidad. Por ejemplo, cuando Judas sale del cenáculo, Juan afirma: ”Era de noche” ¹⁵⁵. También en el momento del prendimiento, Lucas dice:

“Estando yo todos los días en el Templo con vosotros no me pusisteis las manos encima; pero esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas” ¹⁵⁶

Mano, bandera y farol; mano de Dios Padre, bandera de la victoria del Hijo sobre el pecado y la muerte y farol como luz del Espíritu Santo. Síntesis de la Trinidad que se encarnó en hombre en la tierra en la persona de Jesús, para luego volver al Padre tras la Resurrección.

Placa V – Dados, Gallo y Rama de Olivo

Nos encontramos ante una placa que representa dos de las profecías que aparecen en la Escritura. Se trata de la predicción de las negaciones de Pedro, realizada por el mismo Jesús, y la del reparto de las vestiduras, ya recogida en los Salmos.

La primera de las dos es el anuncio de las negaciones efectuadas por Simón, la Roca sobre la que Cristo construirá su Iglesia. El artista simboliza tal predicción y acción con la figura de un gallo, que ya desde muy antiguo es uno de los símbolos iconográficos vinculados a Pedro, como las llaves –del Cielo– y a veces un libro. Unido al gallo, como símbolo de Pedro y sus negaciones, aparece una rama de olivo. Este elemento, que separa ambas profecías, hace alusión al pasaje del anuncio de las negaciones que Juan sitúa en la propia cena de Pascua, mientras que los Sinópticos sitúan el anuncio en el camino del cenáculo al huerto de Getsemaní ¹⁵⁷. Salvo este detalle, el relato de ambos hechos aparece tanto en los Sinópticos como en Sⁿ Juan, coincidiendo prácticamente los cuatro en la narración ¹⁵⁸. Cristo señala hasta el tiempo en que Pedro lo ha de negar; la hora en que suele cantar el gallo era antes de que terminase la tercera vigilia ¹⁵⁹, un poco antes de las tres de la madrugada. También en el Antiguo Testamento ¹⁶⁰, el gallo aparece como anunciador del

¹⁵⁴ Se daba una importancia especial al conocimiento. Se expresa un dualismo por medio de antinomias: Luz y Tinieblas.

¹⁵⁵ Jn 13, 30.

¹⁵⁶ Lc 22, 53.

¹⁵⁷ LEAL, J. Y OTROS, *La Sagrada Escritura. Nuevo Testamento, Evangelio*, p. 1010.

¹⁵⁸ Mt 26, 30-35; 26, 69-75. Mc 14, 26-31; 14, 66-72. Lc 22, 31-34; 22, 54-62. Jn 13,36-38; 18, 12-27.

¹⁵⁹ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.* p. 1079.

¹⁶⁰ Job 38, 36: “¿Quién puso en el ibis la sabiduría? ¿Quién dio al gallo inteligencia?”

tiempo, otorgándole junto al ibis ¹⁶¹ poderes premonitorios, siendo todavía en la Palestina actual el que anuncia el tiempo. El gallo y la rama de olivo, símbolo de la premonición de Cristo sobre Sⁿ Pedro, hombre bueno, todo corazón, que había ofrecido su vida por el Maestro, dice Sⁿ Agustín, pero que le negará tres veces la vida ¹⁶², arrepintiéndose inmediatamente, rompiendo a llorar. Su debilidad humana es un ejemplo para todos los hombres. La caída de Pedro es la caída de todos nosotros ¹⁶³. Con el tiempo sufrirá martirio en Roma de la misma –o parecida– forma que su Rabbí.

El reparto de las vestiduras de Jesús, aparece simbolizada por una pareja de dados. Los cuatro evangelistas narran este acontecimiento; los Sinópticos dedicándole un simple versículo, mientras Juan hace mayor hincapié en la narración, dedicándole mayor importancia y buscando –como en otros pasajes suyos– símbolos o fragmentos de la Escritura –Antiguo Testamento– que expliquen la Pasión de Cristo. Es el hijo del Zebedeo el que habla de la túnica sin costura -araphós- del Rabbí, con una clara simbología sacerdotal ¹⁶⁴ y del cumplimiento de la Escritura reflejada en los Salmos ¹⁶⁵.

Según una costumbre romana, las vestiduras de los condenados quedaban en propiedad de los verdugos ¹⁶⁶, costumbre más tarde derogada. De aquí viene el hecho que los mismos decidiesen repartir las vestiduras y echar a suertes la túnica ¹⁶⁷, probablemente algo normal entre los encargados de las crucifixiones. Las partes para repartir serían ¹⁶⁸:

- Velo de la cabeza o palio, para protegerse del sol.
- Sandalias.
- Manto, para el frío de la noche.

¹⁶¹ Según el panteón mitológico egipcio, el dios Thot, con cabeza de ibis, fue el creador mítico de la escritura. N. del A.

¹⁶² GOMA, I., *El Evangelio explicado*, Vol. IV, Barcelona, 1930, p. 320.

¹⁶³ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Pasión en los cuatro evangelios*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1996, p. 68.

¹⁶⁴ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.* p. 1092: “La túnica del Sumo sacerdote era también toda tejida de una pieza, como lo será la de Jesús”. SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 327. “Jesús es el Sumo Sacerdote de la Nueva Alianza a la vez que la víctima”.

¹⁶⁵ SAL 21, 19: “Sufrimiento y esperanza del justo. Repártense entre sí mis vestiduras, y se sortean mi túnica”.

¹⁶⁶ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 328: “Los vestidos de los martirizados pertenecían a los verdugos. Eran los Pannicularia – propinas –. Un decreto de Adriano, recogido en el Digesto, se lo concedía por derecho.” ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 191. “Está documentada esta práctica en el cuerpo de doctrina jurídica romana de los Digesta 48,20, 6 por lo cual no se puede descartar que hubiese ocurrido.”

¹⁶⁷ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 327: “Ser toda de una pieza y que podía ser vendida o recuperada por algún miembro de la familia a cambio de dinero. Túnica – Kuttonek o Chaluk en hebreo – sin mangas. Se acomodaba al cuerpo y se llevaba directamente sobre el, llegando hasta las pantorrillas.”

¹⁶⁸ VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, p. 631.

- Ceñidor (cíngulo)

La túnica iría aparte por las características ya citadas. Juan ve en este hecho tan burdo e inhumano el cumplimiento del Salmo, relatando el evangelista el hecho tal como se especifica en la Escritura ¹⁶⁹. En cuanto al símbolo que el artista escoge para representar dicho sorteo –dos dados– no es en absoluto descabellado, puesto que este juego de azar fue muy popular en la antigua Roma, no sólo entre las clases populares sino también entre las dirigentes ¹⁷⁰. Se trata de un juego de origen asiático – aparece en algunos textos sagrados hindúes–, Pasó luego a Grecia en la forma de astrágalos –las populares tabas– juego, de niños todavía reciente, formando parte de los juegos de sobremesa entre los helenos. De Grecia a Roma, donde se jugaban a pesar de estar prohibidos, excepto en las Saturnales ¹⁷¹. Es entonces muy probable que los soldados de guardia tuvieran para el entretenimiento unos dados y que estos fueran utilizados también como método de sorteo de la túnica del Maestro. No obstante, el énfasis y la redundancia que caracterizan la descripción de la prenda –túnica (khitón)–, atraen la atención del lector, llevando a sospechar un propósito simbólico en el evangelista. Los exegetas lo atribuyen a dos corrientes. Para unos, la túnica inconsútil designaría a Jesús como sumo sacerdote; para los otros sería el símbolo de la unidad de la Iglesia ¹⁷².

Placa VI – Calavera

Juan habla del lugar donde crucificaron a Jesús, de una manera lacónica y escueta al verificar el emplazamiento de la ejecución. Como vemos, la Escritura no nos aclara nada, simplemente nos dice el nombre del lugar donde se produjo la crucifixión. Lo cierto es que el lugar llamado de la Calavera estaba situado fuera del segundo muro de Herodes Magno, aunque luego quedó dentro del tercero ¹⁷³. Se trataba de un montículo rocoso redondeado, con una altura no superior a diez metros y situado al NW de la ciudad de Jerusalén, a unos cien metros del segundo muro. Según excavaciones realizadas recientemente por Christos Katsuntinis, se ha logrado reconstruir casi con total fidelidad la forma original. Su corte original se asemejaba a una S, de siete metros de larga por tres en su parte más ancha orientada de NW a SE y colocada frente a la puerta de Efraín. La roca formaba parte de una cantera de

¹⁶⁹ Jn 19, 23-4. “*Pasaje del reparto de las vestiduras*”.

¹⁷⁰ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EEUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. Vol – XVII, Voz = Dados: “*Marco Antonio, Augusto, Claudio, Nerón; todos ellos fueron empedernidos jugadores de dados, teniendo en sus palacios salas dedicadas exclusivamente a este juego*”.

¹⁷¹ *Idem* : “*Fiestas que se celebraron en Roma en honor de Saturno, en torno al 6 de diciembre. Los dados encontrados en diversas tumbas no difieren mucho de los actuales, incluso en la forma de jugarlos*”.

¹⁷² LÉGASSE, S., *El proceso...Los cuatro evangelios...*, Op. cit., p. 496.

¹⁷³ LEAL, J. Y OTROS, Op. cit., p. 1091.

piedra blanca –mezzy– no aprovechada por su baja calidad, destacando esta del suelo alrededor de 8,10 metros ¹⁷⁴.

Poco más sabemos del lugar en el cual Jesús pasó de este mundo al Padre, sobre todo porque tras la época constantiniana y luego en la Edad Media, las construcciones fueron sucesivas y modificaron el entorno natural. El lugar es denominado por los evangelistas de dos maneras. Una de origen hebreo y para ello emplean el término Gólgota ¹⁷⁵, y la otra es una traducción latina y la denominan como Calvario ¹⁷⁶. Aquí es donde entraría la iconografía de la Calavera, o el Cráneo, a veces incluso con dos huesos cruzados, que aparece en la placa. La razón más común del origen del nombre es que el lugar de la ejecución tenía la forma de un cráneo. También a esto habría que añadir que hasta el siglo XVII se creyó que el Calvario era un lugar de ejecución de criminales y de enterramiento de sus cadáveres allí mismo, lo cual no parece que sea del todo cierto ¹⁷⁷. A toda esta tradición se une la poética leyenda del cráneo de Adán. Los antiguos judíos, y con los talmudistas, así como los Santos Padres, forjaron la leyenda según la cual el cráneo de Adán estaba enterrado bajo la cruz de Jesús ¹⁷⁸.

El cráneo en realidad tiene una significación profundamente espiritual y religiosa. Se trataría del resurgimiento de Adán a la vida por la sangre de Cristo, derramada de sus llagas sobre la clavera del primer pecador y así redimir a todos los hombres. Tal tradición sobrevive en el arte y la imaginería con la práctica de colocar cráneos y huesos al pie de los crucifijos. La placa corresponde a la zona delantera de la urna o lugar donde irían los pies del Señor, simbolizando la parte baja de la cruz o asentamiento en el monte Calvario, oponiéndose a la Santa Faz, que correspondería a la zona de la cabeza del Santo Cristo.

Placa VII – INRI

Título de la cruz, martillo, clavos y tenaza, elementos relacionados con la crucifixión; el primero desde el punto de vista jurídico –como más tarde veremos– y

¹⁷⁴ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 317.

¹⁷⁵ Gólgota deriva del arameo Gulgolta, correspondiente al hebreo Gulgolet: Cráneo. El nombre viene por la forma topográfica de colina, calavera o calva. RAMOS, F. (Dir.), *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Edit. Monte Carmelo, Burgos, 2001, Voz= Gólgota, pp. 494-496. LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002, p. 308. BROUWING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 204.

¹⁷⁶ Calvario deriva del latín Calvariae -Calvariae Locus: lugar donde fue crucificado Jesús-, que a su vez proviene del vocablo Calva-ae = Cráneo. BROUWING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 83.

¹⁷⁷ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Vol – X, Voz = Calvario. Díez Fernández, F., *El Calvario y la cueva de Adán. Resultado de las últimas excavaciones en la Basílica del Santo Sepulcro*, Edit. Verbo Divino, Navarra, 2004.

¹⁷⁸ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Vol – X, Voz = Calvario. “Cráneo confiado por Noé a Sem y este a su vez a Melquisedec, hasta que por fin fue depositado en el monte Calvario”. VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, pp. 621-622.

los otros tres vinculados con el proceso material de la ejecución. De todos estos elementos, en los evangelios solamente aparece citada la inscripción mandada poner por Pilato en la cruz de Jesús ¹⁷⁹. Los cuatro evangelistas reflejan este hecho, aunque de una manera un tanto peculiar, puesto que los textos difieren en su redacción ¹⁸⁰. Los demás atributos de la placa –martillo, clavos, tenaza– no aparecen citados en los textos canónicos, pero por razones de tradición se han vinculado con la Passio Christi y con los elementos de la misma que artistas como el maestro Mateo o Miguel Ángel representan en sus obras ¹⁸¹.

El titulus crucis –nombre que recibe la tablilla donde se escribía la condena del reo–, fue mandada colocar por Pilato después de la crucifixión, lo cual nos indica que no fue llevada en el camino de la Vía Dolorosa por el Rabí ¹⁸². Según Juan, dicha inscripción estaba escrita en hebreo –o arameo–, latín y griego ¹⁸³, sin embargo, la manera de representar dicho título ha sido sintético, tomando las iniciales latinas del texto de Juan, resultando el tan mañido acrónimo INRI ¹⁸⁴ aunque ha habido artistas que han representado la cartela con mayor rigor “histórico” –evangélico–, representando las tres inscripciones ¹⁸⁵, si bien es cierto que el INRI no aparece en la iconografía cristiana hasta el siglo XIII, antes del cual no era constante la forma ni el uso del título ¹⁸⁶.

También el hecho de la colocación del título de la cruz, algo que no fue en absoluto exclusivo de Jesús, nos ayuda a conocer la forma real que tenía el instrumento de la ejecución, debido a la variedad de matices existentes en las crucifixiones. Así, en los evangelios se dice que estaba sobre su cabeza, como aparece reflejado en el texto mateano ¹⁸⁷: “Sobre su cabeza pusieron por escrito la causa de su condena: Este es Jesús, el rey de los judíos”. De aquí puede deducirse que la forma de la cruz era del tipo “Cruz immisa”, que es la que ordinariamente se representa ¹⁸⁸.

El INRI, la tablilla con el motivo o causa de la condena, proclamó la realeza de Jesús, proclamación del reinado del Mesías restaurador del trono de David, a quien

¹⁷⁹ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 323. “*Titulus Crucis o Elogium*”. Epitafio, sentencia.

¹⁸⁰ Mt 27, 37: “*Este es Jesús, el rey de los judíos*”. Mc 15, 26: “*El rey de los judíos*”. Lc 23, 38: “*Este es el rey de los judíos*”.

¹⁸¹ En diferentes portadas románicas, como el Pórtico de la Gloria, o Juicios Finales, como el de la Sixtina, aparecen representados los símbolos o instrumentos de la Pasión. N. del A.

¹⁸² LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 147: “*El Titulus Crucis era llevado o delante del condenado o colgado de su cuello*”. SÜETONIO, *Calígula*, 32: *Praecedente titulo qui causam poenae indicaret*. DIÓN CASIO, 54, 3; “*A propósito de un esclavo crucificado, al que antes se le hizo atravesar el Foro con una inscripción, indicando el motivo por el que iba a ser ejecutado*”.

¹⁸³ Jn 19, 20.

¹⁸⁴ NAVAL, F., *Elementos de arqueología y bellas artes*, S^{to} Domingo de la Calzada, 1904, p. 415.

¹⁸⁵ Se suele dar en pintura –casos de Velázquez y Rubens–; pero también aparece en escultura y sobre todo en imaginería, caso de la escuela andaluza con autores como Juan de Mesa o Gijón. N. del A.

¹⁸⁶ NAVAL, F., *Op. cit.*, p. 423.

¹⁸⁷ Mt 27, 37.

¹⁸⁸ Los tipos de cruces así como sus matices eran muy variados y son analizados en la Placa n^o VIII.

esperaba el pueblo de Israel ¹⁸⁹, en el momento supremo de sus sacrificios por los hombres, adquieren un sentido profético. Pilato, cuando ordena que se fije en la cruz una inscripción, Juan 19,19, no indica la causa de la muerte de Jesús, sino que proclama su divinidad. El titulus no indica ya el delito concreto del condenado; es una confirmación profética de la soberanía de Jesús sobre las gentes de todas las lenguas, lo que Pilato ordena fijar en la cruz. La cruz, no se identifica ya con la mayor humillación del ser humano, se ha convertido en símbolo de la exaltación de Jesús ¹⁹⁰. Del martillo, clavos y tenaza, decir simplemente que están directamente relacionados con la crucifixión. Los clavos aparecen entre los instrumentos de la Pasión, formadores de cuatro de las llagas del Maestro. Para su colocación había verdugos especialistas –clavadores–, así como los clavos largos y anchos recibían el nombre de “trabales” ¹⁹¹. Sobre si fueron tres o cuatro los que traspasaron las muñecas y los pies de Jesús, no se ha logrado explicar, puesto que las dos variedades de crucifixión existieron en la antigüedad.

Placa VIII – Cruz y Escalera

Representa esta placa, igual que las otras tres de su tamaño, una composición en aspa, con la cruz y la escalera. Se trata del instrumento máximo del suplicio y de uno de los elementos utilizados para el descendimiento del cuerpo sin vida de Jesús ¹⁹². De ambos fijaremos nuestro estudio en el primero por razones que creemos obvias, analizando más tarde el por qué de la aparición de la escalera, según una alusión de Lucas.

La cruz, del latín “cruz” y en griego “staurós” ¹⁹³, objeto común en nuestra cultura, no es un elemento exclusivamente cristiano, ni tan siquiera lo es del mundo occidental. Ya desde la más remota antigüedad aparece en forma gammata o svástica, como signo sagrado en la India, dándole multitud de significados, siendo el más común el de la representación solar o cósmica, pues sus dos brazos cruzados apuntan a las cuatro direcciones, o porque puede representar al hombre, en pie, con los brazos extendidos, abarcando de algún modo los cuatro puntos cardinales ¹⁹⁴. También en Babilonia y en México era conocida y utilizada como ornamento o símbolo vinculado al sol. La cruz como instrumento de suplicio fue ideada, según la tradición, por la mítica reina asiria Semíramis ¹⁹⁵. En Grecia y oriente fue reservada

¹⁸⁹ GOMÁ, I., *Op. cit.*, Vol. 4, p. 380.

¹⁹⁰ WINTER, P., *Op. cit.*, p. 210.

¹⁹¹ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.*, p. 1091.

¹⁹² Descendimiento ayudado por una o dos escaleras para descolgar el cadáver. Se representa así por tradición y no porque aparezca citada en los evangelios. N. del A.

¹⁹³ ALDAZÁBAL, J., *Vocabulario básico de liturgia*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1996, p. 109.

¹⁹⁴ ALDAZÁBAL, J., *Op. cit.*, p. 109-110.

¹⁹⁵ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Vol. XVI, Voz = Cruz. RAMOS, F. (Dir.), *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Edit. Monte Carmelo, Burgos, 2001, pp. 249-252. LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De

para pena de salteadores. Ya en Roma, donde se popularizó, en época republicana – hacia el siglo V y IV a. C.– se aplicaba por delitos de estado y no para crímenes comunes, siendo casi una pena política para los que se levantasen contra el orden social y político impuesto por Roma. Casi nunca se aplicaba a ciudadanos romanos, salvo los de más baja clase social, como los esclavos y a los que no poseían la ciudadanía romana ¹⁹⁶.

Fue utilizada esta pena en todo el imperio, hasta que en el siglo IV d. C. Fue abolida por Constantino, en honor de la Passio Christi, y fue entonces cuando la exaltación de la cruz comenzó a institucionalizarse ¹⁹⁷. Hasta ese momento el símbolo de la cruz no había gozado de las preferencias de los primeros cristianos, sobre todo en sus cementerios –catacumbas–, utilizando otros símbolos menos sangrientos y con un contenido más arcano ¹⁹⁸. La razón fue que la cruz siguió utilizándose como instrumento de ejecución asimilando la repugnancia de este hecho con la representación del “Árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo”. Hasta la proclamación del Edicto de Milán –donde se autorizó a los cristianos a desarrollar sus creencias en libertad– en el año 313 d. C., no apareció de una manera clara el signo de la cruz, que luego se engrandecería durante toda la Edad Media, creándose muchas de las variedades cruciformes que han llegado hasta hoy. El arte cristiano fue transformando un tétrico instrumento de tortura y ejecución en un objeto de impresionante belleza plástica.

Pero, en realidad, ¿cómo era la cruz en la que murió el Redentor? Según una antiquísima tradición, la cruz de Jesús medía 2,80 metros de alta por 2,30 ó 2,60 metros de ancha ¹⁹⁹. Los pies de Jesús se encontrarían aproximadamente a 1 metro del suelo ²⁰⁰. Medidas posibles pero que se nos hace difícil admitirlas con exactitud por razones obvias. La escritura habla de que Jesús cargó con la cruz, haciendo los sinópticos la alusión a Simón de Cirene, que Juan ni tan siquiera menciona. Sin embargo, la costumbre romana era que el reo sólo llevara el brazo transversal ²⁰¹ –

Brouwer, Bilbao, 2002, pp. 213- 214. BROUWING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 119.

¹⁹⁶ ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 186. Afirmaciones tomadas de Quintiliano y Suetonio.

¹⁹⁷ Milagro de la invención de la Santa Cruz en Jerusalén por Santa Elena –madre de Constantino– y la victoria de puente Milvio sobre Majencio –“Cum hoc signo vincebis”–, atribuida por el propio emperador a una visión de la cruz y que inmortalizó Bernini en el retrato ecuestre de Constantino en el Vaticano. N. del A. ALDAZÁBAL, J., *Op. cit.*, p. 110. *Para Pablo la cruz es como el resumen de toda la obra salvadora de Cristo*: 1Cor 1, 17-8; Ef 1, 7; Col 1, 13-4.

¹⁹⁸ Entre ellos destacan: El Buen Pastor; Banquete Eucarístico o Fractio Panis; El Cordero Místico. Incluso se introducen temas paganos, como el de Hércules, asimilado al sentido de fortaleza espiritual de Cristo. N. del A.

¹⁹⁹ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930. VOL.- XVI, Voz = Cruz. VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, 274. El camino del Calvario: pp. 619-622.

²⁰⁰ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 143.

²⁰¹ Los Santos Padres ven a Isaac cargando la leña de su propio sacrificio por Abraham, como una prefiguración de Cristo camino del calvario.

denominado “patibulum”²⁰²– puesto que la cruz hubiera sido un peso demasiado grande. En realidad había dos formas de ejecutar, frente a la tradición artística cristiana que representa a Jesús cargando con la cruz completa. La primera consistiría en que la cruz completa se encontrara en el lugar de la ejecución, y la segunda, que el condenado cargara únicamente con el madero horizontal, “patibulum”²⁰³. El patibulum se cargaba sobre los hombros con los brazos atados a él, de forma que el reo cargara con todo el peso. Lo cierto es que ninguno de los evangelistas nos hace una descripción de la cruz de Jesús –ni amplia ni corta– y que por lo tanto tenemos que hablar con conjeturas o tomando otros detalles paralelos para acercarnos lo más posible a su forma. Existían cuatro tipologías fundamentales de cruz, atendiendo a su unión entre los brazos y a su altura²⁰⁴:

- **Cruz *Commissa*** - Llamada también de Antonio, donde no sobresale el palo vertical.
- **Cruz *Immissa*** – O capitata, donde si sobresale dicho palo y que puede ser de brazos iguales –cruz de tradición griega –o desiguales– de tradición latina–.
- **Cruz *Humilis*** – Baja, donde el crucificado quedaba a ras de suelo.
- **Cruz *Sublimis*** – Alta; sólo usada en casos de especial significación.

Normalmente se admite para la crucifixión de Jesús la Cruz Immisa, puesto que el título de la cruz estaba, como ya aclaramos en la nota 163, colocado encima de su cabeza²⁰⁵. Sobre su altura no sabemos nada -ya dijimos que las medidas anteriores eran casi más una fábula que una realidad histórica-, pero siguiendo el pasaje de la caña de hisopo podemos suponer que la altura de la cruz era considerable y por tanto obedecería al tipo de Cruz Sublimis, que es el que se ha desarrollado en la iconografía de los calvarios desde antiguo. Lo más probable es que fueran clavados sus antebrazos al madero transversal –Patibulum– y después levantado en alto y colocado el brazo transversal sobre el staticum²⁰⁶ y el cuerpo sobre el Sedile²⁰⁷,

²⁰² SOLÉ, M. *Op. cit.*, p. 214: “Patibulum, del verbo latino Patere –estar abierto– era originalmente la pieza de madera que servía para atrancar por detrás la puerta de la casa. De ella se servían los amos para enviar los esclavos rebeldes a la crucifixión.” SILIATO, M. G.; *El Hombre de la Sábana Santa*, Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C. Popular), Madrid, 1987, Cap. XV-La ejecución romana. Cap. XVII-La muerte de cruz, pp. 201-218.

²⁰³ DE AUSEJO, S., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1970, Voz = Llevar la cruz, p. 406. ALONSO LÓPEZ, J., *Op. cit.*, p. 187.

²⁰⁴ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p - 215.

²⁰⁵ Mt 27, 37: “Sobre su cabeza pusieron por escrito la causa de su condena: Este es Jesús, el rey de los judíos”.

²⁰⁶ BURGOS, A., *Op. cit.*, p.237.

²⁰⁷ SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 216. “Stipes: poseía a veces un saliente clavado a la altura conveniente para que el reo pudiera apoyarse. Es el Sedile o Cornu. Prolongaba la agonía varios días. En cambio no existía el Subpedaneum – trozo de madera para apoyar los pies. El primero que habla de el S^v Gregorio de Tours, en el siglo VI”.

para más tarde clavar sus pies con uno o dos clavos ²⁰⁸. También la cruz no era de ordinario muy alta, pues existe documentación escrita donde se nos refiere que a veces los cuerpos de los crucificados eran despedazados por perros u otras alimañas. Igualmente es muy posible que Jesús no fuese izado en la cruz completamente desnudo ²⁰⁹ –como era normal en la pena romana–, sino que se le dejaría un pequeño lienzo alrededor de la cintura y genitales para no herir el pudor hebreo hacia la desnudez corporal, naciendo así el motivo del paño de pureza, siendo esta dualidad – desnudez o no– motivo de cierta controversia. Lo que está claro es que el suplicio y la muerte en cruz eran horribles, incluso para unas mentalidades muy diferentes a las nuestras ²¹⁰. La escalera, segundo y último elemento compositivo y simbólico de esta placa, queda claro que no aparece explícitamente en ninguno de los textos evangélicos. Pero si aparece implícita en el texto de Lucas ²¹¹:

“(…) y, después de descolgarle, le envolvió en una sábana”.

Según este texto sería necesario utilizar al menos una –sino dos– escaleras para llevar a cabo este descendimiento de arriba abajo para cumplir la ley judía, que imponía que los cadáveres de los delincuentes ejecutados se fijasen a un poste –al parecer, como ejemplo aleccionador– y que posteriormente se descolgasen y se enterrasen antes de oscurecer ²¹². Se comprende mejor el desarrollo de los hechos relatados, si se empieza por recordar el uso romano que, al contrario de la ley mosaica, dejaba descomponerse los cuerpos de los crucificados en el cadalso y los

²⁰⁸ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.*, p. 1091: “Tres modos se mencionan en la antigüedad sobre cómo crucificar: Con la cruz en tierra. Con la cruz elevada en alto. Clavar primero los brazos y luego elevarlo con cuerdas y poleas” SOLÉ, M., *Op. cit.* p. 319: “Los clavos medían unos 125 mm de largo y unos 35 mm de cabeza, siendo de hierro y de sección cuadrada”.

²⁰⁹ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 140.

²¹⁰ WINTER, P., *Op. cit.*, p. 140, nota n° 24. Paul Winter lo toma de REVILLE, A., *Jesús de Nazareth*, París, 1897, tomo 2, pp. 405-406: “Era la cima del arte de la tortura: atroces sufrimientos físicos, prolongación del tormento, infamia, la multitud reunida presenciando la larga agonía del crucificado. No podía haber nada más horrible que la visión de aquel cuerpo vivo, respirando, viendo, oyendo, capaz aún de sentir, y reducido, empero, a la condición de un cadáver, por la forzada inmovilidad y el absoluto desamparo. Ni siquiera podemos decir que el crucificado se debatiese en su agonía, pues le resultaba imposible moverse. Privado de su ropa, incapaz incluso de espantarse las moscas que se amontonaban en su carne llagada, lacerada ya por la flagelación previa, expuesto a los insultos y ultrajes del populacho que siempre puede hallar cierto placer repugnante en la visión de la tortura ajena, sentimiento que aumenta y no disminuye ante la contemplación del dolor (...), la cruz representaba la humanidad afligida reducida al último grado de impotencia, sufrimiento y degradación. La pena de crucifixión incluía todo lo que podía desear el torturador más ardoroso: tortura, la picota, degradación y muerte cierta, destilada lentamente, gota a gota”.

²¹¹ Lc 23, 53.

²¹² WINTER, P., *Op. cit.*, p. 133. Deut 21, 22-3: “Después de la ejecución, el cadáver tenía que permanecer expuesto a la vista del público durante el resto del día, pero el derecho judío obligaba a enterrar el cuerpo antes del oscurecer. Ni siquiera se dejaban sin enterrar los cadáveres de los enemigos muertos” (ver Jos 8, 29; 10, 26. 2Sam 4, 12).

entregaba a las rapaces ²¹³. Unido al sentido común aparece la plasmación iconográfica de algunos períodos, sobre todo a partir del gótico, para alcanzar en el barroco su máximo desarrollo. Así tanto pintores como escultores o imagineros lo desarrollarán hasta la saciedad, creando una iconografía que recoge una tradición centenaria ²¹⁴.

Placa IX - Caña, Esponja y Corona Espinosa

Representa esta placa la caña de hisopo con la esponja, una alabarda y la corona de espinas. Como en las otras tres de su tamaño y conjunto, la composición es en aspa, actuando la corona como nexo entre ambos elementos. De los tres objetos citados sólo dos aparecen en los evangelios –corona de espinas y caña de hisopo–, quedando la alabarda como un elemento anacrónico, símbolo del cuerpo de guardia al pie de la cruz. En las Escrituras solamente Lucas omite ambos pasajes ²¹⁵. Comenzaremos por el estudio de la corona de espinas, tomando el relato que de tal hecho nos hace Juan:

*“Los soldados trenzaron una corona de espinas,
se la pusieron en la cabeza (...)”.*

Tras los azotes, a los que había sido sometido Jesús, según la ley romana –vigente en ese momento en Palestina– el reo ya no era considerado un ser humano y solía ser escarnecido por sus verdugos de manera cruel. El rasgo de la corona espinosa es extraordinario y sólo aparece en la Pasión de Cristo, dada la sentencia de Pilato, tras su acusación y juicio de haberse nombrado a sí mismo rey de los judíos ²¹⁶. Corona, befa y burla de un rey sin reino terrenal, realizada con toda probabilidad con *Poterium Spinorum* ²¹⁷, o bien *Ziziphus Christi* o *Spina Christi* ²¹⁸, ambas muy abundantes en la zona de Jerusalén y que se solían almacenar para hacer fuego, aunque no se pueda precisar con exactitud la materia con que fue hecha la misma,

²¹³ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 152. Ver también, del mismo autor, *El proceso de Jesús. La Pasión en los cuatro evangelios*, Decclée De Brouwer, Bilbao, 1996, p. 518.

²¹⁴ Autores como Gregorio Fernández –paso del Descendimiento de la Veracruz en Valladolid–, pintores como Rembrandt y Rubens, plasman en sus tallas o lienzos la piadosa escena del Descendimiento, de claro origen medieval, unido al tema de la Piedad, este de tradición nórdica. N. del A.

²¹⁵ Coronación de Espinas: Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-30; Jn 19, 2. Caña de Hisopo: Mt 27, 48; Mc 15, 36; Jn 19, 28-30.

²¹⁶ SOLÉ, M., *Op. cit.*, pp. 310–311: “*Se ha visto la coronación de espinas como un episodio probablemente basado en el juego del rey de burlas, costumbre romana practicada en las Saturnales, prohibida por la Lex Talaria – Ley de los Dados*”. SILIATO, M. G., *El Hombre de la Sábana Santa*, Biblioteca de autores Cristianos (B.A.C. Popular), Madrid, 1987, Cap. III-La corona, pp. 31-35.

²¹⁷ ALARCÓN BENITO, J., *Op. cit.*, p. 182.

²¹⁸ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.*, p. 1085.

dada la ambigua significación del vocablo. Tampoco sabemos exactamente la forma de dicha corona, unas veces se representa en forma de birrete o capacete y en la mayoría de las ocasiones tiene forma de diadema²¹⁹ circular en torno a frente, sienes y parte alta de la nuca, siendo probablemente una caricatura de la corona imperial romana. El motivo de la corona de espinas surge en el siglo XIII, teniendo antes de este atributo – en las imágenes de Jesús en la Pasión – una corona real o de gloria²²⁰. En el antiguo Israel era signo de la consagración a Yahvé de toda la persona del rey o del Sumo Sacerdote. La corona de Espinas no es un instrumento de tortura, sino una parodia de la corona, llamada “radiante”, que llevaban los soberanos orientales; sus puntas significaban la irradiación universal del personaje²²¹. Formas aparte, la corona de espinas es un hecho más que cumple los relatos mesiánicos del antiguo testamento, emanados de los Salmos²²² y de Isaías. El rey David escribe:

“Y yo, gusano, que no hombre, vergüenza del vulgo, asco del pueblo todos los que me ven, de mí se mofan”.

Isaías afirma²²³:

“Despreciable y deshecho de hombres, varón de dolores y sabedor de dolencias, como ante quien se oculta el rostro”.

Ambos relatos es cierto que servirían para más pasajes de la Pasión del Señor, pero son claros en cuanto al hecho del escarnecimiento de Cristo en los momentos anteriores a la frase pronunciada por Pilato: Ecce Homo²²⁴, aquí tenéis al hombre. Jesús despojado y después vestido de nuevo con su propia ropa, lo que prepara su reparto en el Calvario, es disfrazado entre tanto de rey vasallo –manto rojo, corona espinosa, una caña como cetro–, se brinda a una parodia de homenaje por parte de los soldados²²⁵.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ NAVAL, F., *Op. cit.*, p. 1085.

²²¹ LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002, p. 206. Voz= Corona de espinas. RAMOS, F., *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Edit. Monte Carmelo, Burgos, 2001, p. 234.

²²² Sal 21, 7- 8. “*Sufrimiento y esperanza del justo.*” Acento mesiánico. Visión de Cristo como rey Salvador.

²²³ Is 53, 3 y ss. “*Cuarto canto del siervo.*” Ampliamente meditado y citado en el judaísmo, la Iglesia lo ha entendido referido a Jesús. ALDÁZABAL, J., *Vocabulario básico de liturgia*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1996, pp. 363 á 365: “*Los 150 cantos poéticos del Libro del Salterio –expresión de la fe y de la oración del pueblo de Israel– fueron tomados como propios por los cristianos desde la época de la comunidad apostólica. En el Nuevo Testamento fueron entendidos como anuncio profético cumplido en Cristo. Es la cristologización de los Salmos: al sentido literario o histórico original de los poemas, se añadió el sentido pleno, rezándolos como cumplidos plenamente en Cristo.*”

²²⁴ Jn 19, 5.

²²⁵ LÉGASSE, S., *Op. cit.*, pp. 124-25.

En cuanto a la caña de hisopo –del griego "hyssopos", a su vez del arameo "ezob"– se trata de un pasaje importante, más que nada por la simbología mesiánica que implica, junto a la gran tradición judía con respecto a este arbusto²²⁶. Es un episodio que, como ya vimos, aparece en dos sinópticos –Mateo y Marcos– y sobre to do en el texto de la tradición de Juan, el cual lo resalta, otorgándole una gran importancia²²⁷.

“Después de esto, sabiendo Jesús que ya todo estaba cumplido, para que se cumpliese la Escritura, dice: Tengo sed. Había allí una vasija llena de vinagre. Sujetaron a una rama de hisopo una esponja empapada en vinagre y se la acercaron a la boca (...)”.

La sed era uno de los mayores tormentos en los crucificados, tanto por la pérdida de sangre como por la inflamación del vientre²²⁸. Uno de los soldados –los únicos que podían acercarse a la cruz, pues su familia tenía que permanecer a distancia –toma una rama de hisopo, coloca una esponja en un extremo, la empapa en vinagre y le da de beber a Jesús. El hisopo, del que habla la escritura, no es más que un arbusto fuerte y bastante largo, que a veces crece en las hendiduras de las murallas –pudiendo alcanzar algunas ramas hasta sesenta centímetros o un metro– y que responde al nombre científico de *Origanum Maru*²²⁹. Sus tallos, muy frágiles, se usaban como escobillas en las aspersiones rituales. El vinagre al que se refiere el redactor del evangelio era sin duda Posca, bebida refrescante muy popular entre los soldados romanos, hecha con vinagre, agua y huevo que muy probablemente tuviera el cuerpo de guardia en el monte Calvario para atenuar las largas horas de vigilancia. Aún hoy sobrevive en Italia, siendo consumida entre la clase campesina en algunas regiones del país transalpino²³⁰.

Hasta aquí la narración más o menos histórica. Pero no se puede olvidar el profundo contenido simbólico de dicho acto. Así, nos encontramos ante una preordenación de la vida de Jesús por el Padre a través de los Profetas, y, o como en todo el texto joánico, este pasaje es el cumplimiento de la Escritura por parte de Jesús. La

²²⁶ ALDAZÁBAL, J., *Op. cit.*, pp. 170-171: El hisopo es una planta medicinal, utilizada para las aspersiones desde antiguo. En la salida de Egipto se les manda a las familias judías: “*tomad un manojo de hisopo, mojadlo con la sangre del plato y untad de sangre el dintel y las dos jambas de la puerta*”. (Ex 12, 22). Se utilizaba también para purificaciones rituales: “*rociame con el hisopo, quedaré limpio*” (Sal 50, 9).

²²⁷ Jn 19, 28-30.

²²⁸ LEAL, J. Y OTROS, *Op. cit.*, p. 1096.

²²⁹ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Vol. XXVII, Voz = Hisopo. LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002, p. 326. BROUWING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 223. LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 151: “*La caña de hisopo sería imposible que fuera usada para tal menester, dada la naturaleza de la planta. Quizá fuera una lanza -hyssos-, posible solución al problema*”.

²³⁰ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, ap. 613, p. 690. LÉGASSE, S., *Op. cit.*, p. 151.

expresión “Tengo Sed”, dicha por Cristo, hace referencia a dos salmos ²³¹. El primero es el de “Sufrimiento e Esperanza del Justo”, y en uno de sus versículos dice:

“Está seco mi paladar como una teja y mi lengua pagada a mi garganta; tu me sumes en el polvo de la muerte”.

El segundo es el de “Lamentación” –donde aparecen prefiguradas varias escenas de la Pasión ²³²– y dice en una de sus partes:

*“Veneno me han dado por comida,
en mi sed me han abrevado con vinagre”.*

Vemos entonces como un simple hecho de compasión por parte de uno de los legionarios del piquete de guardias es interpretado por el evangelista como un cumplimiento de la Escritura veterotestamentaria, con un profundo sentido mesiánico en ese afán del autor del Apocalipsis de unificar el mensaje de Cristo con las profecías de los viejos profetas hebreos, algo que aparece por doquier en el texto de la tradición de Juan.

El tercer elemento que aparece en esta placa es una alabarda, arma antigua de corte y punta. Se supone oriunda de Dinamarca y se data el arma más antigua de Alemania en 1313, siendo usada por los soldados de infantería ²³³. Se conservó hasta el siglo XIX, habiendo desaparecido como arma de infantería desde fines del siglo XVIII. En la actualidad sólo se emplea en guardias de honor de algunos monarcas. Se trata, sin duda, de una alusión del autor al piquete de guardia, a los soldados que custodiaron al rey –alabarda como arma de guardia de honor de los reyes– y que, aún siendo un mayúsculo anacronismo sirve al escultor como símbolo y como elemento compositivo en aspa ²³⁴ junto a la caña de hisopo.

Placa X - Jarra y Bolsa

Una jarra con una bandeja y una bolsa llena de algo, es lo que aparece en esta última placa. Lo que uno piensa inmediatamente es en el lavatorio de pies de la Última Cena y la tradicional bolsa de las treinta monedas de Judas, idea pronto

²³¹ Sal 22, 16; Sal 69, 22.

²³² Interpretando ampliamente el texto, aparecerían prefiguradas escenas de la Pasión como: Juicio, Negaciones, Flagelación, etc. N. del A.

²³³ ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, VOL - III, Voz = Alabarda.

²³⁴ Las armas que portaban los legionarios eran: Espada corta: Gladius; Lanza de madera y hierro: Pilum. Además de las defensivas, como casco, escudo, coraza, etc. Es normal en la historia del arte el uso y a veces el abuso de anacronismos de indumentaria tanto en pintura como en escultura. N. del A.

desechada, sobre todo porque no guarda relación con los demás temas, ni desde el punto de vista iconográfico ni iconológico²³⁵.

Sin embargo, una vez analizados con detenimiento los fragmentos evangélicos relacionados con la Passio Christi –sobre todo en los sinópticos– llegamos a la conclusión de lo que se representa en esta placa es la jarra de vino con mirra –lo que Mateo denomina hiel²³⁶ –que las mujeres ofrecieron a Jesús antes de ser ajusticiado²³⁷ y que el Maestro no probó; la bolsa representaría la mirra²³⁸ –del griego "smyrna" y del hebreo "mor"– empleada para hacer del vino el brebaje seminarcotizante y embotador de los sentidos. Esta escena que el hijo del Zebedeo ni siquiera menciona, tenía su origen en una antigua tradición con una fuerte base religiosa. Ya en el libro de los Proverbios aparece la siguiente afirmación²³⁹:

“Dad bebidas fuertes al que va a perecer y vino al de alma amargada; que beba y olvide su miseria, y no recuerde ya su desgracia”.

Según la tradición hebrea recogida en el Talmud²⁴⁰, eran piadosas mujeres las que realizaban tal tarea con los ajusticiados, para cumplir la escritura y probablemente fueran esas mujeres de las que habla Lucas en su evangelio. En cuanto a la diferencia entre los dos sinópticos que citan la escena –Mateo y Marcos– hay un matiz importante. Mientras Marcos hablaba de vino mirrado, siendo esta la expresión más acertada, Mateo habla de vino mezclado con hiel. Lo cierto es que la expresión del redactor del evangelio mateano no es más que una forma de designar

²³⁵ Todas las placas ebúrneas tienen grabados los símbolos relacionados con el Viernes Santo y su consecuencia –la Resurrección–. Incluso existe en la situación de las placas o posiciones iconográficas, pero que simbólica e iconológicamente se complementan. N. del A.

²³⁶ LÉGASSE, S., *El proceso de Jesús. La Historia*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1995, p. 137. Mateo habla de hiel, algo heredado del Salmo 69.

²³⁷ Mt 27, 34; Mc 15, 23; Lc 23, 27. Sólo habla del pueblo y mujeres que se dedican y se lamentaban por Él.

²³⁸ GOMÁ, I., *Op. cit.*, p. 377: “(...) era el vino generoso, en el que se disolvían unos granos de mirra”. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, EUROPEO-AMERICANA, Espasa-Calpe, Barcelona, 1930, Vol. XII, Voz = Mirra. “Gomorresina en forma de lágrimas, de gusto amargo, aromático. Roja, semitransparente, frágil y brillante. En estado líquido los antiguos la tenían por un bálsamo precioso”. RAMOS, F. (Dir), *Diccionario de Jesús de Nazaret*, Edit. Monte Carmelo, Burgos, 2001, p. 831. LEON-DUFOUR, X., *Diccionario del Nuevo Testamento*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002, pp. 411-412. BROUWING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 314: “Era empleada para perfumes de las bodas y para los enterramientos, pues mezclada con otras materias daba un resultado muy diverso. Con aceite es un producto aromático; con vino es un fuerte anestésico; con aloe se convierte en un ingrediente para embalsamar”.

²³⁹ Prov 31, 6-7.

²⁴⁰ VILARIÑO UGARTE, R., *Op. cit.*, p. 628: “Al que va a morir, dice el Talmud, le darás a beber un grano de incienso en un vaso de vino, para que pierda el conocimiento de sí mismo”. TALMUD. En hebreo significa enseñanza. Es un libro judío que consiste en una enseñanza o comentario del Pentateuco o cinco libros de Moisés. Es muy apreciado porque explica y aclara la Torá – Pentateuco – concediéndole una autoridad semejante a la Ley de Moisés. Contiene además la tradición, doctrinas y ceremonias del pueblo judío. SOLÉ, M., *Op. cit.*, p. 467, nota 108 bis.

cualquier amargor o también que el traductor griego del arameo cambiase "mora" - mirra- por "merorah" -hiel-²⁴¹, pudiendo haber influido en ello el recuerdo del Salmo²⁴²:

*“Veneno me han dado por comida,
en mi sed me han abrevado con vinagre”.*

Cristo rehusó el brebaje que se consideraba idóneo para entorpecer los sentidos, queriendo apurar hasta la última gota del cáliz²⁴³ que le asignara el Padre celestial. Jesús era consciente de todo lo que ocurría y como tal quiso cumplir la escritura, todo aquello que el Padre había revelado en la antigüedad por medio de los profetas y salmos, como se aprecia en todo el texto de Juan. Este es el sentido que tiene esta placa, demostrar la amargura de Jesús en el momento de su hora, cuando Él sabía que todo se iba a cumplir.

Síntesis Iconológica de las Placas de Marfil

Tras este profundo estudio sobre la simbología y origen de la iconografía de estas placas ebúrneas, salta a la vista que los pasajes aquí contenidos abarcan el Viernes Santo y el glorioso Domingo de Resurrección. Aún así, el orden cronológico-temporal no existe en estas placas, pues sería como sigue:

ANUNCIO NEGACIONES Y NEGACIONES DE PEDRO
FLAGELACIÓN
CORONACIÓN DE ESPINAS
ESCARNIO CON LA CAÑA
VERÓNICA
VINO MIRRADO
CALVARIO Y CRUCIFIXIÓN
INRI
REPARTO DE LAS VESTIDURAS
TENGO SED
LANZADA
DESCENDIMIENTO
RESURRECCIÓN

Es curioso que no aparezca ninguna alusión directa a la sepultura de Jesús, pero es lógico, puesto que este hecho está contenido en la obra misma y hace innecesario

²⁴¹ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, ap. 605, p. 684.

²⁴² Sal 69, 22.

²⁴³ RICCIOTTI, G., *Op. cit.*, ap. 555, p. 631: “*Expresión metafórica, frecuente en escritos rabínicos, para designar la suerte reservada a alguien o alguno*”.

una iconografía palpable del hecho. Tenemos entonces una narración exhaustiva del día de la Pasión – Viernes Santo– y su consecuencia –Resurrección– narrada sin orden lógico. ¿Cuál era la intención del artista que talló las placas o de la persona que diseñó este programa iconográfico?

Después de analizar detenidamente las placas, encontramos una sutil e intrincada relación escritural, teológica y espiritual entre ellas. Tenemos la cabeza y la base de la cruz –placas no I y VI–, con el dolor físico del Hijo del hombre –placas no II y VII–, con el escarnio e los hombres –placas no III y IX–, con la vida y la muerte–placas no IV y VIII, y con los anuncios proféticos del Antiguo y Nuevo Testamento –placas no V y X.

A este esquema y no a otro obedece la agrupación de los hechos pasionales de la manera en que se han realizado y que estarían vinculados de una manera directa con los ángeles portadores de instrumentos de la Pasión, tránsito entre la tapa de la Urna – Pasión y Sacrificio del Cordero– y el sepulcro propiamente dicho –símbolo de la Nueva Alianza–. Serían pues estas placas como una magistral síntesis teológica e iconológica del Antiguo y del Nuevo Testamento, y, como Juan, intentarían unir los hechos de la Pasión con prefiguraciones de los profetas hebreos.

V.6 - Imágenes del Viernes Santo en la Semana Santa de Ferrol

V.6.1 - Los dos Yacentes del Santo Entierro o de la verdadera historia de las imágenes protagonistas del Viernes Santo

Cuando en la tarde del Viernes Santo, al atardecer del llamado Viernes de Nisán, en medio de las afinadas notas de la Banda del Tercio del Norte, la Santa Urna del Santo Entierro hace su aparición en el atrio de Sⁿ Julián ante la St^{ma} Virgen de los Dolores, todos los ferrolanos ven una imagen yacente de Nuestro Señor dentro del mejor paso de la Semana Santa ferrolana. Pero, ¿es esta talla la que siempre ha efectuado esta salida en la procesión del Santo Entierro? Hemos de afirmar rotundamente que no. Además la actual imagen de Jesús Yacente es la más “joven” de las protagonistas de ese día –Viernes Santo–, junto a Sⁿ Juan Evangelista y a la St^{ma} Virgen, ambas de las Cofradías de Dolores. Lleva dicha imagen de Jesús muerto, desde 1892, cumpliendo con esta función, cuando ambas piezas –Santo Cristo y Santa Urna– llegaron a Ferrol después de su elaboración en los compostelanos talleres de Dⁿ Urbano Anido y salir de la gubia de Manuel Corgo, como imaginero del Santo Cristo. Apartir de ese año –1892– y ya de forma y manera ininterrumpida, ocupará el espacio protagonista en la procesión del Santo Entierro

junto a dos “ancianos” del siglo XVIII en la forma del discípulo amado y de la Madre del Redentor en su advocación Dolorosa ²⁴⁴.

Y, ¿qué ocurría antes de la llegada de esta talla y su urna? Pues que otro protagonista ocupaba ese lugar, desde un tiempo más remoto que la propia catedral -antigua parroquial- de Sⁿ Julián, levantada entre 1765 y 1772. Necesitamos irnos al viejo Sⁿ Julián “in classe” o del puerto, para buscar los orígenes de esta talla, y aún así desconocemos de forma exacta cuando aparece dicha imagen en el primitivo Ferrol. Me estoy refiriendo, por supuesto, al Cristo articulado de la catedral de Sⁿ Julián, el cual desempeñó tal función –protagonista de la procesión del Santo Entierro– desde el siglo XVIII, o ¿quizá el XVII?, hasta 1892. Dicha talla articulada –la cual ofrece una iconografía de un crucificado muerto o un pseudoyacente, según la colocación de sus brazos articulados en los hombros–, siguió “actuando” como protagonista en la liturgia del Viernes Santo. Queremos decir, que se siguió celebrando la ceremonia del descenso de la cruz en la tarde del Viernes Santo –hacia la hora nona, tres de la tarde– con la asistencia de los pasos de la Dolorosa y Sⁿ Juan Evangelista ²⁴⁵:

“Asiste también la Virgen al acto del Descendimiento en la iglesia parroquial, y después a la procesión del Santo Entierro (...)”.

Descendimiento en la tarde del Viernes, pues hemos de recordar que los Santos Oficios se celebraban por la mañana –hacia las diez–, algo que no cambiará hasta la reforma litúrgica propugnada por Pio XII en los años cincuenta del siglo XX ²⁴⁶. Ceremonia, la del Desenclavo, donde la imagen antigua –fechada por su estilo a finales del siglo XVII o principios del XVIII– continuó como protagonista, siendo sustituida por la nueva talla compostelana en la procesión del Entierro del Señor. Así se mantuvo por lo menos hasta la segunda década del siglo XX, hacia 1912, aproximadamente, fecha en torno a la cual desaparecen las noticias sobre dicha ceremonia, pasando la imagen del articulado a un segundo plano, “perdiéndose” en

²⁴⁴ Hemos de recordar que la actual imagen de la Dolorosa del Viernes Santo procesiona desde principios de los años veinte del siglo XX, sustituyendo a la llamada “Dolorosa del Enquentro”. Esta, desde 1949, procesiona bajo la advocación de N^{ta} S^{ra} de la Piedad la noche del Jueves Santo, en la procesión del St^{mo} Cristo de la Misericordia. Sin embargo, ambas imágenes tienen su origen a mediados del siglo XVIII –1750– en el momento de la fundación de la V.O.T. de Servitas en el oratorio del St^{mo} Cristo de los Navegantes en el primitivo Sⁿ Julián. Una, la del “Enquentro”, recibiendo culto en la procesión del mismo nombre, en la del Santo Entierro, y, a partir de 1841, en la de “Os Caladiños”. En 1868 pasaría a formar un Calvario al lado del Cristo de la Misericordia y Sⁿ Juan Evangelista, en un retablo colateral de la capilla de N^{ta} S^{ra} de los Dolores. La otra, la llamada del “Camarín” y actual imagen procesional, fue creada para imagen titular de la Congregación de Servitas, presidiendo todas sus celebraciones desde el citado camarín del desaparecido retablo de la capilla –hoy parroquia– de los Dolores, en la plaza de Amboage. N. del A.

²⁴⁵ MONTERO ARÓSTEGUI, J., *Historia y descripción de El Ferrol*, Beltrán y Viñas Imp., Madrid, 1859, p. 412.

²⁴⁶ Véase ALDAZÁBAL, J., *El triduo Pascual*, Centre de Pastoral Litúrgica, Zaragoza, 1997.

las bóvedas de la entonces sólo parroquial, hasta 1998, año en que se recuperó como crucificado en la remozada capilla del baptisterio de la hoy catedral de Sⁿ Julián. Con nueva cruz, nuevo INRI y nueva peluca la imagen estará al culto público desde el Lunes Santo de dicho año finisecular, en su iconografía cruciforme, presidiendo un nuevo espacio, una vez eliminado el elemento cementicio, que trataba malamente de reproducir la gruta de Lourdes, que lo cubría. Espacio pequeño pero diáfano donde se ubica la pila bautismal, el cirio pascual –en el tiempo no relacionado con la Pascua– y la imagen del Redentor en la cruz.

Descripción analítica y comparativa de los dos yacentes

El origen de ambas imágenes es incierto. El “viejo” pseudoyacente, proveniente de la primitiva parroquial de Sⁿ Julián del puerto de Ferrol, responde a una estética vinculada con la escuela castellana del XVII y sus posibles talleres y ramificaciones de los mismos, a partir del maestro Gregorio Fernández en Valladolid. De la imagen reseñada no tenemos más que la propia talla, sin existencia de documento alguno sobre la misma. Sin embargo, del “joven” yacente aparece mejor documentado, sobre todo a partir de la hemeroteca de “El Correo Gallego”²⁴⁷:

“Por la parroquia de Sⁿ Julián se encargará en breve a un escultor una imagen de Cristo Yacente, que será estrenada con el nuevo sepulcro en la Procesión del Santo Entierro de la próxima Semana Santa”.

Si ambas obras, Cristo y Urna, realizadas para formar grupo, lo normal sería que hubiese coordinación entre ambos talleres. Desconocemos como fue realizado el contrato del Cristo, pero lo que sí sabemos hoy –por fin– es que su autor es contemporáneo de la Santa Urna; que se llamaba Manuel Corgo y que era discípulo de Urbano Anido, así como probable trabajador o tallista en su taller compostelano. El periódico ferrolano, hoy en Santiago, nos ha dejado reflejo de lo antedicho²⁴⁸:

“(…) La imagen del Redentor, obra del escultor don Manuel Corgo, también Santiagués y discípulo de Anido, no nos ha llamado tanto la atención, pues aún cuando trabajó con fe, no está muy natural, ya por su colorido que es un blanco yeso, ya por las formas, si bien no dejamos de reconocer su mérito (…)”.

Datos escuetos sobre el autor de la imagen, los cuales algún día serán ampliados para su mejor conocimiento. Nos apunta el periódico que la obra no gustó. Desconozco si al común de los mortales en Santiago y en Ferrol o si sólo fue al “cronista gacetillero” que redactó el breve artículo en 1892. Lo cierto de la obra en

²⁴⁷ ARCHIVO-HEMEROTECA (A.H.) de “El Correo Gallego”, Diario de 28 de noviembre de 1891.

²⁴⁸ A.H. de “El Correo Gallego”, Diario de 8 de abril de 1892.

cuestión es que, sin estar avalada por la gubia de un artista fuera de serie, si tiene algo que otras imágenes de mejor talla no muestran, mover a la oración ²⁴⁹:

“ (...) Un imaginero es escultor, pero el escultor no necesariamente es imaginero, porque para serlo hay que tener fe y volcar sobre la obra un sentimiento muy especial que haga posible que la talla paisajista que se está esculpiendo provoque en el pueblo la oración y la veneración. Que el pueblo rece ante esa imagen (...) Y así les transmita sus oraciones (...)”.

Dos tallas en madera policromada. Uno, el “viejo”, con varios repintes que ocultan la policromía original de la pieza. El otro, el “joven”, con sus colores originales, únicamente aseados y restaurados hace unos años por D^a Ana María Loureiro Arias ²⁵⁰, recuperando los tonos originales al librarlos de hongos, xilófagos y demás “fauna” destructora de obras líneas. La policromía del “viejo” pseudoyacente presenta una exageración hematológica –demasiada sangre, sobre todo en la zona alta de la espalda–, quizá por el origen de la primitiva policromía castellana de la obra, y, también, por posibles repintes posteriores no muy afortunados.

En cuanto al tamaño de las tallas también existe divergencia. El “viejo” yacente parroquial nos expone un Jesús más real, con una estatura próxima a 1,80 metros, con piernas y brazos coordinados en las proporciones. El “joven”, aunque centenario ya, nos plasma una pieza mucho menor que el natural –realizada a medida de la urna–, de aproximadamente 1,50 metros de alto. Quizá esta diferencia en el tamaño de las imágenes pueda deberse al origen escenográfico del “viejo” pseudoyacente, siendo necesario un tamaño mayor para una mejor visualización del pasaje del Descendimiento.

También anatómicamente existen notables diferencias entre ambas imágenes. Así, el “viejo” crucificado-yacente nos plasma una anatomía seca, marcada, precisa, a la castellana, con musculación detallada, sobre todo en los brazos, con tendones y venas muy remarcados. Sólo un elemento extraño –el sistema de movimiento de los brazos, ubicado en los hombros– deteriora y estropea el conjunto anatómico del tórax. El “joven” yacente del Santo Entierro, nos muestra una anatomía mucho más blanda, con unas carnes realizadas de forma y manera más sumarias, sin tanto detalle ni en músculos, ni tendones, ni en venas. En cuanto a sus proporciones, digamos que esta imagen presenta dos aspectos. Lateralmente sus proporciones son perfectas, en función de su tamaño general, dado que está diseñada para ser vista en esa posición. Sin embargo, frontalmente su tórax nos muestra una desproporción en su anchura con respecto al resto del cuerpo, lo cual no plantea grandes problemas de conjunto, puesto que la visión frontal no es posible cuando la imagen se encuentra

²⁴⁹ “Blanco y Negro”, Suplemento del diario “ABC”, marzo de 1997.

²⁵⁰ A finales de los años ochenta del siglo XX, la Cofradía se propuso una restauración a fondo de la imagen. Para ello se dispuso al trabajo D^a Ana María Loureiro Arias, la cual realizó una limpieza, recomposición de grietas y acabado, que dejó la talla “como nueva”, quitándole los añadidos que manos piadosas pero poco expertas colocaron con los años. N. del A.

dentro de la Santa Urna. Aún viéndolo en la capilla del Viernes Santo, esta desproporción pasa desapercibida al fiel o al simple observador, dados los ángulos de visión que se obtienen con los vidrios biselados del continente del cuerpo yacente del Señor ²⁵¹.

Ambas imágenes portan paño de pureza. Dicho elemento aparece en las imágenes de los crucificados desde tiempos antiguos, a pesar que los condenados a cruz lo hacían completamente desnudos. Pero el pudor judeocristiano ha tendido siempre a ocultar la zona púbica del crucificado y más tarde también de los yacentes. El “viejo” pseudoyacente lleva un paño tallado y por supuesto policromado, con pliegues ligeramente acartonados, con aristas vivas, sobre todo en el fragmento que cae a la derecha de la lazada vertical. Aquí hay un mayor acartonamiento. Sin embargo, el “joven” plasma un paño en talla sumaria, sin lazada, simplemente realizado para ocultar la zona púbica de la imagen y porque iría oculto por un sudario en sábana de batista bordada, ya desde los orígenes de la talla en 1891-92 ²⁵².

“Descansa la tal imagen, sobre ricos almohadones de raso morado, guarnecido el de la cabeza de galón de oro, y rematado con dos gruesas borlas del mismo metal (...). El cuerpo del Divino Redentor, está envuelto en rica sábana de batista, bordado por la simpáticas Carolina Anido é Isolina Suárez, la una hija y la otra sobrina del maestro ebanista S^r Anido (...). El trabajo llama la atención por lo delicado”.

Ambos presentan también cabello con pelo natural, por lo tanto no en talla, al contrario de la barba, que en ambos se presenta tallada con el resto del rostro. En el pseudoyacente es una barba sumaria, rematada en una sola punta, mientras en el “joven” nos encontramos con una barba mucho más abundante, acabada en dos pequeñas puntas en su zona baja. Pero, a pesar de la afinidad en el postizo capilar en ambas imágenes –renovado en el “viejo” y original en el “joven”–, existen profundas diferencias en el resto del rostro de ambos Cristos, sobre todo en los ojos. En el “joven” aparecen ligeramente abiertos –propio de un cadáver tendido– con un rostro que pasa de ser el de un cadáver a inspirar amor, paz y vida. Continúa la obra el sentido barroco de ruptura de barreras entre espectador y obra. Mientras, en el

²⁵¹ Dicha pieza fue recuperada en su esplendor original cuando antes de la Semana Santa de 1992 procedimos a una limpieza a fondo de la Santa Urna, retirándole los “añadidos” de cien años, sobre todo pegamentos y materiales químicos para la limpieza de las zonas de plata y plata dorada. Queda por realizar una mínima labor de reposición de “partes faltosas” en elementos ebúrneos, así como una correcta restauración de los ocho ángeles pasionistas en madera de boj. N. del A.

²⁵² A.H. de “*El Correo Gallego*”, Diario de 8 de abril de 1892. Todas las piezas añadidas que lleva el “joven” yacente –almohadón con borlones de oro, colchoneta, así como las piezas del sudario de batista bordada– son originales, realizados cuando se talló la imagen y se montó la Santa Urna en Santiago. Se custodian por parte de la Cofradía del Santo Entierro –aunque la propiedad, como la Santa Urna y el Santo Cristo Yacente sea de la catedral de Sⁿ Julián–, utilizándose cada año en el aderezo del conjunto de la Santa Urna, tanto para la capilla del Viernes Santo como para la procesión del Santo Entierro. N. del A.

pseudoyacente sus pupilas aparecen tapadas por unos párpados completamente cerrados. Muerte y vida en dos imágenes de Cristo Muerto, en el tránsito por la sepultura, utilizándose en ambos los ojos de vidrio. Muerte en los ojos cerrados; vida en los ojos entreabiertos del “joven” yacente, aunque ambos presenten el elemento indispensable para la iconografía de Jesús muerto en carne mortal. Me refiero a la herida de la lanza de Longinos en el costado, ambas en el lado derecho. La del “viejo” exagerada por los repintes excesivamente sanguinolentos, de donde brota un desmesurado chorro de sangre. En el costado del “joven” yacente se abre una herida mucho más realista y sobre todo moderada, sin los excesos hematológicos citados. Dos tallas, dos épocas, dos formas de entender la imagen de Jesús. Ambas válidas, ambas impactantes. El “viejo” con mayor sentido de muerte, quizá debido a su doble condición de crucificado y yacente. El “joven” con mayor sentido de vida, reflejado en el rostro de un Jesús muerto que “habla” con todos los fieles que oran ante su imagen.

Por lo que sí debemos felicitarnos es por la recuperación de ambas tallas. Primero, en la restauración del “joven” a finales de los años ochenta, en trabajo ímprobo de D^a Ana María Loureiro Arias, la cual cayó bajo la fuerza del rostro del Señor del Santo Entierro. Segundo, en la vuelta al culto –quizá por primera vez– de la imagen original, dentro de la capilla bautismal, y tras un prolongado sueño, cual personaje de cuento que despertara de un mal hechizo, abandonando ya para siempre su solitaria estancia en las bóvedas de la catedral.

Catalogación de ambos yacentes

- Título

Santísimo Cristo del Santo Entierro.

- Autor

Escuela compostelana. Taller de Urbano Anido.

- Tallista

Manuel Corgo. Taller de Urbano Anido.

- Cronología

Finales del siglo XIX. 1891-1892.

- Emplazamiento

Junto con la Santa Urna forma el conjunto fundamental de la capilla al culto sólo la mañana y tarde del Viernes Santo. En 1998 varió su ubicación, pasando de la desaparecida gruta de Lourdes -hoy baptisterio- al espacio frontal del retablo de Sⁿ Antonio, también en el interior de la catedral de Sⁿ Julián. El resto del año se encuentra, junto a la Santa Urna, custodiado en los locales parroquiales, hasta su ubicación definitiva en el futuro museo catedralicio.

- Pasajes Evangélicos

Mt 27, 57-66, Sepultura de Jesús. Mc15, 42-7, La sepultura de Jesús. Lc 23, 50-6. La sepultura. Jn 19, 38-42, La sepultura.

Tradición piadosa del Entierro de Cristo. Evangelios Apócrifos.

- Descripción

Talla en madera policromada, a tamaño menor que el natural –sobre 150 cm–, con aplicación de pelo natural y barba en talla. Realizado a medida de la Santa Urna –visión lateral–, con desproporción anatómica en el tórax dada esa visión ideal. Policromía original, con ligeros toques de sangre y marcas de cuerdas en muñecas y tobillos. Se completa con paño de pureza en talla muy sumaria que se oculta con el sudario de batista bordado, con sábana y almohadón, junto a la colchoneta y almohada con borlones en oro. Procesa, dentro de la Urna, desde 1892 en la procesión del Santo Entierro la tarde del Viernes Santo.

- Bibliografía

FERNÁNDEZ DÍAZ, E., *100 años de Pasión*, Concello de Ferrol, La Coruña, 1992.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J., *La imagen religiosa del arte en Ferrol*, Concello de Ferrol, La Coruña, 1994.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J., *La Cofradía del Santo Entierro de Ferrol (1951-2001)*, Catálogo de la Exposición del L Aniversario de la Hermandad del Santo Entierro, Cofradía del Santo Entierro-Diputación de A Coruña, A Coruña, 2003.

ARCHIVO-HEMEROTECA (A.H.) de “El Correo Gallego”, 1891-1892.

- Título

Santísimo Cristo del Descendimiento y del Santo Entierro.

- Autor

Desconocido. Imagen sin documentar

- Cronología

¿Siglo XVII-XVIII? Anterior a 1765.

- Emplazamiento

Fue venerado como yacente en la parroquial primitiva del puerto. De aquí pasó a la iglesia de Sn Julián, en la nueva población, a partir de 1772 –desarrollando su función durante el siglo XIX–, donde su culto desapareció en los años diez del siglo XX, cuando desapareció la ceremonia del Descendimiento. Recuperado para el culto como crucificado en la capilla bautismal de la catedral en 1998. Ignoramos si en la nueva parroquial recibió culto aparte del día de Viernes Santo.

- Pasajes Evangélicos

Mt 27, 57-66, Sepultura de Jesús.

Mc15, 42-7, La sepultura de Jesús.

Lc 23, 50-6, La sepultura.

Jn 19, 38-42, La sepultura.

Tradición piadosa, de origen medieval, del descendimiento de Cristo de la cruz y el Santo Entierro. Evangelios Apócrifos

- Descripción

Talla en madera policromada –con varios repintes superpuestos muy exagerados –a tamaño natural. Sus piernas aparecen montadas, la derecha cabalga sobre la izquierda como un crucificado–, con sólo tres clavos para manos y pies; los brazos

articulados en los hombros que lo transforma en un “pseudoyacente” tras el desenclavo. Presenta pelo natural –no original– y paño de pureza tallado con lazo volado a la derecha, en la tradición castellana de Gregorio Fernández, algo que impregna los poros de toda la talla. Se utilizó para la ceremonia del descendimiento y procesión del Santo Entierro hasta la llegada de la nueva urna y el nuevo Cristo, en 1892. En el desenclavo siguió siendo el protagonista hasta la desaparición de dicha ceremonia en los años diez del siglo XX.

- Bibliografía

MONTERO ARÓSTEGUI, J., *Historia y descripción de El Ferrol*, Beltrán y Viñas Imp., Madrid, 1859.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J., *La Cofradía del Santo Entierro de Ferrol (1951-2001)*, Catálogo de la Exposición del L Aniversario de la Hermandad del Santo Entierro, Cofradía del Santo Entierro-Diputación de A Coruña, A Coruña, 2003.
“Arimathea”, Boletín de la Cofradía del Santo Entierro, nº1, 1997.