

APORTES AL CONOCIMIENTO DE LA ESCULTURA MURCIANA: EL CRISTO DE LA PLANTA VUELTA (S. XV-XVI)

M^o DEL LORETO LÓPEZ MARTÍNEZ

Resumen:

El presente artículo es un resumen de la memoria realizada, tras la intervención de conservación y restauración, sobre la imagen del Cristo de la Planta Vuelta, del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, obra anónima tardogótica, entre los siglos XV y XVI.

Palabras clave:

Cristo de la Planta Vuelta, Monasterio de Santa Clara la Real, Murcia, escultura lúnea, tardogótica, siglos XV-XVI.

Abstract:

This article is a summary of the memory made, after the conservation and restoration intervention, on the image of the Cristo de la Planta Vuelta, from the Monastery of Santa Clara la Real de Murcia, an anonymous late-Gothic work, between the 15th and 16th centuries.

Keywords:

Cristo de la Planta Vuelta, Monastery of Santa Clara la Real, Murcia, late Gothic sculpture, XV-XVI centuries.

Introducción

Entre los meses de febrero a mayo de 2007 se llevó a cabo la intervención restauradora sobre la imagen denominada del Stsmo. Cristo de la Planta Vuelta, del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia, llevada a cabo por el equipo de ASOARTE, Centro de Conservación y Restauración, formado por su directora, M^a del Loreto

López Martínez, y las técnicas en restauración M^a Paloma Jiménez García e Isabel M^a Sánchez Prieto. Fueron financiados estos trabajos por la Universidad Católica San Antonio de Murcia.

El inestimable aprecio que las religiosas clarisas sienten por esta imagen hizo que todos los trabajos se ejecutaran en el interior de la clausura del monasterio, facilitándonos en todo momento el acondicionamiento para realizar nuestra labor, pero siendo imposible la realización de un conveniente estudio radiográfico, que iluminara algunas cuestiones que más adelante se expondrán.

El momento histórico en el monasterio murciano

Puede que la imagen del Cristo de la Planta sea una de las piezas más antiguas conservadas en esta institución religiosa, desconociéndose hasta la fecha su historia y procedencia, aunque la información oral nos remonta a la presencia de esta obra, objeto de gran devoción entre las clarisas murcianas, desde una época remota del monasterio, que como es sabido fue fundado en 1365.

El nombre con que es conocido este venerado Cristo se debe a un acontecimiento milagroso ocurrido en el convento. La historia de este milagro permanece viva entre las actuales religiosas, de cuyas palabras la he podido escuchar. Cuenta la tradición de las madres clarisas que en tiempos una abadesa, cuyo nombre ya han olvidado, de este convento debía renovar su cargo por segunda vez, fue tal su estado de desasosiego que se refugió junto al Crucificado, pidiendo el amparo del mismo mientras oraba y le decía que lo único que deseaba era poder llegar hasta la planta de sus pies, para poder demostrarle su amor besándoselas, y era tanta su fe que el Cristo le contestó diciéndole que volviera cuando el resto del convento descansara y saciaría su sed. Cuando todas dormían, la abadesa se dirigió sigilosa hasta los pies de la cruz y para su asombro el pie derecho del Cristo se había girado hasta quedar a la altura de los labios de la madre, quien pudo besarlos. La abadesa volvió a renovar su cargo por elección del resto de la comunidad.

Este mismo hecho, ahora si con el nombre de dicha abadesa, es narrado por el padre franciscano Pablo Manuel Ortega en su «Crónica de la santa provincia de Cartagena, de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco» (1740). Según esta Crónica, los pies del Cristo giraron para que Sor Francisca Escobar pudiera besar sus plantas: *Se llegó al divino Crucifixo y halló que la planta del pie derecho la avia buuelto a un lado de tal suerte que quedaba espacioso lugar para que aquella su amante y enamorada esposa pudiesse lograr el noble desahogo de sus ardientes deseos.*

La presencia de Sor Francisca Escobar en el monasterio está documentada entre 1523, cuando entra como educanda a la edad de cinco años, transcurriendo toda su

vida hasta su fallecimiento a la edad de ochenta años en 1598. Este dato nos reafirma en la presencia de la imagen en el convento, cuanto menos, desde la primera mitad del siglo XVI.

Por su datación, es muy probable que corresponda al momento de esplendor económico disfrutado por esta comunidad a finales del siglo XV, tras recibir la protección personal de los Reyes Católicos, con la presencia en el gobierno del monasterio durante las últimas décadas de ese siglo de tres abadesas de la poderosa familia Manrique, emparentada con los Fajardo, y en los primeros años del siglo XVI con Catalina Fajardo. En 1482 es nombrada abadesa del monasterio murciano Juana Manrique de Estúñiga y vicaria, que apenas dos años más tarde sería abadesa, Catalina Manrique de Udina, ambas procedentes del Real Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos (Palencia), cenobio de monjas Clarisas fundado en 1431 por Doña Leonor de Castilla, viuda de D. Pedro Manrique II de Lara, Adelantado Mayor de Castilla.¹ La llegada de estas religiosas de alcurnia a finales del siglo XV hace que a partir de ese momento se sucedan los ingresos de jóvenes de la nobleza en dicho monasterio, los apellidos más ilustres de la zona pasan a relacionarse con su historia, también ingresa en las mismas fechas Catalina Fajardo Manrique, hija de Doña Leonor y del Adelantado de Castilla D. Pedro, y posteriormente otras novicias de los mismos linajes.

En este momento Murcia vive una época dorada, con la presencia de artífices venidos de fuera para la construcción de la nueva capilla de los Chacón-Fajardo en la Catedral, dedicada a San Lucas; recordemos que esta se comienza en 1490, por disposición de Luisa Fajardo, y es terminada en 1507 por su hijo Pedro Fajardo Chacón, I Marqués de los Vélez. La relación de la familia Fajardo con el monasterio de Santa Clara, tal como hemos visto, es muy intensa en estos momentos y a ello aludiremos más adelante.

Descripción de la obra

Obra: Escultura.

Título: Stsmo. Cristo de la Planta Vuelta.

Autor y época: Anónimo, hispano-flamenco o hispano-renano. Finales del s.XV-principios del s.XVI.

Medidas: Alto 1,78 m., ancho 1,80 m., fondo 0,40 m.

Técnica: Talla en madera policromada. Policromía actual al óleo, dorados en paño de pureza con paño de oro fino.

¹ Juan Torres Fontes, «Relación murciana de los Manrique», *Mayurqa*, 22, 1989, págs. 607-609.

Ubicación: Inicial, en la sacristía del oratorio de clausura. Actual, entrada a clausura del Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia.

Propietario: Comunidad de Religiosas Clarisas.



Cristo de la Planta Vuelta

Estudio estilístico:

Interesantísima imagen de crucificado, tanto por su datación, con tan escasos ejemplos de la época en nuestra ciudad, únicamente el Cristo de la Salud de la Iglesia de San Juan de Dios y el Cristo de Zalamea del Hospital General de Murcia, como por sus singulares características que lo hacen un ejemplar único en el panorama artístico murciano.

Sin lugar a dudas nos encontramos frente a un claro ejemplo de Crucifijo doloroso renano, inhabitual en estas latitudes. Este prototipo tuvo su máximo esplendor en la primera mitad del s. XIV, evolucionando hasta finales del mismo siglo extendiéndose el modelo al resto de Europa, su influencia en la escultura hispana es bastante tardía. El influjo alemán, propiciado por la política económica de la reina Isabel

la Católica, corresponde a la segunda mitad del s.XV y se extiende hasta los primeros años del siguiente siglo; de tierras del norte de Europa llegan a Castilla sagas familiares de artífices, bien conocidas, los Egas, Siloe, Colonia, etc. En Murcia solo tenemos constancia de la presencia de Gutierre Gierero (Amberes ¿? - Jaén, 1530) y la posible relación de Juan de Gilarte (Holanda, c. 1520 - Sevilla, 1574) como colaborador de Jerónimo Quijano en algunas de sus obras para la Catedral, pero la producción conocida de estos, a día de hoy, dista de la pieza objeto de nuestro estudio.

De entre la gran cantidad de ejemplos consultados, con el fin de encontrar similitudes formales, parece que el Cristo de la Planta tiene cierto paralelismo con el Cristo de la iglesia de San Miguel de Saldaña (Palencia), obra atribuida a Alejo de la Vahía, autor prolífico que dejó numerosas obras en el ámbito burgalés y palentino y que sin duda marcó modelos a imitar en otros artífices de la zona, como Francisco de Giralte; existen en ese momento una gran cantidad de escultores apellidados Giralte con actividad en el ámbito castellano y leonés, todos de origen flamenco o alemán, aunque no podemos determinar hasta la fecha la relación de parentesco entre ellos y si esa clara influencia de la obra de Alejo de la Vahía pudo llegar a tierras murcianas de la mano del colaborador de Quijano, Juan.

Buscando referencias más cercanas, en los ejemplos escultóricos murcianos de ese momento histórico, solo podemos ver cierto paralelismo con el crucificado pétreo que preside la capilla de San Lucas o de los Vélez de la Catedral (1490-1507), que en proporciones y disposición formal son muy similares y sin duda están realizados bajo un mismo influjo. Por desgracia tampoco existen datos documentales sobre los artífices de esta magna obra que nos hagan poder seguir una pista, aunque la clara relación con las trazas de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (1482-94), obra del maestro Simón de Colonia, si nos está dando la clave de la presencia de maestros del norte europeo traídos por la poderosa familia Chacón-Fajardo para trabajar en ella, coyuntura que enlaza con el instante histórico descrito anteriormente en el monasterio de clarisas.

Dentro de los rasgos más significativos de estas imágenes de transición gótica de influencia germánica, encontramos en nuestro Cristo una desproporción muy característica, la mitad superior del cuerpo es potente, marcados los volúmenes de los músculos del tórax y del vientre, el abultamiento pronunciado de las costillas, así como unos brazos alargados excesivamente. La verticalidad y rigidez de un cuerpo plano, con ausencia de curvatura, es compensada con la forzada inclinación de la cabeza hacia la derecha y el abierto ángulo entre los brazos y el cuerpo, aunque este podría haberse visto acentuado como resultado de las anteriores intervenciones sobre la imagen, que veremos más adelante.

En cuanto a la distorsionada colocación de los pies, origen de la leyenda que da nombre a la imagen, con el pie derecho sobre el izquierdo en rotación interna, se ve ampliamente representada en otros Crucificados de idéntica influencia y época.



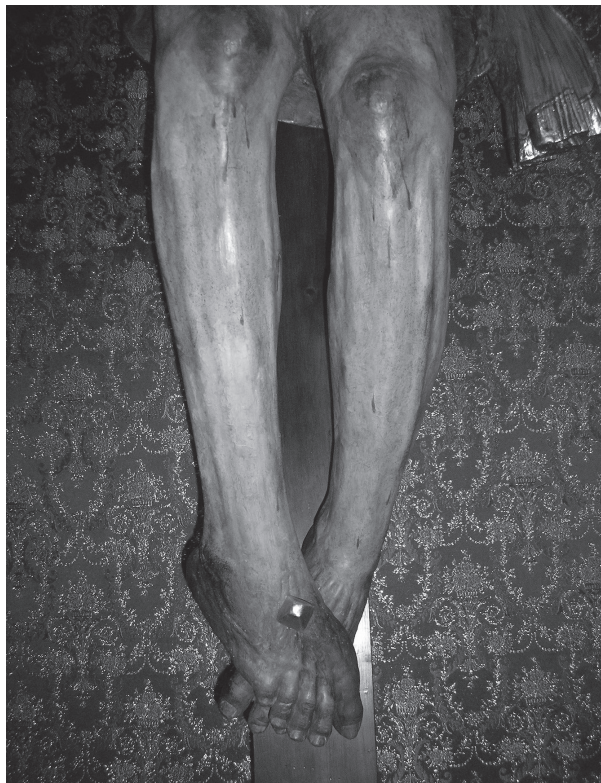
Capilla de San Lucas o de los Vélez. Fotografía de Joaquín Zamora

El perizoma es corto, cubriendo hasta mitad del muslo, rasgo significativo de los Cristos de finales del XV, de finos pliegues horizontales y anudado artísticamente al lado izquierdo.

Pero si algo singulariza a nuestra pieza es su fisonomía, que nada tiene que ver con la suave dulzura de los Cristos de Alejo de la Vahía; su rostro alargado y extraordinariamente doliente, de gran expresividad dramática, con los ojos abultados cerrados en línea oblicua pronunciada, bajo un arco superciliar muy marcado, la boca carnosa abierta, dejando ver claramente dientes superiores y lengua, rodeada de un ancho y largo bigote que se prolonga en la abundante barba de rizos simétricos partida en la mitad.

Características técnicas:

Hemos de advertir que nos encontramos con el inconveniente, ya mencionado en la introducción, de la imposibilidad de haber realizado un estudio radiográfico que nos pudiera ayudar a entender algunos de los problemas que presentaba la imagen.



Detalle de los pies del Cristo



Detalle del rostro del Cristo

Sabemos por información oral de una de las religiosas de mas edad, sor M^a Francisca, que la obra fue seccionada para poder ser guardada en un arcón en el periodo de exlaustración del monasterio durante la Guerra Civil, tras la cual fue recompuesta por el escultor José Sánchez Lozano, quien le aplicó la capa de policromado con que puede verse en la actualidad.

Son completamente evidentes las huellas de dicha fragmentación, las piernas a la altura de las rodillas, ambos brazos por los hombros y el tronco en su mitad, por debajo del pecho. Al recomponer la imagen se rellenaron las grietas de unión de las piezas con trozos de tela de saco y cola de origen orgánico, sobre las que se aplicó una pasta compuesta por aceite de lino y resina de colofonia.

La reconstrucción parece haber sido bastante fiel a la obra, tal y como se encontraba antes de su fragmentación, a tenor de la única imagen fotográfica que se conserva en el Archivo Regional de la CARM², aunque esta no nos muestra la totalidad de la obra.

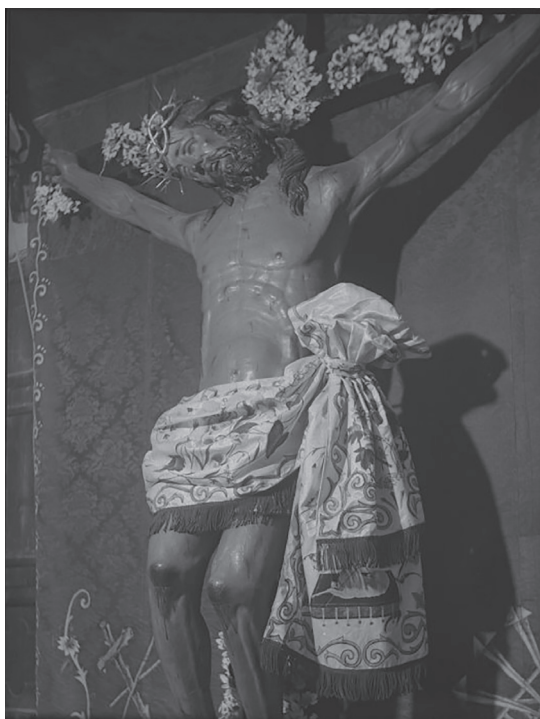


Imagen del Cristo anterior a 1936

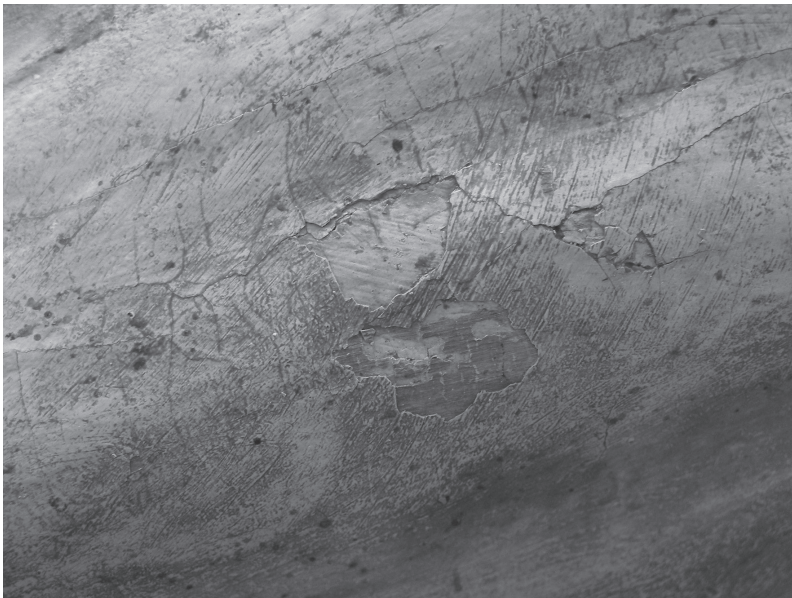
Al poder ver esta antigua fotografía comprobamos que lo que nos planteamos al inicio de los trabajos sobre la posible pérdida en su reconstrucción de una corona

² Código referencia: FOT_NEG.042/022. Negativo de vidrio a la gelatina procedente de la colección de fotografías del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, datado entre 1937 y 1939.

tallada, teniendo en cuenta la redondez de la parte superior del cráneo y el gran añadido de estucos supliendo la falta de talla en dicha zona, así como signos evidentes en la frente del Cristo de una intensa remodelación, es muy anterior a la fecha que suponíamos, pues ya en esta foto aparece la imagen con una corona metálica, tal como lleva hoy día.

A pesar de no haber podido realizar el estudio radiográfico, a través de las numerosas pérdidas de la actual capa de policromado sí podemos observar que la obra ha sufrido con el paso del tiempo numerosas intervenciones, probablemente debido al pésimo estado de la madera de base, con grandes zonas afectadas por el ataque de xilófagos; el cambio de policromía se dio en al menos dos ocasiones anteriores.

El repolicromado actual oculta una segunda capa, de tono mucho más ceniciento, a su vez sobre otra de un tono infinitamente más claro y amarillento, lo que no podemos valorar es el estado de lo que se supone debe ser la policromía original, pues es lógico que si la taparon debía de encontrarse en muy mal estado de conservación, aunque a veces resulta sorprendente encontrar oculta una policromía original en aceptable buen estado, quizás tapada a causa de los cambios de gusto y modas de distintos periodos. En cualquier caso, es su actual aspecto el que están acostumbradas a ver las religiosas que custodian la imagen y el que nos piden que respetemos.



Detalle de los estratos de la policromía

Como ocurre en otros casos de antiguos Crucificados restaurados, nos encontramos con que anteriores intervenciones realizadas sobre ellos dejan la zona dorsal

con su aspecto original, del mismo modo vemos que la espalda y dorso de las piernas de esta obra aún conservan la policromía primigenia.



Espalda del Cristo donde se conserva la policromía original

La extracción que pudimos realizar sobre algunas micromuestras de los estratos de su policromía fueron mandados a analizar, dando como resultado que la obra contaba en origen con una capa de aparejos de un gran grosor (450mm), compuesta por yesos y silicatos, sobre la que se aplicaron tres capas de pintura, utilizándose en la más antiguas como pigmentos el albayalde, minio (óxido de plomo) y ácido carmínico, colorante rojo orgánico extraído de la cochinilla, todo ello aglutinado con aceite de nueces.

Proceso de intervención

Siguiendo las normas internacionales de conservación y restauración de obras de arte, a través de las Cartas del Restauo, de máximo respeto a la obra original, mínima intervención y reversibilidad de los procesos, se realizó la siguiente intervención sobre la escultura en madera policromada del denominado «Cristo de la Planta».

1. Documentación fotográfica. Durante todo el proceso se realizó el seguimiento gráfico del mismo para la elaboración de la memoria final y como justificación de la intervención.

2. Los estudios complementarios preliminares, como radiografías o endoscopias, no fue posible realizarlos, dada la negativa de las propietarias a que la obra abandonara la clausura del monasterio. Conociendo la historia más reciente de la imagen era innecesaria la aplicación de luz ultravioleta, para detectar los repintes de las últimas intervenciones, pues a través de los desprendimientos eran visibles a simple vista las distintas capas de repolicromado.

Se realizó una extracción puntual de micromuestras, para el estudio analítico y estratigrafía sobre las policromías³, en el paño de pureza y en una zona de carnación, como ya apuntamos en el apartado anterior, así como de un fragmento de la pasta añadida profusamente para sellar las uniones tras su despiezado durante la Guerra Civil, en este último caso para poder determinar su composición y la capacidad de su función como elemento ligante.

En la zona correspondiente a la carnación de la imagen hemos visto la aplicación de una gruesa capa de aparejo, sobre la que se aplican tres manos de policromado a modo de veladuras superpuestas, en el estrato inmediato se volvió a aplicar un aparejo de gran grosor (900mm) para recibir otras dos nuevas capas de policromado y un barniz, sobre el que se encuentra el actual color, aplicado sin duda tras la recomposición de la imagen.

La muestra analizada de la zona correspondiente al paño de pureza o perizoma nos demuestra que su actual aspecto, con los bordes decorados con láminas de pan de oro de 22 kilates (92,80% Au + 5,37% Ag + 1,83% Cu), cuenta con un policromado y decorado que nada tiene que ver con su aspecto original; sobre una capa de aparejo de estuco de 250mm de grosor nos encontramos con la superposición de cinco capas de pintura, una capa de barniz muy oscurecido por la oxidación y sobre este otras dos capas mas de pintura antes de la aplicación de un bol de asiento del pan de oro mencionado. Las tres primeras capas de pintura más antiguas están aplicadas a modo de veladuras, una de blanco albayalde, una de azul claro compuesta por albayalde y azurita y otra del mismo blanco, sin presencia de ningún dorado, lo que demuestra que en su totalidad tenía un tono blanco azulado.

No se pudo extraer para la identificación una muestra de cada tipo de madera que se apreciaban en las zonas que quedaban a la vista, una muy clara y ligeramente rugosa, en la zona del cuerpo, y otra de un tono marrón muy oscuro en pelo y cabeza, en su mayoría afectada por un antiguo y muy destructivo ataque de xilófagos, que originaba su descomposición en el intento de extracción; la única muestra enviada al laboratorio, correspondiendo a la mayor masa detectada del mismo tipo, no consiguió ser identificada, pero por su color muy claro y su textura bien podría corresponder a la madera del peral.

³ El estudio fue realizado en Madrid a fecha 27 de noviembre de 2007, por los especialistas en análisis para la documentación y restauración de obras de arte, Arte-Lab S.L.: Andrés Sánchez Ledesma, Ldo. Bioquímica. Ismael González Seco, Ldo. CC Físicas. Marcos del Mazo Valentín, técnico de laboratorio.

En cuanto a la pasta de relleno y ligado de piezas, añadida en época más reciente y que en algunas zonas se encuentra con gran dureza, la muestra analizada nos da la siguiente composición: mezcla de carbonato cálcico magnésico y una baja proporción de tierras, aglutinados con una mezcla de aceite de lino precocido y resina de colofonia. Su estabilidad es alta en un gran porcentaje, por lo que se optó por la eliminación de las zonas descompuestas y la conservación como relleno en las más estables.

3. Limpieza mecánica en seco. Se eliminan con medios mecánicos, arrastre con paletinas y aspiración, los depósitos de polvo acumulados en la imagen, así como los restos descompuestos de la masilla ligante añadida tras la restauración de postguerra.

4. Limpieza química. Tras realizar siete pruebas previas de resistencia a distintas disoluciones sobre diferentes áreas de la policromía de la obra, adecuando gradualmente de menor a mayor las concentraciones hasta encontrar el más apropiado y menos perjudicial para la obra, y teniendo en cuenta que se ha de conservar la actual policromía, relativamente reciente, se aplica una disolución muy suave, que elimina la suciedad superficial, con apoyo de punta de bisturí.



Proceso de limpieza de la policromía

5. Desinsectación preventiva de xilófagos, aunque no se encuentran activos en la actualidad, por inyección de permetrinas en los numerosos orificios encontrados y embolsado hermético, antes de proceder al taponado de las galerías.

6. Ensamblado de zonas desplazadas, con espigado en madera y encolado.

7. Sellado general de grietas y modelado de zonas volumétricas perdidas, con aplicación de resinas de dos componentes tipo Araldit o similares.

8. Capa de protección. Terminado el proceso anterior y con el fin de poder hidratar y diferenciar los tratamientos que vamos a realizar con posterioridad en la obra, se realiza una primera aplicación de barniz retoques, para neutralizar el efecto de los disolventes empleados.

9. Estucado de las lagunas y faltas pictóricas. Se realiza con un estuco preparado a base de cola de conejo hidratada (preparada en una proporción de 1200 ml. de agua: 100 gr. de cola) y sulfato cálcico.

10. Lijado nivelador de los mismos. Los estucos aplicados, así como los pocos que se han conservado, han de quedar al mismo nivel que la capa de policromado que va a ser conservada, limitándonos a cubrir exclusivamente la falta o laguna.

11. Capa de protección para ir marcando los estratos entre proceso y proceso. Nuevamente terminado el proceso anterior y con el fin de poder hidratar y diferenciar la siguiente fase, se realiza una segunda aplicación de barniz retoques.

12. Reintegración cromática. Una vez igualadas las lagunas con el estuco a nivel, se inician las reintegraciones por la zona dorsal. El proceso consiste en aplicación de bases de color, con pigmentos aglutinados en barniz y posteriores retoques con productos específicos para restauración. Se realiza una reintegración invisible, ligeramente diferenciada en el tono, por expreso deseo de la propiedad.

13. Resanado completo del filo dorado del paño de pureza, con pan de oro de 23 $\frac{3}{4}$ K. al agua cola, sin bruñido.

14. Capa de barnizado final. Para proteger toda la reintegración cromática y dejar un aspecto uniforme y estable, se realiza en primer lugar un barnizado puntual, sobre zonas reintegradas, para el igualado de brillos. Por último, aplicación general de barniz satinado.

15. La cruz, una vez comprobado que es de época reciente y dado que se encontraba en un estado de infección de xilófagos muy alarmante, se sustituye por otra de similares características en madera natural. Se coloca sobre ella una tablilla con el I.N.R.I. de nueva ejecución y nueva tornillería con clavos recubiertos de plata, obsequio de nuestro taller.

16. Limpieza y colocación de la corona de plata.

La imagen, tras su restauración, fue colocada en la sala de entrada a la clausura del monasterio, un lugar en penumbra y con un ambiente estable que favorece su conservación, donde en la actualidad puede contemplarse solicitando el permiso de la comunidad religiosa.

Bibliografía

Franco Mata, María Ángela, «Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV», *Anales de Historia del Arte (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José María de Azcárate y Ristori)*, Nº 4, 1993-1994 Universidad Complutense de Madrid, 1995, págs. 393-404.

Franco Mata, María Ángela, «Precisiones sobre algunas obras góticas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo 16, Nº 1-2, 1998, págs. 187-198.

Gómez García, Carmen, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Marcos Ríos, José Antonio, *La escultura policromada y su técnica en Castilla. Siglos XVI-XVII*. Tesis Doctoral Facultad de B.B.A.A. Universidad Complutense de Madrid, 1998.

Parrado del Olmo, J. M. (2009), «La obra de Francisco Giralte en Valladolid», *Archivo Español de Arte*, Nº 326, 1982, págs. 194-202.

Parrado del Olmo, Jesús María, «Un Crucifijo de Francisco Giralte y otro de su taller en Íscar (Valladolid)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Universidad de Valladolid, Nº. 82, 2016, págs. 25-31

Parrado del Olmo, Jesús María, «Los otros Giralte en la Meseta Norte. Aproximación a su biografía y su obra», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Universidad de Valladolid, Tomo 59, 1993, págs. 335-352.

Torres Fontes, Juan, «La construcción de la Capilla de los Vélez», «Estampas de la vida murciana en el reinado de los Reyes Católicos», *Murgetana*, XI, 1958, págs. 36-90.