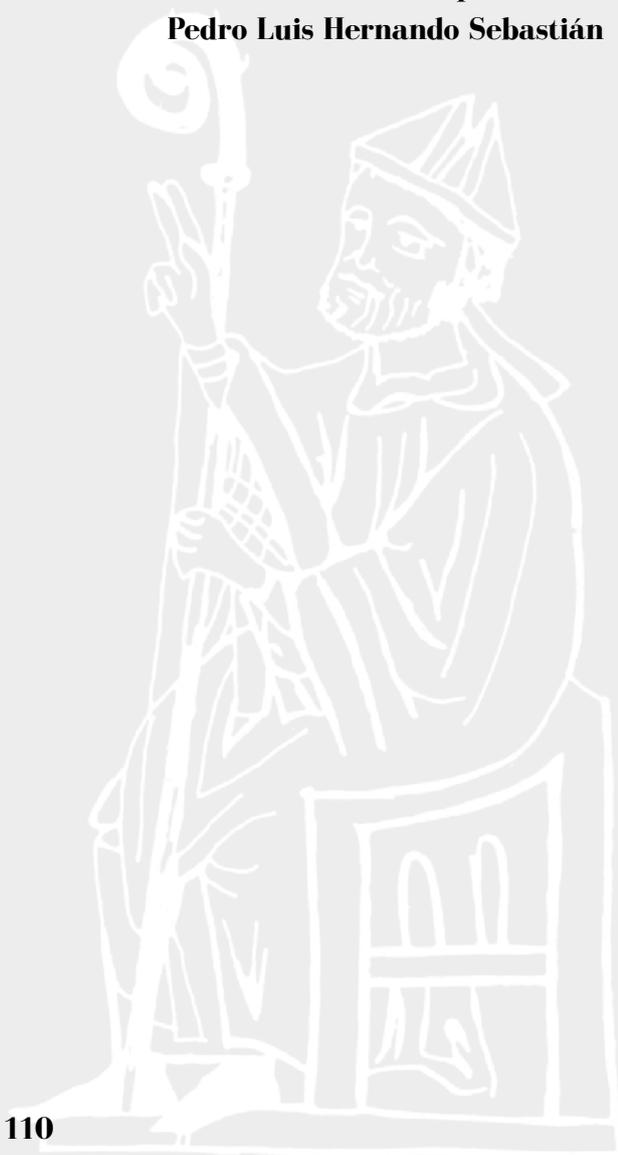


Dos matrices de grabado a buril con la escena del Cristo del Salvador localizadas en el Palacio Episcopal de Teruel

Francisco López Alonso

Pedro Luis Hernando Sebastián



Resumen: En el Palacio Episcopal de Teruel se han localizado dos matrices de grabado de excepcional interés. Ambas representan al Cristo de los Milagros de la Iglesia del Salvador de Teruel. Se trata de dos piezas de gran calidad artística y con un notable estado de conservación, que nos permiten conocer mejor la expansión del grabado al buril en Aragón y su relación con otros territorios españoles. En el presente trabajo se analiza su importancia tanto desde el punto de vista técnico, artístico, y devocional.

Palabras clave: Siglo XVIII, grabado, imagen devocional, Cristo del Salvador, Teruel.

Summary: *Two metal plate engraving of exceptional interest have been located in the Episcopal Palace of Teruel. Both represent the Christ of the Miracles of the Church of the Salvador of Teruel. These are two pieces with a high artistic value and with a remarkable state of preservation, that allow us to know better the expansion of the engraving with burin in Aragón and its relationship with other spanish territories. The present work analyzes their importance both from the technical, artistic and devotional point of view.*

Key words: *Century XVIII, engraving, devotional image, Christ of the Miracles, Teruel*

Contextualización histórica

Los grabados objeto de estudio representan la imagen del Santo Cristo de la Iglesia del Salvador. Es importante describir su valor histórico y religioso para entender su presencia como protagonista en ambas obras.

Esta imagen, se dispone en un retablo de madera dorada atribuido al escultor Francisco Moya, y realizado en torno a 1730. Se trata de una talla realizada en madera policromada que representa a Cristo crucificado. Formalmente, exhibe rasgos propios de la escultura medieval como son la superposición de los pies, heridos por un único clavo, la expresión de su delgadez, centrada en unas costillas muy marcadas, y la anatomía de los brazos, sin apenas masa muscular.

Se cubre con un paño de pureza prendido a la cintura, que oculta las piernas por debajo de las rodillas. El escultor prestó especial cuidado en la talla de la sangre que brota de las heridas, destacando la herida del costado por su marcado relieve. La misma intención se evidencia en los brazos y en las heridas de las manos. Este interés por plasmar la sangre en el trabajo escultórico, debió de tener una justificación simbólica, la de visibilizar claramente el sacrificio de Cristo en la cruz y su sangre derramada para cumplir la promesa de la salvación. Con ello evita el uso de la simple policromía que podría deteriorarse con el paso del tiempo.

Es igualmente significativa la descripción del rostro de Cristo. La cabeza se encuentra ladeada hacia la derecha, con los ojos cerrados mostrando un profundo gesto de dolor. Lo más curioso es la descripción de la barba, tallada en forma puntiaguda. Se divide en dos al llegar a la barbilla, de un modo muy poco habitual.

En su costado izquierdo, se ve una mano que forma parte de la misma escultura. Nos indica que esta sagrada imagen era la principal de un gran conjunto de figuras en el que se representaría el Descendimiento. Esta escena, era relativamente habitual en la escultura medieval hispana. En ella se solía representar, a María, María Magdalena, San Juan apóstol, al soldado Longinos alanceando el costado de Cristo, y a José de Arimatea y Nicodemo sujetando el cuerpo inerte para bajarlo y darle sepultura. Estos grupos tenían un claro uso devocional, el de servir de referente visual en las celebraciones de la Pasión, Muerte y Resurrección de

Cristo. Cambiadas las expresiones públicas de la fe cristiana, se simplificó el conjunto, dejando únicamente como objeto de devoción, la imagen principal. Según la documentación aportada por Alberto López Polo, en nuestro caso, fue el obispo Martín Terrer quien, en 1598, mandó retirar y enterrar dos imágenes que se encontraban junto a Cristo. En ese momento se retallaría la escultura, dejando la mano de uno de dichos personajes, deformando en el proceso, el brazo derecho del Crucificado. Nada sabemos del resto de figuras que pudieran acompañarlo. El llamado Cristo de las tres manos, es pues la imagen central de una representación del Descendimiento, con una cronología similar a la del Cristo de los membrillos de la iglesia de San Andrés, el Calvario de Sarrión expuesto en el Museo de Arte Sacro de Teruel, y el Descendimiento de la iglesia de la Orden Militar de San Marcos hoy desaparecido. Por todo ello, consideramos que se trata de una imagen realizada entre los siglos XIII y XIV.

Con el paso del tiempo, la imagen adquirió gran importancia, hasta convertirse en una de las de mayor valor devocional de la ciudad. Eso explica que se concedieran indulgencias tanto a los que acudieran a rezar delante de ella, como a los hermanos de su cofradía. Urbano VII, papa entre 1623 y 1644, otorgó indulgencias a los cofrades de la Hermandad del Cristo de las Tres Manos, constituida en el año 1639. Un año antes, se habría realizado o reformado una nueva capilla en la que disponerlo. Sin embargo, el 24 de mayo de 1677, la iglesia se hundió y se reedificó. Probablemente sería entonces cuando se trasladó la imagen a su posición actual en el altar mayor.

La devoción al Cristo del Salvador, como ocurre con las grandes imágenes sagradas, se iría rodeando de multitud de circunstancias milagrosas. Una de ellas nos relata su llegada a la ciudad, flotando en las aguas del río Guadalaviar, crecido tras una riada. La imagen quiso detenerse para ser venerada en una de sus iglesias. Al ser colocada en el altar, las aguas descendieron milagrosamente.

El otro de sus famosos milagros se genera a partir del detalle escultórico citado, la mano que aparece como pegada al torso de Cristo. Devocionalmente se narra el hecho de que un ladrón quiso robar la talla sagrada, pero en el momento de intentar descolgarla de su altar, una de sus manos se quedó convertida en madera y pegada a la imagen.

En el año 1739, la importancia de la imagen queda manifiesta con su inclusión dentro del libro del padre Faci¹. En esta publicación aparece dentro de las Santas Imágenes de Cristo Nuestro Señor, en el reino de Aragón, en el obispado de Teruel. Gracias a la descripción del autor, podemos saber cuál era el estado de la imagen en ese momento, así como el lugar en el que se encontraba y las costumbres nacidas en torno suyo. “*Venérase en una sumptuosa capilla adornada con Retablo fabricado a lo moderno, con su pabellón de terciopelo negro, y ricas cortinas*”. En cuanto a la importancia que se le daba a la imagen, en el mismo texto podemos leer: “*Prudente la devoción de esta ciudad, queriendo perpetuar la veneración de Nuestro Redentor, dispuso, que la Santa Imagen se apartase de la vista ordinaria de los fieles, cerrándola con un cuadro anterior movable, para que al estar patente en ocasiones oportunas, se estimase, como se debe, y con la frecuencia no se perdiese el respeto, que tan reñido está con aquella*”. No hemos localizado ninguna información referente al inicio de la costumbre citada de ocultar la imagen a la vista de los fieles, pero bien pudo ser el motivo

1. Roque Alberto Faci. *Aragón, reino de Cristo y dote de María Santísima*. Zaragoza, Joseph Fort, 1739. pp. 123-124.

por el cual, además de por su gran devoción, se encargara la realización de grabados. De este modo, los devotos podían contemplarlo y rezar ante ella todos los días.

Por ser su elemento más característico, el padre Faci también hace referencia a la existencia de la mano esculpida en el torso de Cristo, y de los intentos por explicar su existencia. *“Lo raro y singular de esta Santa Imagen es que, a más de las dos manos diestra, y siniestra, clavadas en la Cruz, que pertenecen a la integridad del cuerpo humano, tiene otra en el costado izquierdo, algo retirada hacia la espalda; pero sus dedos miran al pecho y corazón. La figura de esta tercera mano es perfecta con parte de la muñeca. Está entallada en el mismo cuerpo, y levantada mas que de medio relieve. El motivo de haberse así fabricado esta Santa Imagen, no carece de grande misterio. Pero se ignora el motivo, quizá dejando a nuestra consideración el contemplarle, y es empeño continuo de los oradores evangélicos, el revelarle, quedando todos absortos en la meditación pía de la liberalidad de Cristo Nuestro Redentor”*.

Además, el mismo autor relata el milagro de la curación milagrosa de un cojo, así como la restitución de la salud a ciegos, mancos, tullidos y moribundos. Fruto de ello, fueron las ofrendas y limosnas con las que se agradecía a la imagen su intercesión. También es conocido el poder que tenía la imagen para conseguir la lluvia. Era sacada en procesión, con la participación de toda la ciudad y de sus instituciones. Las tres veces que se sacó en procesión entre 1719 y 1739, llovió antes de haber llegado a la plaza Mayor o a la Catedral y en una de ellas de manera tan fuerte que se tuvieron que refugiar en los pórticos de la plaza.

Por esos mismos años, la devoción, sin duda para potenciar su realismo, dispuso una peluca sobre su cabeza, la adornó con grandes mantos bordados, de modo que, según puede verse en alguna fotografía antigua, sólo era visible la imagen en su tercio superior. Esta es la visión que tendrían los artistas que grabaron las matrices estudiadas. Finalmente, esos añadidos se eliminarían.

Pocos años antes de la publicación de este libro, había sido nombrado obispo de Teruel D. Pedro Analso de Miranda y Ponce de León, que lo fue entre 1720 y 1729 y hasta el nombramiento de Francisco Pérez de Prado y Cuesta (1732-1755). Se trata de una figura relevante dentro de la iglesia española de la época. Fue consejero del rey Felipe V y miembro de la Inquisición del Tribunal de Santiago. Antes de su nombramiento había sido Abad del monasterio de Teverga. Este obispo manifestó un especial interés por la puesta en valor de los distintos elementos devocionales de su diócesis. Por poner unos ejemplos, su nombre aparece en la entrada de la ermita de la Escala Santa de Cabra de Mora, reproducción, con los mismos beneficios espirituales, de la Escala Santa de Roma. En el archivo parroquial de esta misma localidad, se conserva un decreto firmado por él, permitiendo el culto a las innumerables reliquias conservadas en la iglesia, y que al parecer procedían de Nápoles². La importancia que daba a este tipo de objetos, ya se había manifestado tiempo antes, ya que a su colegiata de Teverga regaló una cruz de oro y bronce en la que se guardaban un conjunto de reliquias de entre las que destacaba una astilla de la cruz de Cristo³. Asimismo le preocupó la correcta formación de los sacerdotes, por lo que impulsó la creación de un seminario en Teruel, que se

2. Archivo Parroquial Cabra de Mora. Archivo y reliquias de Cabra de Mora, Teruel, FETE Amantes, 1984, p. 13.

3. José María Lana Díaz. *Gran Enciclopedia Asturiana*, Vol. 10, p. 46-47. El mismo autor refiere que permaneció en el cargo de obispo de Teruel hasta su muerte en el año 1731.

instauraría en torno a la ermita de Nuestra Señora de la Villa Vieja⁴. Todo ello nos interesas conocerlo al ser éste el promotor del primero de los grabados estudiados.

Contextualización técnica

Esta devoción creciente de la imagen, va a coincidir con la evolución del grabado en España. Efectivamente, durante los siglos XVI y XVII y parte del XVIII, a diferencia de otros países europeos, apenas había existido en España interés por el grabado. La mayoría de obra fue creada por maestros franceses e italianos que se establecieron en nuestro país o produjeron buena parte de su obra por encargo. Sin embargo, a partir la segunda década del siglo XVIII, esta situación experimentó un cambio significativo. Uno de los factores que explican este fenómeno fue que la Iglesia lo considerara como un medio de reproducción adecuado para sus intereses catequéticos. La posibilidad de generar series de grabados o estampas de las imágenes sagradas permitía poder darlas a conocer a más fieles y profundizar en los valores cristianos que estas transmitían. Muestra de la importancia creciente que el grabado va adquiriendo, es que, en el año 1752, la Real Academia de San Fernando, lo incluye dentro de sus enseñanzas artísticas. Progresivamente, se irían gestando los talleres creadores, de entre los que destacan los establecidos en Madrid y en Valencia. En Aragón, en estas fechas, el grabado también adquirirá gran importancia como medio de transmisión de imágenes, ubicándose los artistas fundamentalmente en Zaragoza y en menor medida en Huesca. Para el caso de Teruel no hemos encontrado referencias. Por ello, hemos de entender que la diócesis de Teruel entró en relación con otros lugares para dotarse de este tipo de obras. Como ejemplo de esa relación tenemos el grabado realizado por Manuel Monfort y Asensi (1736-1806), grabador calcográfico asentado en Valencia, que realizó una estampa para el obispo D. Francisco Pérez Prado, sucesor de D. Pedro Analso y que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. También está documentada la existencia en la diócesis de obra del grabador valenciano Facundo Larrosa (1819-1888).

En todo momento, y debido a las especiales características de la obra gráfica, los gustos de los encargantes harían que los grabados se fueran adaptando a la estética imperante en cada momento, de manera que los grabados de finales del siglo XVIII y del siglo XIX mostrarán una apariencia barroca y neoclásica respectivamente.

En cuanto a la temática, se pueden encontrar una gran variedad y modelos, desde las estampas de paisaje, monumentos, retratos, escenas históricas, hasta los de temática religiosa. Estas últimas estampas eran encargadas por las diócesis, conventos, iglesias o monasterios. Se podía distribuir directamente por los encargantes, pero lo habitual era que se vendieran por libreros o puestos locales, a modo de estampas sueltas. Es decir, que los talleres de impresión los distribuyeran por los comercios de las ciudades a cuya población iban destinados. Los precios en las ventas eran económicos, generalmente se reproducían las imágenes o pinturas más representativas de cada ciudad editando tiradas hasta agotar las matrices. Cabe señalar también que la variedad de estampas era reducida y generalmente de encargo⁵.

4. José Manuel Abad Asencio. "Devoción y asistencia: La Compañía de la Villa Vieja", en *Comarca Comunidad de Teruel*. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2011. p.103-104.

5. Perpiñán Sánchez, L.: *Aportación de los grabadores valencianos becados y pensionados de la Real Academia de San Carlos a la Estampa Ilustrada*, Tesis Doctoral, Dirigida por D. Manuel Silvestre Visa. Universidad Politécnica de Valencia, 1993.

A partir de las primeras décadas del siglo XVIII, la circunstancia del aumento de los artesanos que se dedican a la reproducción del grabado, repercutirá precisamente en el auge de la estampa popular y religiosa, que puede ser adquirida por las clases más modestas. De las diferentes tipologías de grabados a las que se ha aludido, la que más desarrollo tuvo desde principios del siglo XVIII, fue la estampa religiosa en la que se reproducen imágenes de devoción y santos patronos, en muchas ocasiones, la única posibilidad de la clase social media y baja de poseer y albergar en su casa imágenes religiosas.

Y es que, la finalidad de los sistemas de impresión, especialmente los realizados con grabado a buril o con xilografía, era difundir imágenes. Por ello se les suele denominar grabados de reproducción. En este tipo de grabados, no se valora tanto la posibilidad de hacer una obra de arte original, ya que el abocetado sobre la plancha y el dibujo previo lo realizaba un dibujante. El grabador se encargaba de copiarlo de la manera más fiel posible.

Descripción de los grabados

Estos grabados, presentan la organización espacial típica para este tipo de representaciones. No describen escenas, ni tampoco acontecimientos sagrados relacionados con una imagen o con un pasaje de los evangelios, sino que pretende reproducir la imagen objeto de devoción.

En el primer grabado, la figura de Cristo se sitúa en el centro de la plancha, al igual que ocurre con la obra, dentro del retablo que la acoge. Muestra la misma posición y detalles escultóricos que acabamos de describir. Cristo de tres clavos, con un paño de pureza que le cubre hasta la rodilla y aplicación de pelo natural para añadirle más realismo. Como circunstancia diferencial, se observa un pronunciamiento en la curva que experimentan las piernas respecto del eje del cuerpo, elemento éste que en el original no parece tan remarcado. Sí que vemos el mismo detalle al reproducir la herida sangrante del costado. Por supuesto, se ha querido incluir, de manera evidente, la llamada tercera mano. (FIGURA 1)



Figura 1. Grabado de 1720.

Descrita la imagen, el autor se dedica a introducir en su obra la mayor cantidad posible de objetos decorativos propios del estilo típico de la época, el barroco. Eso es lo que explica la apariencia sobrecargada que transmite el grabado. Se incorporan también decoraciones de cueros recortados en la parte inferior, y guirnaldas en la parte superior. La teatralidad de la escena se refuerza con la inclusión de una gran tela que parece abrirse para permitir al fiel contemplar la imagen. Flanqueando la figura de Cristo, se pueden ver dos angelitos turiferarios. El de nuestra derecha, porta los clavos y el martillo, mientras que el de nuestra izquierda hace lo propio con la lanza y la esponja impregnada en vinagre. Sobre una decoración

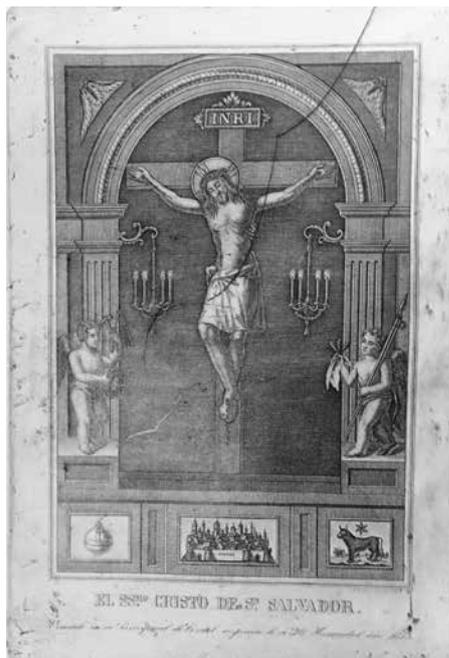


Figura 2. Grabado de 1855.

de cueros recortados, podemos leer la inscripción “*IMAGEN DE S^o CHRISTO CON TRES MANOS DE SAN SALVADOR DE TERUEL*”.

El grabador reproduce el mismo retablo que podemos ver en la actualidad. De curva más pronunciada, pero igual estructura trilobulada, adaptándose a la forma de la cruz.

Dentro de dicho retablo, y uno a cada lado de la figura de Cristo, vemos dos lámparas de cuatro brazos. La escena se completa con los elementos alusivos al lugar en el que se encuentra la imagen sagrada reproducida. En la base del grabado vemos una esfera a nuestra izquierda y la silueta en forma de toro con la estrella a nuestra derecha, aludiendo a la ciudad de Teruel. En el centro, la vista de una ciudad, amurallada, con cuatro grandes cubos de muralla entre los que se abren dos puertas. Al fondo, varias casas con sus tejados, y las torres y cúpulas de las iglesias de la localidad. Lo curioso de esta vista es que está realizada de tal modo que

seguro que el espectador pensaría estar reconociendo las cúpulas o los tejados de las casas. No obstante, se trata de un modelo que se utiliza de manera genérica y que puede verse repetido en otros grabados para otras ciudades. Se coloca el nombre de la ciudad en el centro de la muralla para poder identificarla.

Finalmente, el texto que se incorpora en la base del grabado alude a los 40 días de indulgencia concedidos por Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León a los fieles que rezaran a esta imagen con verdadero acto de contrición.

La segunda de las matrices, representa a Cristo con la misma postura y modelo ya descrito a partir del original. En esta ocasión, la imagen se ve enmarcada por un arco de medio punto, mucho más próximo al gusto estético neoclásico imperante en ese momento. Pilares con acanaladuras, una rosca de cinta en el arco, dos volutas en los ángulos y los casetones inferiores en los que se insertan los símbolos identificativos de la ciudad siguen el mismo estilo decimonónico. Está fechada en el año 1855 y tampoco está firmado. (FIGURA 2)

Valoración técnica de los grabados

Como se aprecia en los grabados objeto de estudio la manera de dibujar que practicaban los grabadores se consideraba específica de esta disciplina y consistía en la aplicación de la teoría de trazos de talla dulce, es decir, elaborando linealmente la composición de tal forma que se reflejara la intensidad tonal para que, posteriormente, al grabar el metal, se pudiera realizar la modulación de luces y sombras. El buril era la técnica comúnmente utilizada, ya que cumplía perfectamente el objetivo propuesto que era la búsqueda de la técnica más perfecta para trasladar efectos pictóricos o dibujísticos. El proceso de la realización de un grabado

al buril consiste en grabar o abrir, como también se le denominaba, las líneas de todo el dibujo en su conjunto. Se aprecia como las luces y las sombras se diferenciaban con trazados más o menos cerrados según los buriles de diferentes secciones utilizados. En las estampas se aprecia que se evitaban los cruzados oblicuos, de ángulos agudos y el uso excesivo de superposiciones de buriladas que generaban calvas en la impresión.

Previo al grabado de la matriz, se ha abocetado la imagen sobre una plancha de metal mediante un calco realizado con sanguina y prensado en tórculo para fijar el boceto sobre la superficie. Posteriormente se ha hecho una ligera mordida en superficie de limpieza para reservar en relieve el dibujo. Una vez está configurada la imagen se han detallado con el buril siguiendo las formas y líneas sugeridas, realizando los diferentes elementos del dibujo, así como los gradientes de grises, gracias a los diferentes entrelazados de líneas y puntos. Con ello se logra simular efectos de mancha o volumen en las formas ya que por medio del buril no se pueden conseguir medias tintas ni escalas de gradientes como sucede con el aguatinta. Las diferentes intensidades de la imagen que se aprecian en las estampas se generan a partir de la superposición de trazos y tramas realizadas en diferentes sentidos. Al ser un proceso de grabado en hueco, la intensidad de la línea dependía de la profundidad de la talla y la anchura de la línea, que a su vez está condicionada por la profundidad del dibujo y la sección del buril utilizado. El dominio en este sentido del dibujo de línea sobre metal entraña gran dificultad al suponer otra dificultad añadida a los conocimientos previos, puesto que en el momento que se realiza el dibujo se debe grabar con diferentes profundidades para generar la imagen. Finalmente una vez producida la viruta en la plancha se desbarba el trazo con un rascador para eliminar todo resto que pueda tener la matriz. El resultado de la estampa debe ser lo más limpio posible.

Como se ha comentado, estas imágenes se pueden considerar grabados de reproducción, y no pretendían reproducir pinturas con gran fidelidad. Eran divulgadoras de imágenes donde primaba el contenido y no los aspectos formales. Este es uno de los motivos por los que los grabados religiosos están acompañados generalmente de ornamentación arquitectónica y decoraciones que envuelven la imagen principal.

Para estas obras, técnicamente se parte de una matriz grabada al buril sin protección ni cromado superficial. El estado de conservación de la primera matriz, la más antigua, es bastante bueno, no presentándose arañazos superficiales aunque sí algunas pequeñas oxidaciones propias del paso del tiempo y restos de tinta sin limpiar. De igual modo que la imagen posterior se encuentra inicialmente adherida a una madera de sabinas y soldada con estaño a su vez a otra matriz metálica que se encuentra claveteada sobre la tabla, con el fin de no perforar la plancha grabada original. (FIGURA 3)



Figura 3. Matriz de 1720.



Figura 4. Matriz de 1855.

La matriz de 1855, se presenta sin cromar, y como la anterior, adherida a una tabla, en este caso, de cerezo. Está soldada sobre una plancha de estaño y claveteada a esta, por lo que para realizar la impresión de la matriz se ha tenido que desprender del soporte. Esta placa presenta un arañazo profundo curvo que se aprecia en la parte superior de la estampa. La plancha se encuentra prácticamente agotada por el número de copias impresas ya que en algunas zonas del fondo aun realizando una limpieza superficial la impresión es débil. Se estiman aproximadamente entre 250 y 300 copias las que se han podido editar a partir de la matriz. La plancha no presenta marcas ni oxidaciones superficiales dentro de la imagen, únicamente ligeros restos de tinta seca en los bordes.

La calidad del grabado, nos indica que debió ser encargado a un taller de referencia dentro del panorama artístico del momento. No obstante, se perciben algunos fallos de dibujo en las medidas y proporciones a la hora de representar, especialmente las manos, pies y caras. (FIGURA 4)

Conclusiones

Una de las conclusiones más significativas del presente estudio se refiere a la cronología y autoría de las obras analizadas. Para la datación del primer grabado, recopilando los datos disponibles, sabemos que Pedro Analso renunció al obispado en 1729, pero no se produce el nombramiento de su sucesor hasta 1732. El año 1730 se propone, aunque como fecha aproximada, para la realización del retablo que aparece reproducido en el grabado. Muy probablemente el nuevo retablo y el grabado se deben al mismo proceso de ensalzamiento de la imagen. Por todo ello, reuniendo los datos disponibles, podemos datar este grabado en torno a dicho año de 1730. Llegado a Teruel Pedro Analso, sabedor de la importancia dada a la imagen del Cristo del Salvador, encargaría un grabado de reproducción con el objetivo de potenciar todavía más si cabe, imagen devocionalmente tan importante. Su biografía y posición social le permitiría poder entrar en contacto con los mejores artistas de la época, lo que explicaría la calidad del grabado en cuestión.

En el caso del segundo grabado se aporta una propuesta de autoría ya que todos los elementos descritos presentan una coincidencia prácticamente exacta con el grabado conservado en el Obispado de Teruel, realizado por Facundo Larrosa y que representa a Santo Domingo Guzmán. La pieza tiene el mismo formato, la matriz está biselada de igual modo, los trazos de los tonos, los espacios, márgenes, y medidas son similares. Lo mismo ocurre con

las proporciones, las representaciones de la ciudad, el toro, la muralla, así como las tipografías con la serifa, que son del mismo tamaño e idénticas en el desarrollo. Además de todo ello, otro hecho que nos parece llamativo para realizar la adscripción de autoría es la manera de representar el rostro de ambas figuras. Por un lado, el modo con el que se describe la transición entre la parte superior de la nariz, las cejas y la frente. Por otro, el gesto de la boca y la forma de los labios. Por todo ello, está justificado atribuir la plancha de la imagen del Cristo de las tres manos al grabador Facundo Larrosa.

Bibliografía seleccionada

CARLOS HERNÁNDEZ. *El Santo Cristo del Salvador*, Teruel, Diego Hernández Estupiñán (ed), 2003.

ALBERTO LÓPEZ POLO. *Catálogo del Archivo del Capítulo General Eclesiástico*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1965.

ROQUE ALBERTO FACI. *Aragón, reino de Cristo y dote de María Santísima*, Zaragoza, Joseph Fort, 1739.

WEBGRAFÍA. <http://miscelaneaturolense.blogspot.com/2013/03/marzo2013miscelanea-la-iglesia-de-san.html>. 20/12/2019.