Eloy Hernández Paz.

Me dispongo a comenzar el que es el segundo de los trabajos que presento a estos Coloquios Históricos de Extremadura, en este caso para la XXXIV Edición de los mismos en el que la Organización de este importante encuentro histórico de nuestra región nos ofrece la posibilidad de reunirnos a investigadores (unos con más trabajos a sus espaldas que otros) venidos desde todos los puntos de nuestro país, todos unidos por un nexo común: nuestro amor a Extremadura y a sus orígenes históricos y que este año, como no podría ser de otra manera van dedicados al IV Centenario del Qujote, gran obra de nuestra épica, escrita por el genial D. Miguel de Cervantes y Saavedra, al que los siglos le seguirán recordando por este ingenioso hidalgo fervoroso lector de libros de caballería al que la locura le llegó a invadir su cabeza.

Pasando a la justificación del trabajo que me dispongo a iniciar, hay quien dijo que una imagen vale mil palabras y desde luego le asiste la razón en tal afirmación porque hay veces que las imágenes por sus formas, colores, juegos de luces y sombras hacen, que alrededor de ellas se cree un halo de misterio, que sea o bien por alguna de estas características únicamente o por todas a la vez conjugadas. Ello propicia que en torno a ellas se cree un halo de misterio que, me atrevería a calificarlo hasta de místico.

Este halo de misterio hace surgir hacia ellas una clara devoción muy específica que, en ocasiones son devociones calladas, silentes y que parece que esa imagen se encuentra sola en su capilla y que la visitan muy pocos fieles, cuando es algo que no es así: que despiertan la devoción de un más que apreciable número de fieles.

Con todo ello, es más que suficiente para deducir que este trabajo va a tratar acerca de datos históricos acerca de una imagen que, ciertamente, es muy conocida por su estación penitencial anual el Miércoles Santo, durante la Semana Santa Cacereña pero no llega a más, salvo mentes inquietas que desean conocer más acerca de la misma. Además, esta imagen, es sin duda alguna un claro ejemplo de este tipo de imágenes en el cual el color (negro), las formas (ese retorcimiento raro, únicamente visto algo similar en el Cristo de la Expiración de la Hermandad del Museo de Sevilla) y los juegos de luces y sombras (el entrecejo, un claro ejemplo de lo que digo) la hacen tener una devoción muy especial y muy específica.

Sin más preámbulos, comienzo con el presente trabajo.

I. DATOS GENERALES DE LA IMAGEN

1º. Historia de la Imagen

Según dicen varios autores en notas localizadas en la Santa Iglesia Concatedral de Santa María de Cáceres, la imagen fue realizada en madera de África, muy ligera, posiblemente traída del Norte de África pero desconociéndose por quien y cuando. La autoría del mismo es desconocida.[1]

Acerca del lugar de ejecución, antes de 1993, nadie se atrevió a concretar dónde se realizó y tampoco se puede aportar datos acerca de la personalidad del imaginero que lo talló, por mínimos que fueren. Pasada esta fecha, en investigaciones posteriores realizadas por Alonso Corrales, ha venido a concretar que muy posiblemente su autoría deba atribuirse a Paulus o Paulo de Colonia[2], un judío converso que realizó esta talla, muy posiblemente en Guadalupe. Desde luego, este nombre se introduce, como dice el propio Alonso, *"… introduciéndonos en el mundo de las especulaciones…con muchas dudas…"*. Dicha teoría la lanzó Alonso Corrales en el año 2001, en su comunicación presentada a estos mismos coloquios.

La imagen podría contener en su interior con mucha probabilidad, objetos introducidos en la misma por su autor. Serían estos documentos pilares muy importantes sobre los que apoyar futuros trabajos de investigación acerca de la imagen.

Sobre la denominación de "Cristo Negro", ha sido la devoción popular quien, tras refundarse la Hermandad que le rinde culto, La Muy Solemne, Venerable y Pontificia Cofradía Hermandad Penitencial del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro), en los artículos remitidos a los medios de comunicación locales por quien ha sido su refundador y actual Alcalde-Mayordomo de la Hermandad, Alonso Corrales Gaitán le ha atribuido tal nombre. Acerca de esto, el color negro, han sido muchas las teorías esgrimidas por la colectividad diciendo que se debe a la demacración producida por el constante humo de velas a las que se ve o veía sometido en su capilla de culto. Ciertamente esta teoría se cae al ver el efecto real que produce este hecho sobre las imágenes que se ven sometidas a ello y, evidentemente no es ni mucho menos la misma intensidad: en el caso de imágenes que se

ven afectas al humo de las velas, como por ejemplo las imágenes de vírgenes dolorosas que procesionan bajo palio en toda la geografía andaluza durante la Semana Santa, se le ven claramente un oscurecimiento en los dedos de las manos, no llegando tal oscurecimiento al rostro de la imagen, mientras que en el caso que nos ocupa, el color negro es en la totalidad de la imagen y de un gran nivel de oscuridad, así como con gran uniformidad como el que presenta la imagen del Cristo Negro.

El hecho de haberlo realizado en este color, muy posiblemente se debe a querer despertar entre los fieles la mayor devoción, quizás debido a influencias artísticas de aquella época o, quien sabe a otro tipo de influencias, de las órdenes templarias por ejemplo, aunque este último extremo sería temática para otro trabajo.

Realmente, nos encontramos ante una imagen que impresiona al espectador: ante ella nos encontramos ante una representación de la iconografía evangélica de Cristo muerto en la cruz, con su cabeza, delicadamente inclinada hacia su lado derecho (el izquierdo de quien lo contemplamos).[3] Este hecho le hace reflejar un gesto sereno y majestuoso del momento de la muerte de Cristo, el momento de la expiración de Cristo.

Al pueblo, desde siempre le habían llegado datos acerca de los milagros y gracias que esta venerada imagen ha dispensado y por ello, según se cuenta, D. Juan de Ovando y Mayoralgo, lo donó a la Iglesia, aunque, antes de ello, existía la tradición de que acompañase a los nobles en sus exequias, y no por ello, se dejó de realizar esta práctica y, debido a los milagros dispensados, como anteriormente se ha comentado, D. Juan de Ovando y Mayoralgo pidió que por lo menos se le dejase el privilegio de verlo, una vez hecha la donación a la Iglesia.

Estos hechos propiciaron que en corto período de tiempo, se convirtiera la venerada imagen en la milagrosa imagen de la villa cacereña, solicitando su intercesión para la curación de plagas, sequías y guerras que en aquellos momentos asolaban a la ciudad. Con ello, se convirtió en el talismán interesado de la Divina Providencia.

Fue con ello, frecuente que la imagen también, saliera en procesiones de rogativas, en las que los fieles que lo presenciaban, se arrodilllaban, bajando los ojos al suelo y entre sollozos, esperaban que las andas, por lo menos, tocasen la fibra de sus almas sensibles.

Todo este halo místico que se creó en torno a sus procesiones, propició la creación de cierto temor (casi terrorífico) entorno a la imagen, significando fervores espirituales, creándose desde aquellos momentos la leyenda, aún hoy con cierto vigor (menor que en aquellos momentos) que aquel lo tocase, o incluso mirase, fallecería al instante.

Esta situación haría nacer ciertas dudas acerca de cómo se limpiaría a la imagen, cómo se realizaría la ubicación sobre las andas. Con ello, se creó la treta de que la imagen sólo podría recibir cultos internos, también se ha llegado a decir que aquel que lo tocare, si no quería fallecer, debería realizar un amplio ritual de oraciones, así como también se vino a decir que habría que tocarla con las manos provistas de guantes negros, revistiendo el acercamiento a la imagen un gesto de devoción, no pudiendo acudir a los actos de traslación de la imagen ningún grupo de curiosos; así mismo, los actos de limpieza, constituirían otros actos de gran culto, tales como “limpieza de la imagen con cebolla, regarla con perfúmenes así como posterior envolvimiento de la imagen con sábanas limpias”.

Evidentemente, todos estos datos de que quien lo mirase o quien lo tocase, fallecería, sólo quedó en leyenda en aquellos años, leyenda, que en esos momentos era fácil que tomara fuerza y arraigo por las condiciones sociales de las personas: analfabetismo, sociedad lacerada con plagas de peste y otras enfermedades que elevaban en demasía el nivel de mortandad, etc.

Visto lo dicho y a pesar de todas las precauciones citadas anteriormente, habían fieles que no se sentían muy seguros de ellas, teniendo el temor de que no habían interpretado perfectamente el respeto que el Cristo Negro les imploraba y de este modo, existía el temor de que el Cristo Negro les castigase, llegándose a alquilar en más de una ocasión a pobres de la villa, bajo elevadas cantidades de dinero, para que realizasen los trabajos de limpieza y otros relacionados con anterioridad. Estos trabajos los llevaban a cabo bajo rezos y significativos ritos, provistos de guantes como anteriormente se ha indicado.

Debido a las constantes muestras de devoción que ha presentado siempre la imagen, el Papa Clemente XI otorgó en 1714 (por breve de 27 de agosto), indulgencias plenarias a los difuntos por cuyas almas se celebrasen misas en su altar. De la misma manera, el Papa Benedicto XIII concedió indulgencias de siete años y siete cuarentenas, por bula de 22 de enero tanto para los cofrades como para los fieles que practicasen actos de devoción en las

festividades de San José, San Jorge, San Juan Bautista y San Pedro de Alcántara, visitando la capilla, confesos y comulgados.[4]

2º. Testigo de hechos históricos.

Esta imagen ha sido testigo privilegiado de los más importantes hechos que han sucedido en la, primero villa, y después ciudad. Cabe destacar las ejecuciones que se llevaban a cabo en la Plaza de Santa María, en las que se instalaba el patíbulo con doble acceso al mismo, subiendo por uno de los lados el reo y al otro el Cristo, asomaba a las puertas góticas de la Iglesia. De este modo, ambos elevados, necesariamente deberían de cruzar sus miradas y de ese modo, lo último que contemplaba el reo antes de ser ejecutado es la imagen retorcida del crucificado.

En aquella época cabía la posibilidad de que en la ejecución, el reo pudiera ser ejecutado con la cabeza y ojos cubiertos para de ese modo hacer más "llevadera" la ejecución, pero algunos de los reos se negaron a ello, pues querían fallecer con los ojos puestos en el Cristo.

Otro de los hechos que José Sendín Blazquez cifra es el momento en que Isabel La Católica firmó en nuestra ciudad los "Fueros de Cáceres"; según cuenta este autor, la Reina quedó tan entusiasmada por la imagen del crucificado que quiso, en repetidas ocasiones, comprarlo y llevarselo a la Corte, pero finalmente, ni el pueblo ni el Consistorio permitieron tal hecho; con ello Isabel la Católica declinó y según cifra este autor, en el año 1490, firmó el Decreto de creación de la hermandad, no habiendo querido aprobarlo con anterioridad como medida de "coacción" para poder comprar la imagen.

3º. Lugares en que se ha encontrado ubicada.

Esta imagen a lo largo de su historia se ha encontrado ubicada y venerada al culto en diferentes lugares: en primer lugar hay que destacar el **Beatario de Santa María**[5], construido a finales del siglo XIV en un espacio libre, próximo a la muralla, en terreno existente entre el Palacio de los Golfines de Abajo y el Templo de Santa María La Mayor de Cáceres, ocupando gran parte del claustro del templo.

La iglesia era de reducidas medidas, ocupando tan sólo tres metros de anchura.

Posteriormente, pasó al **Convento de Religiosas de Santa María de Jesús**, construyéndose sobre los restos del Beatario anteriormente referenciado, pero ampliándose y de este modo, llegó a ocuparse la denominada Calle del Rey.

En el año de fundación de la Hermandad es fundada la primera priora, Doña María Moraga, contando con cuatro altares, construidos todos ellos por familiares de rancio abolengo y nobleza[6] de nuestra ciudad, despertando gran devoción entre la nobleza de la ciudad esta imagen.

En el año 1576 se ven obligadas las religiosas del Convento a ampliar las dependencias del recinto debido al aumento de la Comunidad de Religiosas y la estrechez del Convento. Por ello, creen necesario incorporarse más familias nobiliarias al Convento, tales como la de Lorenzo Ulloa Solís, en la calle Santa María; Diego Carbajal, en Puerta del Río y García Sánchez Carrillo.

Ya en el siglo XVII, se incorporará como bienhechor, D. Pablo José Mayoralgo Enríquez, siendo este uno de los más importantes bienhechores del siglo XVII. Y además, hay que cifrar a otros nobles cacereños que se enterraron en este convento.

En 1870 desaparece definitivamente el Convento, instalándose en el edificio del Convento, la Excelentísima Diputación Provincial de Cáceres, compartiendo, curiosamente con la Guardia Civil, Cruz Roja, Gobierno Militar y Colegio de Niñas de la Milagrosa.

En este siglo es cuando las religiosas jerónimas que quedaban en el Convento, pasaron a instalarse con todos sus bienes en el Convento de San Pablo[7] de Cáceres, llevando entre otros, una imagen de Santa María de Jesús.

Las monjas religiosas jerónimas, se trasladaron y fallecieron en el Convento de San Pablo, quedándose las religiosas de este convento con todos los bienes que hasta allí llevaron. No obstante algunos bienes han llegado hasta nuestros días, tales como el crucificado objeto de nuestro trabajo. En este momento es cuando se expone el Cristo Negro en la Capilla de los Blázquez de la Santa Iglesia Concatedral de Santa María La Mayor de Cáceres.

Capilla de los Blázquez:

Finalmente, creo necesario hacer alusión a datos acerca de su ubicación actual en la Capilla de los Blázquez de **la S.I.C. de Santa María La Mayor de Cáceres**. En este caso, comenzaré por el templo que acoge a esta capilla:

La entonces, Iglesia de Santa María, fue, desde el momento de su constitución, el templo donde los cacereños aglutinaron sus devociones fundamentalmente. Siguiendo a Publio Hurtado, no es capaz de dar una explicación de ello, aunque hoy día, me atrevería, bajo riesgo de equivocarme, a esgrimir una teoría: nos encontramos en los momentos de la Reconquista de la Ciudad, con lo que Cáceres por aquellos momentos (s. XIII) no sería más que el Recinto Amurallado que conocemos actualmente, con lo que la ubicación de este monumental templo (en el lugar más céntrico del recinto amurallado), puede explicar esa importante afluencia de cacereños a orar a sus naves.

Se comienza a construir tras la Reconquista[8] de la ciudad en el siglo XIII, por las huestes de Alfonso IX (1229), alcanzando la dignidad de Concatedral, bastante tiempo después de su construcción. Dicho nombramiento se produce por Bula de 9 de abril de 1957.

En cuanto a datos artísticos, el templo es de estilo románico[9] de transición al gótico (interior y exterior) con tres puertas de entrada, tres naves y capillas laterales. En el interior de sus naves fueron muchos lo nobles que quisieron ser enterrados, de ese modo proporciona su interior un gran conocimiento de la heráldica cacereña.

En su interior podemos encontrar el Retablo del Altar Mayor, obra de Guillermo Ferrant y Roque Balduque en el año 1550. Es de estilo plateresco. El importe de la obra fue de 635.650 maravedíes, empleándose para la ejecución de la misma maderas de Flandes, pinos de avenos y cedros. Dicho retablo fue ejecutado en el mismo en la misma ciudad de Cáceres, y junto al mismo también le fue encargada la sillería la cual se encuentra presidida por las efigies del apostolado.

La iglesia tiene el suelo recubierto de bandas sepulcrales lo que constituye un auténtico acercamiento a la historia heráldica de la ciudad.

Cabe destacar, como dato anecdótico que el Calvario que remató el Retablo Mayor del Templo Concatedralicio de Santa María La Mayor de Cáceres, tiene su réplica en el Hospital

Provincial, en la capilla de este; ello fue así a causa de que se pretendió que las imágenes originarias no corrieran un riesgo innecesario.

Finalmente, la imagen no ha permanecido en esta capilla de culto desde que fue ubicada y así, cabe destacar la salida extraordinaria de la imagen de su lugar habitual de culto a la Sala de Exposiciones de la Casa de los Caballos en diciembre del año 1990, -meses después de haber sido partícipe y protagonista de los actos conmemorativos del V Centenario Fundacional de la Hermandad que le rinde culto, así como haber sido también protagonista de una de las últimas voluntades de nuestro anterior Prelado en la Diócesis de Coria-Cáceres, Monseñor Domínguez Gómez que fue la de enterrarse a los pies de la imagen.

La salida referida fue para participar en una exposición de arte religioso a nivel regional. Dicha participación no fue pacífica, pues fue una decisión unilaterial del Cabildo Catedralicio de la Diócesis sin previo aviso a la Junta Directiva de la Hermandad que le rinde culto.

II. ESTUDIO ARTÍSTICO DE LA IMAGEN

"Localización: Iglesia Concatedral de Santa María (Cáceres)
Cronología: Siglo XIV
Material: Madera Policromada

Crucificado con tres clavos sobre cruz de nudos. Se representa con la cabeza inclinada hacia el lado derecho casi paralela al mismo. Tiene barba corta y pelo pegado a la cabeza echado hacia atrás. El rostro es muy expresivo, con el entrecejo fruncido, boca entreabierta, ojos con los párpados bajos, pómulos marcados y delgada nariz. El cuerpo, aunque con algunas desproporciones (pies enormes), se ha realizado con pulcritud en el tratamiento anatómico. Las costillas, músculos y venas son reproducidas con gran minuciosidad. Tiene llaga en el costado.

En cuanto a la estructura corpórea, está dentro del grupo de los cristos góticos dolorosos difundidos a principios del siglo XIV desde Centroeuropa. Aunque el artista no se ha recreado en la reproducción de elementos trágicos.

Algunas de sus características, como la distorsión del cuerpo producida por el quiebro

existente en el mismo, la disposición de los pies con rotación externa, o las manos abiertas, lo encuadran en el siglo XIV. Sin embargo, el perizoma, muy corto con delgados y numerosos pliegues, nos habla de una etapa posterior. Unas imperceptibles curvas en la anatomía de la pierna nos hace suponer que esta pieza fue modificada a finales del siglo XV o comienzos de la centuria siguiente, sustituyéndose el paño por el actual, y probablemente también se modificó el cabello. El cuerpo está policromado en un marrón oscuro, señalándose la sangre en la llaga del costado y en las rodillas."

El texto que se acaba de reproducir figuraba en el catálogo del patrimonio expuesto en la Exposición que se celebró en el año 1990 en la Casa de los Caballos. Dicho texto fue elaborado por la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, y en dicho catálogo también se aportó una fotografía del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús.

Este texto va a ser el esquema que se vaya a seguir en mayor o menor medida para abordar el estudio artístico de la imagen del cual como se puede apreciar ya se han dado mínimos datos históricos de la imagen, así como su localización.

Así, tercia ya, comenzar con un dato que se aporta y es el hecho de ser una **imagen policromada**[10]. Por ello creo óptimo y necesario introducir brevemente el concepto.

Hay que decir inicialmente, que la policromía nace de la necesidad de unir colores y formas –elementos que por otra parte han ido siempre irremediablemente unidos a lo largo de la Historia-, pudiéndose en este sentido hablar de un nacimiento en paralelo junto con la escultura. Con la policromía, se dota a las imágenes de mayor expresividad, o veracidad, naturalismo, etc, todo ello dependiendo de la función concreta que la imagen vaya a desempeñar.

El color adquiere nuevos valores cuando aparece acompañado de la forma, apareciendo por añadiduría el simbolismo, la función y significado de los mismos, variantes de una cultura a otra.

El tema del color en la escultura ha sido siempre secundario en los estudios de la Historia del Arte, llegando incluso a considerarse hasta desprestigiado; ahí tenemos el caso de Europa en

el siglo pasado, donde se pintaba con colores lisos o bien se rascó la policromía de las imágenes de muchas iglesias.

Hoy día, una práctica muy habitual es la del repinte de la policromía de una imagen sobre otra; esta práctica por usual no deja de ser peligrosa pues para esa labor, personas que carecen de los mínimos conocimientos sobre el tratamiento que hay que darle a la policromía y a la madera, se aventuran a desarrollar el trabajo que sólo personas cualificadas para ello (imagineros, restauradores, etc) pueden llevarlo a cabo, y con ello, en vez de mejorar lo que provocan sobre las obras escultóricas es un notable daño, que a la hora de abordar una restauración con garantías eleva sustancialmente los costes de estos trabajos. Pero a la par, estos repintes facilitan la labor de conocer los verdaderos colores y policromías, por ello, a estos neófitos hay que estarles plenamente agradecidos a este respecto, aunque no sea un agradecimiento de lo más correcto.

El enmascaramiento superficial de la escultura mediante la policromía depende normalmente del tipo del material o soporte de la obra (Constantino Gañán Medina). Esta circunstancia se puede ubicar en un momento histórico y geográfico concreto y a este respecto ello es difícil de analizar, puesto que en un lugar puede ser empleado de forma notable un material que en otro lugar distinto escasea dicho material, con lo que la labor no es del todo fiel. Además, hay que añadir el pensamiento de cada época al respecto de lo mismo.

Otra causa determinante para el empleo de la policromía es la falta de recursos económicos, ya que la policromía reducía considerablemente el coste de elaboración de la imagen: la obra se realiza con materiales más baratos e interesa esconder estos materiales dado el reducido coste. En estos casos el acabado final o policromías aplicados sobre soportes no propios demuestran una concepción jerárquica en la escultura. Así, a este respecto cabe afirmar que hay soportes sobre los que no cabe de ninguna de las maneras la policromía, ello por la propia naturaleza del mismo: hablamos del mármol o la piedra fundamentalmente.

Para finalizar este excursus, se puede afirmar que existen dos razones fundamentales por las cuales los soportes anteriormente citados no se han podido policromar: cuando se consideran de materiales nobles, ricos, etc, y cuando el continuado uso del mismo no lo aconseja.

Cronología: Siglo XIV. *En cuanto a la estructura corpórea, está dentro del grupo de los*

cristos góticos dolorosos difundidos a principios del siglo XIV desde Centroeuropa. Aunque el artista no se ha recreado en la reproducción de elementos trágicos

Desde luego hablar de un crucificado gótico resulta algo poco usual, cuando el estilo escultórico gótico tuvo, en general, su mayor esplendor en la arquitectura y en la escultura funeraria dejándose poco ver en la escultura procesional.

De cualquiera de las maneras, de este estilo cabe reseñar que se extiende hasta el siglo XVI, desde el siglo XIV.

En el gótico vemos una humanización de la imagen que se adapta al arquetipo natural del cuerpo humano físicamente considerado, lográndose un naturalismo técnico. Las imágenes en este estilo, son de menor tamaño al natural.

En una primera fase, la escultura gótica se expande por territorios hispánicos. Dicha primera fase, los estudiosos de la Historia del Arte la ubican en torno al siglo XIII y principios del siglo XIV, con lo que a buen seguro, la imagen que nos ocupa, muy posiblemente se encuentre en estos momentos, aún a pesar de que con posterioridad ha sufrido la misma algunas modificaciones, pero que ello no hace decaer la afirmación que actualmente esgrimimos.

En el estilo gótico se pueden advertir tres corrientes muy marcadas: en primer lugar encontramos una corriente tendente a la sutileza griega, cuyo máximo exponente en España es Bartomeu (s. XIII, La Virgen y el niño); una segunda corriente destacable es la proveniente de la severidad romana, acusándose en la monumentalidad del volumen o el naturalismo de los pliegues y formas; finalmente, la tercera modalidad, más tendente a Francia, se acusa por lo afilado de las formas; bajo mi punto, me atrevo a afirmar que la imagen que nos ocupa, pertenece a esta tercera corriente: ello lo sustento en lo afilado de su nariz y su rostro.

Una de las iconografías góticas de mayor predicamento es la de la Crucifixión, destacando también otras relacionadas con la vida de la Virgen (la asunción y la Coronación de la Virgen). En esta época hay que destacar que los trabajos de creación de las esculturas eran dirigidos por doctos eclesiásticos, e incluso preveían la creación de los mismos estos señores.

En el estilo gótico comienza a destacar la individualidad del artista gótico considerado en

algunas ocasiones como un simple artesano.

A continuación, tercia referirse concretamente a la imaginería gótica, de la cual, en primer lugar convendría tener en cuenta una serie de consideraciones acerca de lo que es un imaginero y un concepto de imaginería: el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la imaginería como “el arte de pintar tallas o esculturas sagradas”, con lo que el imaginero sería la persona encargada de abordar tales trabajos.

Este término conlleva a un notable número de confusiones con lo que es complejo determinar con meridiana exactitud el momento histórico en que se unen ambos oficios, y ello debido a la concepción gremial que se le dio a estos oficios en el transcurso de la Edad Media.

Por ello, en la actualidad, se puede partir de la definición dada por BERNALES BALLESTEROS, para poder hablar de **imaginero**: “artista que necesariamente tiene que ser escultor, pero además saber los gustos y necesidades tanto devocionales como estéticas de la población y realizar tareas de la forma más realista y bella que le sea posible, en difícil equilibrio que le aparte de lo estridente, desagradable y tremendista, así como de lo feo o dulzón.

Por ello, en definitiva, cabe decir que un imaginero es el escultor que se dedica de modo profesional, a la escultura devocional.

Aclarado este concepto, hay que hacer referencia a que en Extremadura la imaginería gótica carece de especial mención en lo que a la creación de esta sobre la arquitectura se refiere, aunque en ella destaca el uso del ladrillo. Esta falta de mención puede ser debida a que en Extremadura encontramos una gran cantidad de arquitectura mudéjar. Por ello, en el interior de las iglesias se encuentran imágenes talladas en madera, correspondientes a este estilo artístico, de gran predicamento, tales como el grupo escultórico presente en la Catedral de Plasencia (Cáceres), donde el influjo del gótico leonés es muy fuerte. Con ello se refuerza la teoría de que la imagen del Cristo Negro fue tallado en Cáceres, pero con influencias del gótico leonés.

Algunas de sus características, como la distorsión del cuerpo producida por el quiebro existente en el mismo, ***la disposición de los pies con rotación externa****, o las manos*

abiertas, lo encuadran en el siglo XIV.

Una rotación de los pies similar a la del Cristo Negro la podemos encontrar en el Cristo que remata la reja del Altar Mayor de la Catedral de Toledo, en el cual se encuentra una gran relación de proporción que altera hasta un grado permisible la corrección de la anatomía. En cuanto al rostro, es de suma belleza, característico de un gran número de cristos toledanos.

*Unas **imperceptibles curvas en la anatomía de la pierna** nos hace suponer que esta pieza fue modificada a finales del siglo XV o comienzos de la centuria siguiente, sustituyéndose el paño por el actual, y probablemente también se modificó el cabello*

Las imperceptibles curvas a las que hace referencia en este documento publicado por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Junta de Extremadura (dependiente de la Consejería de Cultura), dicen que pueden ser de modificaciones realizadas en la imagen a principios del siglo XVI. Estableciendo necesarias comparaciones con otras tallas, que ya se citaron al principio del presente trabajo, vemos en una de ellas, el Cristo de la Expiración de la conocida popularmente como Hermandad del Museo de Sevilla, presenta unas curvas en sus piernas, bastante más acusadas con respecto a las que el caso que nos ocupa.

Ello hace que cobre mayor fuerza esta hipótesis planteada por la Dirección General de Patrimonio, ya que esta talla sevillana es realizada en el año 1575 por Marcos Cabrera (muy avanzado el siglo XVI) con lo que el imaginero que lo restauró se vio influenciado de las corrientes artísticas de la época. A este respecto, posiblemente la imagen sufriera tales modificaciones de manos de Roque Balduque, pues son varios los elementos de juicio para determinar tal teoría:

- las fechas que se debaten como probables para las modificaciones, fueron las fechas en las que el artista flamenco permaneció en Cáceres, dado que a Roque Balduque se le atribuye la factura de la Santa Iglesia Concatedral de Santa María La Mayor de Cáceres, así como el Templo Parroquial de San Mateo.
- En segundo lugar, viendo la obra imaginera de Roque Balduque, también lo hace pensar, pues encontramos en varios de los cristos crucificados realizados por Roque Balduque, similitudes con el Cristo que ocupa el presente trabajo. Tales similitudes van encaminadas hacia la ubicación de la cadera de las respectivas imágenes. De este

modo, son así las imágenes del Cristo de la Vera Cruz de Sevilla, así como otros cristos realizados en Andalucía. En este apartado nos referimos a Andalucía ya que Roque Balduque después de estar en varios lugares de España, se trasladó a Andalucía.

En cuanto a la modificación del cabello es algo muy habitual en estas imágenes y que por aquellos años fue una práctica muy constante en diversas imágenes, el tallarlas con cabello natural.

RESTAURACIÓN DEL SANTO CRUCIFIJO DE SANTA MARÍA DE JESÚS[11].

En el verano del año 2002, la Sagrada Imagen del Santo Crucufijo de Santa María de Jesús fue sometida a una profunda restauración en la que se extrajeron nuevos e importantes datos. Parte de ellos verán la luz en el presente trabajo.

Para abordar esta parte del trabajo querría traerles al recuerdo los datos apuntados al inicio del bloque relativo a los datos artísticos de esta Sagrada Imagen en tanto en cuanto en ellos se hace referencia a términos como policromía o bien soporte de trabajo, que ahora son muy necesarios tener presente para poder entender la terminología que aquí se va a emplear.

En primer lugar, informar que los trabajos de restauración se llevaron a cabo por la *Empresa TEKNE. Conservación y Restauraciones*, empresa con solvencia a nivel nacional y cuyos resultados en la imagen del Cristo Negro son impresionantes; ha abordado Tekne trabajos para el Ministerio de Educación y Cultura, colaborando en la restauración de las imágenes procesionales del Museo Nacional de Escultura de Valladolid en el año 2000. Además, ha acometido esta empresa la restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cáceres en el año 2004, con excelentes resultados igualmente.

Dicha restauración vino precedida de otros trabajos de limpieza en profundidad realizados con anterioridad, en el año 1990, por Doña María Antonia González Luceño, Licenciada en Bellas Artes y tras los cuales fue conveniente realizar una restauración más en profundidad a la imagen, para curarla de ciertas reacciones químicas que se habían producido en su interior.

Entrando en materia, de los datos obrantes en el informe remitido a la Hermandad del Cristo

Negro con motivo de la restauración, en primer lugar hay que destacar que la imagen es de una madera ligera y blanda, de color anaranjado, con lo que hay que desmentir con esto en primer lugar el dato de que la imagen sea negra, incluido al inicio de este trabajo.

Cuando la imagen llegó a manos de los restauradores de la Empresa Tekne, presentaba un estado de conservación aceptable, aunque se encontraba atacada por insectos, xilófagos y carcoma, habiendo concretas partes del cuerpo de la talla muy afectadas tales como la cabeza, en la que en el interior de los orificios que tenía la imagen en esta parte del cuerpo, habían restos de serrín.

Según informa la empresa Tekne, debido al inexorable paso del tiempo, en la cabeza, en concreto, en los cabellos se encontraron empastes que ocultaban el tallado original del cuero cabelludo de la imagen.

Así mismo, para dotarla de seguridad, en determinadas partes del cuerpo (manos y pies), debidos a los daños que el tiempo le ha ocasionado se hizo necesario colocarle paños lienzados para así conseguir un refuerzo en estos puntos. Estas piezas, al inicio de los trabajos aparecieron desencoladas. Estos lienzos ocasionaron una gran grieta en la policromía, a la altura del pecho de la imagen, que era perceptible a simple vista por el ojo humano.

Sobre la capa pictórica de la imagen, hay que destacar los numerosos repintes totales o parciales que ha sufrido a lo largo de la historia, contribuyendo por una parte a la conservación de la policromía original, pero por otra parte han provocado alteraciones en el soporte y en la capa de preparación y superficie pictórica, ya que al tratarse de materiales duros y de diversa naturaleza, su comportamiento es diferente a los materiales originales.

La empresa en el informe establece una secuencia: primero repinte total de tonos pardos oscuros, otro con un matiz más rojizo y uno final más oscuro pardo oscuro (nunca negro) y más fino.

Indica Tekne que se observan masillas de reintegración, destacando sobre todo una de tono verdoso extendida por toda la superficie, muy dura y resistente, dificil de eliminar. Hay otro tono, pardo rojizo, también muy resistente y una tercera parecida a la anterior, mal

aglutinada y de consistencia deleznable. Por último se encuentra otro tipo de masilla, incluida en la imagen en los trabajos de restauración de la misma abordados en el año 1990.

La película pictórica presenta en superficie craquelados y levantamientos generalizados, que unidos a las diferentes masillas y añadidos aplicados con anterioridad dan a la imagen un aspecto irregular.

Existen así mismo estos craquelados en otras zonas de la imagen, así como masillas, casi todas materializadas en color verdosos, con barnices.

Existen zonas de levantamiento general en la que quedan a simple vista parte de la policromía original de la imagen, en la que destaca la tonalidad clara de esta, caso por ejemplo de la oreja izquierda en la que sobre la policromía original se coloca tela refuerzo, que a su vez se encuentra estucada y policromada posteriormente.

Hay que destacar la zona de la cabeza y cuello de la imagen como la zona de mayor sufrimiento y deterioro a consecuencia de la humedad a la que se encuentra sometida en el muro de su capilla de culto.

Vistos los datos acerca del estado de conservación de la imagen, procede examinar el tratamiento realizado para su restauración.

Los trabajos de restauración de esta imagen se acometieron fundamentalmente con idea de realizar una limpieza integral de la imagen, comenzando por una limpieza superficial de la misma. Esta limpieza consistió en la eliminación del polvo y suciedad depositada sobre la superficie a través de brochas de pelo suave.

Para evitarle daños innecesarios, se llevaron a cabo numerosas pruebas de solubilidad encaminadas a determinar las mezclas disolventes más adecuadas. Con ello, se determinó que la más adecuada fuera la denominada como “gel de Richard Wolbers número 4”[12]. Este gel fue empleado para la limpieza de la capa pictórica de la imagen.

Tras esta limpieza se procedió a la desinsectación de la imagen por medio de la inyección anticarcoma comercial Per- Xil 10, por los agujeros y galerías descubiertos tras la eliminación

de las masillas , y por las grietas descubiertas en el soporte.

Posteriormente se procedió a la consolidación del soporte lígneo a través de la inyección de resinas acrílicas en las zonas más frágiles de la imagen. Tras ello se procedió a la reintegración volumétrica de los agujeros que quedaron tras la desinsectación con ceras de color nogal, para lo cual previamente se había tomado una cata de color para determinar el color exacto.

Posteriormente se procedió al estucado con el estuco tradicional[13] en las faltas más grandes o de cierta envergadura y las que estaban a diferente nivel. Tras esto, se le aplicó acuarela W & N, para conseguir una reintegración cromática casi en el mismo tono para conseguir unidad estética de la obra.

Posteriormente se le aplicaron otros productos de naturaleza química para conseguir una capa de protección en la imagen ante posibles humedades, etc.

A continuación voy a describir brevemente el proceso llevado a cabo por Tekne Restauración y Conservación encaminado a conocer cúal es el color verdadero de la policromía de la imagen del Cristo Negro.

En la fase previa de la restauración de la obra se percibe la necesidad de conocer los materiales con los que está realizada esta imagen, así como conocer el color de la policromía original de la misma.

Para ello, se emplean diversas técnicas de análisis:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión polarizada. Es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas así como el análisis preliminar de pigmentos aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Posteriormente se llevaron a cabo una serie de microfotografías realizadas con luz reflejada a 300 X y con nícoles cruzados.
- Espectropía IR por transformada de Fourier. Para este estudio se ha empleado principalmente varias muestras de preparación. Los análisis se realizan entre 4400

cm-1 y 370-1 en pastillas de bromuro potásico (KBr)
- Cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; así mismo, también se emplean sustancias hidrófilas, como goma arábiga y productos afines. Las muestras son tratadas con el reactivo de metilación Meth-prep II en el caso de sustancias de tipo de ceras u oleo-resinosas. Para los hidratos de carbono, se lleva a cabo una hidrólisis y una derivatización de los monosacáridos a acetatos de aditol.

Finalmente decir que las muestras se llevan a cabo en diversas partes de la imagen:

Sobre las piernas, en el paño de pureza y en costado, haciéndose sobre este doble muestra.

Los resultados de las muestras creemos que es demasiado técnico ya incluirlo, pero algo que no se va a obviar son los resultados obtenidos de las mismas sobre cada una de las partes del cuerpo citadas:

- Piernas: tono marrón rosado claro. Lleva tierras y mermellón.
- Costados: muestra muy pálida, casi blanca. Capas al óleo, ricas en albayalde. Llevan una adición de laca amarilla
- Paño de pureza: sólo una capa de pintura que es yeso pigmentado al temple de cola animal.

OTROS DATOS DE INTERÉS DE LA SAGRADA IMAGEN

Las manos del crucificado

Me parece procedente comenzar por aquí, ya que es una de las zonas más visibles del crucificado y punto al que se acostumbra a mirar a la hora de su veneración en su lugar de culto o bien, objetivo de múltiples fotografías.

Las manos que actualmente vemos, conservan únicamente de la originaria talla, las palmas de las mismas, mientras que los dedos han sido sustituidos a lo largo de la historia.

Así, en el año 1700, queda cifrado que el artesano cacereño Mateo Hurones, realizó dos de

los dedos de la mano derecha.

Del mismo modo, en el año 1987, una vez refundada la Hermandad del Santo Crucifijo, los miembros del Cabildo se ven en la obligación de tener que acometer una rápida restauración de parte de los dedos de la mano izquierda de la imagen, dado que presentaban un estado que realmente hacían peligrar su estabilidad en el desfile procesional del Miércoles Santo de aquel año.

A parte de estas dos intervenciones, los dedos son una de las partes que más sufre esta imagen, dado que sobresalen por ambos extremos de la cruz de forma considerable a lo que viene siendo habitual (que es que no sobresalgan), con lo que debido a las labores de bajada y subida de su lugar de culto para ubicarlo en su paso procesional, los dedos del Cristo en no pocas ocasiones han sido quebrados, e incluso en alguna ocasión, durante la propia procesión del Miércoles Santo, o salidas extraordinarias, como por ejemplo en el año 1990 como consecuencia del V Centenario de la Fundación de la Hermandad, que extraordinariamente la venerada imagen salió a las calles de Cáceres desde la Concatedral de Santa María hasta el Convento de Religiosas Jerónimas, y a la salida de este, ya que como recuerdo de retorno con las monjas que inicialmente lo custodiaron (no el lugar) entró la venerada talla en la capilla del Convento, la imagen sufrió la fractura de algunos de sus dedos. Esto llevó, de modo anecdótico, al director espiritual de la Cofradía por aquellos años a decir tras aquella salida (cito textualmente): *“Es tan grande el amor de la Santa Imagen hacia las religiosas jerónimas (sus primitivas dueñas) que ha querido quedar con ellas parte de Él”.*

Acerca de estos, en el informe de la reciente restauración acometida sobre la imagen los responsables del trabajo reiteran que los dedos no son los originales del siglo XIV, sino que se han realizado con posterioridad. Tal afirmación la justifican en que están tallados en una madera más dura que el soporte original del Cristo, y además, son demasiado pequeños en función al tamaño de la palma de la imagen. Otro dato que lo atestigua son las vetas de la madera: diferentes de los dedos a las de las palmas. Además, la madera originaria del Cristo es más fibrosa y ligera que la madera con la que se tallaron los dedos.

Por nuestra parte nada más que se han referenciado de los que se tiene constancia real, pues tales asientos figuran en los inventarios de la Hermandad hechos públicos en el libro

que Alonso Corrales Gaitán publicara en 1994, pero, a tenor de lo que se puede extraer del extracto del informe de la restauración, al cual hemos tenido acceso, todos los dedos de las manos pudieran ser distintos de los originales.

El Titulus Crucis:

El titulus crucis es una tablilla en el que se escribía la causa de la condena y que el reo llevaba colgado del cuello o de la espalda durante su camino al Gólgota. En el caso de Jesucristo, lo debió haber llevado sobre la espalda, ya que de haberlo llevado sobre el pecho, en las caídas se le habría marcado en el torso, cosa que las iconografías de Cristo crucificado no contempla y menos aún en el lienzo santo que se conserva en Turín no se aprecia ningún estigma de estas características.

Según dicen, el titulus crucis figura escrito en tres lenguas: latín, hebreo y griego, ello debido a la diversidad de lenguas que por entonces existía en Jerusalén, así de este modo quedaba configurado como sigue:

- hebreo: concesión a la lengua nacional de los judios
- griego: lengua franca y posiblemente la más extendida
- latín: por ser la lengua oficial del imperio

Además, desde un punto de vista jurídico, en el sentido de política criminal, la condena de la crucifixión tenía un carácter de prevención general negativa: finalidad preventiva y disuasoria para intimidar con ello a los posibles repetidores.

Al igual que otras reliquias de la Pasión, también existe una reliquia del titulus crucis, encontrada, según la tradición, por la emperatriz Santa Elena, junto con la cruz y otras reliquias, partiendo de ella la idea de dividir el titulus crucis en dos partes y dejar una Jerusalén y la otra trasladarla a Roma.

Debido a ello, y a la existencia de la inscripción de la causa en tres lenguas diferentes, los artesanos vinculados a esta materia, esta iconografía la han tratado de muy diversas maneras, pudiéndose establecer tres tipos de titulus crucis:

1. aquellos en los que figura la inscripción latina de la condena de Jesucristo, y que en algunos casos, se colocaba este rematando el *stipes* (el madero vertical de la cruz; el horizontal recibe el nombre de *patibulum*), ello con el fin de acentuar el significado teológico del término
2. aquellos en los que se representa la inscripción con las iniciales INRI y que es ello lo que ha hecho que se extienda, en general la denominación popular de esta parte de la cruz de esta manera, "inri". Esta inscripción se ha empleado para pequeñas imágenes de Cristo crucificado o bien en los, denominados dentro del círculo cofrade, pasos de misterio (pasos en los que se representa un pasaje de la Pasión, Muerte y Resurección, con gran afluencia de imágenes), destacando en este caso los pasos de la Piedad, caso de la Virgen de las Angustias de Cáceres que procesiona en la Madrugada del Viernes Santo –aunque el titulus crucis de este paso no guarde las características reseñadas- . Esta forma obedece a una concepción preciosista del titulus para llamar la atención al respecto.
3. hay que referenciar el titulus en el que aparece la inscripción en las tres lenguas citadas anteriormente. Ello obedece a un criterio historicista de los hechos.

En el caso que nos ocupa, el titulus está incardinado dentro de los del segundo grupo, donde lo que vemos es la inscripción en su versión abreviada, donde aparece la tablilla, la cual ha sido dorada. Este trabajo del dorado va encaminado a lo dicho anteriormente, a la concepción preciosista que tiene el titulus crucis en esta modalidad.

En cuanto a su ubicación en el madero de la imagen, se encuentra en el extremo superior del *stipes*, nunca rematándolo. Con ello el artista que elaboró la actual cruz del crucificado posiblemente quiso poner de manifiesto el carácter glorioso del Árbol de la Cruz, una vez consumado el sacrificio cruento de Jesús en la cruz.

El títulus crucis de esta Sagrada Imagen está datado en el siglo XVIII, ya que este formato de titulus crucis se generaliza entre los artesanos imagineros y doradores alrededor de esta fecha, ya que viendo el titulus crucis del Santísimo Cristo del Refugio -datado en tal fecha tras la reciente restauración acometida por Francisco Berlanga de Ávila-, se ve que los titulus crucis de ambas imágenes son exactamente iguales. Acerca de la moda de colocar a las imágenes este elemento, es una tendencia propia del siglo XX, aunque se comienza a desarrollar por el siglo XVII.

El paño de pureza

El paño de pureza se ha empleado en la crucifixión para tapar los genitales del reo, ya que según la Ley Procesal Romana, el reo condenado a morir en la cruz, lo haría desprovisto de ropa.

Este hecho, motivó que se promovieran entre los artesanos vinculados con todo este movimiento imaginero diferentes formas de presentar el sudario o paño de pureza. Así, encontramos los que siguen:

- Cordolífero: en el sudario cordolífero encontramos cómo el sudario se encuentra ceñido al cuerpo del crucificado a través de cordeles u sogas, que dejan al descubierto ciertas partes de la imagen, tales como la cadera o una pierna completa.
- Anudado: el sudario se ciñe a la cadera a través de un nudo. Este sistema proporciona una sensación mayor de movimiento y vivicidad. Cubre más partes de la imagen.
- Crucificados desprovistos de este: existe un tercer grupo de imágenes crucificadas las cuales aparecen talladas desprovistas de sudario, a las cuales se les realizan artísticas enagüillas o sudarios reales para cubrir los genitales. Encontramos en la ciudad de Cáceres un caso de este tipo de crucificados con Nuestro Padre Jesús de la Expiración, imagen que se encuentra desprovista de sudario, pero con artísticas enagüillas.

El actual sudario de la imagen es del tipo anudado, siendo el actual el sustituto de uno anterior. El actual se encuentra realizado con tela enyesada, el cual está datado, según el informe de la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, alrededor del siglo XV o primeros del XVI.

La Cruz del Crucificado

El instrumento del patíbulo de Cristo es claro que fue una cruz. A este respecto cabe destacar varios tipos de cruces, así podemos destacar, la “crux commissa”, que es una cruz de tres brazos (**+**), mientras que también podemos encontrar la “crux immisa o capitata”, con forma de X, en la que según dicen, fue crucificado San Pedro, porque San Pedro no quiso morir crucificado en la posición que murió Cristo.

La cruz que conocemos en la actualidad no es la cruz en la que se encontraba ubicada la imagen en el momento en el que fue tallada, ya que no contiene las características propias de las cruces de los crucificados del siglo XIV, sino más bien de una fecha posterior, concretamente es del año 1723, traída a Cáceres por el maestro en coetáneas fechas realizó el retablo de la imagen, llamada como “cruz de gajos”, donde se nos presenta la cruz sin desvastar, es decir, donde los maderos representan troncos de árbol sin labrar a los que se les ha despojado de las ramas secundarias del mismo.

Vino desde Salamanca, costando 60 reales, ya que la primera se encontraba en mal estado de conservación (podrida).

Así mismo, la cruz en su extremo inferior presenta un añadido, que posiblemente se le pusiera con posterioridad a la hechura del actual madero, de los años sesenta del siglo XX empleando para ello una viga de madera de las que habitualmente se emplean en la construcción o para los postes de electricidad o teléfono que acostumbramos a ver en las carreteras.

Acerca de la cruz originaria, de nuevo acudimos a los datos aportados por Alonso Corrales en la comunicación remitida a estos Coloquios en su XXX Edición, en la cual hace referencia a que la imagen pudo haber estado ubicada en la cruz denominada como “tau”, donde se presenta la cruz en forma de “T” mayúscula y rústica, siendo utilizada esta cruz en los crucificados realizados en Centroeuropa.

OTRAS CURIOSIDADES DE INTERÉS DE LA IMAGEN

Según las normas del Código de Derecho Canónico de la Iglesia Católica, cuando una asociación religiosa, cofradía en este caso, permanece durante más de 100 años sin realizar ni culto exterior ni culto público, todos sus bienes patrimoniales y derechos pasan a formar parte del inventario de esta. En el caso que nos ocupa, alrededor del año 1878-1880 vino a ocurrir esto:

La Cofradía del Cristo por aquellos años atravesó una de las mayores crisis de su historia. Tamaña fue la crisis, que finalmente llegó a desorganizarse, pasando todos sus bienes y derechos a la Iglesia, en este caso, al Obispado de la Diócesis de Coria Cáceres, incluída la

imagen

Pasados los años, en el año 1985 es cuando un grupo de cofrades de Cáceres se predispone a reorganizarla, deben pedir autorización al Prelado de la Diócesis para poder reorganizarla. El Prelado de la Diócesis por aquellos años era D. Jesús Domínguez Gómez, Obispo muy vinculado al mundillo de las cofradías, pues no en vano era natural de Pilas, Obispo que el año anterior había vivido la refundación de otra cofradía. Al presentarles este grupo de cofrades la idea de la refundación de la cofradía, además de otros condicionamientos, exigió una serie de condicionamientos a la hora de procesionar la imagen por las calles de la ciudad:

- Que la Santa imagen se sitúe en plano inclinado, no en sentido vertical
- Que los elementos que sustenten al Santo Cristo tengan total seguridad, sin clavar nada en el paso
- Que si la situación metereológica amenaza lluvia, no salga a la calle la Santa Imagen.

Por todo ello, se pone en la confianza de un herrero de la ciudad la elaboración de las andas procesionales en las cuales se cumplieran estos condicionamientos.

Por otra parte, hay que reseñar que, manteniendo lo dispuesto en los estatutos originarios, la imagen no puede salir del recinto extramuros de la Ciudad Monumental.

Del mismo modo, una vez planteada la refundación de la Hermandad, se procedió a bendecir la imagen de nuevo; previo a ello, se descendió de su lugar habitual de culto, en presencia del Prelado debido a las leyendas que han pesado a lo largo de los años sobre la imagen.

Con todo ello, después de más de cinco siglos, esta imagen sigue despertando en los cacereños y foráneos curiosidad y a la vez, sigue estremeciendo a todos aquellos que la contemplan.

OTROS CRISTOS NEGROS

La veneración hacia las imágenes negras u oscuras, como hemos podido comprobar viene desde muy antiguo, siendo un fenómemo este no exclusivo de nuestra ciudad, sino más bien

repartido por la región e incluso por otros países.

Así, en nuestra región encontramos otros cuatro cristos negros más:

- **Cristo Negro de Villamiel (Cáceres),** procedente del siglo XV
- **Cristo de los Doctores** (este no es negro, es oscuro), que se encuentra en la Catedral de Plasencia
- **Cristo de Santiago,** en Trujillo
- **Cristo de la O (Mérida),** también como el de Cáceres, datado en el siglo XIV. Este cristo, preside cada Miércoles Santo, el Vía Crucis que la Junta de Cofradías de Semana Santa de Mérida, realiza desde su sede hasta el Teatro y Anfiteatro de Mérida.

En nuestro país también vemos este tipo de imágenes, por ejemplo en el Cristo de San Gil de Burgos.

A parte de estos, hay que indicar otras imágenes de estas características en Europa:

- **Santo Cristo Negro de Colonia (Alemania),** con el que dicen que el Cristo que ha sido objeto de este trabajo guarda importantes similitudes que se encuentra en la Iglesia de Santa María Inkapitol de la citada localidad alemana.
- **Dévot Christ de Perpignan (Francia)**
- **Cristo de Santa María Novella de Florencia (Italia)**
- **Cristo del Veneno (México DF)**, del siglo XV
- **Cristo de los Temblores (Cuzco, Perú)**, también del siglo XV.

Pero a parte de estos, citados por Alonso Corrales en su libro de Historia y Curiosidades de la Santa Hermandad del Cristo Negro de Cáceres, querría citar otros Cristos Negros de los cuales he tenido conocimiento a través de las nuevas tecnologías, mediante internet:

- **Cristo Negro de Tila (Chiapas – México):** Este cristo es catalogable dentro de los considerados como oscuros, pues no es de un color negro total como el cristo que ha sido objeto de este trabajo. Sobre su fecha de tallado, sólo puedo indicar que la veneración a esta imagen la datan los investigadores en 1539. Está realizado con el mismo tipo de madera comprada según dicen, en Guatemala. En cuanto a la autoría de

esta imagen se la atribuyen al mismo autor que el Cristo de Esquipulas, del cual hablaré a continuación.
Su fiesta principal se sitúa en las celebraciones del Corpus Christi y además, durante la Semana Santa, el Viernes Santo.

- **Cristo Negro de Esquipulas (Guatemala):** Esta imagen data del año 1595, en la Basílica de las Esquipula, aunque es posible que su tallado sea anterior. Es objeto del más importante peregrinaje en Centroamérica, y el segundo movimiento religioso más importante en América Latina, tras la Virgen de Guadalupe, en México.

Hay otros cristos negros más que referenciar, uno de ellos en la localidad mexicana de Vera Cruz, también crucificado, y luego hay otro en otra población hispano americana en el que se representa una imagen de un nazareno.

Además, he podido descubrir que las imágenes negras tienen mucho predicamento y devoción en Hispanoamérica, pues también he podido descubrir un lienzo pintado con un crucificado negro, el cual tiene pelo natural, crucificado en una cruz con bastantes recargamientos; parece ideada la cruz en oro.

No en vano, el fenómeno de los cristos negros en Hispanoamérica tiene especial predicamento, ubicado el fenómeno de estos en las rutas establecidas por los comerciantes prehispánicos, todos ellos ubicados junto a los ríos, ya que en el pasado eran los mejores medios de transporte.

Con estos datos, vemos que la iconografía del Cristo Negro es una iconografía muy extendida por todo el mundo, y cada uno de los cuales contiene peculiaridades especiales, y cada uno de ellos despierta entre sus devotos, temores, etc, que hace que alrededor de ellos se forjen leyendas y misterios.

UN CURIOSO FINAL

Como colofón a este trabajo me gustaría traer a esta publicación, un curioso relato, realizado por un devoto del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús, llamado David Remedios, que al igual que yo, es gran amante de la ciudad de Cáceres:

HISTORIA DE UNA SAGRADA IMAGEN

Arreciaba el frío en el invierno del venturoso año de mil y trescientos y cuarenta y dos de la gloriosa era de Nuestro Señor Jesucristo. Cáceres, fijas sus gentes en la voluntad de Dios Todopoderoso, se angostaba por las callejuelas de la ciudadela cual historia que busca su escondrijo, para luego allí quedarse por los siglos sin fin.

El hombre de luengas barbas pardas, de cuyas manos cuentan que salían encantamientos, era ciertamente diestro con aquel extraño utensilio que los artesanos llamaban gubia. Y de esto hízole Dios Nuestro Señor partícipe a toda la historia de la villa por los tiempos.

Contaban las chismosas, pérfidas y remilgadas, que aquel extranjero hacía conjuros al maligno en noches de plenilunio, y que con aquello lograba que espíritus le asistieran en sus oscuras cavilaciones, escondido él en su madriguera de la cual, sólo como extrañeza y sin volver la mirada atrás, no salía nunca.

Mas atrevidas y venenosas eran las lenguas de las correveidiles, brujas sin oficio que mataban el honroso tiempo profanando la certera verdad de quienes tenían por antojo. Y así ocurrió con aquel forastero que a la villa llegó, y del cual, por su precaución, jamás se supo el nombre. De esta manera, fue llamado "el bárbaro".

Era aquella noche de luna muy llena, de brujas y brillos de espadas, de conjuros, encantamientos y aullidos. Mas era también noche de rezos, de plegarias de quienes con sus ojos en el cielo clavados, al Altísimo daban gloria y ganaban así un cuarterón de eternidad. El bárbaro, a sabiendas de que las viejas lenguaraces husmeaban cerca de sus puertas, contrario a lo que de él se decía, oraba al Señor con cuantiosa piedad y fe profunda, pues con ello estaba harto convencido de remediar los daños que los pecadores hacían a Dios con sus ofensas. Grande era, pues, la devoción de aquel hombre.

Y en orando, aquella noche sintió deseos de refugiarse en su taller, en los bajos de la casa en que moraba, por un presuroso hechizo del que creyó estar encantado. Llegóse a la parte honda, donde sus manos tallaban con diestra habilidad hermosas y pequeñas composiciones e imágenes de Nuestro Señor Jesucristo. Al pisar el último escalón, el farol que en la mano sostenía con el fin de alumbrarse, se vino en apagar de repente, y ante sus ojos, henchidos

de una sorpresa casi infinita, se presentó iluminado algo que pareciera un espíritu, un ser que llevó el sosiego a su corazón asustado. Sabiendo el espectro del temor del bárbaro ante tan extraordinaria visión, convino en decirle que era un súbdito enviado desde el cielo, que venía de parte del Altísimo a encomendarle una difícil tarea:

- *Pues Dios tu Señor y Rey así lo desea, deberás tallar con tus manos una figura suya, que salida de tu gran fe y tu alma generosa, será para culto y oración de los hombres por los siglos. Mas también, por voluntad de Él, será imagen que infunda temor a quienes no osan mirar a Dios con dignidad, pues muchos son sus pecados y gravosos sus males.*
- *A comprender no acierto la voluntad de mi Señor en que sea yo, este humilde siervo, el elegido para componer una Sagrada Imagen de Él, mas hágase así su querencia, pues para gloria suya es.*
- *Dices sabiamente, pues nada hace el Todopoderoso que no tenga sentido, nada permite que no sea su voluntad, nada se obra en la tierra que no vea Él en el cielo. Y como has querido hacer lo que es su deseo, te digo que bajo las alforjas con que pertrechas a tus bestias, encontrarás los utensilios con que deberás trabajar la figura, la cual será de color muy oscuro, para mayor extrañeza y admiración de los pueblos. Tallarás con tus manos durante doce meses, como doce fueron los apóstoles, como doce las tribus de Israel; y lo harás con el árbol seco que hallarás en tus corrales, y que la luna baña ahora con poderosa luz.*

Y así, con el alma llena de paz y sosiego, dejó aquel espíritu –que bien parecía un ángel- al bárbaro.

Presuroso y trémulo, se avino a ver si había verdad en que bajo las alforjas se escondía una caja con herramientas, y comprobó con admiración que así era. Y con temor de Dios la abrió, y encontró en ella cinceles, gubias, escofinas y navajas de gran perfección, y en cuyos asideros, de noblísima y hermosa madera, hallábase grabada como a fuego la Santa Cruz de Cristo.

Con ansias y temblores besó aquellos utensilios, pues no en vano éranle dados desde las alturas. Y visto esto, subió con premura al corral, esperando ver allí el árbol que el ángel le había dicho. Y así fue, pues nada anuncia el Señor que no sea lo cierto.

Hubo de bajar con gran fuerza la madera hasta el taller, mas la Gracia de Dios lo acompañaba en la tarea, y aquella misma noche empezó, con maestría y grandiosa fe, a tallar la figura que el espíritu le había dicho.

Harto tortuoso era el trabajo, pues de un gran madero, sintió él que debía fabricar una gran imagen, que tuviese en el cuerpo toda marca de muerte, toda muestra de padecimiento.

Talló durante doce meses la Santa Figura de Cristo, que de oscuro material estaba siendo, y de oscuro color habría también de ser terminada. Sus manos sufrían clavaduras y grandes dolores, pues la madera era fuerte, y buenas veces hubo hasta de sangrar para hendirla.

Mas en terminándola del todo, le miró a los ojos y, al ver con admiración que el deseo del Creador se había cumplido en él, supo que la muerte no era ya temor, sino gloria; que no era ya tiniebla, sino luz; que no era ya abismo, sino eternidad. Y así, fue voluntad del Señor Nuestro Dios, que "el bárbaro" de luengas y pardas barbas entregase en paz su alma, muriendo santamente después de haber compuesto el que por los siglos llamarían Cristo Negro.

AGRADECIMIENTOS

Como todo buen trabajo que se precie, requiere de una breve referencia a un capítulo de agradecimientos. En este caso es necesaria, por cuanto he tenido acceso a documentación muy específica, a la cual sólo tiene acceso un restringido número de personas.

Por todo ello quisiera presentar en primer lugar mi agradecimiento a la Cofradía del Cristo Negro de Cáceres (La Muy Solemne Venerable y Pontificia Cofradía Hermandad Penitencial del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro) y, especialmente, a la persona de su mayordomo, Alonso Corrales, por haberme prestado toda la ayuda necesaria para poder acometer esta obra.

Así mismo, a mi familia, pues son uno de mis pilares de apoyo en los momentos más difíciles en cualquier empresa que abordo, y esta, no podía ser menos.

No puedo olvidar al Comité de Dirección de los Coloquios Históricos de Extremadura, por

haberme permitido por segundo año consecutivo participar en los mismos.

Y finalmente, a Él, por haberme dado las fuerzas necesarias para poder haber abordado esta obra.

BIBLIOGRAFÍA

- *Historia y Curiosidades de la Santa Hermandad del Cristo Negro.* Alonso Corrales Gaitán. Cáceres. 1994.
- *Cristo Negro. Una devoción recuperada.* Alonso Corrales Gaitán. XXX Edición de los Coloquios Históricos de Extremadura. Año 2001
- *Ayuntamiento y Familias Cacerenses.* Publio Hurtado Pérez. Cáceres. 1915
- *Cáceres visto por un periodista.* Germán Sellers de Paz. Cáceres. 3ª Edición. 1995
- *Tradiciones Extremeñas.* José Gundín Blazquez. Editorial Everest. 1996
- *Enciclopedia de Historia del Arte "Ars Hispaniae".* Volumen 8º. Escultura Gótica. Agustín Durán Sanpere y Juan Ainaud de Lasarte. Editorial Plus Ultra. Madrid. 1956
- *Extracto del Informe de la restauración del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro).* Proporcionado a este investigador por La Muy Solemne, Venerable y Pontifica Cofradía Hermandad Penitencial del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro) de Cáceres. Elaborado por TEKNE. Conservación y Restauraciones. 2002.
- *Ténicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla.* Constantino Gañán Medina. Sevilla. 2000
- *El Títulus Crucis: entre la arqueología y la iconografía sevillana de la crucifixión.* Francisco Amores Martínez. Boletín de las Cofradías de Sevilla. Número 541, marzo de 2004. Año XLV.
- *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús. Tomo I: El proceso de Cristo.* Juan Antonio Martos Núñez, Profesor Titular de Derecho Penal en la Universidad de Sevilla. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2004.
- *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús. Tomo II. Personajes, símbolos y enigmas.* Juan Antonio Martos Núñez, Profesor Titular de Derecho Penal en la Universidad de Sevilla. Ediciones Tartesos. Sevilla. 2004.
- *Cáceres, ciudad histórico-artística.* 2ª Edición. Cáceres. 1979. Antonio Rubio Rojas

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

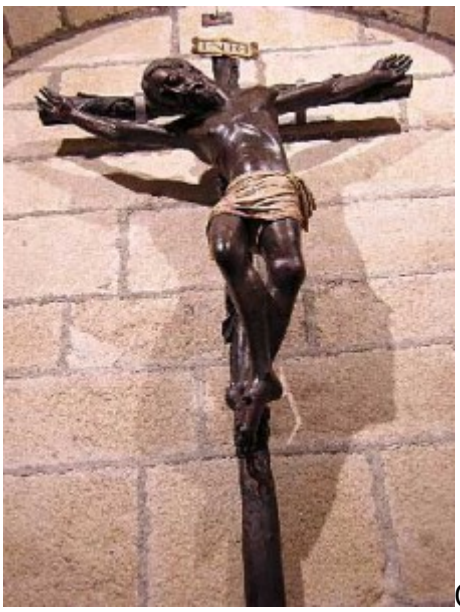
Rostro del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús

Pies del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús

Mano derecha del Santo Crucifijo de Santa María de

Jesús

Mano izquierda del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús


Cristo Negro en su lugar de culto

El Santo Crucifijo de Santa María de Jesús en su paso procesional

NOTA A LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA: Todas las fotografías del presente trabajo, son propiedad del autor del mismo, así como le corresponde la autoría de las mismas.

NOTAS:

[1] CORRALES GAITÁN, A. J.: “Historia y Curiosidades de la Santa Hermandad del Cristo Negro (de Cáceres)”. (1ª Edición, 1994. Cáceres)

[2] CORRALES GAITÁN, A. J.: “Cristo Negro. Una devoción recuperada”. XXX Coloquios Históricos de Extremadura. 2000.

[3] SENDÍN BLÁZQUEZ, J. “Tradiciones Extremeñas”. (3ª Edición, 1996. Editorial EVEREST)

[4] HURTADO PÉREZ, P. “Ayuntamiento y Familias Cacerenses”. (Cáceres. 1915. Imprenta Tomás Martín Gil)

[5] Vid. “Nota al pie nº 1”

[6] Siguiendo a CORRALES GAITÁN, A.J., se cifra que el Altar Mayor del Convento fue construido a costa de D.Alfonso Golfín, Señor de Torres Arias y Corchuela, bendiciéndolo el

14 de julio de 1498 el Obispo de Fez, D. Francisco de León, comisionado al efecto por el Obispo de la Diócesis de Coria-Cáceres.
Para esta ocasión, por parte de Alfonso de Golfín, se puebla todo el Beatario con símbolos y blasones de otras familias nobiliarias de la ciudad, tales como Golfines, Tapias, Paredes y Bejaranos.
Desde aquel momento, este señor, así como sus descendientes fueron conocidos como "Patronos de la Capilla Mayor"; junto al altar (en el lado de la Epístola), D. Alfonso de Golfín mandó labrar una cartela con la siguiente inscripción:
"AQUÍ ESPERAN LOS GOLFINES EL DÍA DEL JUICIO" (otra cartela como esta se encuentra en la fachada del Palacio de los Golfines de Abajo).

[7] Este traslado fue autorizado por la Superiora del Convento. Así mismo, fue parte interesada en ello.

[8] SELLERS DE PAZ, G. "Cáceres visto por un periodista (20.000 años de vida)". 3ª Edición. Cáceres. 1995

[9] RUBIO ROJAS, A. "Cáceres, ciudad histórico-artística". 2ª Edición. Cáceres. 1979.

[10] GAÑÁN MEDINA, C. Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla. (Sevilla. 1999. 2ª Edición: 2001.) Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

[11] Extracto del informe de la restauración del Santo Crucifijo de Santa María de Jesús (Cristo Negro) elaborado por la Empresa TEKNE en el año 2002 y facilitado para este trabajo a quien suscribe el presente por la Hermandad del Cristo Negro de Cáceres.

[12] El gel de Richard Wolbers número 4 está compuesto de acetona, agua, alcohol bencílico trietanolamina y carbopol que le sirve como espesante. Esto permite su aplicación en papetas o en capa gruesa, que permite alargar el tiempo de actuación de la mezcla retardando la evaporación.

[13] Creado a base de sulfato cálcico y cola de conejo