

# Estudio histórico-artístico de *Cristo yacente*

Hermanidad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad,  
Campo de Criptana (Ciudad Real)



Víctor Iniesta Sepúlveda, historiador del arte

Campo de Criptana, octubre de 2019



# Índice

Introducción .....	5
1. Identificación del bien .....	6
2. Historia del bien cultural .....	7
3. Análisis iconográfico .....	15
4. Análisis morfológico-estilístico .....	19
5. Estado de conservación .....	38
Conclusiones .....	40
Referencias bibliográficas y fuentes de consulta.....	41



## Introducción

La junta directiva de la Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad de Campo de Criptana (Ciudad Real) ha solicitado la elaboración del presente estudio histórico-artístico de su imagen titular, el *Cristo yacente*, fundamentalmente con el propósito de realizar una investigación sobre la autoría de esta obra.

Para realizar el estudio, en primer lugar, se obtuvieron fotografías en la ermita de la Madre de Dios, para contar con registros visuales que permitieran una observación exhaustiva de las características de la imagen, además de su estado de conservación. Buena parte de esta documentación gráfica ilustra este texto.

Seguidamente, se realizó una revisión bibliográfica sobre el autor, su obra y la época en que fue realizada. Desafortunadamente, los resultados fueron bastante parcos, puesto que apenas existen referencias concretas sobre el artífice, además de que su identidad ha sido objeto de confusión por algunos investigadores.

Paralelamente, se han recuperado muchos datos gracias a la consulta de fuentes históricas, como la documentación conservada por la misma hermandad, anuarios comerciales de la época y prensa histórica. También se ha realizado un análisis comparativo con esculturas de características similares.

La contrastación de los documentos mencionados y las analogías con otras obras han permitido dar respuesta al propósito principal de la investigación. No obstante, el estudio histórico-artístico incorpora más información para comprender y estimar el valor de este bien cultural. Así, los resultados han sido redactados y organizados de la siguiente manera.

Primero, presento una ficha tipo que compila los datos fundamentales de la imagen. En segundo lugar, desarrollo la historia de la obra y abordo cuestiones como las vicisitudes del encargo y su relación con otras esculturas del autor en Campo de Criptana. Seguidamente, analizo brevemente la iconografía de la imagen, es decir, el momento de la Pasión de Jesús representado. El texto continúa con un epígrafe más extenso dedicado al análisis morfológico-estilístico de la talla, donde describo de manera sistemática las características técnicas de la obra para relacionarla con el resto de la producción del autor. Finalmente, considero oportuno incluir un registro sobre el estado de conservación para explicar las causas de su deterioro y sugerir una futura intervención. El documento se cierra con las referencias bibliográficas y las fuentes hemerográficas consultadas para realizar este estudio.

## 1. Identificación del bien

TÍTULO: *Cristo yacente*

TIPOLOGÍA: Escultura de bulto redondo en madera policromada

### LOCALIZACIÓN

Provincia: Ciudad Real

Municipio: Campo de Criptana

Inmueble: Ermita de la Madre de Dios

Propietario: Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad

IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA: Cristo muerto en el sepulcro

### IDENTIFICACIÓN FÍSICA

Materiales y técnica: Madera tallada y policromada

Dimensiones: Tamaño natural

Inscripciones, anagramas, monogramas y firmas: No se aprecian

### DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

Autor: Federico Zapater Guillar

Cronología: 1940

Estilo: Neobarroco

Escuela: Valenciana

## 2. Historia del bien cultural



Fig. 1: Procesión del Santo Entierro en Campo de Criptana, antes de 1936.

Fuente: *La Semana Santa de Campo de Criptana. 1946-1996. Cincuentenario de la Junta General de Cofradías*, Campo de Criptana, Junta General de Cofradías de Semana Santa de Campo de Criptana, 1996, p. 22.

La imagen de *Cristo yacente* venerada en la ermita de la Madre de Dios de Campo de Criptana (Ciudad Real) es propiedad de la Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad. Esta escultura evoca una imagen anterior que fue destruida durante la guerra civil española, como sucedió con el resto de patrimonio mueble de la ermita.

Desconozco las características estilísticas de aquella efigie. En cuanto a la datación y autoría, Joaquín García Reillo apunta que probablemente fuera realizada por el mismo escultor de la Virgen de la Soledad, Jesús Nazareno, así como de la Virgen de la Esperanza de Madrid. Según sus pesquisas en el Archivo Histórico Municipal, se trataba de Francisco Vicente de Quirós Santillán, artista y profesor de arquitectura residente en la misma localidad, donde también tenía su taller. En cuanto a la cronología, unas disposiciones testamentarias fechadas en 1750, de Cristóbal Tineo y Orea, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias en aquel tiempo, declaran “haber gastado de su pecunio grandes sumas para concluir las obras, y

establecer en la ermita la nueva imagen de Ntra. Sra. de la Soledad". En resumen, la imagen tuvo que tallarse en la primera mitad del siglo XVIII, después de 1697, año en que comenzaron las obras de la ermita de la Madre de Dios y no más tarde de 1750, fecha del testamento reseñado<sup>1</sup>.

El único testimonio gráfico localizado es una fotografía de una procesión donde se vislumbra el cristo en el interior en una urna de madera y cristal, rematada con cuatro pequeños cipreses en las esquinas (fig. 1). Tras la representación del féretro aparecen alineados los pasos de la Virgen de la Soledad, San Juan Apóstol y Santa María Magdalena, que componían el cortejo fúnebre del entierro de Cristo.

Efectivamente, la procesión del Santo Entierro tenía lugar el Viernes Santo a las cinco de la tarde, o excepcionalmente a las cuatro y media. Los pasos procesionados eran los siguientes: Crucifixión, Santa Cruz, Descendimiento, Santo Sepulcro, María Magdalena, San Juan y la Virgen de la Soledad. El itinerario era igual al actual, pese a que los nombres de algunas calles eran diferentes: Cervantes, plaza del General Espartero (plaza del Pozo Hondo), Democracia (Convento), Avenida de Pi y Margall (Castillo), Virgen de Criptana y plaza de la Constitución (plaza Mayor). Las imágenes permanecían en la iglesia parroquial hasta las nueve de la noche, cuando comenzaba la procesión del Traslado y regresaban por la calle Soledad hasta la ermita de la Madre de Dios, desde donde continuaban el Descendimiento y la Santa Cruz hasta la ermita de la Veracruz, de nuevo por la calle Soledad y continuando por Pablo Iglesias (Fuente del Caño)<sup>2</sup>.

Tras unos años de cierto auge de la imaginería religiosa española a principios del siglo XX, la proclamación de la Segunda República y la constitución de un Estado laico tuvo como consecuencia un paréntesis en la producción de pasos procesionales. Las manifestaciones religiosas fuera de los templos quedaron subordinadas a la autoridad civil, que en buena medida redujo el número de procesiones e incluso prohibió su celebración en la vía pública. En la provincia de Ciudad Real, indudablemente Campo de Criptana fue una de las localidades donde la cuestión religiosa fue motivo de fuertes enfrentamientos durante toda la República. La conflictividad social acumulada durante

---

<sup>1</sup> J. García Reillo, *Boletín conmemorativo del cincuenta aniversario de la cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad*. Disponible en <https://www.santoentierrodecriptana.com/acerca-de/> (Consulta: 10-10-2019).

<sup>2</sup> Los datos de las procesiones durante los años de la Segunda República española han sido extraídos del Archivo Histórico Municipal de Campo de Criptana por Francisco Escribano Sánchez-Alarcos. Los documentos consultados son las solicitudes al gobernador civil de la provincia de Ciudad Real para autorizar estas manifestaciones públicas del culto. F. Escribano Sánchez-Alarcos, "Semana Santa: también hubo procesiones en los años de la Segunda República", *Ayer y hoy de Campo de Criptana. Crónicas de la villa*. Disponible en <http://franciscocronistacriptana.blogspot.com/2016/03/semana-santa-tambien-hubo-procesiones.html> (Consulta: 10-10-2019).



aquellos años catalizó tras el golpe de Estado del 18 de julio de 1936. En los primeros días tras conocer la noticia, hubo un impulso popular dirigido contra la Iglesia y sus símbolos que supuso la destrucción de ornamentos e imágenes de devoción. En las zonas donde el golpe no prosperó, se constituyeron movimientos revolucionarios, ajenos al Gobierno republicano, que acometieron la destrucción del patrimonio religioso.

Desafortunadamente, Campo de Criptana fue el ejemplo más destacado en la provincia en cuanto a la destrucción de templos. La iglesia parroquial fue asaltada e incendiada en la mañana del 18 de agosto, donde participaron milicianos de la localidad y otros foráneos procedentes del frente de Extremadura, donde habían sido derrotados por los sublevados. También fueron incendiados otros diez edificios religiosos, entre ellos la ermita de la Madre de Dios. Sus imágenes fueron tiroteadas, a modo de fusilamiento simbólico, transportadas en una camioneta y quemadas en el campo, fuera de la localidad, a diferencia de las hogueras públicas que se realizaron en las plazas de otros pueblos<sup>3</sup>.

Evidentemente, durante la guerra civil las manifestaciones religiosas quedaron suspendidas en aquellas zonas donde el levantamiento militar había fracasado, como sucedió en La Mancha. Más adelante, la victoria de los sublevados y el comienzo de la dictadura en 1939 conllevó el restablecimiento del culto en los templos y la recuperación del patrimonio religioso destruido.

La fundación de la cofradía del Santo Entierro de Campo de Criptana tuvo lugar el 25 de febrero de 1940, por iniciativa de unos vecinos y bajo el consentimiento del párroco Alfredo Aranda Almansa. En esa primera sesión se hizo especial énfasis en que la hermandad sería “separada e independientemente de la de Ntro. Padre Jesús Nazareno y Soledad Angustiada, aun cuando fuera el mismo domicilio que de siempre tuvieron unidas, o sea la ermita llamada Madre de Dios”<sup>4</sup>. Esta otra cofradía había sido constituida el 15 de enero del mismo año<sup>5</sup>. El objeto de la corporación era, según manifestó Francisco Cuadra, “dar más impulso y esplendor, y más aún, extender la devoción y culto de nuestra sacrosanta religión con motivo de la Semana Santa”<sup>6</sup>.

Sin embargo, apenas faltaban treinta días para la siguiente Semana Santa y los asistentes a la reunión deberían preparar los elementos imprescindibles con la máxima

---

<sup>3</sup> Véase J. F. Prado Sánchez-Cambronero, *Conflictividad social y patrimonio en la provincia de Ciudad Real durante la II República (1931-1936)*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2018.

<sup>4</sup> Libro de actas. Sesión del 25 de febrero de 1940, fol. 1r. Agradezco a Damián Muñoz-Quirós Díaz-Ropero, secretario de la Hermandad del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad, que me haya facilitado la consulta de esta documentación.

<sup>5</sup> *De la antigua cofradía de las Angustias a Jesús Nazareno: historia de una cofradía en Campo de Criptana (1568-2015)*, Campo de Criptana (Ciudad Real), Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Soledad Angustiada, [2015], pp. 16-17.

<sup>6</sup> Libro de actas. Sesión del 25 de febrero de 1940, fol. 1r.

rapidez. De tal manera, el cura párroco estableció tres comisiones: una para encargar la imagen del titular, otra para el sepulcro, y una última para las andas y otros ornamentos necesarios<sup>7</sup>.

El 15 de marzo, Viernes de Dolores, la cofradía se reunió de nuevo para dar cuenta de los avances conseguidos. Precisamente, ese mismo día había sido recibida la sagrada imagen de *Cristo yacente*, procedente de los talleres de Federico Zapater de Valencia. Asimismo, el sepulcro se estaba terminando y las andas habían sido finalizadas en sendos talleres de la localidad. Es decir, en apenas diecinueve días las gestiones se realizaron con éxito y el paso del cristo estaba dispuesto para la procesión del siguiente Viernes Santo<sup>8</sup>.

No deja de sorprender cómo también la cofradía de Jesús Nazareno había conseguido adquirir las imágenes del titular y de la *Santa Mujer Verónica* en los mismos talleres y con la misma premura. Probablemente, ambas corporaciones compartieron contactos y aunaron esfuerzos para llevar a cabo la misión encomendada. No obstante, no comparamos estas imágenes con el yacente por haber sido intervenidas notablemente años después de su adquisición y haber modificado su aspecto original.

La elección de los talleres de Federico Zapater está relacionada con la existencia de encargos precedentes de imágenes sagradas para la localidad. Así, las efigies de los patronos, el *Cristo de Villajos* (fig. 2) y la *Virgen de Criptana*, fueron realizadas por este imaginero el año anterior. En el caso del patrón, el 12 de mayo de 1939, según la *Memoria* anual, tuvo lugar la designación de los miembros de la junta del Cristo de Villajos y la organización de la hermandad por iniciativa del párroco Tomás Urda<sup>9</sup>. Finalizada la contienda, la prioridad fue la recuperación de la imagen, cuya fidelidad a la escultura destruida era una cláusula fundamental. En apenas unos meses, fue realizada por Zapater en un breve periodo de tiempo, para lo que tuvo que abandonar otros trabajos.

En el mes de julio el trabajo estaba avanzado y todos los miembros de la junta visitaron el taller del escultor. Estos insistieron en que la fecha de entrega de la imagen sería el 21 de agosto, ante lo que el artista lamentó no contar con más tiempo para terminar la talla con más perfección. Con todo, la imagen estuvo acabada en el plazo acordado y fue recibida el día 23 en el pueblo. El día siguiente tuvo lugar la bendición y la traída a la localidad. Cabe destacar que la hermandad del Cristo conserva un boceto

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, fol. 1v.

<sup>8</sup> *Ibidem*, Sesión del 15 de marzo de 1940, fol. 2r.

<sup>9</sup> *Memoria del Ssmo. Cristo de Villajos. 1939. Año de la Victoria*, reproducida en el programa de *Fiestas del Ssmo. Cristo de Villajos. Campo de Criptana, 1993*, s. p. Disponible en <https://www.campodecriptana.info/descargas-ficheros/progcrisovillajos/programa-cristo-1993.pdf> (Consulta: 10-10-2019).

en barro policromado del rostro, tomado como modelo para el tallado en madera (fig. 3). El boceto sería mostrado a la junta para confirmar el parecido con la imagen perdida y continuar con el proyecto<sup>10</sup>.

La siguiente imagen encomendada a Federico Zapater fue la *Virgen de Criptana* (fig. 4), encargada durante 1939 para las fiestas del año posterior<sup>11</sup>. La festividad de la patrona en el año de la guerra tuvo lugar el día 9 de abril, apenas una semana después del último parte de guerra, emitido por el general Franco el primer día del mes. Por este motivo, las celebraciones se realizaron con una reproducción de tamaño mediano de manera provisional. Tras conocer el encargo del cristo, una devota contactó con el imaginero, puesto que antes de la guerra ya se había comunicado con él para que realizara los cuatro ángeles del retablo de la Inmaculada Concepción, en la actual parroquia de la Asunción de Nuestra Señora. La imagen de la virgen fue trasladada desde Valencia a Campo de Criptana en una camioneta, probablemente junto a las imágenes de *Jesús Nazareno*, la *Santa Mujer Verónica* y *Cristo yacente*. Fue bendecida el Lunes de Pascua, 25 de marzo de 1940.

Como manifiestan tanto la memoria anual de la hermandad del Cristo de Villajos de 1993 como el artículo citado sobre la Virgen de Criptana, Federico Zapater había realizado imágenes para Campo de Criptana antes de 1936. He localizado referencias en el diario *El Pueblo Manchego* en los años 1911 y 1912, donde se indica la autoría de Zapater, sin reseñar su nombre, del *Descendimiento* (atribuido a José Gerique), de *San Juan* (fig. 5) y de la *Verónica* (fig. 6), estos dos últimos realizados nuevos en 1911<sup>12</sup>.

Esta referencia también fue recuperada por el investigador José Manuel Cañas Reillo, que identifica al autor como Vicente Zapater, “escultor muy prolífico en su producción de escultura religiosa y muy conocido por sus obras en aquel entonces”<sup>13</sup>. No he recuperado ninguna información referida a un escultor apellidado Zapater con el nombre Vicente, pese a que es un nombre que aparece con regularidad en los programas de Semana Santa.

---

<sup>10</sup> El boceto ha formado parte de la exposición conmemorativa *350 años de celebraciones de la festividad del Santísimo Cristo de Villajos*, organizada por su hermandad en el Museo Municipal El Pósito, durante agosto de 2019.

<sup>11</sup> J. V. Méndez, “Un 5 aniversario en el olvido: La fiesta de la Virgen de Criptana (Campo de Criptana 1939-1940) (II)”, en *Criptana en el tiempo. Momentos de la historia*, 26 de diciembre de 2015. Disponible en <https://criptanaeneltiempo.wordpress.com/2015/12/26/un-75-aniversario-en-el-olvido-la-fiesta-de-la-virgen-de-criptana-campo-de-criptana1939-1940-ii-por-jose-vicente-mendez/> (Consulta: 10-10-2019).

<sup>12</sup> Referencias a las imágenes de talla de San Juan y la Verónica realizados por el escultor Zapater en *El pueblo manchego: diario de información*, año I, n.º 82, 11 de abril de 1911, p. 1. Del mismo diario: año II, n.º 372, 3 de abril de 1912, p. 3.

<sup>13</sup> J. M. Cañas Reillo, “Campo de Criptana: Aquella Semana Santa de 1912”, *Criptana en el tiempo: Momentos de la historia*, 10 de octubre de 2012. Disponible en <https://criptanaeneltiempo.wordpress.com/2012/10/10/campo-de-criptana-aquella-semana-santa-de-1912/> (Consulta: 10-10-2019).



Fig. 2: Federico Zapater, *Cristo de Villajos*, 1939. Campo de Criptana, santuario del Cristo de Villajos.



Fig. 3: Federico Zapater, *Boceto para el rostro del Cristo de Villajos*, 1939. Campo de Criptana, Hermandad del Cristo de Villajos.



Fig. 4: Federico Zapater, *Virgen de Criptana*, 1940. Campo de Criptana, santuario de la Virgen de Criptana.



Fig. 5: Federico Zapater, *San Juan*, 1911. Campo de Criptana, ermita de la Madre de Dios. Desaparecida en 1936.



Fig. 6: Federico Zapater, *Verónica*, 1911. Campo de Criptana, ermita de la Madre de Dios. Desaparecida en 1936.

Entiendo que se ha confundido el nombre de Vicente con el de Federico, de quien sí he recopilado referencias de su actividad en La Mancha durante este periodo. De hecho, no solo hizo imágenes de Semana Santa, sino también otros trabajos que enriquecieron los ornamentos litúrgicos. Además de los cuatro ángeles para el retablo de la Purísima Concepción, talló un tabernáculo para la exposición del Santísimo en la iglesia del Convento, por encargo de la Sección Adoradora Nocturna de Santa Teresa de Jesús. El mueble litúrgico fue realizado en 1911 y fue admirado ese mismo año por el obispo Remigio Gandásegui y Gorrochátegui con motivo de una visita pastoral a la localidad<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> *El pueblo manchego: diario de información*, año I, n.º 265, 27 de noviembre de 1911, p. 2.

### 3. Análisis iconográfico

La iconografía de Cristo yacente en el sepulcro no está basada en una fuente escrita, ni en los Evangelios ni tampoco en los Apócrifos: es una imagen basada en la experiencia humana, concebida para cerciorar la muerte de Jesús. En este sentido, la veneración de una imagen yacente está relacionada con la exposición de los difuntos en los velatorios, para poder confirmar su deceso y poder reconocerlo. En este caso, Cristo es presentado muerto, herido y ensangrentado para poder certificar su defunción y, por tanto, su resurrección tres días después. Es habitual que estas imágenes sean expuestas o procesionadas en el interior de una urna de cristal, para subrayar la preservación de ese cuerpo mortal a la espera de la resurrección de la carne.

La representación de Jesucristo muerto se remonta a la Edad Media y está muy difundida por nuestro país. Las tallas han asumido varias funciones a lo largo de los siglos. Por ejemplo, participaban en autos sacramentales que escenificaban la crucifixión, el descendimiento y la sepultura de Jesús. Por este motivo, es una práctica generalizada que algunos crucifijos tuvieran articulaciones en los hombros para su adaptación como yacentes. Los ejemplares conservados son de estilo románico o gótico y responden a una función litúrgica. Era una invención eminentemente teatral para la escenificación y dramatización del episodio final de la Pasión de Cristo. Los santos varones que asumieron la sepultura del cuerpo, es decir, los discípulos José de Arimatea y Nicodemo, eran encarnados por sacerdotes, puesto que la ceremonia estaba relacionada con el rito de la consagración en el altar durante la misa.

Tras el Concilio de Trento, la Iglesia no recomendó la intervención de personas como actores en los autos sacramentales dentro de los templos. Desde entonces, esta manifestación desapareció, aunque se ha mantenido de manera residual en algunos lugares de España. Un ejemplo emblemático es la representación del Viernes Santo en Bercianos de Aliste (Zamora) (fig. 7). Por exponer ejemplos de imágenes concebidas para esta finalidad, baste citar los cristos de los grupos escultóricos del *Descendimiento* de Santa María de Taüll (fig. 8) y de Erill la Vall (fig. 9), conservados en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el Museo Episcopal de Vic, respectivamente.

Una hipótesis transmitida por los miembros de la junta directiva es la posible adaptación de un crucificado al actual yacente, al permanecer los pies entrecruzados a la manera de un cristo en la cruz. No obstante, el yacente de Campo de Criptana fue concebido expresamente con esta iconografía. El estudio de la anatomía reproduce una posición en decúbito supino y no existe ninguna huella de posibles articulaciones a la altura de los hombros.



Fig. 7: Representación del Descendimiento en Bercianos de Aliste (Zamora).



Fig. 8: *Descendimiento de Santa María de Taüll*, ss. XII-XIII. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Fig. 9: *Descendimiento de Erill la Vall*, primera mitad del s. XII. Vic, Museo Episcopal de Vic.



Por otra parte, es más probable que el autor haya querido representar el *rigor mortis*, de modo que algunas partes del cuerpo quedaran en la misma posición que en la que se estaban durante la crucifixión. Además, la posición superpuesta de los pies no es privativa de los crucificados, sino que también es recurrente en esta iconografía de Cristo muerto. Sin ánimo de exhaustividad, cito el *Cristo yacente de la Misericordia* de Salamanca como obra escultórica y el *Cristo yacente* de Francisco Camilo del Museo del Prado como obra pictórica; ambos dos tienen los pies cruzados.

A propósito de otros usos de cristos yacentes, cabe mencionar que no solo eran venerados en sus capillas o en procesión, sino que algunos eran objetos para la adoración eucarística. Desde el siglo XVI, los imagineros realizaron yacentes que tenían un viril en el costado izquierdo (el que fue atravesado por la lanzada) para introducir la sagrada forma, a la manera de un sagrario o custodia. Tres ejemplos de extraordinaria calidad son los cristos de Gaspar Becerra en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (fig. 10), el de Gregorio Fernández en el convento de San Pablo de Valladolid o el de Pedro de Ávila en la iglesia penitencial de Jesús Nazareno de Valladolid.

En el Barroco, las esculturas de Cristo muerto alcanzaron una calidad soberbia. Desde entonces, el tipo iconográfico consolidado por Gregorio Fernández ha sido imitado o tomado como referencia en los siglos posteriores. En estas representaciones, el cuerpo yacente está levemente incorporado y, a menudo, un poco girado hacia el lado derecho, con el objetivo de exhibir la figura de manera más natural y, al mismo tiempo, más digna y decorosa. Pese a que el tema representado es un cuerpo inerte y magullado, las esculturas de yacentes suponen un extraordinario ejercicio de anatomía y muestran un magnífico desnudo masculino.

Por último, es reseñable que esta imagen es procesionada con la cabeza en la parte delantera del paso, es decir, al contrario de como son conducidos los féretros habitualmente (fig. 11). No obstante, el Ritual de Exequias de la Iglesia católica especifica que, si el difunto es sacerdote, su cabeza debe estar más próxima al altar y sus pies en la parte más alejada. En este sentido, la disposición del *Cristo yacente* de esta manera enfatiza el carácter sacerdotal de Jesús.



Fig. 10: Gaspar Becerra, *Cristo yacente*, s. XVI. Madrid, monasterio de las Descalzas Reales.



Fig. 11: Paso del Santo Sepulcro, donde se aprecia la cabeza en la parte delantera del paso, c. 1940.

## 4. Análisis morfológico-estilístico

Es una escultura de bulto redondo tallada en madera policromada de tamaño natural (figs. 12 y 13). La iconografía de Cristo muerto depositado en el sepulcro impone una posición en decúbito supino, es decir, tumbado boca arriba. Cabe señalar que la parte inferior de la escultura no tiene un modelado anatómicamente correcto, sino que presenta cierta planitud y un acabado bastante tosco, una condición necesaria para asegurar el asiento adecuado de la talla tanto en su altar como en su paso procesional.

Pese a que la obra representa a un hombre muerto sepultado, lejos de una representación hierática, habitual en algunas esculturas funerarias, la figura presenta cierto *contrapposto*, es decir, una colocación opuesta de ciertos miembros del cuerpo de manera armónica (fig. 14). A pesar de su posición tumbada, es visible que la cabeza está girada hacia su lado derecho, el hombro derecho está más elevado, el brazo derecho está posado en la cama, mientras que el contrario permanece sobre el vientre, sobre el paño de pureza, lugar habitual donde se suelen colocar a los difuntos ambas manos. Las piernas están ligeramente flexionadas, con las rodillas inclinadas hacia el lado derecho. Por último, el pie derecho, con la punta hacia arriba, está sensiblemente levantado sobre el izquierdo, que aparece más cercano a una posición paralela con el lecho. La posición del tren inferior recuerda a la de un crucificado y sugiere que el autor quisiera representar el *rigor mortis*, la rigidez del cuerpo pocas horas después de la defunción, en este caso con la postura con la que se produjo la muerte en la cruz.

Por otra parte, el hecho de que la representación posea un tono más naturalista y reposado en vez de tenso y rígido como un auténtico cadáver puede explicarse con el propósito para la que la imagen ha sido concebida: en este caso se busca una contemplación piadosa por parte del fiel, no conmocionarlo de manera violenta con una visión dramática de la muerte.

La cabeza de Jesús está levantada para la colocación de una almohada o cojín, y girada hacia la derecha. Esta particularidad determina que, aunque la figura permite su contemplación desde todos los puntos de vista, la visión privilegiada de la talla sea precisamente desde ese lado, con la cabeza a la izquierda y los pies a la derecha. En esta posición permanece colocado en el retablo de la ermita de la Madre de Dios. Cabe recordar que habitualmente las imágenes de Cristo dirigen su mirada hacia su derecha, espacio privilegiado que en las composiciones de varias figuras es ocupado por el personaje “bueno” o el más importante según una jerarquía. En el calvario, el ladrón Dimas está situado a la derecha de Jesús, por su arrepentimiento, frente a Gestas que es ubicado a la izquierda por su escepticismo. Lo mismo sucede con la Virgen María, que por su primacía sobre san Juan apóstol también ocupa el lado derecho.



Figs. 12 y 13: Federico Zapater, *Cristo yacente*, 1940. Campo de Criptana, ermita de la Madre de Dios.



Fig. 14: *Cristo yacente*, portada del programa de Semana Santa de 1995. En esta imagen cenital se aprecia el *contrapposto* de la figura.

El rostro tiene forma alargada, es bello y propicio para la devoción, aunque tiene rasgos para enfatizar el dramatismo de este episodio de la Pasión (figs. 15 y 16). La cabeza expresa signos de dolor, pero mantiene un aspecto noble y armonioso. La frente está despejada y deja ver las heridas de la corona de espinas, las cejas son finas y están levemente curvadas, el ceño no está fruncido sino relajado. Las cuencas de los ojos están marcadas para subrayar el agotamiento corporal, los párpados no están totalmente cerrados, sino mínimamente entornados para entrever las pupilas inertes y así aumentar las capacidades comunicativas de la imagen. La nariz es de tipo griego, con unas proporciones comedidas y prácticamente recta en su perfil, con una imperceptible curvatura en el dorso y con las aletas poco pronunciadas, que forman unos orificios pequeños. La boca está entreabierta, una vez más para acentuar la expresividad del rostro y potenciar su idoneidad para transmitir emociones al ser contemplada. Los pómulos están bastante marcados y las mejillas un poco hundidas. La oreja izquierda está casi visible en su totalidad, a excepción de la parte superior cubierta por el pelo; que en el caso de la derecha apenas deja ver el lóbulo. No existen marcas de potencias, habitualmente reservadas para cristos vivos, pese a que hay excepciones.

La cabellera es larga y ondulada, está peinada con una raya en el centro y forma bucles gruesos en las caídas hacia ambos hombros, con curvas y contracurvas muy dinámicas (figs. 17 y 18). La barba y el bigote están bastante poblados, con mechones rizados y pronunciados (fig. 19). Como sucede con el cabello presenta un tallado abocetado, que en ocasiones deja ver la huella de las gubias. En ningún caso hay incisiones profundas ni pequeñas, menos aún en la parte posterior de la cabeza, espacio no visible por la almohada. La barba, con bigote y perilla, es bífida, es decir, terminada en dos puntas.

El estudio anatómico es idealizado y presenta una configuración correcta de las partes del torso, brazos y piernas. Pero el relieve de la musculatura es suave y poco voluminoso (fig. 20). El dorso de la palma de las manos y los empeines aparecen con los estigmas de la crucifixión, con marcas poco profundas, excepto en la mano derecha, donde la forma estrictamente circular del orificio puede delatar una factura apresurada o, más probablemente, una intervención poco afortunada. Es destacable que en los empeines aparecen inflamados en la zona circundante a la herida para acentuar el realismo. Este detalle es importante si se tiene en cuenta que es la parte de la imagen besada en las exposiciones durante los besapiés en Cuaresma y, por tanto, una zona que los devotos contemplan muy de cerca.



Figs. 15 y 16. Rostro.



Fig. 17. Parte posterior de la cabeza.



Fig. 18. Parte superior de la cabeza.





Fig. 19: Rostro.



Fig. 20: Torso.

A propósito de los pies (fig. 21), cabe decir que un detalle de la morfología de los mismos da una pista fundamental para relacionarlo con otras obras del mismo autor o taller. En efecto, el modelado es prácticamente idéntico a los pies del Cristo de Villajos (fig. 22): es un tipo de pie griego, llamado así porque se observa en la estatuaria griega de la época clásica. En estos casos el segundo dedo es el más largo, a continuación, el dedo gordo, que queda a la misma altura que el tercero, siguiendo los dos restantes en decreciente. No solo son iguales en el tipo de pie, sino en la composición de los diferentes volúmenes o en la posición de las falanges.

El paño de pureza, que cubre las partes pudendas de la figura, reproduce un textil grueso con pliegues rígidos y acartonados. La prenda deja a la vista el lateral derecho del cuerpo desnudo, dejando ver parcialmente el glúteo (figs. 23 y 24). El recurso recuerda a los emblemáticos cristos yacentes de Gregorio Fernández.

La policromía refuerza la verosimilitud de la imagen de devoción. El tono de la encarnadura es bastante uniforme, aunque presenta matices interesantes. Para el cabello y la barba se han empleado veladuras para producir progresiones de una gama de ocre y marrones. El acabado es más cuidado en el rostro, donde se ha recurrido a colores rojos para representar los regueros de sangre que parten de las heridas en la frente, producidas por la corona de espinas (fig. 25). También la pintura refuerza el hundimiento en las cuencas de los ojos, el amoratamiento en torno al pómulo izquierdo, fruto de un golpe o del *livor mortis*: manchas de color morado que aparecen pocas horas después de la muerte por causa de la falta de circulación. Los regueros de sangre descienden por el cuello hasta los hombros y la parte superior del pecho. El hombro izquierdo presenta la herida por haber portado la cruz camino del Calvario.

No obstante, pese a la precisión de manchas de sangre en el rostro, su presencia en el resto del cuerpo es prácticamente anecdótica. Por supuesto, como ha de ser preceptivo, unas gotas han partido de los estigmas de la lanzada en el costado y de la crucifixión en manos y pies. También, las rodillas están heridas por las caídas al portar el madero (fig. 26).

En la espalda, aunque queda invisible a la vista del espectador, hay unas abocetadas pinceladas rojas y moradas que recuerdan los azotes en la flagelación (fig. 27). De la misma manera sucede en la parte inferior de los pies y la mano izquierda.

Llaman la atención las señales en las muñecas, para enfatizar que el reo estuvo maniatado. Otro detalle menos visible es la coloración oscura en las venas del cuello y mano izquierda, realizadas por veladuras para adivinar esta característica bajo el color de la piel. Probablemente el autor se hubiera esmerado en este efecto en la otra mano y en los pies, pero la policromía en estas zonas se ha perdido por a la erosión de la capa pictórica en los besapiés.



Fig. 21: Pies del Cristo yacente.



Fig. 22: Pies del Cristo de Villajos.



Figs. 23 y 24: Paño de pureza.



Fig. 25: Detalle de la policromía del rostro.



Fig. 26: Piernas.



Fig. 27: Espalda.

Puntualmente, existen pequeñas gotas distribuidas de manera aleatoria en el torso, brazos y piernas. Denota cierta torpeza, puesto que no parten de una herida y, más que sangre, parecen pequeñas manchas. El trazo es notablemente diferente a las mencionadas antes, simulando pequeñas gotas en vez de regueros, así mismo, el tono es más intenso y no hay gamas de color. Atendiendo a estas características, puede atribuirse a una falta de exhaustividad del autor en un momento apresurado o, con más probabilidad, a una intervención posterior.

Para confirmar la autoría que consta en los documentos y esclarecer las vicisitudes de la creación de la obra, he buscado ejemplares similares. Conviene recordar que las imágenes producidas en los talleres valencianos eran muy numerosas en esta época y, ante la premura de los encargos, probablemente se trataría o bien de tallas de madera realizadas en serie, o bien de copias de un modelo reproducido con ciertas variaciones. Así, he localizado una obra del mismo tipo iconográfico que comparte en buena medida la composición, aunque con algunos cambios: el *Cristo yacente* de Játiva (Valencia) (figs. 28 a 32)<sup>15</sup>.

Según el Libro de actas de la cofradía del Santo Sepulcro de dicha población, Federico Zapater Guillar realizó su titular en 1943, o sea, con posterioridad a la de Campo de Criptana. Existe una tradición oral que afirma que es una copia de la primitiva obra barroca de José Esteve Bonet, que también fue destruida durante la guerra civil. Ante la falta de reproducciones del antiguo cristo no es posible contrastar esta hipótesis, si bien no existen testimonios que se refieran a la supuesta calidad artística de la talla<sup>16</sup>.

Tras observar la talla valenciana en fotografías proporcionadas por la hermandad, es evidente que las dos esculturas son similares en proporciones, composición y características de estilo. Los rasgos del rostro, el modelado del cabello y la barba, el trabajo de la anatomía, así como la composición de cabeza, torso y piernas son prácticamente iguales.

No obstante, también hay diferencias notables. Por un lado, la posición del brazo izquierdo en el de Játiva está sobre el cuerpo, con las manos cruzadas, mientras que en el criptanense, el mismo brazo reposa sobre el lecho. Por otro lado, la colocación del paño de pureza varía: en el primero cae por ambos laterales formando pliegues gruesos y abullonados; en el segundo, es más ligero y está trabajado de manera muy esquematizada, además de dejar descubierto el lateral izquierdo del glúteo, como he indicado anteriormente. Estas variaciones pueden explicarse por un deseo expreso de

---

<sup>15</sup> Agradezco a Alfredo Sancho, presidente de la Cofradía del Santo Sepulcro de Játiva, su amabilidad al proporcionarme la documentación requerida sobre la imagen de su titular.

<sup>16</sup> S. Garrido Rico, *Cofradía del Santo Sepulcro. Parroquia de San Pedro, Játiva*, Ajuntament de Xàtiva, Diputació de València, 2015, p. 112.

que efectivamente la talla fuera más similar a la imagen desaparecida, como mantiene la tradición oral de la corporación.

En el trabajo de la talla también se aprecian diferencias, que pueden apreciarse mejor en partes concretas como el pelo y la barba: en Campo de Criptana el tallado es más abocetado, de manera que la apariencia es de mechones apelmazados, e incluso es posible adivinar la huella de la gubia en algunas partes. En Játiva, es bastante más perfilado y presenta un mayor grado de detalle. Esta precisión también es visible si comparamos la oreja izquierda, más esquematizada en la primera obra y más realista en la segunda.

Asimismo, la policromía es bastante dispar, lo que probablemente se pueda explicar con que esa fase fuera encomendada a otro artífice del taller, o bien que, al contar con más tiempo, el acabado fuera más pulido en el caso de Játiva, si bien la imagen de Campo de Criptana tuvo que ser terminada apresuradamente, como rezan las actas. En ninguno de los casos constan restauraciones o intervenciones en la capa pictórica. Hay efectos en la policromía parecidos: las marcas de las cuerdas en las muñecas o el color amoratado de las rodillas.

Pero en general ambos ejemplares difieren no solo en el estado de conservación de la policromía, sino también en la ejecución de la misma. El cristo de Játiva, con un buen estado de conservación, tiene un aspecto más pulimentado, con una superficie más suave y brillante. No obstante, la tonalidad es ciertamente homogénea y poco matizada. Por otra parte, la sangre tiene una representación mínima, apenas reducida a los estigmas de la crucifixión, y unas heridas muy leves en las sienes y en las rodillas. Es como si el cadáver hubiera sido conveniente lavado antes de ser envuelto en el sudario e inhumado en el sepulcro. Esta característica puede relacionarse con la posición de las manos cruzadas, como son colocadas habitualmente a los difuntos.

En comparación, en el yacente de Campo de Criptana, pese a que su policromía está muy afectada, es posible apreciar unas veladuras más elaboradas en las carnaciones. Como he señalado más arriba, este cristo sí presenta hematomas, cardenales e hilos de sangre que manan de las heridas de la pasión. No es un cristo especialmente sanguinolento, puesto que las heridas no son abundantes, pero sí destacables al comparar ambas obras.

Como he indicado, el taller de Federico Zapater había producido imágenes sagradas para Campo de Criptana antes y después de la guerra civil. De hecho, también el escultor era conocido en La Mancha y en la provincia de Ciudad Real y su prestigio era reconocido por sus contemporáneos. He recuperado en números de prensa histórica referencias a varios pasos en la capital provincial y también en otros pueblos.



Figs. 28 a 32: Federico Zapater, *Cristo yacente*, 1943. Játiva (Valencia), iglesia de San Pedro.

Cabe destacar que no ha sido posible discernir las obras atribuidas al padre, Federico Zapater Guillar, o al hijo, Federico Zapater Merenciano. Tampoco son conocidas sus fechas de nacimiento y defunción. Sí podemos intuir que Zapater Merenciano fue discípulo de su padre, en cuyo taller participaría activamente durante sus años de formación, e incluso se repartirían diferentes tareas. En este sentido, conviene aclarar que era una práctica generalizada encargar obras a los propietarios de los talleres y que no se conociera quien realizaba verdaderamente el trabajo. Es paradigmático el caso del obrador dirigido por José Rabasa Pérez y Antonio Royo Millares, que también recibió muchos encargos en La Mancha. Ambos fueron propietarios del taller y empresarios muy hábiles, pero no ejercieron como escultores, tallistas ni doradores. En realidad, las obras eran encomendadas a otros artífices que trabajaron en el obrador o que prestaban su colaboración de manera eventual<sup>17</sup>.

En Ciudad Real, Zapater realizó tres pasos para hermandades que integraban la Pasionaria de Santiago, procesión que partía de esta parroquia en la tarde del Jueves Santo. El *Cristo de la Caridad* (fig. 33) era un paso compuesto por Cristo crucificado, la Virgen María, María Magdalena y Longinos, realizado en 1908. El año siguiente fue terminado el paso de la *Santa Espina* (fig. 34), compuesto por un relicario formado por un ostensorio o custodia adornado con rayos solares, en cuyo centro se alojaba el viril, una caja de cristal que sostenía la espina. Este relicario se encontraba en una estructura arquitectónica neogótica, con un ángel en oración y otro con una corona de espinas.

En 1911 recibió un nuevo encargo por parte de la Hermandad del Ecce Homo (fig. 35), recién constituida en la misma parroquia de Santiago<sup>18</sup>. El misterio representaba a Cristo presentado al pueblo por Pilato ante una balconada, con un soldado, un escriba con un pergamino enrollado y un niño con una palangana. Esta elaborada escenografía se completaba con un trono y un pebetero bajo un dosel.

La pericia del escultor no solo quedaba limitada a la producción de imágenes de devoción, sino que también realizó los pasos procesionales donde aquellas eran portadas. Consolidada su reputación después de haber realizado los tres pasos para la Pasionaria de Santiago, una comisión de la hermandad de Jesús Nazareno, de la parroquia de San Pedro, escogió el boceto de su proyecto de carroza para el titular de la corporación (fig. 36)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Véase S. Garrido Rico, *Cofradía del Santo Sepulcro. Parroquia de San Pedro, Játiva*, Ajuntament de Xàtiva, Diputació de València, 2015, p. 69, nota 5. La tesis doctoral de E. López Catalá ha esclarecido la identidad de algunos colaboradores, pero aún es desconocido el nombre del escultor oficial del obrador. E. López Catalá, *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, Universitat de València, 2017, p. 1 353.

<sup>18</sup> *El pueblo manchego: diario de información*, año I, n.º 35, 13 de febrero de 1911, p. 4.

<sup>19</sup> "La carroza de Jesús Nazareno", *El pueblo manchego: diario de información*, año IV, n.º 1129, 13 de octubre de 1914, p. 2.





Fig. 33: Federico Zapater, *Cristo de la Caridad*, 1908. Ciudad Real, parroquia de Santiago. Desaparecida en 1936. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).



Fig. 34: Federico Zapater, *Santa Espina*, 1909. Ciudad Real, parroquia de Santiago. Desaparecida en 1936. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).



Fig. 35: Federico Zapater, *Ecce Homo*, 1911. Ciudad Real, parroquia de Santiago. Desaparecida en 1936. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).



Fig. 36: Federico Zapater, *Carroza de Jesús Nazareno*, 1915. Ciudad Real, parroquia de San Pedro. Desaparecida en 1936. Fuente: *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*, año IV, n. 135.

La monumentalidad del paso, comparada con la sencillez de las andas de los pasos castellanos, era buena muestra de la devoción que despertaba la imagen. Bajo la elevada peana donde era colocado el nazareno, había imágenes a una escala menor: la Virgen, María Magdalena y María Salomé, un ángel en el frente del paso y dos ángeles ceriferarios con faroles a ambos lados. La carroza, de estilo barroco, no entorpecía el icono devocional, sino que enfatizaba la figura de Jesús. Antes de ser recibida en Ciudad Real, el artista expuso la obra en sus talleres, que acogieron la visita de numerosas personas para admirarla y felicitar a su autor, según la prensa<sup>20</sup>. En palabras de *El pueblo manchego*, el autor, “que ya gozaba entre nosotros de gran prestigio artístico, ahora sube de punto [...] le acreditan como uno de los primeros artistas de cuantos se dedican a la escultura religiosa”<sup>21</sup>.

Las dimensiones y el volumen de la carroza requirieron la instalación de una rueda volante un año después, con el objeto de que pudiera ser conducida “con fácil rapidez, salvando los recodos y esquinas de las calles con agilidad y majestad”<sup>22</sup>.

Además de los encargos para Ciudad Real, también realizó imágenes para algunas localidades de la provincia, como es el caso de la *Virgen del Carmen* de Membrilla, ejecutada en 1916. La noticia localizada en prensa constata que: “La imagen es un primor artístico que consolidaría, sino lo tuviese ya, la justa fama que goza el gran escultor y famoso tallista valenciano D. Federico Zapater”<sup>23</sup>.

En efecto, sus trabajos como tallista también fueron reconocidos por sus contemporáneos. De hecho, la nota más remota encontrada en prensa sobre su obra, fechada en 1902, hace referencia a un dosel para las fiestas de San Miguel en la iglesia de San Francisco de Liria. La estructura, en la que intervino como dorador José Andrés, quien expuso la obra en su escaparate, fue considerada “del mejor gusto y demuestra la pericia del tallista [...]”<sup>24</sup>.

En esta línea de obras, existen dos bocetos a la venta en la página web *todocoleccion*, realizados a grafito por el autor. El primero es el alzado de una carroza firmado a 28 de agosto de 1914, de estilo neogótico y con pequeñas figuras de un ángel abrazando una cruz en el frente, y la Virgen María y la Verónica flanqueando la peana, una iconografía que delata su vinculación a un paso de Semana Santa (fig. 37).

---

<sup>20</sup> “La carroza de Jesús Nazareno”, *El pueblo manchego: diario de información*, año V, n.º 1239, 22 de febrero de 1915, p. 3.

<sup>21</sup> “La carroza de Jesús Nazareno”, *El pueblo manchego: diario de información*, año V, n.º 1268, 30 de marzo de 1915, p. 1.

<sup>22</sup> “El ‘paso’ de Jesús Nazareno”, *El pueblo manchego: diario de información*, año VI, n.º 1580, 25 de abril de 1916, p. 1.

<sup>23</sup> “De la provincia”, *El pueblo manchego: diario de información*, año VI, n.º 1666, 7 de agosto de 1916, p. 1.

<sup>24</sup> “Notas artísticas”, *Las Provincias: diario de Valencia*, año XXXVII, n.º 13 137, 15 de agosto de 1902, p. 2.



Fig. 37: Federico Zapater, Proyecto de carroza, 1914. Fuente: todocoleccion.



Fig. 38: Federico Zapater, Proyecto de púlpito, s. f. Fuente: todocoleccion.

El segundo, es un púlpito también de formas góticas (fig. 38), decorado en dos de sus paneles con las cruces de las órdenes militares de Santiago y Calatrava (o Alcántara), por lo que debería tratarse de un boceto para una iglesia de la provincia de Ciudad Real, probablemente de la capital, puesto que estas son las insignias del obispado-priorato.

La prensa valenciana recogió noticias relativas a trabajos ajenos al ámbito religioso, pero también vinculados a su oficio de tallista: un carro con el lema “Mefistófeles” para la Batalla de Flores de 1911 en Valencia<sup>25</sup>, una tribuna para una Feria Muestrario celebrada en Valencia en 1923, a la que asistió Miguel Primo de Rivera<sup>26</sup> y un marco de talla para una reproducción del plano de Valencia del Padre Tosca, de 1705, realizada por el fotógrafo Vicente Barberá Masip en 1927<sup>27</sup>. También realizó un asta-bandera para un facsímil de la Real Señera, estandarte con el emblema de la ciudad de Valencia, encargado por el Ayuntamiento y bendecida el 9 de octubre de 1928<sup>28</sup>.

En el *Anuario Bailly-Bailliere* el artista figura como tallista con domicilio en la plaza del Ángel, número 6, en Valencia, desde 1904 hasta 1911, último año en que fue editado este voluminoso directorio comercial. Más adelante, en fecha no determinada, su obrador estuvo situado en los números 3 y 5 de la calle Mendoza, bajo la denominación “arte decorativo”, un término más genérico que “tallista”.

En un documento del Sindicato de la Madera y el Corcho, un organismo que en la posguerra también englobaba a los imagineros, fechado en 1946, Zapater Merenciano aparece junto a los escultores José Justo Villalba o Enrique Galarza Molero<sup>29</sup>. En 1934 fue premiado con la primera medalla del Certamen Provincial de Artesanía de Albacete<sup>30</sup>. También participó en la Primera Bienal del Reino de Valencia, en 1951, con una cabeza de mujer titulada *Mística*<sup>31</sup>. También celebró varias exposiciones y participó en distintas muestras colectivas de su región.

Enrique López atribuye el *Cristo yacente* de la iglesia de San Pedro de Játiva, al que ya nos hemos referido, a Zapater Merenciano, en vez de a su padre Zapater Guillar.

---

<sup>25</sup> “Batalla de Flores”, *Diario de Valencia*, año I, n.º 119, 16 de julio de 1911, p. 1; y “La Batalla de Flores”, *Las Provincias: diario de Valencia*, año XLVI, n.º 16 371, 16 de julio de 1911, p. 2.

<sup>26</sup> “En la Feria Muestrario: Un discurso de Primo de Rivera”, *La correspondencia de Valencia: diario de noticias: eco imparcial de la opinión y de la prensa*, año XLVI, n.º 19 161, 16 de noviembre de 1923, p. 2.

<sup>27</sup> “Una fotografía del plano del Padre Tosca”, *El Pueblo: diario republicano de Valencia*, año XXXV, n.º 12 423, 30 de diciembre de 1927, p. 1.

<sup>28</sup> “Valencia. Una nota de la Alcaldía”, *Las Provincias: diario de Valencia*, año 63, n.º 19 419, 26 de septiembre de 1928, p. 2.

<sup>29</sup> E. López Catalá, *op. cit.*, pp. 1374-1375.

<sup>30</sup> F. Agramunt Lacruz, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, tomo III, [Valencia]: Albatros, [1999], p. 1 858.

<sup>31</sup> *Primera exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia: Catálogo*, Valencia, 1956, p. 56.

Probablemente por ese motivo afirmo que la calidad de este cristo es sorprendente si tenemos en cuenta la escasa obra conocida<sup>32</sup>.

Asimismo, he podido constatar que Zapater Guillar estuvo especialmente comprometido con su profesión al participar en diferentes colectivos de su ciudad: fue integrante y clasificador del gremio de tallistas, electo asociado para constituir la Junta Municipal junto al Ayuntamiento, presidente de la Comisión de Instalaciones y Ornatos, miembro de la junta directiva de la Unión Gremial, jurado en la Feria-Muestrario de Rosas, así como presidente de la Sociedad de Maestros Tallistas. En relación con su quehacer artístico, también publicó un pequeño libro titulado *Los tallistas en España* en 1925<sup>33</sup>.

La junta directiva de la cofradía me ha pedido que contrastara algunas hipótesis sobre la autoría que han transmitidas por tradición oral hasta nuestros días<sup>34</sup>. La primera de ellas es que, pese a ser adquirida en los talleres de Federico Zapater, la imagen de *Cristo yacente* no fuera realizada ni por él ni por ninguno de sus trabajadores, sino por un preso. A este respecto, cabe decir que la alta demanda de imágenes religiosas en la posguerra requirió la incorporación de varias personas en los talleres de imaginería españoles. En concreto, los talleres valencianos son conocidos por haber producido imágenes seriadas o intervenidas por varios artífices. Por otro lado, es probable que la represión ejercida por la dictadura franquista y el exacerbado decoro mantenido por el nacionalcatolicismo hubieran encubierto la identidad de un autor inculpado durante o después de la guerra civil y que no hubiera demostrado su adhesión al régimen. De hecho, hay ejemplos conocidos que relatan casos similares descubiertos con posterioridad<sup>35</sup>.

Pese a todo, descarto esta hipótesis tras la observación de la obra y el análisis de los documentos consultados. En la observación no se descubrieron marcas ni firmas que confirmaran el nombre del artífice. Tras confrontar el cristo con otras imágenes atribuidas a Federico Zapater, son evidentes los paralelismos estilísticos presentes en ambas. En última instancia, la documentación escrita conservada por la cofradía confirma el encargo al autor.

---

<sup>32</sup> E. López Catalá, *op. cit.*, pp. 1374-1375

<sup>33</sup> F. Zapater, *Los tallistas en España*, Valencia, Imprenta de Menosi, 1925.

<sup>34</sup> Un breve texto en la página web de la cofradía compila algunas curiosidades de las que me refiero <https://www.santoentierrodecriptana.com/sab%C3%ADas-que/> (Consulta: 10-10-2019).

<sup>35</sup> Un caso conocido es el de la imagen de *Jesús despojado* de Sevilla, tallado en la cárcel por el escultor Antonio Perea.

## 5. Estado de conservación

Para finalizar este estudio histórico-artístico, considero pertinente unas observaciones a propósito de su estado de conservación. Como ha informado la junta directiva de la hermandad, la imagen no ha sido restaurada desde su hechura en 1940 y, en consecuencia, presenta notables deterioros por la manipulación en sus traslados para ser venerada en los altares de Cuaresma o en las procesiones de Semana Santa.

Estos desplazamientos son inevitables pues son necesarios para que la obra desarrolle el uso para que fue creada, es decir, para la veneración y el culto. No obstante, hay que tener en cuenta que la talla es especialmente vulnerable por su posición horizontal, totalmente accesible en determinados momentos como la exposición en besapiés. Además, cabe recordar que el soporte leñoso es un material orgánico que fluctúa ante los cambios de temperatura y de humedad. Esa naturaleza y la ausencia de intervenciones apropiadas han producido daños tanto en los elementos estructurales como pictóricos.

En cuanto al deterioro en la estructura, los desplazamientos recurrentes de la imagen, unidos a los movimientos naturales de la madera, han ocasionado una ligera apertura del embón<sup>36</sup> en la parte del brazo derecho, donde es perfectamente visible una fisura en la separación de dos listones (fig. 39).

Acercado del estrato pictórico, el tono general de la imagen está oscurecido por las vicisitudes del paso del tiempo, en concreto, por los depósitos de polvo y de grasa que se desprenden con las manos al tocar la imagen. Otras causas de deterioro son el humo producido por la iluminación natural de cera y la exposición junto a incienso quemado.

Asimismo, hay numerosas faltas en la capa pictórica por erosiones (figs. 40 a 44). Algunos de estos desperfectos han sido paliados en intervenciones puntuales con repintes poco acertados que entorpecen la contemplación del original. Además, se han localizado pequeñas manchas accidentales de barniz o pigmento oscuro.

La limpieza inadecuada con productos abrasivos también es una amenaza para la capa superficial de la imagen. La parte más expuesta a la veneración de los fieles son los pies, que son besados y limpiados con un pañuelo durante la Cuaresma. Evidentemente, presentan lagunas muy notables en la policromía, pero que en este caso son interpretadas y valoradas como un signo que subraya la carga devocional de la imagen.

---

<sup>36</sup> El embón es el conjunto de maderas y ensamblajes que conforman el bloque para realizar la escultura.

Por otra parte, en un determinado momento se aplicó un barniz, que puede ocasionar un amarilleamiento y una oxidación de la policromía. Además, sobre todo en la parte de la caja torácica, en los brazos y en el paño de pureza hay varias chorreras, goteras, huellas dactilares y acumulaciones donde el barniz ha rebosado, como en los pies. Todas estas marcas están ennegrecidas y delatan una intervención poco cuidadosa en el pasado.

Para finalizar, no he localizado marcas superficiales de que la obra haya sido atacada por xilófagos. No obstante, tras observar el estado de conservación, recomiendo encarecidamente una intervención para recuperar el estado primigenio de la talla y asegurar su conservación en unas condiciones óptimas.



Figs. 39 a 44: Detalles del estado de conservación.

## Conclusiones

El *Cristo yacente* es una obra de arte de calidad notable, cuyo realismo y verosimilitud busca conmover al fiel. El tallado es verdaderamente destacado tanto en el rostro como en la anatomía del cuerpo. También las calidades de la policromía simulan de manera eficaz las carnaciones y las heridas de la Pasión, que, no obstante, son comedidas en la representación de la sangre. Así, pese a la intensidad dramática de la iconografía representada, el yacente ofrece una visión contenida de la muerte y presenta un cuerpo herido, pero al mismo tiempo majestuoso.

Las referencias asumidas por el autor remiten a los yacentes de los maestros del siglo XVII, como Gregorio Fernández. Esta influencia es más evidente, por ejemplo, en el detalle del glúteo descubierto por el paño de pureza. La escultura neobarroca del siglo XX recuperó también las referencias clásicas y academicistas, como por ejemplo la idealización de algunas partes del cuerpo, como la nariz o los pies, ambos de tipo griego.

Definitivamente, se trata de una imagen realizada por Federico Zapater Guillar, como refieren las actas de la cofradía y la confrontación con esculturas del mismo autor. En concreto, presenta una hechura muy parecida a la del *Cristo yacente* de Játiva, datado tres años más tarde. Este paralelismo explica la forma de trabajar en los obradores de imaginería valencianos, donde a menudo se realizaban esculturas en serie o se tomaban como modelos obras anteriores.

En algunas publicaciones se ha cambiado el nombre del escultor, mientras en otras se ha confundido su identidad con la de su hijo Federico Zapater Merenciano, que también desempeñó la profesión familiar. En este sentido, no es posible calibrar la aportación de cada uno a las obras producidas en el taller, dado que no he localizado fechas más precisas. En cualquier caso, la actividad de Zapater Guillar como tallista e imaginero se ha registrado desde 1904 hasta 1943, gracias a la revisión de anuarios comerciales y prensa histórica. También estas fuentes constatan el prestigio del que gozaba el escultor, avalado por una producción numerosa y de alcance a nivel nacional.

Los motivos de esta consideración son visibles en la calidad de la imagen, aunque en la actualidad presenta un estado de conservación ciertamente afectado. Precisamente por ese motivo es necesaria una intervención de conservación y restauración con criterios científicos, para reparar los daños acumulados durante casi ochenta años. Una actuación apropiada garantizará la preservación de su materialidad en el futuro y también permitirá apreciar las cualidades artísticas de la obra en su justa medida.



## Referencias bibliográficas y fuentes de consulta

### BIBLIOGRAFÍA

- Agramunt Lacruz, F., *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, tomo III, [Valencia]: Albatros, [1999].
- Cañas Reillo, J. M., "Campo de Criptana: Aquella Semana Santa de 1912", *Criptana en el tiempo: Momentos de la historia*, 10 de octubre de 2012. Disponible en <https://criptanaeneltiempo.wordpress.com/2012/10/10/campo-de-criptana-aquella-semana-santa-de-1912/> (Consulta: 10-10-2019).
- De la antigua cofradía de las Angustias a Jesús Nazareno: historia de una cofradía en Campo de Criptana (1568-2015)*, Campo de Criptana (Ciudad Real), Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Soledad Angustiada, [2015].
- Escribano Sánchez-Alarcos, F., "Semana Santa: también hubo procesiones en los años de la Segunda República", *Ayer y hoy de Campo de Criptana. Crónicas de la villa*. Disponible en <http://franciscocronistacriptana.blogspot.com/2016/03/semana-santa-tambien-hubo-procesiones.html> (Consulta: 10-10-2019).
- García Reillo, J., *Boletín conmemorativo del cincuenta aniversario de la cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de la Piedad*. Disponible en <https://www.santoentierrodecriptana.com/acerca-de/> (Consulta: 10-10-2019).
- Garrido Rico, S., *Cofradía del Santo Sepulcro. Parroquia de San Pedro, Játiva*, Ajuntament de Xàtiva, Diputació de València, 2015.
- La Semana Santa de Campo de Criptana. 1946-1996. Cincuentenario de la Junta General de Cofradías*, Campo de Criptana, Junta General de Cofradías de Semana Santa de Campo de Criptana, 1996.
- López Catalá, E., *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*, tesis doctoral, Universitat de València, 2017.
- Memoria del Ssmo. Cristo de Villajos. 1939. Año de la Victoria*, reproducida en el programa de *Fiestas del Ssmo. Cristo de Villajos. Campo de Criptana*, 1993, s. p. Disponible en <https://www.campodecriptana.info/descargas-ficheros/progcrisovillajos/programa-cristo-1993.pdf> (Consulta: 10-10-2019).
- Méndez, J. M., "Un 5 aniversario en el olvido: La fiesta de la Virgen de Criptana (Campo de Criptana 1939-1940) (II)", en *Criptana en el tiempo. Momentos de la historia*, 26 de diciembre de 2015. Disponible en <https://criptanaeneltiempo.wordpress.com/2015/12/26/un-75-aniversario-en-el->

olvido-la-fiesta-de-la-virgen-de-criptana-campo-de-criptana1939-1940-ii-por-jose-vicente-mendez/ (Consulta: 10-10-2019).

Prado Sánchez-Cambroner, J. F., *Conflictividad social y patrimonio en la provincia de Ciudad Real durante la II República (1931-1936)*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2018.

*Primera exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia: Catálogo*, Valencia, 1956.

Zapater, F., *Los tallistas en España*, Valencia, Imprenta de Menosi, 1925.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración (Bailly-Baillière).*

*Diario de Valencia.*

*El Pueblo: diario republicano de Valencia.*

*El pueblo manchego: diario de información.*

*La correspondencia de Valencia: diario de noticias: eco imparcial de la opinión y de la prensa.*

*Las Provincias: diario de Valencia.*

## PÁGINAS WEB

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. Disponible en <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> (Consulta: 10-10-2019).

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Disponible en <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do> (Consulta: 10-10-2019).

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Disponible en <https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm> (Consulta: 10-10-2019).



