

EL SANTO CRISTO DE BURGOS Y LOS CRISTOS DOLOROSOS ARTICULADOS

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Resumen

El Santo Cristo de Burgos pertenece al grupo iconográfico constituido por los crucifijos articulados, cuya característica principal es su capacidad para mover los brazos. La existencia de estas imágenes se explica en relación con la liturgia medieval, concretamente con las ceremonias que se celebraban el Viernes Santo.

La distribución geográfica de estas esculturas está muy delimitada, se sitúan primordialmente en el antiguo Imperio Romano-Germánico, sólo la talla desaparecida del monasterio de Barking, cerca de Londres, y las cuatro españolas se hallan fuera de él.

La historiografía dedicada al tema no incluye a las imágenes españolas y cuando en España se escribe sobre ellas se hace de forma individual y desde un enfoque devocional, sin embargo el grupo español destaca por su elevada calidad artística, muy superior a la media. Entre todas las esculturas de este tipo es la talla burgalesa la que alcanza las cotas más elevadas de perfeccionamiento técnico. Las singularidades que presenta esta imagen - puede articular cuello, brazos, dedos de las manos y piernas, así como los materiales empleados, cabello natural, piel vacuna para ocultar los engranajes que permiten el movimiento, lana picada para rellenarlos y asta para las uñas- le alejan de la tradición escultórica española y van a dar origen a numerosas leyendas desde el siglo XV.

Abstract

The Holy Christ of Burgos belongs to the iconographic group constituted by the articulated crucifixes whose main feature is its ability to move their arms. The existence of these statues is explained in relation to the medieval liturgy, especially with the ceremonies that were celebrated on Good Friday.

The geographical distribution of these wood carvings is very well demarcated. They are basically located in the Old Roman-Germanic Empire, only the disappeared carving of the monastery of Barking, near London, and the four Spaniards are outside it.

The historiography dedicated to this subject does not include the Spanish carvings and when in Spain it has been written on them for of individual form and from a devotional approach. However, the Spanish group is very remarkable because of their high artistic quality, above average.

Between all the sculptures of this type, it is the Burgos carving the one that reaches the highest levels of technical improvement. Between the singularities that presents this statue is possible to emphasize that it can articulate neck, arms, fingers and legs, as well as the used materials: natural hair, bovine skin to hide the gears that allow to movement, pricked wool to fill up them and until the nails, moves away to him of the Spanish sculptural tradition and is going to give origin to numerous legend from century XV

1. El Santo Cristo de Burgos. Aspectos devocionales

El Santo Cristo de Burgos se encuentra actualmente en la capilla del mismo nombre de la catedral, donde se custodia desde 1836. Su lugar de procedencia es el desamortizado convento de los Agustinos Ermitaños. Este cenobio fue en su origen una edificación muy pobre ubicada a las afueras de la ciudad. En los siglos XV y XVI, debido a su pobreza, a sus reducidas dimensiones y a la gran afluencia de creyentes que acudían atraídos por la imagen, se procede a su reedificación. Entre los sufragadores de las obras se encuentra la familia Santa María, la familia Orense, acaudalados mercaderes burgaleses, y Felipe II¹. Durante el tiempo que duraron las obras la imagen ocupó el altar mayor de la iglesia, al finalizar las mismas la talla se trasladó a una capilla del claustro construida para tal fin². Esta capilla se realizó en grandes dimensiones, con espacio para poder albergar hasta cien personas, tamaño muy considerable para una construcción de este tipo. Según cuenta un cronista, a pesar de sus dimensiones, en ocasiones era insuficiente para dar cabida a todos los devotos que querían orar ante la imagen³.

En esta capilla del claustro estuvo el Santo Cristo hasta 1808⁴, año en el que el Marqués de Avendaña temiendo el saqueo de las tropas francesas ordenó su traslado provisional a San Nicolás, posteriormente pasó a la catedral, lugar en el que se instaló en las capillas de San Enrique y de Nuestra Señora de los Remedios⁵, siendo esta última la actual capilla del Santo Cristo.

¹ FLÓREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, Madrid, 1771, p. 491. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, Burgos, 1997, p. 31-32.

² VARESEO, J. B., *Historia del santo Cruzifixo de Burgos y de sus milagros*, Burgos, 1604, fol. 7.

³ ALBARELLOS, J., *Efémerides burgalesas*, Burgos, 1980 (1919), pp. 247-248. AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad de historia del santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable catedral burgalesa*, Burgos, 1939, p. 7. *Era tan reducida que apenas cabían cómodamente cien personas. Su fábrica no tenía primor alguno artístico, pues todo lo suplía el adorno de preciosas colgaduras de brocado, damasco y telas de diferentes colores, según la fabricación de aquellos tiempos.*

⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 32.

⁵ Archivo Catedralicio de Burgos, *Libro Redondo* de 1808, f. 2. *Esta iglesia fue preservada del saqueo, [...]; pero todas las demás iglesias parroquiales y conventos sufrieron el saqueo, como todas las casas de la ciudad.* LAMPÉREZ ROMEA, V., "El Santo Cristo de Burgos y su retablo en la catedral", *Ilustración Española y Americana* XI, (1899), p. 171. En lugar de la capilla de Nuestra Señora de los

Después de la destrucción del monasterio agustino por las tropas francesas, la comunidad intentó reconstruirlo. Recuperaron la imagen en 1815, conservándola en el convento hasta 1836, año en el que se aplicó la ley de exclaustración al cenobio. Por este motivo se volvió a trasladar a la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, que a partir de esta fecha pasó a llamarse del Santo Cristo⁶.

La talla sustituyó en el altar de la capilla catedralicia a un lienzo donado por el canónigo Juan Vélez Mantilla, obra de Mateo Cerezo el Viejo, en el que se reproducía esta escultura⁷.

1.1. La leyenda sobre el origen y hallazgo de la imagen

Como todas las imágenes de gran devoción ésta también se ve envuelta en la leyenda. Existe una historia muy arraigada en la memoria popular, que atribuía la autoría de la talla a Nicodemo⁸.

Remedios, menciona la de las Reliquias. SALVÁ, A., *Burgos en la guerra de la independencia*, Burgos, 1913, pp. 62-72. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., pp. 75-77. *Solamente la catedral se libró de los saqueos*.

⁶ Son muchos los autores que se refieren al año 1835 para su traslado, debido, creo, a que fue en ese año cuando se empezó a aplicar la ley desamortizadora en Burgos. Todos los autores coinciden en 1835, menos LAMPÉREZ ROMEA, V., "El Santo Cristo de Burgos y su retablo en la catedral", *Ilustración Española y Americana* XI, (1899), p. 171. Da como fecha el 30 de enero de 1836. AVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable capital burgalesa*, op. cit., p. 11. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 75. *Allí siguió durante unos veinte años, hasta la noche del 30 de enero de 1836, fecha en que, expulsados los once agustinos que entonces había en el convento- en cumplimiento de la sectaria ley de exclaustración- el arzobispo D. Ignacio Rives, de acuerdo con el Cabildo, procuró que la imagen del Sto. Cristo se pusiera de nuevo a salvo en la Catedral*. PACHO POLVORINOS, A., "Exclaustración en Burgos (1835-1837)", *Burguense* 37, (1996), p. 348.

⁷ Antes del traslado de la imagen se celebraba en la capilla, el día 9 de noviembre, la *Pasión de la imagen de Cristo*. MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1983 (1866), p. 84. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 80.

⁸ ANÓNIMO AGUSTINO, *Miraglos del Santo. Cuçifixo*, Burgos, 1578. VARESI, J. B., *Historia del Santo Crucifixo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1604, fol. 7. CASTILLO PESQUERA, A., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad*, ms., 1697. (Editado por el Boletín de Estadística Municipal de Burgos, s. f., p. 150). LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1740, pp. 34-35. Es el autor que más analiza esta autoría: [...]. *La tercera la hizo Nicodemo, y aunque algunos autores dicen, y atribuyen su devoción, y manos de la hechura de algunas imágenes, comúnmente la de esta santa imagen se atribuye a él: y es tradición inmemorial en este convento, que acompañaba a la misma imagen una escritura, que lo aseguraba [...]. El libro antiguo de los Milagros que más de doscientos año ha sido la estampa, refiere que se halló escrito en pergamino muy antiguo la opinión de ser hechura de Nicodemo*. p. 37. *Todos los autores que mencionan el suceso que vamos a referir, concuerdan en que fue con un Santo Cristo, propia hechura de Nicodemo*. FLOREZ, H., *España Sagrada*, XXVII, op. cit., p. 503. Una actitud crítica adopta PONZ, A., *Viaje por España*, t. III, Madrid, 1988 (1779), p. 580. [...] *Ciertamente hubiera sido este varón un escultor incansable si hubiera ejecutado todas las imágenes que se le atribuyen*. PABLO IBÁÑEZ, I.

El otro relato legendario se refiere al hallazgo milagroso de la imagen en el mar. La fuente literaria más antigua, de la que tengo noticia, es el texto del noble barón bohemio Rosmithal de Blatna, escrito entre 1465 y 1467. Se trata de un relato en el que aparece la leyenda en los siguientes términos:

Los sacerdotes [...]. Refiriéndose después al Señor, que aquella imagen se había encontrado en el mar hacia 500 años, añadiendo que no había podido averiguar de que parte del mundo provenía, y que se había hallado con la imagen, en una caja embreada, unas tablas en que estaba escrito que en cualquier plaza a que las olas arrojasen aquel sagrado cuerpo lo recibiesen con magnificencia y lo colocasen en lugar decoroso; contaba además que el hallazgo había sido de este modo: "Unos marineros españoles que se dirigían a cierta región, surcando el mar, tropezaron con un galeón en que iba aquel sagrado cuerpo; cuando vieron de lejos esta nave temieron que fuese de enemigos; se sobrecogieron de temor y se prepararon la resistencia, como es costumbre en el mar; creyeron que el galeón era de catalanes (los cuales, aunque son cristianos, se entregan al robo en los mares, y por eso todos concibieron gran miedo); acercáronse algo, si bien con recelo, a la nave y no vieron nada en ella; pero temieron que estuvieran ocultos acechando, y por eso enviaron a algunos hombres en una barca ligera para que explorasen, y si había peligro se volviesen con presteza; acercáronse éstos poco a poco, y no sintiendo ningún rumor, se atrevieron algunos de ellos, no sin gran temor, a subir al galeón, donde no encontraron más que el cuerpo antedicho y determinaron volver con él y con la nave hacia Burgos, que era su patria⁹.

Enriquece la leyenda con nuevos detalles otro miembro del mismo séquito del noble bohemio, Tetzl:

He aquí como vino el Cristo a la ciudad sin saber nadie de dónde. El año 412 del nacimiento de Nuestro Señor apareció en el mar un buque con las velas desplegadas, viéronle unos piratas y se propusieron robarlo, abordáronlo y no encontraron a nadie, ni vieron otra cosa que un cofre, y cuando lo quisieron abrir cayeron todos como muertos, de modo que no pudieron abrirlo, aunque se apoderaron del cofre y del buque. Levantose entonces una gran tempestad, empujándolo con fuerza hacia Burgos, y buscaron un ermitaño a quien llevaron al buque y le enseñaron el cofre pidiéndole consejo. Díjoles éste que en Burgos había un santo obispo de raza judía, al cual le contaría todo lo ocurrido para que diese su prudente dictamen. Cuando llegaron a visitar al obispo estaba durmiendo y soñaba que había un crucifijo en un barco que flotaba en el mar, y su traza y forma eran las de Jesucristo al morir en la cruz, y cuando el ermitaño y los marineros llegaron a visitar al obispo y le hablaron del barco y el cofre que estaba en él, el cual nadie había visto, recordó el prelado su sueño y mando que confesaran, y que con la mayor devoción fuesen

DE, *Burgos y su provincia*, Burgos, 1921, p. 34. DOTOR MUNICIO, A., *La catedral de Burgos*, Burgos, 1928, pp. 254-255.

⁹ MERCADAL, J., "Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465-67", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, p. 248.

*todos procesionalmente hacia el buque y el obispo con algunos sacerdotes entró en el barco y abrió entonces por sí mismo y el obispo vio allí el Crucifijo. Tomole con la mayor veneración, llevándolo al pueblo y la iglesia en donde hoy se halla*¹⁰.

Estas dos versiones coetáneas de la misma leyenda narran detalles que no vuelven a aparecer en los relatos posteriores, como la presencia de catalanes o piratas.

En el capítulo general de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, celebrado en Mantua en 1473, los procuradores burgaleses transmitieron el suceso legendario de la aparición de la imagen del Santo Cristo de Burgos. Conozco este texto gracias a la transcripción realizada por H. Florez:

*Un mercader de Burgos, muy devoto de los agustinos de San Andrés, pasó a Flandes. Pidióles le encomendasen a Dios en su viaje, ofreciendo traerles alguna cosa preciosa. A la vuelta halló en el mar un cajón a modo de ataúd que, recogido y abierto, tenía dentro de sí una caja de vidrio y en ella la soberana imagen del Crucifijo, de estatura natural, con los brazos sobre el pecho (pues como dijimos son flexibles) pero con llaga en el costado, y las manos y los pies con la rotura de los clavos, como cuerpo humano crucificado. Gozoso el mercader con la preciosa margarita y acordándose de la oferta que hizo a los ermitaños, la cumplió entregándoles el sagrado tesoro que venía escondido en aquella arca; y dicen que al llegar se tocaron las campanas por sí mismas [...]*¹¹.

Esta versión es muy importante porque se mantiene en fuentes literarias posteriores, sobre todo a partir del siglo XVI, dado que la mayor parte de los escritores que escriben sobre la talla son agustinos¹². También destaca por ser la primera mención al mercader que viene de Flandes, Loviano añadirá en el siglo XVIII el lugar del desembarco en Santander, aunque no existen referencias anteriores¹³. Con el tiempo la leyenda sigue enriqueciéndose y ampliándose, pero añadiendo solamente algunos detalles.

El episodio de la aparición de la caja en el mar se completa con elementos descriptivos, como la presencia de una gran tormenta que duro dos días¹⁴. Todavía en 1950

¹⁰ MERCADAL, J., "Fragmentos de la relación del viaje por Tetzel", está inserto en "Viaje del noble bohemio León de Rosmihal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465-67", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, p. 276-77.

¹¹ FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVIII, pp. 497-99. Es la única referencia que he encontrado. Refiere Florez que el escrito original estaba realizado en vitela y que se conservaba en el monasterio cuando lo consulto. Es probable que desapareciese durante la francesada.

¹² Son algunos escritores agustinos, a quienes debemos algunas de las obras más antiguas. ANÓNIMO AGUSTINO, *Miraglos del Sto. Cruçifixo*, Burgos, 1578, VARESI, J. B., *Miraglos del Crucifixo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1604. LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, Madrid, 1740. FLÓREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, Madrid, 1772.

¹³ LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 46.

¹⁴ ANÓNIMO AGUSTINO, *Miraglos del Sto. Cruçifixo*, Burgos, 1578, VARESI, J. B., *Miraglos del Crucifixo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1604, fol. 6. Y en los mismos términos lo recoge HUIDOBRO, P., *Historia del Santo Cruçifixo de Burgos y de sus Milagros*, en 1612. *Padeció [...] gran tempestad por espacio de dos días, y al tercer día, como pasase la tempestad, vieron a lo lejos [...]*.

Teófilo López Mata enriquece el relato al añadir que los marineros ya temían por sus vidas entre la gran tempestad, hasta que apareció la imagen y les salvó¹⁵.

Las narraciones sobre el hallazgo de la talla en el mar coinciden, en algunos aspectos, con las leyendas de los Cristos de las Claras de Palencia y de la catedral de Orense, de la misma tipología que la imagen burgalesa¹⁶.

1.2. Leyendas acerca de la naturaleza física de la imagen

Los materiales empleados en la elaboración de la escultura: madera, piel vacuna, lana picada para el relleno, cabello natural, asta, etc., son excepcionales en la imaginería medieval, y también son singulares las sofisticadas técnicas aplicadas a la policromía¹⁷. Todo ello confiere a la imagen un aspecto muy realista, sólo equiparable, entre los Cristos góticos españoles a las imágenes de Finisterre, de la Catedral de Orense y del monasterio de las Clarisas de Palencia. El realismo de la imagen y el modo en que ésta se presentaba a los creyentes, contribuyó a que pronto surgieran numerosas leyendas sobre su naturaleza física. En estos relatos legendarios podía leerse que le crecía el pelo y las uñas, sudaba, sangraba y era una momia.

A algunas de estas leyendas los investigadores del Camino de Santiago les han atribuido un origen geográfico determinado. J. M. Lacarra atribuye a peregrinos franceses

PRIETO, M., *Crónica y historia de la Real ciudad de Burgos cabeza de Castilla Cámara de su majestad*, op. cit., ms. t. III, 1639, p. 79. *Volviéndose a España padeció por espacio de tres días la mayor tormenta*. LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, Madrid, 1740, p. 45.

¹⁵ LÓPEZ MATA, T., *La catedral*, Burgos, 1950, pp. 149-50. *Sobre el encrespado oleaje de un mar alborotado por la tempestad; el prodigioso iluminó la fe y acrecentó alientos a los tripulantes de la maltrecha nave que por aquellos atormentados parajes habían perdido ya toda esperanza de salvación*.

¹⁶ CASTRO, M. DE, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez*, Almirantes de Castilla, Palencia, 1982, p. 57. *Navegaban las naves de don Alfonso Enríquez, almirante de Castilla, probablemente en sus correrías por el Mediterráneo los años 1407-10, en la guerra contra los moros, cuando un vigía divisó a lo lejos un bulto que emitía un resplandor extraño. Ordenado el abordaje, pudo comprobarse que se trataba de la imagen de un Cristo yacente encerrado en una urna de cristal en la que ardía una llama de viva claridad. Atónito el almirante por semejante hallazgo en lugar tan insólito, previo el consejo de sus oficiales, dispone que la sagrada imagen sea llevada a Palenzuela, que era de su propiedad, al objeto de darle allí merecido culto. Una vez que la nave arribó al puerto, acomodándola en una cémila escoltada por caballeros y soldados, fue conducida a Palenzuela, pero al llegar a Reinoso, frente al castillo fortaleza que había servido de monasterio a las clarisas, se denuo el animal sin que hubiera, manera humana de hacerlo seguir adelante. En vista de novedad tan extraña, dedujeron los presentes ser voluntad divina que la imagen recibiera culto en el monasterio de Santa Clara, de Palencia, lo que quedó confirmado al comprobar que el bruto, dejado a su arbitrio, se dirigió pacíficamente con su preciosa carga a dicho monasterio*. WEYLER, A., "La catedral de Orense", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, (1924), p. 175. *Y se dice aporato aquí en una caja, que venía por el mar, y es certísimo haverle traydo a esta iglesia el obispo de ella Vasco Mariño*. A diferencia de la escultura burgalesa, estas imágenes están relacionadas con personalidades históricas.

¹⁷ Agradezo a Luis Cristóbal, restaurador de la imagen, todos los datos técnicos que me ha suministrado para la elaboración de este trabajo y que han sido recogidos en la memoria de restauración realizada en marzo de 1997. La restauración se llevó a efecto en la catedral burgalesa.

el relato de que al crucificado le crecían las uñas y el cabello, porque así podía leerse en las guías de los peregrinos de ese país¹⁸. A pesar de atribuir a esta leyenda un origen francés, en fuentes literarias de otros países también aparecen estos relatos legendarios.

La primera referencia sobre la leyenda de que al Cristo de Burgos le crecía el cabello y las uñas la he encontrado en los escritos que se conservan del barón bohemio Rosmithal de Blatna realizados durante su viaje por España, entre 1465 y 1466. Según este autor a la imagen se le cortaba la barba, las uñas de las manos y de los pies cada quince días¹⁹.

Esta leyenda debió tener gran difusión entre los peregrinos extranjeros, pues la segunda fuente, de origen español, *Miraglos del Santo Crucifixo*, fue escrita por el agustino J. B. Varesio en 1554 con la finalidad de desmentir estos relatos, cuya autoría atribuía el autor agustino a *gentes simples*²⁰.

El siguiente texto es de principios del siglo XVII y pertenece a J. Sobieski. Sólo menciona que a la talla le crece el cabello y las uñas²¹. En las referencias de la siguiente centuria se constata cómo la leyenda sigue enriqueciéndose y haciéndose más descriptiva, así G. Manier escribe que al Cristo se le afeitaba la barba y le cortaban las uñas cada ocho días. Existe otro relato del siglo XVIII en el que cambia la periodicidad, sólo le afeitan y le cortan las uñas de vez en cuando²². La difusión de estas creencias se justifica por la utilización de cabello natural para la barba y el bigote, y asta curvada mediante calor para las uñas, postizos completamente novedosos en la imaginería gótica, cuyo uso no vuelve a aparecer hasta el período barroco.

En la decimonovena centuria esta creencia deja de tener credibilidad en los escritos que se dedican a la imagen, conclusión a la que llego después de leer la única fuente que se refiere a este relato legendario perteneciente al siglo XIX, *Viaje por España*, de C. Davillier, en el que dice: [...] *se creía antaño [...] que su barba crecía regularmente como si estuviera vivo*²³.

La siguiente leyenda narra como el Santo Cristo de Burgos sudaba. La primera referencia a este suceso es del siglo XVII, concretamente de 1611, pertenece a J. Sobieski.

¹⁸ VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M., URÍA RIU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, Pamplona, 1992 (1942), p. 194.

¹⁹ MERCADAL, J., “Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465-67”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, Salamanca, 1999, p. 276.

²⁰ VARESI, J. B., *Miraglos del Crucifixo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1604, fol. 12. *Tiene el Santo Crucifijo las uñas puestas de tal arte, que parece haberse allí nacido como a un cuerpo humano, y no se le cortan, como algunas gentes simples piensas, ni los cabellos tampoco: porque los cabellos y uñas crecen en el cuerpo humano, por virtud de los humores corporales*. Varesio escribió este volumen en 1554, aunque se publicara medio siglo más tarde, ver fol. 13.

²¹ MERCADAL, J., “Jacobo Sobieski”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, op. cit., p. 180.

²² Es un escrito de principios del siglo XVIII recogido por el barón Houét. HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, Madrid, 1919, p. 165.

²³ DAVILLIER, C., DORÈ, G., *Viaje por España*, t. II, Madrid, 1988, p. 363.

De forma escueta menciona como *Cristo suda*²⁴. En los demás relatos literarios se va enriqueciendo, así Madam D'Alnuy, entre 1679 y 1681, especifica que la imagen sudaba todos los viernes²⁵. En un texto de principios del siglo XVIII recogido por el barón de Houët dice: *en la iglesia de los agustinos tenían un Crucificado que sudaba*²⁶. En la guía de Jean Pierre Racq, publicada en el año 1790 se recoge el *Itinerario de Senlis*. En mencionado libro puede leerse que:

*En la iglesia de San Agustín, fuera de la ciudad, está la imagen de la Santa Cruz, en la cual se hacen muchos milagros. Tiene delante 48 lámparas de plata y muchas otras riquezas. Sólo se enseña los viernes, después de la celebración de la misa. Y se dice que suda todos los viernes*²⁷.

El abate Camile Daux relata en el Cántico Espiritual:

*Cuando llegamos a Burgos en España, los agustinos nos mostraron un gran milagro de ver al crucifijo sudar. Nada más verdadero*²⁸.

Existe otra fuente sin cronología precisa, La Canción de los Parisienses, en cuya estrofa 12 dice: *Nosotros hemos visto un gran milagro: El crucifijo suda*²⁹.

Al igual que con la leyenda anterior, ésta creencia debió abandonarse en el siglo XIX, según el testimonio de C. Davillier: *Se creía antaño que todos los viernes sudaba*³⁰. Por lo que deducimos que a mediados de siglo ésta ya había desaparecido.

En España no hay ninguna fuente que relacione el sudor con la imagen del Cristo de San Agustín, pero sí un milagro realizado por un lienzo que representaba al Santo Cristo de Burgos, acontecido en la localidad de Cabra. El 27 de abril de 1698 sacaron el lienzo en procesión para enmendar una gran sequía, pero al llegar a la era de Antón Marín, vieron a la imagen sudar de la cabeza a los pies, se informó al obispo quien declaró milagroso el

²⁴ MERCADAL, J., "Jacobo Sobieski", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. II, op. cit., p. 180.

²⁵ MERCADAL, J., "Madame D'Aulnoy", *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, op. cit., p. 41.

²⁶ BONNAULT D'HOUE, B., *Pèlerinage d'un paysan à St.-Jacques de Compostelle au commencement du XVIII siècle*, Montdidier, 1890, p. 58.

²⁷ LACARRA, J. M., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, op., cit., p. 194.

²⁸ HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, op. cit., p. 165. Camile Daux escribe en el siglo XVIII.

²⁹ LACARRA, J. M., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. II, op., cit., p. 194.

Quand à Burgos fumes arrivés

.....

Nues avons vue un grand miracle,

Le Crucifix suer.

³⁰ DAVILLIER, C., DORÈ, G., *Viaje por España*, t. II, Madrid, 1988, p. 363.

hecho³¹. Por tratarse de una reproducción pictórica de la talla en estudio, la hemos incluido como el único testimonio español en el que se relaciona al Santo Cristo con el sudor.

El siguiente relato legendario se refiere a la naturaleza física del material con el que estaba realizada la escultura. En la obra de J. B. Varesio, *Miraglos del Santo Crucifijo*, escrita en el siglo XVI, el autor sólo refiere el gran naturalismo que tiene la imagen: *Los brazos y las piernas, y los dedos se andan como un cuerpo orgánico*³². Será en el siglo XIX cuando surja la leyenda en torno a la naturaleza física de la imagen.

A diferencia de las leyendas anteriores, en las que sólo participan autores extranjeros, ésta se ve reflejada en diversas fuentes españolas de la época, con la novedad de que no sólo se encuentra en los libros, sino que se convierte en un amplio debate que se refleja en la prensa, lo que denota el gran interés que suscita entre un gran número de personas.

Las referencias más antiguas a estos aspectos son de origen francés, la primera que he encontrado pertenece a T. Gautier, quien escribió en 1840:

*El célebre Cristo, tan venerado en Burgos, y que sólo puede verse una vez encendidos los cirios, es un ejemplo impresionante de este extraño gusto: no es de piedra, ni de madera pintada; es una piel humana (así dicen, por lo menos), rellena con mucho arte y cuidado. [...] Nada más lúgubre e inquietante que aquel largo fantasma crucificado, con su aire falso de vida y su inmovilidad cadavérica*³³.

F. Ford niega tal leyenda y afirma que está realizado con pino de Soria³⁴. Nuevamente un escritor francés, Dumas, afirma en 1848 que la imagen del Santo Cristo era de *piel humana*³⁵.

La primera referencia española, de la que tengo constancia, se publica en la *Crónica General de España* de M. Maldonado Macanaz, en 1866 quien a diferencia del autor anterior manifiesta:

*Varios artífices que han reconocido la imagen, no han podido asegurar de que materia esta fabricada*³⁶.

E. Poitu, sigue manteniendo la leyenda de la naturaleza da la piel con que está realizada la escultura, al respecto escribió: *He visto al Santísimo Cristo; es de piel*

³¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 59-60. GARCÍA DE GUZMÁN, M., GARCÍA REYES, M. R., "La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", *Archivo Agustiniiano* 205, vol. LXXXVII, (2003).

³² VARESI, J. B., *Los milagros del Santo Crucifijo*, op. cit., fol. 7.

³³ GAUTIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, 1985, pp. 59-60.

³⁴ NOUGUE, A., "La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses del siglo XIX", *BIFG* 198, (1982), p. 143.

³⁵ PARDO, A., "Viaje a España de Alejandro Dumas", *Visión del arte español de los viajeros franceses del siglo XIX*, Universidad de Valladolid, 1989, p. 381.

³⁶ MALDONADO MACANAZ, M., *Crónica General de España. Crónica de la provincia de Burgos*, Madrid, 1866, p. 62.

*humana*³⁷. También el caballero de Napoleón, Davillier, escribe nuevamente sobre este relato defendiendo que el material empleado para la realización de la escultura era realmente la piel humana, tal y como se recoge en su libro *Voyage en Espagne*, publicado en 1873:

*Los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada; parecen como guantes extendidos sobre un molde. Las uñas se adhieren todavía a la piel, no dejan la menor duda*³⁸.

En 1881 se reaviva el tema en España debido a que el escritor F. Urquijo, que había vivido en Burgos, publicó un artículo en el periódico carlista *La Fe*, donde transcribe el dictamen médico realizado por el doctor navarro Salvador Rodríguez, en el que se afirmaba: *Un cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos*³⁹. La aparición de estas publicaciones incrementó el interés de los creyentes por la naturaleza física de la imagen, reflejado en los numerosos devotos que acudían a analizar la talla. Ante esta situación el arzobispo Anastasio Rodrigo Yuso prohibió que los creyentes analizaran la pieza, y, para acabar con las especulaciones, encargó un estudio a L. Cantón Salazar, quien también publicó el resultado de su análisis en un periódico, *El orden público*, negando que se tratase de un cadáver, sino de una escultura de madera revestida de piel curtida⁴⁰. Este informe no sirvió para acabar con la polémica. A pesar del mismo no existía unanimidad entre los estudiosos de la catedral, pues V. Lampérez y Romea publicó otro artículo en 1899 titulado “El Santo Cristo de Burgos y su retablo de la catedral”, en el que no se atreve a asegurar el material con el que estaba realizada la escultura: *Pero ¿de qué está hecho? No es fácil saberlo*⁴¹

Las fuentes literarias que mencionan esta leyenda se editan también en el siglo XX, así escribía R. Gómez Rojí en 1914:

No puede asegurarse de que materia es esta Imagen, aunque a juzgar por su blandura y flexibilidad, que cede con sólo aplicar suavemente la mano,

³⁷NOUGUE, A., “La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses del siglo XIX”, *BIFG* 198, (1982), p. 153.

³⁸DAVILLIER, C., DORÈ, G., *Viaje por España*, Madrid, 1988, t. II, p. 383. [...] *Se le permitió subir al escabel colocado encima del altar, no fue fácil ver de cerca y tocar al Santo Cristo. Es un Cristo de tamaño natural y de madera tallada y policromada [...]. Los pies y las manos están realmente cubiertos de piel humana un poco arrugada; parecen como guantes extendidos sobre un molde.*

³⁹ALBARELLOS, J., *Efemérides burgalesas*, op. cit., p. 248. *Acerca de la estructura del Santísimo Cristo, ocurrió el año 1881 un extraño incidente [...]. D. Felipe Urquijo, escritor que había residido algún tiempo en Burgos, y dio a la estampa una historia del Cristo de la Trinidad, publicó en el periódico carlista La Fe un artículo en el que, apoyándose en el dictamen del médico navarro D. Salvador Rodríguez de Nieva, sostenía que la imagen del Cristo de San Agustín, no era una escultura propiamente tal, sino un verdadero cadáver milagrosamente conservado con un hálito de vida por espacio de varios siglos.*

⁴⁰Ibidem, op. cit., p. 248-49.

⁴¹LAMPÉREZ Y ROMEA, V., “El Santo Cristo de Burgos y su retablo en la catedral”, *Ilustración Española y Americana* XI, (1899), p. 171.

*parece ser de piel. Ahora bien de que clase de piel sea, no es fácil conjeturar*⁴².

Esta leyenda no es privativa del Cristo de Burgos, en torno a la imagen de la catedral de Orense surge un relato similar, facilitado por la coincidencia de materiales empleados⁴³.

Creo que el nacimiento de la duda sobre los materiales empleados para la ejecución de la escultura está relacionado con el traslado de la talla a la catedral durante la francesada y, posteriormente, con su ubicación definitiva en la sede catedralicia. El hecho de que los agustinos no mostraran nunca la imagen directamente al público, sino cubierta por tres cortinajes, de los cuales sólo se retiraban dos, ya que el último de gasa muy fina permanecía sin descorder⁴⁴, había impedido el contacto directo de los fieles con la talla. El conocimiento visual de la escultura permitió apreciar el gran realismo de la misma, gracias a las complejas técnicas empleadas y a la aparición de postizos, esta aproximación más directa a la imagen facilitó el nacimiento de la leyenda, que surgió para explicar la singularidad de los materiales empleados en su realización. También explicaría que en el siglo XIX desapareciesen los otros relatos legendarios relacionados con la naturaleza física de la imagen, como que le crecía el pelo, las uñas, que sudaba y que sangraba.

Existe una última leyenda, con escaso eco en las fuentes literarias, relacionada con la **sangre** que se creía manaba de la imagen. Las referencias más antiguas pertenecen al siglo XVIII. La primera fuente literaria que he encontrado es de origen francés, de principios de la centuria, en ella sólo dice que: *echa sangre*⁴⁵. El siguiente autor que escribe sobre esta imagen es Manier, en 1726, y tampoco se extiende en el relato: *parece que la sangre corre ante nuestros ojos*⁴⁶. De forma más detallista y extensa escribe P. Loviano, en su *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, publicado en 1740. Refiere como sangró la escultura antes de su llegada a Burgos⁴⁷, relato que no encontramos en los tres autores agustinos anteriores que habían dedicado monográficos a la imagen⁴⁸.

⁴² GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces del Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1914, p. 143.

⁴³ WEYLER, A., "La catedral de Orense", *BSEE*, IX, (1924), p. 175. [...], *tiene su cabellera de cabellos naturales de hombre y uñas también de hombre, está tan tratable blando y suave como si fuera cuerpo humano*. CHAMOSO LAMAS, M., *La catedral de Orense*, Orense, 1979, p. 36.

⁴⁴ LABORDE, A., "Itinéraire Descriptif", en PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, op. cit., p. 88. HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, op. cit., p. 165.

⁴⁵ BONNAULT D'HOUE, B., *Pèlerinage d'un paysan picard à St-Jacques de Compostelle au commencement du XVIII siècle*, Montidier, 1890, p. 58. HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, op. cit., p. 165.

⁴⁶ MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros en España y Portugal*, t. IV, op. cit., p.729.

⁴⁷ LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., pp. 37-42. *Se describe como fue obra de Nicodemo y de cómo en la ciudad de Berito la imagen volvió a sufrir sobre la cruz. Berito es ciudad de la provincia de Siria, y puerto de mar muy a propósito para el comercio, de la que hace diferentes veces mención Josefo. Es tributaria de Antioquía, sita en los confines de Tyro y Sidonia, en la cual la nación de los judíos frecuentaban sus tratos. Vivía en esta ciudad un cristiano junto a la sinagoga de los judíos; el que tenía esta Santísima imagen colocada en frente de su lecho con la veneración correspondiente a la entereza e igualdad con que representa S. M. Este cristiano mudó de*

Del siglo XVIII es un manuscrito del Archivo Catedralicio titulado *Las siete gotas del Cristo de los Agustinos*⁴⁹. La última referencia pertenece a Gautier y, a diferencia de los demás, recoge la periodicidad con que sangraba la imagen. En su libro *Viaje por España*, escrito en 1840, dice:

*No se necesita gran esfuerzo de imaginación para creer la leyenda de que este milagroso crucifijo sangra todos los viernes*⁵⁰.

La reciente restauración realizada por Luis Cristóbal, ha puesto de manifiesto la elevada calidad técnica de la imagen, la diversidad de materiales utilizados para su elaboración y los complejos artificios para fingir los efectos naturalistas de un cuerpo cadavérico lacerado.

vivienda y pasando a otra casa se olvidó de mudar la Santa Imagen, habiendo conducido todo el menaje de su casa a la nueva vivienda.

Un judío: pareciéndole a propósito para su casa la que dejaba el cristiano, la arrendó para su vivienda sin advertir en la Santa Imagen vivió en ella algún tiempo. Un día convidó este judío a su mesa a algunos principales de la Nación y uno de los que recostados en la mesa estaban comiendo, levantó los ojos y reparó en la Santa Imagen de Cristo Nuestro Señor. Lleno de cólera volvió la cara contra el amigo que le había convidado; diciéndole: ¿Cómo tú, siendo judío te atreves a tener en tu casa semejante imagen del Crucificado? Y prosiguió su furia con indecibles afrentas y maldiciones contra el Salvador. El dueño de la casa, y del convite, asustado con la novedad, que ya le intimaba su vida, procurando purgarse de aquél delito que le imputaban no haber visto hasta entonces aquella imagen en su casa por lo que callaron los convidados y disimuló por entonces el acusador, dando a entender que quedaba más satisfecho, mas despedidos de la mesa, le denunció ante los príncipes de los sacerdotes de que guardaba y no había echado de casa la imagen del Nazareno.

Oída la acusación del delator, le preguntaron si podía aprobar y clamando él, que confirmase con la vida todo cuanto decía movió la cabeza a todos los que componían en tribunal. La mañana siguiente congregados los sumos sacerdotes y ancianos con un gran turba de la nación caminaron a la casa, conducidos del acusador, vieron todos la santa imagen, y declararon por excomulgados, y privado de entrar en la sinagoga al judío, que la tenía en casa; y sacando a juicio al Santo Crucifijo, decretaron ejecutar en él cuanto sus padres y antepasados habían hecho con el divino original.

Comenzaron a escarnecer la venerable efigie, escupieron de todos su hermosísimo rostro, y dándole por todas partes numerosas bofetadas arrojando indecibles oprobios contra el Señor. Clavaron con clavos de hierro la Santa Imagen y aplicaron a los labios una esponja de hiel. Dieron muchos golpes en su venerable cabeza, y para no omitir género de crueldad en imitación de sus padres, mandaron a uno, que traspasase con una lanza el costado.

*Saltó luego de Él un arroyo de sangre y agua, repitiendo el Señor las maravillas de su santísimo cadáver, para dar vida a aquella gente ciega. Algunos, y siempre según este autor, creían que ésta era la imagen que había desaparecido de Berito en el s. XII por la conquista de los turcos. VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos...*, op. cit., en el fol. 7 escribe que es obra de Nicodemo, pero no la historia en la que se recoge que brotó sangre.*

⁴⁸ ANÓNIMO AGUSTINO, *Libro de los Miraglos del Santo Crucifijo*, Burgos, 1574, VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos 1604, HUIDOBRO, P., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*, Burgos, 1612.

⁴⁹ HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., "Cancionero popular de Semana Santa", *BCPMB*. 59, (1937), pp. 544-545.

⁵⁰ GAUTIER, T., *Viaje por España*, Barcelona, 1985, p. 60.

Las articulaciones forradas de cuero son: las manos con los dedos y muñeca, los codos, los hombros, el cuello, las rodillas y los dedos de los pies [...]. En la piel que conforma el cuello se practican unas costuras con hilo de cáñamo para semejar los tendones. La piel de las manos y pies se coge a modo de guantes, colocándose en su interior las falanges de madera. En las manos, dentro de cada dedo, se ha introducido un alambre de hierro que sirve para colocar los dedos en una posición determinada. En el extremo de cada dedo se ha abierto, en la piel, el arranque para pegar unas uñas hechas de asta, curvadas mediante calor, que confieren a los dedos de manos y pies un aspecto muy naturalista.

En relación con el legendario milagro de que el crucifijo sangraba, la restauración ha revelado que la imagen alberga en el pecho un recipiente del cual, mediante un artificio brotaba la sangre por la herida:

Una pequeña calabaza que, por medio de un conducto, se comunica con la abertura exterior de la llaga del costado derecho. La unión del conducto metálico con dicha calabaza se sella con resina. El interior del torso se rellena con estopa de cáñamo para evitar los desplazamientos de dicho artificio.

Las numerosas heridas y llagas que se distribuyen por todo su cuerpo también han sido realizadas con una técnica muy depurada, según consta en la citada memoria de restauración:

Una mano de cola de retazos de piel y, seguidamente, unas primeras capas de aparejo de yeso grueso semihidratado, con determinada proporción de la misma cola.

Secas estas capas de yeso, se distribuyen por todo el cuerpo unos pequeños "montecillos" hechos con yeso y cola. Sobre estos se adhieren con cola de retazos piezas ovaladas de badana, desgarradas en su parte central para conformar heridas abiertas.

Un aparejo final, confeccionado con yeso mate y cola, se ha conformado un chorreo en relieve que va a semejar la sangre saliendo de las llagas y heridas abiertas.

Para cerrar el poro del aparejo se aplicó una delgada mano de cola animal⁵¹.

1.3. La escenografía con la que se presentaba a los fieles el Santo Cristo

Algunas de las leyendas anteriormente señaladas se veían facilitadas por la puesta en escena que antecedía a la contemplación de la talla, que nunca se realizó directamente mientras se custodió en el cenobio agustino. Ésta se guardaba en una capilla del claustro iluminada por ocho candelabros y cuarenta y ocho lámparas⁵². En el altar también podía

⁵¹ Tal y como consta en la memoria de restauración facilitada por Luis Cristóbal.

⁵² BANGO TORVISO, I. G., *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, p. 190.

verse un frontal de plata y tres órdenes de gradas del mismo metal, regalo de Felipe III⁵³. La riqueza de esta capilla seguía siendo mucha hasta el siglo XVIII, centuria en que continúa despertando la atención de viajeros extranjeros de paso por Burgos⁵⁴. Para contemplar la imagen había que retirar dos de los tres cortinajes⁵⁵, el primero con la imagen dibujada de Cristo, el segundo de seda roja, y el tercero de gasa muy fina y transparente a través del cual se veía al Cristo. Según Laborde las cortinas tenían perlas y algunos diamantes⁵⁶. Al mismo tiempo que se descorrían las cortinas sonaban las campanas y antes de que se viese la imagen se encendían todos los cirios y había que haber orado⁵⁷. La contemplación de la talla se debía hacer en posición arrodillada⁵⁸. Ésta abundancia de

⁵³ ALBARELLOS, J., *Efemérides burgalesas*, op. cit., p. 248. También dice este autor que una de las lámparas era de grandes dimensiones, tratándose de un regalo de Carlos II.

⁵⁴ MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Así puede verse en los comentarios de Jacobo Sobieski (1611), Madame D'Aulnay (1679-81), Guillermo Manier (1726) y Juan Francisco Peyro (1772-73). t. III, Jacobo Sobieski p. 180. *Imponderable riqueza hay allí en dinero, votos, cabezas, brazos y lámparas de plata, y existen colgadas ofrendas de este metal tan enormes como calderas, confieso no haber visto cosa parecida en todos mis viajes por los Países Bajos, Francia y Alemania*. t. IV. Las descripciones de Madame D'Aulnay y de Manier son las más descriptivas, la primera dice, pp. 41-42. [...] *está colocado en una capilla del claustro bastante grande y tan oscura que se ve a la luz de lámparas que están sin cesar encendidas; hay allí más de ciento; unas de oro y otras de plata, de un grosor tan extraordinario, que cubren toda la bóveda de esa capilla hay sesenta candelabros más altos que los más altos hombres, y tan pesados que no se pueden remover, a menos de ponerse dos o tres a un tiempo. Están alineados en el suelo en los dos lados del altar; los que están encima son de oro macizo. Se ven entre dos de ellos cruces de lo mismo, guarnecidas de pedrerías, y coronas que están colgadas sobre el altar, adornadas con diamantes y perlas, de una belleza perfecta. La capilla está tapizada de tisú muy recio [...]. Manier, pp. 728-29. Esta capilla está enriquecida por una larga lámpara de plata. Encima de la puerta de esa capilla y aun alrededor, a lo largo de la pared, a la misma altura, hay cuarenta lámparas de plata, a saber: veinte de un tamaño corriente y veinte mayores. En el santuario hay otras siete de la misma materia, más grandes que una pieza de vino y una delante del crucifijo mucho mayor todavía. A cada lado del Santo Cristo hay una lámpara de plata con seis candeleros de lo mismo a cada lado. Tanto en la capilla como en el santuario hay cincuenta lámparas. Alrededor de la pared de esa capilla, a veinte pies de alto, hay veinte cirios de dos pies de vuelta cada uno, cerca de cuatro pies de altos. En cada rincón de la escalinata del altar hay un candelero de plata de medio pie de contorno y seis pies de alto.*

El frente del altar es de plata maciza. Sobre el altar hay doce candelabros de plata. Hay otros tantos y más jarrones de plata y floreros de plata maciza. Hay en la proximidad seis pies de tela dorada, uno con un ángel encima, todo de plata, de cuatro a cinco pies de recios y otro tanto de altos. Cada uno de esos ángeles tienen un candelabro de la misma materia.

⁵⁵ HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II., op. cit., p.165. Manifiesta que eran tres las cortinas que lo cubrían, decoradas con bordados en los que se insertaban piedras y perlas.

⁵⁶ LABORDE, A., "Itinéraire Descriptif", en PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, op. cit., p. 88.

⁵⁷ MERCADAL, J., "Guillermo Manier, 1726" en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. IV, op. cit., p. 729.

⁵⁸ MERCADAL, J., "Viaje por España y Portugal del alemán Erich Lassota de Steblovo (1580-1584)", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, op. cit., p. 431. Recoge este viajero una noticia interesante, y es que de este tipo existían tres Cristos en la península uno en Finis Terrae, otro en Orense y el de Burgos.

lámparas y cirios se vería explicada por lo oscuro del lugar, pero probablemente también para contribuir a dar solemnidad al momento⁵⁹. Todo ello nos hace intuir la gran complejidad con que se abordaba la puesta en escena en circunstancias habituales, todos los viernes.

Además de los viernes, esta escultura desempeñaba un destacado papel en las representaciones litúrgicas de la Semana Santa, para cuya finalidad fueron creados los Cristos articulados. Gracias a ello podían participar desde la muerte en la Cruz hasta el Santo Entierro, formando parte de todas las escenas. Ello era posible por la complejidad que presentan los diversos artilugios que poseía esta talla, debido a los cuales la escenificación debía ser espectacular.

El Cristo podía contemplarse todos los viernes, durante la misa solemne, y también los viernes de cuaresma durante el sermón y el miserere, según recoge fr. B. de Palacios en 1729. Su contemplación era posible también en otras ocasiones, en cuyo caso era necesaria la presencia de un sacerdote para descorrer las cortinas. Probablemente las leyendas que se referían a que los viernes sudaba y se le cortaba el cabello y las uñas estaban relacionadas con esta periodicidad. Eran muchos los peregrinos que esperaban varios días hasta poder contemplar y rezar ante la talla, a los que se suman desde el siglo XV los que realizaban novenas, una especie de ejercicios espirituales. Este fue el motivo que impulsó a Melchor de Astudillo, regidor de la ciudad, a hacer el Hospital de las Novenas en 1582, junto al convento, cuya función era acoger a los peregrinos pobres que visitasen la imagen y a aquellos que quisiesen permanecer para hacer la novena. Melchor Astudillo también dejó dotación para camas y puso su gerencia al cuidado del prior de los agustinos. Esta edificación pervivió hasta el siglo XVIII⁶⁰. B. Palacios narra como ya en 1729 estaba casi arruinada⁶¹. Y F. A. Castillo Pesquera recoge como en 1717 los religiosos tuvieron que quitar el tejado, dejando solo las paredes porque se estaba hundiendo⁶².

Las donaciones en lámparas, telas y joyas, eran casi todas españolas, de peregrinos o creyentes que las legaban como exvotos por las promesas cumplidas⁶³.

1.4. Milagros y ofrendas

La fama de esta imagen iba unida a los milagros que realizaba. Desde su desembarco en la península surgió en torno a ella la fama de milagrosa⁶⁴. El Camino de Peregrinación contribuyó notablemente a la difusión de la fama de los milagros del

⁵⁹ MERCADAL, J., "Madame D'Aulnay (1679-81)", en *Viajes de Extranjeros...*, t. IV, op. cit., p. 41.

⁶⁰ HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, op. cit., p. 171.

⁶¹ PALACIOS, B., *Historia de la ciudad de Burgos, sus familias y su iglesia*, ms., 1797, (publicado en el Boletín de Estadística Municipal de Burgos, s. f.), p. 152.

⁶² CASTILLO PESQUERA, J. A., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad*, op. cit., pp. 36-37.

⁶³ LÓPEZ MARTÍNEZ, M., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 32.

⁶⁴ LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 46.

Crucifijo desde fecha temprana, gracias a los realizados entre los peregrinos⁶⁵. Llegó a ser tanto su renombre que hasta el rey Juan II se interesó por lo que existía de cierto en los milagros que se narraban, y pidió al obispo D. Alonso de Cartagena que investigara que había de verídico en los hechos, mediante un escrito enviado desde Tordesillas el 13 de mayo de 1454. Unos días más tarde, el 22 de mayo de 1454, el obispo convocó a la curia episcopal, a los párrocos de la ciudad y a Fray Pedro de Nogales, prior del convento de San Agustín, para examinar algunos casos llevados por el prior. Los sucesos se analizaron con toda minuciosidad, levantando actas, entrevistando a los curados, a los testigos y a los cirujanos y médicos. Las verificaciones acabaron el 6 de septiembre de 1455⁶⁶.

En el siglo XVI se examinó de nuevo la documentación relativa a milagros, así el 4 de mayo de 1512, los provisores del obispo Fray Pascual de Ampudia, ausente por estar en el V concilio de Letrán, se encargaron de estos trámites. Los libros de milagros que se publicaron desde el siglo XVI recogían la aprobación de los obispos y provisores, según marcaba el Concilio de Trento, con teólogos, canonistas y fiscales⁶⁷. No es objetivo de este artículo estudiar minuciosamente los milagros, por lo que, a modo de resumen, se ofrece la relación que se contiene en el índice del libro de los *Miraglos*:

*Hay en este libro diez y ocho muerto resucitados; diez y ocho cojos y mancos sanos; onze enfermos restituidos a la salud; tres ciegos recien vista; buélveseles el habla a tres que la auían perdido; tres cautivos restauran la libertad; tres gibosos quedan derechos, libran un endemoniado y otro, a quien dio a su padre al demonio, le guarda el Sto. Cristo; es arrastrado de vn caballo un hombre u no padece lison; vn niño se ahoga y recieue uida; dos mujeres preñadas hallan aliuio a sus dolores; libra de peste y de las tempestades del mar; libra a unos encarcelados; da agua en tiempo de seca. Estos son los milagros que estan autorizados en este libro*⁶⁸.

En la reedición de Varesio se añaden algunos: *De cómo el Rey Católico Fernando sanó de una enfermedad por la invocación al Santo Crucifijo. Del príncipe don Juan, al que sucedió lo mismo. También se enumeran dos milagros realizados entre monjas de Las Huelgas, y otra sin orden religiosa definida*⁶⁹. Incluso la victoria de Lepanto la habría ganado D. Juan de Austria gracias a su intercesión⁷⁰.

El mismo Varesio recoge un suceso, que sin ser milagroso es peculiar:

⁶⁵ CAMPO POZO, F., "Los agustinos en el Camino de Santiago desde Roncesvalles hasta Compostela", Congreso Internacional. *El Camino de Santiago y la Hospitalidad Monástica*, Salamanca, 1992, pp. 291-92.

⁶⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 46.

⁶⁷ Así se recoge en el libro de VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos...*, op. cit., p. 2.

⁶⁸ ANÓNIMO AGUSTINO, *Miraglos...*, op. cit.

⁶⁹ VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos...*, op. cit., p. 2, fols. 27-41.

⁷⁰ CASTILLO PESQUERA, F., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad*, op. cit., p. 150.

Tiene el santo Crucifijo otra cosa, que ya que no sea milagro, es empero maravillosa, y es: que como tanta multitud de años ha que los religiosos pasan agua por los pies del santo Crucifijo, para dar a los enfermos no se han podrido, ni corrompido.

De lo que se deduce que era practica habitual, durante el siglo XVI, y probablemente desde el XV, bendecir el agua metiendo los pies de Cristo, para sanar a los enfermos, y cómo la imagen no sufrió deterioro alguno por este uso⁷¹.

La concentración de los poderes de la imagen en los pies dio lugar a otros sucesos no menos curiosos, entre los que se encuentra la ausencia de uno de los dedos del pie derecho⁷², según la narración de Varesio:

Tiene el Santo Cristo un dedo de un pie menos: y dicese que un señor de Francia viniendo en Romería, pidió le deixasen decir misa en el altar del santo Cristo y como acabo la misa, sin que ningún fraile lo viese, subió encima del altar, y con la boca le quitó el dedo. Y dicese que en Francia con aquel dedo, al invocar el Santo Crucifijo, hace nuestro Señor muchos milagros⁷³.

Al mismo suceso se refiere Loviano, dando a la vez la explicación de porque tiene la imagen unos huevos de avestruz a los pies:

Tiene un dedo menos en el pie derecho, el cual le quitó un señor obispo francés, besando sus plantas, sin que nadie lo advirtiese, y habiéndole llevado a aquel reino, se dice hizo tantos prodigios como produjo cínifes el dedo de Dios en Egipto. Para ocultar esta falta tiene los huevos de avestruz a sus plantas.

Hay constancia de la presencia de los huevos de avestruz a los pies de Cristo, al menos, desde el siglo XVII, pues es en esta centuria cuando el pintor Mateo Cerezo el Viejo los pinta en sus lienzos.

Además de estas leyendas existen otras dos que no cuentan con una bibliografía tan copiosa, la primera relata los distintos intentos del cabildo por trasladar la imagen a la catedral, y la segunda está relacionada con la corona de oro que donó Pedro Girón.

Respecto a la primera, dice la tradición que un día fue al convento el obispo de Burgos acompañado del clero y de numerosos fieles a venerar la sagrada imagen y, que ante la pobreza del lugar, decidieron trasladarla a la catedral. Se intentó llevar la talla a la catedral en solemne procesión, y ante las protestas de los agustinos se ordenó que se colocase en la urna en la que fue hallada y se pusiera sobre una acémila con los ojos vendados, y que ésta se dirigiese a donde el Creador la guiase. Desplazaron el animal a Gamonal, localidad próxima a Burgos. Desde allí se dirigió hasta el convento de San Agustín, entró en el claustro y allí se estuvo quieta. Así fue como no se llegó a realizar el

⁷¹ VARESIO, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos...*, op. cit., fol. 14.

⁷² MALDONADO MACANAZ, M., *Crónica General de España. Crónica de la provincia de Burgos*, op. cit., p. 62.

⁷³ *Ibidem*, fol. 12.

traslado⁷⁴. Otra vez desearon los burgaleses trasladar la imagen a un lugar más digno, la catedral, así se dice que el obispo escribió a Su Majestad para que aprobase el desplazamiento. Se hicieron tres procesiones de rogativas con la asistencia de la ciudad y el clero y el cuarto día se procedió a su reubicación. Pero a la noche siguiente, mientras los ermitaños rezaban maitines, se volvieron a oír las campanas, como durante su llegada a Burgos desde el mar, y se abrieron las puertas solas, dando paso a la escultura. Ante el suceso quedó claro el lugar que quería ocupar la imagen. Por este motivo se hizo ayuno de un día a pan y agua, acudieron los burgaleses en procesión con el obispo descalzo y velas para pedir perdón por su atrevimiento⁷⁵.

El siguiente milagro aparece en el libro de los *Miraglos*. Pedro Girón, progenitor de la casa de Osuna, sufrió una gran herida en la guerra de Granada, *se le podrezía la cabeça y llegó a peligro de muerte*, pero gracias a su encomendación al Santo Cristo, sanó. Esto le llevó a hacer varias donaciones a la imagen, entre las que destaca una corona de oro, que le pusieron en la cabeza, guardando la que tenía como reliquia, pero al día siguiente ésta había vuelto a la cabeza y la de oro se encontraba a los pies⁷⁶. Según B. Palacios este suceso se repitió por segunda vez⁷⁷. Al parecer esta corona se empleó para sufragar los costes de la edificación cuando la capilla se hundió⁷⁸, la original era la que se encontraba aún a los pies de la imagen cuando se procedió a su restauración.

La gran devoción que se le tenía como imagen milagrosa en la decimosexta centuria, se refleja en la multitud de ofrendas y exvotos, a las que por su número no se les podía dar cabida en la capilla del Santo Cristo, obligando a guardar algunos de ellos en la parte del tesoro⁷⁹. E igualmente, de la persistencia de la fama milagrosa de esta imagen, se hace eco en el siglo XVII A. Castillo Pesquera⁸⁰ cuando dice:

[...] imágenes de las más milagrosas de toda la cristiandad, pues de toda ella vienen a venerarla y adorarla más ha de 900 años, siendo tradición

⁷⁴ LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 51. FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, op. cit., p. 497. AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo...*, op. cit., pp. 19-20.

⁷⁵ LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 51. FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, op. cit., pp. 497-99. AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo...*, op. cit., pp. 20-21.

⁷⁶ PRIETO, M., *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos...* t. III, op. cit., p. 179. FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, op. cit., p. 508. AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo...*, op. cit., pp. 17-18. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 43.

⁷⁷ PALACIOS, B., *Historia de la ciudad de Burgos...*, op. cit., p. 151.

⁷⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 43.

⁷⁹ PALACIOS, B., *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 152. *A la entrada de esta capilla hay infinitos lienzos de milagros que ha obrado esta Santísima Imagen, muchas presentallas de cera, muchas muletas y otros despojos, que para perpetuar memoria han puesto muchos devotos.* MERCADAL, J., "Madame D'Aulnay", t. IV, op. cit. p. 42.

⁸⁰ CASTILLO PESQUERA, A., *Breve compendio de la historia eclesiástica de la ciudad*, op. cit., pp. 159-179.

*originada de verdaderos testimonios, que es el retrato de Jesucristo nuestro Señor redentor*⁸¹.

Todavía I. Bosarte recoge en su *Viage artístico* que se encontraban cuadros en los que se representaba milagros realizados por el Santo Cristo, pudiéndose considerar exvotos⁸², cuadros que ya eran *infinitos* a principios del siglo XVIII⁸³.

1.5. Devoción y culto

Desde fecha temprana los escritos relativos al Santo Cristo de Burgos delatan que fue objeto de intensa veneración entre personas de la realeza, la nobleza, la curia eclesiástica y algunos santos, además de entre miles de devotos y peregrinos anónimos. Pero en el deseo de exaltación de la imagen en algunos de ellos se la hace objeto de las preces de visitantes ilustres que, por cronología, nunca pudieron haber rezado ante ella, y en consecuencia forman parte de todo el entorno legendario que la rodea.

El primer listado de visitantes ilustres se publica en el siglo XVI, en el libro *Miraglos del Sto. Crucifixo*, pero la mayor relación de visitantes legendarios que conocemos no se debe a los agustinos, sino a un mercedario, el padre Melchor Prieto, quien los incluyó en su *Santoral burguense*⁸⁴ y en su *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos, cabeça de Castilla. Camara de su magestad*⁸⁵.

En estas narraciones se incluye, entre los personajes que se postraron a rezar ante el Cristo a Santo Domingo de Silos y a San Julián⁸⁶. Loviano ya duda, en el siglo XVIII, sobre la veracidad de la presencia de estos santos⁸⁷. M. Prieto, en su *Santoral Burgense*, hace constar que también visitaron la imagen san Juan de Mata, san Francisco, santo Domingo de Guzmán y san Pedro Nolasco, todos fundadores, respectivamente, de las órdenes religiosas de los trinitarios, los franciscanos, los dominicos y los mercedarios, que acudieron a finales del siglo XII y principios del XIII a la ciudad de Burgos⁸⁸. A algunos se

⁸¹ *Ibidem*, p. 150.

⁸² BOSARTE, I., *Viage artístico à varios pueblos de España*, Imprenta Real, Madrid, 1804, pp. 253-54.

⁸³ PALACIOS, B., *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 152.

⁸⁴ AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., p. 25. Según este autor el libro se conservaba en la casa que dicha orden (mercedaria) posee en Madrid.

⁸⁵ PRIETO, M., *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos...* t. III, op. cit., p. 180.

⁸⁶ VARESI, J. B., *Historia del Santo Crucifixo de Burgos...*, cap. III. op. cit., De cómo San Julián Obispo de Cuenca, fue muy devoto del Santo Crucifijo de San Agustín de Burgos. Al padre mercedario PRIETO, M., *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos...* t. III, op. cit., p. 180. *La primera memoria que se halla de esta imagen es de tiempos del rey d. Fernando I, por mandato de este rey fue desterrado Santo Domingo de Silos de San Millán, vino a Burgos e hizo casa junto al santísimo crucifijo, también vivió en otra junto a San Julián, obispo de Cuenca.*

⁸⁷ Aunque se sigue manteniendo con posterioridad el mismo Loviano cuestiona este hecho. LOVIANO, P., *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 9.

⁸⁸ No he tenido acceso a este santoral que según recoge AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., p. 25. Se conservaba en la casa que dicha orden (mercedaria) posee en Madrid.

les menciona por haber estado en Burgos, y a otros porque pararon a visitar el Cristo cuando se encontraban haciendo el Camino de Santiago. La misma fuente incrementa la enumeración con la presencia de Fernando III el santo, san Roque, quien murió hacia 1327, por lo que tampoco podría haberse postrado ante el Cristo, santa Brígida de Suecia, santa que hizo el Camino de Santiago hacia el año 1342. También se incluye a San Bernardino de Siena, quien murió en 1444, sin embargo la única referencia que hemos encontrado de su presencia en Burgos la recoge L. Huidobro Serna al hablar de la iglesia de San Lorenzo, quien dice que en la antigua iglesia de la misma advocación: *había una tarjeta de gran primor incrustada en los muros en recuerdo de haber predicado allí el peregrino san Bernardino de Siena*⁸⁹. También existe la tradición de que visitó la imagen san Vicente Ferrer, muerto en 1419.

Mayor número de fuentes recogen la presencia de los monarcas castellanos que aprovecharon su presencia en Burgos para visitar la imagen. Después de la leyenda en la que se recoge la asistencia de Fernando III, como ya se vio al hablar de los santos, la primera persona de la que existe constancia entre los cronistas agustinos es de doña Blanca de Portugal, hija de D. Alfonso III de Portugal y doña Beatriz de Guzmán, nieta del rey Sabio, según la obra de Henrique Florez *España Sagrada*:

*La infanta doña Blanca, hija de la reina de Portugal doña Beatriz, que con la infanta vino a Castilla a servir al rey su padre D. Alfonso el Sabio en el tiempo de la tribulación de su hijo el rey D. Sancho, que se levantó contra él. En el año 1283 estaban ya acá las referidas señoras [...] La infanta, logró milagrosamente sanidad encomendándose al Santísimo Cristo, por oír sus repetidos milagros; viniendo agradecida a darle gracias en su iglesia, halló ser todo muy estrecho para tanta concurrencia de gentes; y resolvió ensancharlo*⁹⁰.

Algún autor incrementa la relación con la presencia del rey Sancho IV el Bravo, aduciendo a un documento que firmó en Toro el 14 de agosto de 1305⁹¹, completamente imposible por haber muerto el monarca en 1295. E igualmente afirma que María de Molina y su hijo Fernando IV fueron muy devotos de la imagen, como consta en una carta fechada en 1309⁹². También incluye Rojí en su relación a Juan II⁹³, monarca relacionado con el Cristo por otros escritores, pero del que no se menciona ni su presencia ante la imagen, ni la especial devoción que le profesaba.

Los agustinos no mencionan la estancia de ningún rey hasta Isabel la Católica⁹⁴ la cual, según la tradición, quedó atónita al presenciar el desclavado de un brazo que la reina debía querer llevarse como reliquia. Varesio recoge este suceso del siguiente modo:

⁸⁹ HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II, op. cit., p. 153. VALDIVIELSO, B., *Burgos en el Camino de Santiago*, op. cit., p. 132.

⁹⁰ FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, op. cit., pp. 489-90. GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit. p. 9.

⁹¹ GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al Santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 9.

⁹² *Ibidem*, op. cit., p. 9.

⁹³ GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al santísimo Cristo de Burgos*, op. cit., p. 9.

⁹⁴ VARESI, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos...*, op. cit., fol. 29. No habla expresamente de la reina católica, pero sí de su hijo, el príncipe don Juan, el cual sanó de una gravísima

*Mandó que le pusiesen una escalera, para considerar de cerca las cosas particulares que había de notar: y como por algún poco espacio hubiese considerado algunas cosas, aunque algo de lejos, mandó le quitasen un clavo de uno de los brazos del Santo Crucifijo, para lo tener por reliquia; y como lo quitaron, el brazo del Santo Crucifijo se cayó como si cayera uno de un muerto, y causó tan gran temor y espanto en el ánimo de aquella señora, que estuvo muchas horas desmayada*⁹⁵.

En la relación de reyes se incluye a todos los monarcas de la dinastía de los Austrias que sucedieron a Felipe II, siendo éste de gran importancia, por haber contribuido a la construcción del edificio, concretamente a la realización del cuarto que llamaban del rey⁹⁶. Entre los monarcas y familiares destacan el príncipe Carlos, D. Juan de Austria, Margarita de Austria, la infanta Isabel Clara Eugenia de Austria. El rey Felipe III se trasladó a Burgos con su esposa Doña Margarita para realizar la novena que había ofrecido al Cristo de San Agustín en 1603⁹⁷, Felipe IV, Isabel de Borbón, etc.⁹⁸, algunos autores añaden a Carlos II⁹⁹.

En la relación de nobles a los que la tradición atribuye haber orado ante el Cristo se encuentran el Gran Capitán y el maese de la orden de Calatrava, Pedro Girón, mencionado en relación con la donación de la corona de oro. También recibió la visita y presentes de numerosos miembros de la curia eclesiástica, entre ellos, don Gonzalo, arzobispo de Sevilla, en 1399, fray Alonso de Ravana, obispo de Ronda, en 1479, y don Rodrigo de San Martín, obispo de Sebastia, en 1488. Existen igualmente noticias de la contribución del patriciado urbano, como Pedro Orense y Leonor de Mendoza que donan un millón de maravedís en 1506, para poder enterrarse en la nave mayor, y doña Catalina de Zúñiga, viuda de don Alonso Núñez de Castañeda, señor de Hormaza, que rehace en 1520 la capilla del Cristo¹⁰⁰.

Entre las personalidades que acudieron a orar ante el Cristo figuran varios santos, entre los cuales destacan san Juan de Sahagún, santo Tomás de Villanueva, santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier¹⁰¹. De todos los santos mencionados por Prieto, existe absoluta certeza de la presencia en el convento agustino de san Juan de Sahagún, ya que fue canónigo de la catedral burgalesa, según la obra de F. S. de Castilblanco, *Vida de San Juan de Sahagún*:

enfermedad, siendo prometido al Santo Crucifijo. FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, op. cit., p. 497. Relata como la reina quiso coger un clavo.

⁹⁵ VARESIÓ, J. B., *Historia del Santo Crucifijo de Burgos y de sus Milagros*, 1604, fol. 10.

⁹⁶ AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., p. 8.

⁹⁷ TARÍN JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1896, p. 211.

⁹⁸ GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1914, p. 9.

⁹⁹ PALACIOS, B. DE, *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 152. CAMPO DEL POZO, F., "Los agustinos en el Camino de Santiago desde Roncesvalles hasta Compostela", Congreso Internacional. *El Camino de Santiago y la Hospitalidad Monástica*, op. cit., p. 291.

¹⁰⁰ CASADO ALONSO, H., "La organización de la iglesia burgalesa. Los monasterios", en *Burgos en la Edad Media*, Madrid, 1984, p. 443.

¹⁰¹ GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al santísimo Cristo de Burgos*, op. cit. p. 8. AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., p. 26.

Desde que veneró esta Santa Imagen, siendo familiar del Sr. Obispo Don Alonso de Cartagena quedó tiernísimamente enamorado de su devoción. [...] Siendo después capellán de Santa Gadea, desembarazado del canonicato, frecuentaba más el ejercicio de su devota asistencia, viniendo a su santo altar a decir misa muchas veces y recibió en el grandes favores del Señor¹⁰².

Santo Tomás de Villanueva fue dos veces prior del monasterio burgalés, y en 1534 se le nombró provincial en el mismo lugar, posteriormente sería nombrado arzobispo de Valencia¹⁰³. De santa Teresa de Jesús se sabe que antes de entrar en Burgos para realizar su última fundación, visitó al Santo Cristo. Este suceso se produjo el 26 de febrero de 1582¹⁰⁴. Por la cronología, pudieron estar allí san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. A este listado B. de Palacios añade a san Francisco de Borja¹⁰⁵.

A la imagen del Santo Cristo se dirigía el pueblo de Burgos, y en ocasiones los municipios de la comarca, cuando existían situaciones calamitosas, como la peste, la sequía, guerras, etc. Pruebas populares de devoción fueron las rogativas, de las que se conserva una en el archivo de la catedral, para que intercediera por los burgaleses en la gran peste de 1405. Según Varesio y Berganza, se le sacó en procesión, y a Él acudirían también en procesión desde la catedral con una imagen de la Virgen¹⁰⁶. Como la peste cesó, el Ayuntamiento agradecido hizo el voto de acudir corporativamente cada año el día 14 de septiembre en acción de gracias. En 1629 se reiteró este voto y se celebró de forma continuada hasta los años treinta del siglo XX¹⁰⁷. Después de trasladarse la talla a la catedral la corporación municipal acordó seguir celebrando la fiesta, para lo que salían desde la casa consistorial y se dirigían a la catedral con timbaleros, maceros y clarineros. Esta situación cambió en 1930, año desde el que la corporación se reúne, según narra G. Ávila, en la capilla de Santa Ana y desde allí se trasladaba a la nave mayor¹⁰⁸.

La siguiente referencia es del año 1422 y también está relacionada con otra epidemia de peste. Concretamente se recoge como el pueblo acompañó a la Virgen Santa María la Mayor desde la catedral en procesión, en dirección al convento de San Agustín, para interceder por los creyentes ante el Santo Cristo¹⁰⁹. En 1517 se hace una procesión para evitar la gran sequía, procesión a la que acudieron veintitrés concejos, *porque fasta sant*

¹⁰² AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., pp. 26-27.

¹⁰³ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁵ PALACIOS, B. DE, *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 151.

¹⁰⁶ Archivo de la catedral reg. 14. Lo cita LÓPEZ MATA, T., *La catedral*, Burgos, 1950, pp. 149-50. No hemos encontrado este documento en la colección diplomática de la catedral burgalesa.

¹⁰⁷ FERNÁNDEZ, B., *Relación verdadera de las procesiones y plegarias que la Santa Iglesia de Burgos ha hecho a la imagen del Santo Crucifijo de S. Agustín de la misma ciudad*, Burgos, 1629. LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁸ AVILA DÍAZ DE UBIERNA, G., *Monografía...*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁹ YARZA LUACES, J., *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000, p. 21. *En 1422 había sido paseada por las calles en procesión solicitando de ella el cese de una peste y de nuevo salió camino del convento de san Agustín como intercesora de los humanos ante un Crucifijo santo.*

*Juan faltó el agua*¹¹⁰. En 1567 se volvió a sacar en procesión para rogar por la recuperación del príncipe Carlos, quien al parecer sanó¹¹¹. Y ese mismo año acudieron los cautivos liberados que venían a agradecer su liberación al Cristo. Esta situación se debía a que la familia Orense, patronos de la capilla mayor de los agustinos, crearon una fundación para la redención de cautivos¹¹².

El mayor número de muestras devocionales data de los siglos XVII y XVIII. Durante el siglo XVII fueron numerosas las procesiones que se hicieron al Santo Cristo, para evitar la sequía, creándose recopitalorios para tal fin¹¹³, en algunas de ellas también participan los vecinos de los pueblos circundantes¹¹⁴ acompañados por sus respectivas Vírgenes, así en 1629 se sabe que acudieron a Él en romería las Vírgenes Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal, y la de Fredesval acompañadas por los creyentes de cerca de cuarenta municipios, a los que hay que sumar los del valle de Santibáñez que acompañaban a Nuestra Señora de la Cuadra.

Del siglo XVIII es el escrito que se encuentra en el Cancionero popular de Semana Santa, titulado *Las siete palabras del Cristo de los agustinos*¹¹⁵. También se publican novenas al Cristo, como la de M. Díez de Antón de 1830¹¹⁶. En el siglo XX siguen apareciendo algunas publicaciones de esta índole¹¹⁷.

Se sabe que antes de la exlaustración iba todos los años en procesión, hasta el convento de los Agustinos Ermitaños, la Virgen de Fredesval, acompañada por los representantes de veintisiete municipios de la jurisdicción de Río Ubierna. En ocasiones se turnaba con la Virgen del Espino de Vivar del Cid. Estas procesiones que se dirigían a Burgos, solían entrar en la ciudad por la puerta de San Gil y desde allí se dirigían a la catedral, donde se unía a la procesión el cabildo y el concejo, una vez acababa la procesión escuchaban misa¹¹⁸. La referencia escrita más antigua de esta procesión data de 1629, con motivo de una sequía. Por la misma circunstancia hubo que sacarla en rogativa en 1664; en

¹¹⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 35.

¹¹¹ PRIETO, M. *Chronica y historia de la real ciudad de Burgos...* t. III, op. cit., p. 180.

¹¹² LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 35.

¹¹³ FERNÁNDEZ, B., *Relación verdadera de las procesiones y plegarias que la Santa Iglesia de Burgos ha hecho a la imagen del santo Crucifixo de S. Agustín de la misma ciudad*, Burgos, 1929.

¹¹⁴ GARCÍA DE QUEVEDO, E., "Libros burgaleses de memorias y noticias", *BIFG*. 13 y 17, Burgos, (1925,1926). BLANCO DÍEZ, A., "Proyección de recuerdos de la primera mitad del s. XVII", *BIFG*. 109, (1949), p. 326.

¹¹⁵ HERNÁNDEZ ASCUNDE, L., "Cancionero popular de Semana Santa", *BCPMB* 59, (1937), pp. 544-45.

¹¹⁶ DÍEZ DE ANTÓN, M., *Historia y novena del Smo. Christo de Burgos*, Burgos, 1830, reeditado en 1850.

¹¹⁷ GÓMEZ ROJÍ, R., *Historia y preces al santísimo Cristo de Burgos*, Imprenta Centro Católico, Burgos, 1914. RIAÑO CAMPO, P., *Devocionario en honor al Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos, 1944.

¹¹⁸ GIL, I., *Memorias históricas de Burgos y su provincia*, Segundo Fournier, Burgos, 1913, p. 187.

1671 fue por una plaga de langosta, en 1706 para pedir agua, pero también para agradecer la victoria de Felipe V¹¹⁹.

Se sabe que, antes del traslado de la imagen a la catedral, el día 9 de noviembre se celebraba en su capilla de los agustinos, la *Pasión de la imagen de Cristo*.

El hecho de que Burgos se encuentre en el Camino de Santiago favoreció la expansión del culto al Santo Cristo entre los peregrinos, hasta el límite de que en las guías para romeros más escuetas, en las que no aparecía la catedral, se hacía referencia al Cristo de San Agustín y al Hospital del Rey¹²⁰. La devoción no sólo era privativa de personajes ilustres o tenía un carácter local, como ya se ha mencionado. Contaba con romeros propios que venían exclusivamente desde Portugal para poder contemplar la imagen, y también era frecuente que acudieran a rezar ante ella personas procedentes de toda España¹²¹. A la difusión de su culto, además del Camino de Santiago, contribuyó la importancia de los comerciantes burgaleses, y la tupida red comercial que mantenían.

Según algunos relatos, en el claustro del convento de los agustinos existían siete inscripciones, en diferentes idiomas, que relataban la llegada de la imagen a la ciudad de Burgos, para facilitar su conocimiento a los peregrinos que acudían a visitarlo¹²². Otros autores creen que representaban a las nacionalidades de las personas que estaban en el navío cuando se apareció¹²³. Los idiomas de las inscripciones eran: griego, latín, francés, portugués, vasco, flamenco y castellano¹²⁴.

Al Santo Cristo se le tiene una devoción muy extendida entre los marineros: *Los vizcaínos y guipuzcuanos que navegan tienen por abogado y se encomiendan al Santo Crucifijo*. Así escribía Juan Sierra en 1762¹²⁵.

Muchos de los peregrinos se llevaban reproducciones pictóricas del Cristo, que pueden encontrarse en los lugares más diversos de toda Europa, pero también existían otras en papel y plata que adquirirían los romeros después de haberlas pasado por la imagen¹²⁶. Pronto su fama se extendió al otro lado del Atlántico. La expansión del culto al Santo Cristo de Burgos en Iberoamérica es consecuencia de la amplia presencia de emigrantes burgaleses y de los misioneros agustinos, pero también franciscanos y dominicos. Existen

¹¹⁹ MARTÍNEZ DÍEZ, G., *El monasterio de Fresdelval, el castillo de Fresdelval, el castillo de Sotopalacios y la merindad y valle de Ubierna*, Burgos, 1997, p. 194.

¹²⁰ CAMPO POZO, F., "Los agustinos en el Camino de Santiago desde Roncesvalles hasta Compostela", Congreso Internacional. *El Camino de Santiago y la Hospitalidad Monástica*, op. cit., p. 291.

¹²¹ MURET, J., "Juan Muret", en MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España*, t. III, op. cit., p. 547.

¹²² PALACIOS, B. D., *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 152. HUIDOBRO SERNA, L., *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II., op. cit., p. 169. Menciona las lenguas griega, latina, francesa, portuguesa, vizcaína y flamenca.

¹²³ PALACIOS, B., *Historia de la ciudad de Burgos...* op. cit., p. 152.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., pp. 53-54.

¹²⁶ BANGO TORVISO, I. G., *El Camino de Santiago*, op. cit., p. 190.

numerosas copias escultóricas y pictóricas del mismo¹²⁷. En Filipinas también se conserva una reproducción en la iglesia de San Francisco de Asís en Sariaga, fruto de la solicitud de los franciscanos a Felipe V. Pero no había que acudir a lejanas tierras para encontrarse lienzos con la imagen, ya hemos mencionado como en la catedral había uno y otro se encontraba en Las Huelgas¹²⁸. Del pintor Mateo del Cerezo es el citado cuadro de la catedral burgalesa y hay otro en la de Santo Domingo de la Calzada. El de Las Huelgas es obra de Anguiano Ibarra¹²⁹. Otros cuadros se encuentran en las localidades de Cabra, Peñaranda de Duero, etc.

Fue tan grande la devoción que suscitó esta imagen que entre el pueblo burgalés e incluso en España entera era considerada en el siglo XVIII, la segunda de más devoción después de la de Santiago de Compostela¹³⁰.

1.6. Hermandades

Comerciantes burgaleses fueron los que crearon la Hermandad del Santísimo Cristo de Burgos y Madre de Dios de la Palma en Sevilla en el siglo XVI. Esta hermandad se ha mantenido viva hasta hoy. Tiene una escultura que evoca a la del Santo Cristo realizada en 1573 por Juan Bautista Vázquez. Su sede se encuentra en la parroquia de San Pedro Apóstol de Sevilla¹³¹. La segunda cofradía se creó en Guadix, otra se fundó en Serón del Río Almanzora, antes del año 1648. En 1669 se creó la de Cabra, de 1679 es la de Granada, localidad en la que se nombró al Cristo de Burgos *sagrado protector de la ciudad*, el número se va incrementando a lo largo del tiempo hasta convertirse en una advocación muy frecuente en Andalucía. En muchas ocasiones la extensión de su culto por Andalucía deriva de la imagen de la hermandad de Sevilla y no de la de Burgos directamente, como sucede en la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora de los Dolores de Écija, Sevilla. Con la misma advocación de Santo Cristo de Burgos hay una hermandad en Chucena, Huelva, también en Jerez de la Frontera había una cofradía agustina conocida como la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio, Santísimo Cristo de Burgos, Ánimas y Salvación y Nuestra Señora del Dolor y las Tristezas, lo que denota la amplia devoción con que contaba entre los andaluces¹³².

Lo que más llama la atención es la creación de la cofradía Real Hermandad del Santísimo Cristo de Burgos, en la ciudad de Burgos, con la finalidad de glorificar a

¹²⁷ MARTÍNEZ BURGOS, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit. p. 67. GARCÍA DE GUZMÁN, M., GARCÍA REYES, M. R., "La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", *Archivo Agustino* 205, vol. LXXXVII, (2003). Hay reproducciones en Perú, Ecuador, Bolivia, México, Chile y Filipinas.

¹²⁸ RODRÍGUEZ LÓPEZ, A., *Real Monasterio de las Huelgas y Hospital del Rey*, t. II, Monte Carmelo, 1907, p. 273. Menciona una pintura del Cristo en la capilla de Santiago.

¹²⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 53.

¹³⁰ ANONIMO, "Cartas sobre el viaje de España (1756)", en MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. V, op. cit., p. 86.

¹³¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., pp. 57-58.

¹³² GARCÍA DE GUZMÁN, M., GARCÍA REYES, M. R., "La iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín", *Archivo Agustino* 205, vol. LXXXVII, (2003).

Jesucristo en su imagen de la capilla del Santo Cristo de la catedral. Los estatutos de la Real Hermandad se firmaron en 1917 por el marqués de Murga. Su aprobación definitiva data de 1930. La cofradía estaba dirigida por el cabildo burgalés¹³³. Es la misma que en otras fuentes aparece con fecha de fundación el 16 de diciembre de 1916¹³⁴. G. Ávila Díaz Ubierna cita otra que se fundó el 1918¹³⁵. Sin lugar a dudas se trata de la misma Hermandad, porque no existe ninguna otra en Burgos con esta denominación.

Puede concluirse que el Santo Cristo de Burgos es la imagen burgalesa a la que se ha prestado una mayor atención en las fuentes y la que mayor devoción ha despertado en la península y en el extranjero, gracias a la propagación de su culto entre los peregrinos a Santiago. A su expansión también contribuyeron los comerciantes burgaleses y las órdenes religiosas, sobre todo agustinos, franciscanos y dominicos.

2. El Santo Cristo de Burgos y los crucificados articulados. Aspectos tipológicos, iconográficos y técnicos

El Santo Cristo de Burgos pertenece al grupo de los crucifijos articulados, cuya característica principal es su capacidad para mover los brazos y en algunos casos otras partes del cuerpo. Este es el único elemento que los define como grupo. La existencia de estos crucifijos se explica en relación con la liturgia medieval, concretamente con las ceremonias que se celebraban desde el Viernes Santo al Domingo de Pascua. Las imágenes medievales conservadas de estas características son escasas, aunque probablemente otras se hayan perdido. Son más numerosas las que pertenecen a siglos posteriores, vinculadas también a antiguos ritos litúrgicos del Descendimiento y Entierro de Cristo durante la Semana Santa.

2.1 La liturgia medieval y los crucifijos articulados

La existencia de los Cristos articulados sólo se puede explicar en relación con los ritos medievales de Semana Santa, concretamente con el rito romano que se celebraba en la liturgia del Viernes Santo. Esta liturgia tiene unas raíces muy antiguas en Alemania¹³⁶, que ahondan en el mundo carolingio, periodo en el que esta celebración se inspira en la que realizaban los fieles en Jerusalén.

Estas cerebraciones se representaban principalmente en los monasterios. Los únicos fieles que tenían acceso a las mismas eran los miembros de las comunidades monásticas,

¹³³ VICARIO SANTAMARÍA, M., *Catálogo de los archivos de cofradías de la diócesis de Burgos*, Burgos, 1996, pp. 351-52.

¹³⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 80.

¹³⁵ AVILA DÍAZ UBIERNA, G., *Monografía histórico-artística del antiguo convento de San Agustín de esta ciudad e historia del Santísimo Cristo de Burgos, que se venera en su capilla de la incomparable capital burgalesa*, op. cit., p. 32.

¹³⁶ Para más información ver HEITZ, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et litugie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

porque quieren vivirlas en la intimidad, como Cristo con los apóstoles¹³⁷. Su puesta en escena no comporta necesariamente la presencia de un cristo articulado, pero en algunos casos se emplea para conferirle más realismo.

Durante el Viernes Santo la primera ceremonia era la adoración de la cruz, documentada desde el siglo X, pero será en el XII cuando se inserte en el *ordo romanus* como *Adoratio Crucis*. La adoración de la Cruz tenía lugar entre la hora nona y la víspera, casi siempre después de las tres de la tarde. Durante la Edad Media la celebración de la cruz se desarrollaba normalmente en el tramo presbiterial, hasta donde era trasladada la imagen en procesión desde el coro de los legos. Esta ceremonia iba acompañada por antífonas, himnos, la lectura de la Pasión según san Juan y la oración solemne, tal y como se sigue celebrando hoy sin apenas alteraciones. Durante el desarrollo de la procesión, la imagen estaba oculta bajo una tela, ésta sólo se retiraba una vez concluidos los cánticos de arrepentimiento y realizado el saludo a los sacerdotes, era entonces cuando se procedía al besado de los pies de la talla, el besado de los pies coincidía con el cántico final, como ocurre hoy día con el *Crux fidelis*¹³⁸. A esta escena le seguía la comunión.

La liturgia continuaba con otras ceremonias. Desde el siglo X existía en Alemania, Inglaterra, parcialmente en Francia, norte de Italia y probablemente en España, una segunda procesión donde se volvía a cubrir la Cruz, se conducía a otro lugar y se procedía a la celebración del Santo Entierro, que según P. K. Gschwendt era entendido como el enterramiento simbólico del verdadero cuerpo de Cristo. No existe uniformidad en la celebración de esta procesión, pero la existencia de cantos litúrgicos comunes puede apuntar a ritos igualmente comunes. En algunos lugares esta ceremonia se desarrollaba antes de las vísperas y en otros a continuación. La *Depositio crucis* comportaba una procesión y terminaba con el santo entierro de la imagen. En muchos casos en lugar de la imagen se depositaba una sagrada forma, en otras ocasiones las sagradas formas acompañaban a las imágenes, como en un entierro simbólico. El que no todas las diócesis se guiasen por el *ordo romanus* favoreció la ausencia de uniformidad en el desarrollo de esta ceremonia, situación que se prolongó hasta el siglo XVI.

La ceremonia del Viernes Santo acababa con la *Visitatio sepulcri*, cuando los fieles rezan delante del monumento.

Es en la celebración de la *Depositio* y del Santo Entierro donde las imágenes articuladas adquieren su significado, por adaptarse mejor a los distintos episodios que los crucificados no articulados y las esculturas de Cristo muerto, y contribuir a dotarlas de un mayor realismo. Por ejemplo en la escultura del crucificado articulado de Santa Clara, en Palencia, aún se conservan dos argollas y unas cadenas en la espalda, mecanismos que indican su participación en una escena del descendimiento¹³⁹.

¹³⁷ FRANCO MATA, A., "El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXV, 1989, p. 14. Esta autora desarrolla la relación de los Cristos dolorosos no articulables con la liturgia y la mística. pp. 5-23.

¹³⁸ TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978, pp. 43-49.

¹³⁹ CASTRO, M. DE, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, 1982, p. 57. *Juego de cabeza y brazos por hombros y codos, con dos*

El *ordo* del monasterio benedictino de Barking, próximo a Londres, fechado en 1370, es el documento más antiguo en el que se describe como se empleó un crucifijo articulado en la liturgia del Viernes Santo. Primero se desclavaba la imagen, posteriormente se envolvía en costosas telas y era llevada hasta el sepulcro, donde permanecía hasta el Domingo de Resurrección rodeada de velas encendidas¹⁴⁰.

En algunos lugares entre la celebración de la *depositio* y el traslado al Santo Sepulcro se incluía una escena intermedia que consistía en colocar al crucificado articulado sobre las rodillas de la Virgen de la Piedad antes de depositarlo en el Sepulcro. A esta conclusión ha llegado Michler tras el análisis del *Speculum humanae salvationis*, que se fecha en torno a 1324, y el estudio de la madera y de los ensamblajes de algunas tallas de la Virgen de la Piedad, como la de San Pelagio en Rottweil que se ha datado en torno a los años que transcurren entre 1330 y 1340, una fecha anterior a la del *ordo* londinense. Este grupo de piedades en las que se podía acoplar un cristo articulado habían sido consideradas como copias hasta 1992 debido a sus innovadoras características, en este año se publicaron las investigaciones de Michler¹⁴¹. Esta publicación ha ayudado a Erdmann a fechar a los crucificados articulados más antiguos, como muy tarde, a principios del siglo XIV¹⁴², los más modernos, dentro de la estética gótica, son de los años iniciales del siglo XVI.

La utilización durante la liturgia del Viernes Santo en Alemania de imágenes de madera de Cristo yacente, está constatada desde el siglo XIII y con posterioridad en Suecia y en España. Son esculturas de Cristo muerto en el sepulcro con los ojos cerrados y las manos, una sobre otra, apoyadas sobre el vientre. Esta iconografía surgió en el norte de Alemania en torno a 1290, fecha en que se ha datado la escultura más antigua, la del monasterio de Wienhausen, existe otra de 1300 en el Museo de Hannover. Estas imágenes de Cristo muerto en el sepulcro se extendieron desde Alemania a Suecia. Hasta el momento el inventario suma la cantidad de treinta y una esculturas¹⁴³. En Castilla se pueden citar la del convento de Santa Clara de Zamora, de principios del siglo XIV y de las iglesias del Santo Sepulcro y San Lázaro en la misma localidad¹⁴⁴, así como el más tardío Cristo yacente de Zamarramala (Segovia)¹⁴⁵. A diferencia de las esculturas de Cristo muerto en el sepulcro las tallas de los crucificados articulados se adaptaban a la escena de la adoración, el descendimiento y el Santo Entierro, motivo por el cual las reemplazaron.

argollas y dos cadenas en la espalda, lo que nos inclina a creer que durante algún tiempo se utilizó en las funciones del descendimiento.

¹⁴⁰ TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, op. cit., p. 46.

¹⁴¹ MICHLER, J., "Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg* 29, (1992), pp. 29-49.

¹⁴² ERDMANN, W., "Das Schneidhainer Kruzifix" *Königsteiner Woche*, 26, n° 14, 1995, p. 4.

¹⁴³ TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁴⁴ ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Zamora, 2001, pp. 623-24.

¹⁴⁵ ARA GIL, C. J., *Las Edades del Hombre. El árbol de la vida*, Catedral de Segovia, mayo a noviembre 2003, pp. 357.

2.2. Los crucifijos articulados medievales

Sólo he encontrado tres publicaciones alemanas dedicadas a este grupo de tallas o a alguna de ellas en concreto, la primera es un artículo de J. Tauber, "Crucifijos medievales con brazos articulables. Contribución al empleo de esculturas en la liturgia"¹⁴⁶. Este mismo autor dedicará con posterioridad un capítulo titulado "Cristos con brazos articulables", en su libro sobre *Escultura policromada. Significado. Configuración y restauración*. De trascendental importancia es el catálogo que adjunta, en el que están la mayor parte de imágenes existentes¹⁴⁷, con la excepción de los crucificados españoles y algunos alemanes como el de Schneidhein. Posteriormente V. Ehlich centra su investigación en torno a dos esculturas de procedencia italiana que se custodian en el Museo de Berlín¹⁴⁸. W. Erdmann, por su parte, estudia al Crucificado de Schneidhein, analizando el lugar de procedencia y algunos aspectos iconográficos¹⁴⁹.

Como resultado de estos estudios se puede concluir que el área geográfica de distribución de estas esculturas en la Edad Media está muy delimitada y comprende primordialmente los territorios del antiguo Imperio Romano-Germánico, donde se han inventariado un total de sesenta y dos tallas, de las cuales se han datado en el siglo XIV sólo doce esculturas, exceptuando las españolas¹⁵⁰. Este número probablemente fue más elevado, debido a que muchas de ellas se podrían haber destruido en las distintas guerras de religión que asolaron Europa central. Existe información sobre la destrucción generalizada de imágenes en 1566 en los enfrentamientos entre protestantes y católicos en los Países Bajos¹⁵¹, situación que también fue frecuente en Alemania¹⁵².

¹⁴⁶ TAUBER, J., "Mittealtarlische Krucifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", *Zeitschrift d. Dt. für Kunstwissenschaft* 23, (1969), pp. 79-121.

¹⁴⁷ TAUBER, J., "Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen", *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978.

¹⁴⁸ EHLICH, V., "Konstruktiver Aufbau zweier italienischer Holzkrucifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse einer Untersuchung", *Zur Erhaltung von Kunstwerken*, Heft 4, (1990), pp. 98-106.

¹⁴⁹ ERDMANN, W., "Das Schneidhainer Kruzifix", *Königsteiner Woche*, 26, nº 14, (1995), p. 3. Y sobre el mismo Crucificado un artículo en Internet "Das Schneider Kruzifix mit schwenkbaren Armen".

¹⁵⁰ 1390 Agnuzzo en Tesina (colección privada), Suiza; 1339 Florencia (baptisterio), 1380 Stift Göttweig (Austria); 1390 Hluboka (procedente de Boletice); siglo XIV Huy (Bélgica); 1350 Kempten (Alemania), segunda mitad del siglo XIV Milán (en un anticuario), hacia 1340 Palaia San Andrea, Florencia; 1350 Galería Nacional, Praga; 1390 Zips, Eslovaquia; 1350-1360 Steiermark (Alemania).

¹⁵¹ KAMEN, H., *Imperio. La forja de España como potencia mundial*, Barcelona, 2003, p. 211. *En agosto de 1566, algunos grupos calvinistas recorrieron las ciudades más importantes de los Países Bajos profanando iglesias y destruyendo imágenes religiosas*. Cita a ESSEN, LEON VAN DER, *Alexander Farnése, prince de Parme, gouverneur general des Pays Bas (1545 – 1592)*, 5 vols., Bruselas, 1933.

¹⁵² ERDMANN, W., "Das Schneidhainer Kruzifix", op. cit., p. 8. En relación con el Cristo de Schneidhein manifiesta que durante la reforma protestante y la guerra de los treinta años no podría haber sobrevivido en el enclave actual por lo que debió ser traído desde otro lugar con posterioridad.

Un elevado número de las imágenes de este tipo pertenecía a monasterios, sin que hayan podido relacionarse con una orden religiosa determinada¹⁵³. Sin embargo gran parte de las esculturas que se conservan actualmente están fuera de los monasterios para los que fueron creadas, se encuentran en anticuarios, museos o colecciones privadas, sin que se tenga constancia del lugar del que proceden. Algunas están en iglesias católicas alemanas, en raras ocasiones en iglesias evangelistas como la de Döbeln¹⁵⁴, o en las capillas de los cementerios.

Fuera del ámbito germánico hay noticias de una talla desaparecida del monasterio de Barking, en las cercanías de Londres, con toda probabilidad de origen germánico¹⁵⁵ y las españolas, que hasta el momento no han sido incluidas en los inventarios a pesar de que las imágenes hispánicas alcanzan las cotas más elevadas de perfeccionamiento técnico. No se han conservado esculturas en los Países Bajos, circunstancia que no implica la inexistencia de las mismas, de hecho la escultura del Santo Cristo de Burgos se importó con toda probabilidad desde allí.

Las esculturas articuladas no se limitan a la representación de crucificados. Existe en Burgos una talla que remonta al siglo XIII, el Santiago articulado de Las Huelgas, que puede mover los brazos con la finalidad de nombrar caballeros a los reyes de Castilla. En Alemania las imágenes movibles eran abundantes durante el siglo XV, y entre ellas destacan los muñecos articulados con complicados mecanismos que se colocaban en los relojes, pero también perviven algunas esculturas devocionales, como la de la Virgen del altar de la catedral de Lübeck que podía llorar y moverse cuando sonaban unas determinadas campanadas¹⁵⁶, también existía una imagen de la piedad que podía llorar en Berna¹⁵⁷. Las esculturas de imágenes devocionales con mecanismos articulables, frecuentes en Inglaterra y Alemania, pueden datarse desde finales del siglo XIII hasta principios del siglo XVI, a algunas de ellas se les anulaban los mecanismos en el siglo XVI por considerarlos un engaño por los protestantes¹⁵⁸, incluso existe constancia de que la escultura de la Virgen de la Piedad de Berna, tallada por un dominico con la ayuda de tres frailes, les supuso ser juzgados y condenados a la hoguera en 1509 después de haberse descubierto el mecanismo¹⁵⁹. En España sólo tengo noticia de la muñeca articulada que perteneció a Isabel la Católica y que tras su muerte pasó a la segunda esposa de Fernando, Germana de Foix. La descripción de la misma es la siguiente:

¹⁵³ La mayor parte de las tallas, procedentes o que se encuentran en monasterios, pertenecen a los órdenes religiosos benedictina, agustina y franciscana. Benedictino era el monasterio de origen de los Cristos de Döbeln y Prüfening (Alemania), y el desaparecido de Barking (Inglaterra). Agustinos eran los que poseían al Santo Cristo de Burgos, franciscanas son las que custodian la imagen de Palencia. Para más información ver: TAUBER, J., "Mittelalterliche Krucifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie", op. cit., pp. 79- 91.

¹⁵⁴ Probablemente procedente del monasterio benedictino de la misma localidad.

¹⁵⁵ TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, op. cit., pp. 38-43.

¹⁵⁶ ERDMANN, W., *Das Schneider Krucifix mit schwenkbaren Armen*, op. cit., p.3.

¹⁵⁷ FRANKE, B., *Mittelalterliche Wallfahrt in Sachsen*, <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/conf2/Franke-Birgit-2002-09-08>, cap. 12, p. 1.

¹⁵⁸ *Ibidem*, cap. 12, p. 2.

¹⁵⁹ *Ibidem*, CAP. 12, p. 2.

Una muñeca grande vestida a la flamenca, que tiene una saya de brocadopelo negro, con unas mangas anchas del dicho brocado forradas en armiños y una basquiña de raso carmesy con una gorgera de terçopelo negro, con dos cadenicás de oro, una al pescueço y otra en la cabeça y otra en el tocado, segund y de la manera questá cargada. Apreçiada en ocho mill maravedís¹⁶⁰.

R. Domínguez opina que se trata de una obra de origen flamenco que llegó a la corte de los Reyes Católicos en los años finales del siglo XV, cuando se celebraron los matrimonios de sus hijos Juana y Juan, príncipe heredero, con los también hermanos Felipe y Margarita, hijos de Maximiliano de Habsburgo. Este es el único preciado dato que poseo para conocer cómo en los Países Bajos eran frecuentes este tipo de esculturas.

2.3. Aspectos técnicos

El elemento de relación entre las imágenes de este grupo es únicamente el hecho de que están articuladas. No se ha podido configurar un grupo de esculturas relacionadas con un mismo imaginero, ni tampoco se ha conservado ninguna talla que haya servido de imagen tipo. En algunas la articulación afecta solamente a los brazos pero en otras, además de los brazos y las piernas pueden articular el cuello, permitiendo el movimiento de la cabeza.

Para conseguir el movimiento de las articulaciones cada imaginero ha buscado sus propios mecanismos. La mayoría de las tallas se realizaron íntegramente en madera, el sistema de articulación podía quedar a la vista limitándose a una especie de clavo de madera¹⁶¹, o tener forma de una figura esférica que se encajaba en el torax, propia de los crucificados italianos¹⁶², mientras que en otras ocasiones la unión se realizaba mediante abrazaderas de hierro¹⁶³. En las imágenes más elaboradas, entre las que figuran las españolas de Orense, Finisterre, Palencia y Burgos, estos sistemas de articulación solían estar ocultos, en algunas ocasiones utilizando tela de lino como forro¹⁶⁴, y, en otras, piel de animal¹⁶⁵. Entre los crucifijos articulados europeos sólo pueden articular el cuello el de Döbeln y el de Grancia, actualmente en el Schwerisches Landesmuseum de Suiza.

El naturalismo que aportan los miembros articulados se suele ver incrementado en algunas imágenes por los aditamentos de cabello natural, que contribuye asimismo a

¹⁶⁰ DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 102.

¹⁶¹ Como en las imágenes de Memmingen, Steirisch-Lassnitz, en Alemania.

¹⁶² EHRLICH, V., "Konstruktiver Aufbau zweier italienischer Holzkruzifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse eine Untersuchung", *Zur Erhaltung von Kunstwerken* 4, (1990), pp. 37-75.

¹⁶³ Como en el Santo Cristo de la catedral de Burgos.

¹⁶⁴ Döbeln (Alemania) y la suiza de Agnuzzo.

¹⁶⁵ El empleo de la piel en este tipo de imágenes es escaso, se aprecia en todas las imágenes españolas y tres alemanas, la de Döbeln, Kempten y la de Schneidhain, de todas ellas sólo la imagen de Kempten es del s. XIV, las otras dos se realizaron a principios del siglo XVI.

disimular la articulación de los hombros¹⁶⁶ y asta para las uñas. En las más elaboradas se utilizan postizos para las heridas y contienen un recipiente en el pecho para producir el efecto de que la llaga del costado sangra. Este aspecto revelado por las restauraciones sólo ha podido ser comprobado en el Santo Cristo de Burgos y en la imagen alemana de Döbeln¹⁶⁷. El empleo de postizos sólo se ha constatado, aparte de en las imágenes hispánicas en tres esculturas europeas, el crucificado de Döbeln, en Sajonia, y los de Schönbach y Seitenstetten, en Austria, todos ellos datados a finales del siglo XV y principios del XVI¹⁶⁸. Existe también algún ejemplo en el que los ojos y la boca son móviles, como en la que pertenece a la colección Piraud de París¹⁶⁹, que data del siglo XV.

La policromía jugó también un papel importante en el acabado de las imágenes y contribuye a acentuar su verismo.

2.4. Las imágenes articuladas castellanas

El principal problema al abordar el estudio de la imagen del Santo Cristo de Burgos radica en la escasa posibilidad para establecer relaciones de carácter tipológico o estilístico con otras obras afines, debido al hecho de que, a causa de su particular aura milagrosa, se ha mantenido a estas imágenes en un ambiente de misterio y de alejamiento de los fieles, lo que, al mismo tiempo que ha favorecido la literatura de carácter devocional ha dificultado la realización de trabajos científicos.

Las tallas españolas medievales que presentan estas características configuran un grupo escaso numéricamente. La más antigua de la que tengo noticia es el llamado “Cristo de los Gascones” conservado en la iglesia de San Justo de Segovia, una imagen todavía románica que tiene articulados los hombros y los brazos, sin que existan trazas de que las articulaciones hayan sido disimuladas con materiales flexibles. Su aspecto actual es resultado de arreglos en diversas épocas por el uso continuado que se ha hecho de ella. Como es propio de la época románica, el tratamiento esquemático prevalece sobre las formas naturalistas¹⁷⁰.

¹⁶⁶ En esta situación se encuentran todas las imágenes españolas y las de Döbeln en Sajonia, Alemania y las de Schönbach y Seitenstetten en Austria.

¹⁶⁷ Gracias a la restauración realizada entre 1991 y 2001 en el Crucifijo de Santa María del Capitolio de Colonia se sabe que esta imagen tenía también un orificio interno en el pecho, pero en este caso tenía la finalidad de guardar reliquias.

¹⁶⁸ TAUBER, J., *Farbigen Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, op. cit., p. 39. Sólo mencionaré las imágenes del siglo XIV, cuando no pertenezcan a esta centuria incluiré la fecha. La escultura de Aguzzo tiene las partes articuladas forradas con lino. Döbeln 1510 además del lino tiene un recipiente para sangrar y cabello natural, Stift Göttweig tiene un hueco detrás de la herida del costado. En la escultura de la colección Piraud de París, del siglo XV, el relleno entre los engranajes y la tela está relleno de plumas. El crucificado de Schönbach en Austria, 1490, tiene cabello natural, al igual que el de Seitenstetten de igual cronología y el mismo país. Lo que pone de relevancia la importancia de la escultura burgalesa.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁷⁰ CEBALLOS-ESCALERA, I. de: *Segovia monumental*. Madrid, 1953, p. 52; ALCOLEA, S.: *Segovia y su provincia* (Guías artísticas de España), Barcelona, 1958, p. 45; HERBOSA, V.: *El románico de Segovia*. Lancia, León, 1999, p. 79; CASTÁN LANASPA, J.: “Cristo yacente llamado “de

Las otras cuatro imágenes, entre las que se incluye el Santo Cristo de Burgos fueron realizadas en época gótica, tienen las articulaciones revestidas de cuero y un aspecto general tan naturalista que las hace parecer cadáveres lacerados. Junto al de Burgos los viajeros del siglo XVI mencionan a los de Orense y Finisterre¹⁷¹. El primero se venera en una capilla de la Catedral y, sobre él, se han tejido leyendas semejantes a las burgalesa. Se dice que llegó a Galicia “*en una caja, que venía por el mar, y es certissimo haverle traydo a esta iglesia el obispo de ella Vasco Mariño*” y “*tiene su cabellera de cabellos naturales de hombre y uñas también de hombre, está tan tratable blando y suave como si fuera cuerpo humano*”¹⁷². Observaciones semejante se encuentran en relación con la imagen del Cristo de Finisterre¹⁷³. El obispo Vasco Pérez Mariño, quien según la tradición donó la escultura a la catedral de Orense, podría relacionarse igualmente con la imagen de Finisterre, debido a los bienes patrimoniales que el obispo tenía en esa localidad. La fecha de fallecimiento del obispo en el año 1343 puede servir de referencia cronológica en el caso de estas dos imágenes.

La leyenda relativa al Cristo articulado que, a diferencia de las restantes se muestra como yacente en el monasterio de Santa Clara de Palencia atribuye su descubrimiento en el mar a un vigía de las naves de don Alfonso Enríquez, almirante de Castilla, probablemente en sus correrías por el Mediterráneo en los años 1407-10¹⁷⁴. En la espalda de esta imagen se conservan dos argollas y unas cadenas, mecanismos que indican su participación en ceremonias del Descendimiento o Deposición de la cruz en algún momento de su historia¹⁷⁵.

El Santo Cristo de Burgos es el único que ha sido objeto de un análisis en profundidad al acometer su restauración, de modo que los datos obtenidos de él han de servir de referencia hipotética para los que se le parecen. En la memoria de restauración se dice:

La talla está realizada en madera de pino. El modelado es somero ya que corresponde a los aditamentos y a la policromía el cometido de conferir a la imagen su aspecto realista.

[...] Sobre la madera se ha aplicado una mano de cola de retazos de piel y, seguidamente unas primeras capas de aparejo de yeso semihidratado, con determinada proporción de la misma cola.

los Gascones”, en *El Árbol de la Vida. Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 355-356.

¹⁷¹ Ver nota 58.

¹⁷² Ver notas 15 y 42.

¹⁷³ El de Finisterre presenta varias capas de policromía que cambian mucho su aspecto original, pero gracias a la información que me han facilitado Alejandra Rica y Luis Cristóbal, se ha podido confirmar que es el mismo que menciona Erich Lassota de Steblovo en su viaje por España, convirtiéndose su noticia en la primera referencia MERCADAL, J., “Erich Lassota de Steblovo (1580-1584)”, en *Viajes por España y Portugal*, t. II, p. 431. *Se pretende que le crece el pelo y las uñas y que suda algunas veces. De esta especie hay dos crucifijos más: uno en Orense y otro en Burgos*. Desconocía este autor el que se conserva en las Clarisas de Palencia.

¹⁷⁴ Ver nota 15.

¹⁷⁵ CASTRO, M. DE: *El Real Monasterio de Santa Clara...*op. cit, p. 57.

Lo primero que destaca en este análisis es su depurada ejecución. En la imagen burgalesa se han realizado de forma independiente la cabeza, y extremidades, éstas a su vez divididas en segmentos. Se unen al torso mediante un sencillo sistema de abrazaderas de hierro forjado, de forma que el cuello, brazos, piernas y dedos de las manos se pueden mover independientemente. Se ha utilizado piel bovina para ocultar los mecanismos de articulación y lana picada para rellenarlos. Algunas partes como manos y pies están totalmente realizadas en piel según se ha visto anteriormente. La piel se adhiere a la madera con cola y tachuelas, para que no se cuartee se le ha aplicado una pintura al óleo, mediante veladuras, incrementando la elasticidad de la misma. Entre las abrazaderas y la piel que las forra se ha procedido a rellenar *el interior de la articulación con fibras de lana para dotarlas de la precisa turgencia sin impedir su movimiento*¹⁷⁶. Se ha utilizado cabello natural en la cabeza, bigote y barba¹⁷⁷ y las uñas se han fingido con láminas de asta curvadas mediante calor. Éstas no se sobrepusieron a la piel, en una escultura de tan depurada técnica se ha procedido a romper la piel en los extremos de los dedos y a pegar las uñas en el arranque de la misma piel. El verismo que transmiten las uñas trabajadas de este modo explica el nacimiento de la leyenda según la cual se le cortaban todas las semanas. Lo más destacable es la gran importancia que se ha otorgado a la exaltación de las heridas, llagas y pústulas extendidas por todo el cuerpo y trabajadas en relieve con el objetivo de incrementar la expresión dolorosa, con un realismo que, sin llegar a este extremo, puede apreciarse en la escultura de las claras de Palencia. La restauración ha permitido descubrir en el interior del torso de la imagen burgalesa una pequeña calabaza que se comunica mediante un conducto con la apertura de la llaga del costado, que está sellado con estopa para evitar su movimiento. Mediante este recipiente se podía simular que talla sangraba. La presencia de un mecanismo similar se ha constatado en la imagen alemana de Döbeln.

Los ojos del crucificado burgalés no están esculpidos, sino pintados con una técnica próxima a la de las tablas flamencas¹⁷⁸, esta técnica es mixta de temple graso de huevo y pintura al óleo, ajena a la policromía española de este período. El empleo de esta técnica de policromado apunta a que se trata de una obra importada, facilitando la delimitación de su posible zona de procedencia¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Memoria de restauración.

¹⁷⁷ Según la memoria de restauración de Luis Cristóbal: *El pelo de cabello y barba es natural, de color pardo oscuro.*

El pelo de la barba se colocó en pequeños mechones insertos y clavados en el maxilar inferior. El pelo de bigote y mejillas se pegó con cola de retazos, disimulándose el paso a las carnaciones con pintura oleosa marrón.

En la cabeza se dispone el cabello en mechones, sujeto con tiras de cuero negro, clavadas con tachuelas de hierro.

¹⁷⁸ Porque se han pintado al óleo. Agradezco esta información a Luis Cristóbal, restaurador de la escultura.

¹⁷⁹ En la memoria de restauración de Luis Cristóbal dice: *La policromía sorprende por su buen estado de conservación. Está muy elaborada, con una técnica de ejecución muy similar a la encontrada en la pintura sobre tabla flamenca, tal como han certificado los análisis químicos, dato precioso para confirmar la procedencia o influencia centroeuropea de la imagen*

Por la riqueza de los recursos técnicos empleados la imagen de Burgos es excepcional y sólo puede compararse con la escultura de Döblen, que corresponde ya a principios del siglo XVI, una cronología muy posterior a la burgalesa.

3. El Santo Cristo de Burgos. Aspectos estilísticos y aproximación cronológica

Al establecer comparaciones entre los crucifijos góticos articulados lo primero que llama la atención es la disparidad existente entre ellos. No obstante, el Santo Cristo de Burgos forma con las imágenes españolas de Finisterre, Orense y Palencia un grupo bastante unitario a pesar de sus evidentes diferencias. Esta uniformidad deriva no sólo de la utilización del mismo tipo de materiales y posiblemente de los mismos recursos técnicos, sino también del patetismo que irradian.

A pesar de existir abundante bibliografía sobre los crucifijos góticos dolorosos españoles de talla¹⁸⁰, estas imágenes no han merecido consideración especial quizá por que su carácter naturalista disimula o enmascara los rasgos de estilo y porque, a causa de las prácticas devocionales acostumbra a mostrarse con largas faldillas que ocultan una parte importante de la anatomía.

Desde el punto de vista de la estructura formal el Santo Cristo de Burgos tiene el cuerpo dispuesto en vertical, con excepción de la cabeza que está completamente inclinada sobre el hombro derecho. Está clavado sobre una cruz original de gajos, que ha sido acertada, sólo el letrero es de cronología posterior.

Los ojos entreabiertos de la imagen burgalesa no están esculpidos, sino pintados al óleo. La expresión del rostro es de intenso sufrimiento con la boca entreabierta, permitiendo ver las dos hileras dentales y un poco de lengua. La pálida policromía de los labios acentúa el patetismo. El cuello está desviado hacia la derecha de forma natural gracias al mecanismo de articulación y produce un efecto de gran realismo no sólo por el revestimiento de cuero sino porque se han simulado los tendones mediante costuras realizadas con hilo de cáñamo.

El peso del cuerpo hace que los brazos articulados formen un ángulo abierto que los sitúa por encima de la horizontal. Presentan la musculatura desfigurada por la abundancia de pústulas inflamadas, algunas de las cuales tienen forma de corte profundo. Las pústulas se esculpen como heridas ulcerosas de las que chorrea sangre, están realizadas con tal verismo que se ha simulado la perforación de varias capas de la epidermis, lo que entraña cierta complejidad técnica. Esta profusión de heridas acerca a la escultura burgalesa a las tallas

¹⁸⁰ FRANCO MATA, A., "Los Crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros", *Cuadernos e Investigación. Historia* 10. Fasc. 2, Logroño, 1984. *Escultura gótica española del siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Serie Universitaria 216, Madrid, 1984. "El crucifijo gótico doloroso, andaluz, y sus antecedentes", *Reales Sitios* 88, (1986). "El Crucifijo de Oristiano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* XXXV, (1989). "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León", *De la création à la restauration d'histoire de l'art offerts à Marcel Duliart pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992. "La influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIVE siècle", en *Figur und Raum. Mitteralterliche Holzbilwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin, 1994. VÁZQUEZ DE PARGA, L., "El Crucifijo gótico doloroso de Puente de la Reina", *Príncipe de Viana* XIII, (1943).

dolorosas conocidas como crucifijos de la peste, con los que presenta más afinidades que con los crucificados articulados¹⁸¹. En el Cristo de Orense y en el de las Claras de Palencia las heridas apenas adquieren relevancia, tampoco se usan con tal profusión en el resto de las imágenes europeas de este grupo.

Las manos, como ya se ha dicho, están realizadas a manera de guante en cuero y los dedos tienen movimiento independiente de modo que pueden cambiar de posición. De hecho cada dedo adquiere una posición diferenciada, todos están ligeramente flexionados y el índice derecho un poco desviado, logrando con esta ruptura de la simetría un mayor naturalismo. Por medio de la policromía se consigue el efecto de que brota gran cantidad de sangre de las heridas producidas por los clavos de cada mano resbalando por los brazos.

En esta constante búsqueda de la expresión realista se ha pintado el vello de las axilas¹⁸². La anatomía del torax trata de ser naturalista sin especiales efectos patéticos en la talla. Como detalles anatómicos se distinguen las clavículas, los amplios pectorales, la caja torácica apenas dilatada, y el abdomen dividido en suaves lóbulos. La llaga del costado es incluso de un tamaño inferior a algunas de las heridas que salpican todo el torso. Lo que incrementa la percepción dolorosa es la policromía. Las carnaciones en un tono ocre claro, las pústulas sobre la que se han aplicado veladuras para marcar los golpes y las heridas y la sangre son los elementos que producen el efecto dramático. El *perizonium* original ha desaparecido y el actual es de factura moderna, situación que se repite en el resto de las imágenes españolas. Era de tela para permitir el movimiento de las piernas, ya que uno de madera lo impediría. En la memoria de restauración dice:

La zona de las caderas, bajo la que se articulan las piernas, tuvo, sujeto con tachuelas, un lienzo de lino a modo de paño de pureza, del que quedaban pequeños vestigios. Posiblemente se anudaba de forma semejante a como se presentan los Cristos en las esculturas del mismo período, dejando visibles las piernas hasta medio muslo, tal como pudimos apreciar en la huella dejada por la pátina y suciedad incrustadas¹⁸³.

El conocimiento del tamaño y la forma del *perizonium* original hubiera sido un buen argumento para aproximarnos a la datación de la imagen. En la segunda mitad del siglo XIV¹⁸⁴ los paños de pureza se acortan, y ya desde principios del siglo XV, en Borgoña se reducen a un lienzo en torno a las caderas, tendencia que persistirá a lo largo de la centuria siguiente, al final de la cual su longitud se ha reducido al máximo.

Las piernas apenas son visibles bajo la larga y suntuosa faldilla de terciopelo que cubre la imagen actualmente hasta por encima de los tobillos. Dado que no recibí permiso para analizar la parte del cuerpo oculta bajo el paño de pureza desconozco el estado de las

¹⁸¹ Con el cuerpo lleno de heridas están los cristos dolorosos de Andenach (Alemania), Breslau (Polonia), el desaparecido de Fornollosa (España) y Oristiano (Cerdeña).

¹⁸² La policromía del vello en esta zona es frecuente en las esculturas de elevada calidad de este período. En Burgos puede apreciarse en la imagen del Crucificado de Las Huelgas y en el Cristo de San Millán de los Balbases, también es perceptible en el Cristo de las Batallas de la catedral palentina.

¹⁸³ Según la memoria de restauración de Luis Cristóbal.

¹⁸⁴ THOBY, P., *Le Crucifix. Des origines au concile de Trente*, Nantes, 1963, p. 183. *Dans la seconde moitié du siècle, chez les miniaturistes surtout, le perizonium tend partout à se réécarter.*

piernas y la distribución de posibles llagas, pero por el reguero de sangre que cae por cada una de ellas parece que tiene una gran herida en cada rodilla.

Los pies apuntan hacia la rotación interna, esta disposición coincide cronológicamente con el acortamiento del paño de pureza y aparece en el entorno artístico italiano desde principios del siglo XIV¹⁸⁵, como puede verse en las obras del taller de Giovanni Pisano¹⁸⁶. También en obras españolas se percibe esta misma tendencia, como en el calvario, de probable origen palentino, que se haya en el Museo Marés con el número 208¹⁸⁷. La rotación interna se generaliza en Castilla en el siglo XV¹⁸⁸, pero teniendo en cuenta que probablemente se trata de una obra importada no es de extrañar que se adelantaran estos avances respecto a las esculturas burgalesas coetáneas.

Los dedos de los pies están trabajados de forma individualizada, siguiendo el mismo esquema que los de las manos, pero sin poder articularlos. Al igual que en las extremidades superiores, se han insertado uñas de asta.

Las características formales de esta escultura la sitúan en la línea de los Crucifijos góticos dolorosos que se generalizaron a lo largo del siglo XIV. Desde el punto de vista estilístico representa una fase más evolucionada que los ejemplares de Orense y Finisterre para los que se supone una fecha en torno a 1343¹⁸⁹. La imagen de Orense no expresa tanto dolor en el rostro, muestra las manos con los dedos extendidos y ambos pies en la vertical.

El único dato histórico que aporta una referencia cronológica válida para fechar la imagen del Santo Cristo de Burgos es del año 1399, en el que don Gonzalo, arzobispo de Sevilla, muestra su devoción hacia la imagen¹⁹⁰. Este dato se corrobora en un documento que recoge F. de Berganza, en el que se narra como, ante la incidencia de la peste en la ciudad de Burgos durante el año 1405, el ayuntamiento encabezó una procesión para pedir la intercesión del crucificado. Este documento fue corroborado por T. López Mata en el año 1950, fecha en la que se encontraba en el Archivo Catedralicio¹⁹¹.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 184. *Les pieds toujours croisés sont d'abord en rotation externe, puis l'un des deux se redresse dans l'axe du membre; vers le milieu du siècle, les deux pieds sont redressés, et bientôt ils se reroutnent en rotation interne. Cette rotation interne des pieds coirsés est de règle dans les Ecoles Florentine et Sennoise.*

¹⁸⁶ SEIDEL, M., "Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta* XVI/1, (1977), pp. 3-12.

¹⁸⁷ VIVANCOS PÉREZ, J., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès*, Barcelona, 1991, número 208, p. 256.

¹⁸⁸ ARA GIL, J., *Escultura gòtica en Valladolid y provincia*, Valladolid, 1977, p. 69.

¹⁸⁹ CHAMOSO LAMAS, M., *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979, p. 23. CHAMOSO LAMAS, M., *La catedral de Orense*, León, 1980, p. 35.

¹⁹⁰ CASADO, H., "La organización de la iglesia burgalesa. Los monasterios", en *Burgos en la Edad Media*, Madrid, 1984, p. 443.

¹⁹¹ BERGANZA, F. DE., *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes y condes...*, t. II, Madrid, 1719-1721, p. 128. MARTÍNEZ BURGOS, N., *El Smo. Cristo de Burgos*, op. cit., p. 34. Este documento lo cita LÓPEZ MATA, F., *La catedral de Burgos*, 1950, pp. 149-150, haciendo alusión al Archivo de la catedral, registro 14. No lo he encontrado en la colección diplomática catedralicia.

Por lo tanto la imagen debe ser anterior a 1399 por contar ya con devoción en esta fecha. A la segunda mitad del siglo XIV se adscribe también el grupo más numeroso -diez imágenes- de los crucifijos articulados europeos¹⁹². El yacente de las Claras de Palencia podría ser posterior ya que se relaciona con Alfonso Enríquez, primer almirante de Castilla (1344-1429) y con los años 1407 y 1410¹⁹³.

Más difícil de resolver es el problema de la procedencia por carecer de obras directamente relacionadas con ella en el extranjero. Las noticias legendarias no van más allá de su hallazgo en el mar. La tradición del convento lo asocia a un mercader de Burgos, *muy devoto de los agustinos que viajó a Flandes*¹⁹⁴.

El material utilizado, madera de pino, es el que se utiliza en la imaginería hispánica, pero no puede emplearse como único argumento. A su vez, el estudio realizado a la policromía durante la restauración ha revelado una técnica de *ejecución similar a la encontrada en la pintura sobre tabla flamenca, como han certificado los análisis químicos*¹⁹⁵.

Como se ha dicho anteriormente no se conocen ejemplos de imágenes semejantes en Flandes, lo que no descarta la posibilidad de que existieran. Desde la ciudad de Burgos se dirigía el comercio exterior castellano hacia el Atlántico norte y las grandes familias burgalesas que se enriquecieron gracias a las transacciones comerciales, con bastante frecuencia, al final de sus vidas realizaron donaciones piadosas con la finalidad de lavar su imagen y prepararse para bien morir. Se conservan alusiones a las donaciones que realizaban los mercaderes en algunas estrofas de la Danza de la Muerte, datadas en el siglo XIV. En el diálogo que corresponde a un mercader dice:

*¿A quién dexaré todas mis riquezas
E mercaderías que traygo en la mar?
Con muchos trasposos e mas sotilesas
Gané lo que tengo en cada lugar.*

A lo que contesta la muerte:

*De oy mas non curedes de pasar an Flandes
Estad aquí quedo e yredes ver
La tienda que traigo de buuas y landres
De graçia las do non las quero bender*¹⁹⁶.

¹⁹² TAUBER, J., "Mittelalterliche Kruzifixe mir schwenkbaren Armen", en *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fasung, Restuarirung*, op. cit., pp. 38-43.

¹⁹³ Ver nota 15.

¹⁹⁴ Ver nota 12.

¹⁹⁵ Información procedente de la memoria de restauración. El estudio químico fue realizado por Mercedes Barrera, Química del Laboratorio del centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

¹⁹⁶ ANÓNIMO, *Poetas castellanos anteriores al s. XV*, vol. LVII, ("Biblioteca de Autores españoles"), p. 382. Lo cita RUÍZ, T. F., "Burgos y el Comercio Castellano en la Baja Edad Media: Economía y Mentalidad", *La Ciudad de Burgos*, Actas del Congreso de Historia de Burgos, Madrid, 1985, pp. 54-55.

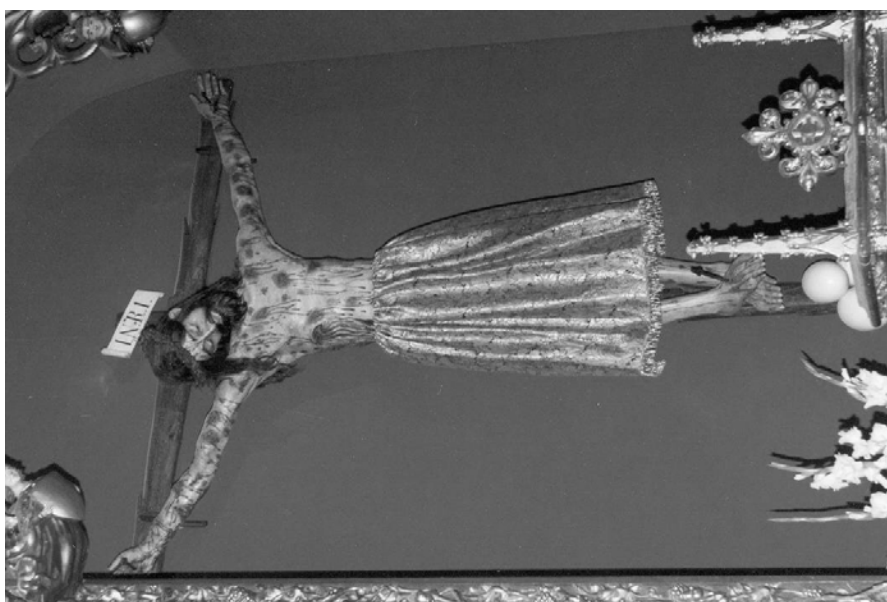
Existen numerosos ejemplos de donaciones de este tipo en la villa burgalesa. Una de las más acaudaladas familias, los Sarracín, que eran mercaderes, terratenientes, caballeros, etc., mantenían el Hospital de San Lucas para el auxilio de los pobres. Desgraciadamente no se conoce el nombre del mercader, que según la tradición, trajo la imagen a Burgos desde las costas cantábricas, pero probablemente, por su rareza, su elevada calidad técnica y por lo tanto elevado precio debió ser una persona acaudalada de la oligarquía ciudadana.

4. Conclusión

El estudio del Santo Cristo de Burgos y de las esculturas españolas puede ayudar a completar la serie de los crucificados articulados europeos, sobre todo de aquellas tallas de elevada calidad que destacan por el empleo de varios materiales, de las cuales sólo queda una en Alemania, de cronología muy posterior. Muy probablemente el grupo de imágenes españolas puede constituirse en el eslabón perdido de aquellas tallas que fueron quemadas en las guerras de religión en los Países Bajos y Alemania y de ahí deriva la importancia que pueden desempeñar en esta serie.



2



1

Figura 1. Burgos. Catedral. Santo Cristo de Burgos.- Figura 2. Detalle (Fotografías autorizadas por el Cabildo de la Catedral de Burgos)