

RESTAURACIONES

EL CRISTO DE LA MISERICORDIA. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Por

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO
Doctor en Bellas Artes

LA Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, dentro del Proyecto Andalucía Barroca 2007, en fechas recientes ha restaurado, con la colaboración del Patronato de Arte y los Amigos de los Museos de Osuna, una obra del monasterio de la Encarnación de Osuna, la interesante talla de la *Cristo de la Misericordia*. Dentro del mismo proyecto y en el marco de la muestra Andalucía Barroca Itinerante, que ha sido expuesta en distintos focos andaluces de importancia durante los siglos XVII y XVIII, se ha contado para la que fue organizada en Écija con la *Dolorosa*, procedente también del cenobio descalzo ursoanense, que realizara Meneses de Osorio.

La imagen cristífera, clavada en una cruz hexagonal dorada, se halla ubicada en un retablo de la segunda mitad del siglo XVIII instalado en el muro de la Epístola de la iglesia.¹ En el momento de ser intervenida se encontraba en un estado lamentable y preocupante que hacía urgente su profunda restauración. Eran apreciables las patologías propias del paso del tiempo, de los usos característicos de una imagen devocional y de las distintas intervenciones que se le realizaron a lo largo de la historia: presentaba una grieta que recorría todo el pecho de la talla; un gran debilitamiento en los ensamblajes de las extremidades superiores, especialmente en el brazo derecho, desencajado del tronco; mostraba numerosas pérdidas en la policromía original, con grietas, cuarteados, levantamientos, zonas con riesgo de desprendimiento, y abundantes repintes, algunos muy burdos, especialmente en el reguero de sangre que manaba de la llaga del costado, y gran acumulación de suciedad por el polvo y el humo de las velas que le conferían un aspecto muy oscuro y ennegrecido, especialmente el rostro; y, sobre todo, al grave estado de deterioro contribuía un profundo ataque de xilófagos que afectaba en grado considerable a la práctica totalidad de la pieza.

Son muy escasas las referencias documentales o bibliográficas que hacen mención al Crucificado mercedario. En la revista *Semana Santa en Osuna* del año 1968 se incluye dentro de un reportaje que pretendía destacar las imágenes de considerable valor pero escasamente conocidas que se conservaban en Osuna. Se quería iniciar un capítulo dedicado a este tipo de obras de tan alto valor artístico e histórico que, parafraseando al autor, eran joyas que permanecían encerradas en iglesias y conventos ursoanenses desconocidas para la mayoría.² Curiosamente, aparece referido con la advocación de Cristo del Perdón, lo que quizá se deba a una confusión del articulista. Un año más tarde Manuel Rodríguez-Buzón volvería a llamar la atención sobre la calidad artística de la pieza. En un opúsculo que editara el Patronato de Arte sobre el monasterio de la Encarnación la calificaba como obra anónima del siglo XVII, que constituía una muestra principal de la riqueza imaginera de Osuna.³ Tiempo después iteraría la ponderación al describirla como impresionante talla del

siglo XVI.⁴ En el *Inventario artístico de Sevilla y su provincia* aparece nuevamente referenciada, situando su hechura hacia finales del siglo XVI.⁵

Se trata en efecto de una magnífica escultura cuyo horizonte artístico ofrece algunos interrogantes. Muestra ciertos resabios arcaizantes que recuerdan toda la tradición de la estética tardogótica en el tránsito hacia el Renacimiento. El tratamiento anatómico resulta convincente, con detalles y fórmulas realistas de raigambre renacentista, aunque en algunos aspectos resulta un tanto sumaria y abocetada. Vestigios de la impronta imperante en el Quinientos se dejan notar también en el escueto y sencillo paño de pureza, de muy escaso volumen, que se ciñe sucinto a la anatomía del cuerpo provocando leves pliegues angulosos y esquematizados en surcos paralelos y ondulantes, para anudarse con una lazada en la cadera izquierda. Se trata, como atestigua RODA PEÑA, de un modelo muy repetido durante los dos primeros tercios del siglo. En efecto, desde finales de siglo XV y según avanzaba la siguiente centuria el faldellín gótico que descendía desde las caderas a las rodilla se fue recogiendo hasta la altura de los muslos, para quedar anudado con un lazo en la cadera, pero sin mostrar aberturas naturales. La mayor parte de aquellos perizomas tardogóticos y renacentistas se estofaron suntuosamente, imitando tejidos esquemáticos de reminiscencia hebrea, como en efecto lo estuvo el del *Cristo de la Misericordia* antes de que, quizá por deterioro, fuera burdamente repintado. Algunas imágenes presentaban sudarios sobrepuestos de tejido, a veces ricamente bordados, que ocultaban el tallado, al que para ello se le daba escaso volumen. Sólo a finales del XVI, como desarrollo de la doctrina de Trento y coincidiendo con la valoración estética de los elementos naturalistas, aparece el sudario cordífero, esto es, el que se ciñe con una ruda sogá a la cintura del Crucificado. Ambas fórmulas convivieron a partir del siglo XVII, aunque el preferido por los artistas barrocos sería el sudario anudado con una cuerda, de mayor volumen y formas que reflejaban la caída natural de las telas.⁶



¹ MORALES, A. J. et alii., *Inventario del patrimonio artístico de España. Sevilla y su provincia*, p. 469.

² "La escultura pasional en Osuna", *Semana Santa en Osuna*, Osuna, 1968, s/p.

³ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *Monasterio de la Encarnación (Osuna)*, Patronato de Arte, Sevilla, 1969, s/p.

⁴ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *Guía artística de Osuna*, Osuna, 1986, p. 47.

⁵ MORALES, A. J. et alii., *Inventario del patrimonio...*, p. 469.

⁶ RODA PEÑA, J., "El Crucificado en la Escultura Procesional Sevillana", *Crucificados de Sevilla*, vol. I, Barcelona, 2002, pp. 62 y 69.

Son algunos detalles de la imagen los que hacen que los distintos investigadores que se han enfrentado a ella dudaran a la hora de concretar la datación de su hechura. Afortunadamente la restauración que se ha llevado a cabo permite dilucidar algunos aspectos al respecto. Llama la atención la diferencia en el tratamiento de ciertos elementos de la talla que no guardan unidad estética. Caso de la cabellera que en dos grandes mechones exentos cae a ambos lados del enjuto rostro, de rasgos finos y expresivos, del Crucificado. En su ejecución se aprecia una técnica de labra a base de golpes de gubia que configuran meandros con tajos e incisiones en arista, que contrastan sin duda con la de la barba bifida, en su tratamiento mucho más suave en el modelado de los gruesos mechones que componen las dos guejeas, tal y como se hacía en Sevilla durante las décadas del tercer cuarto del siglo XVI. Ahora sabemos que la cabellera tallada en madera fue un añadido posterior, probablemente del siglo XVII, aunque pudiera ser más tardío. Quizá la transformación pudo obrarse cuando se realizó el retablo dieciochesco donde fue instalado.

El cambio probablemente se debió a las modas del momento y permite intuir que originariamente la imagen fuera concebida para incorporarse un postizo de cabello natural. Como hizo ver Romero Torres, este elemento postizo de gran naturalidad, pese a que en provincias como la gaditana fue asumido con naturalidad, en Sevilla y en numerosos pueblos andaluces ha sido sustituido por el cabello tallado, con lo que la escultura adquiere mejor calidad plástica pero pierde los valores barrocos que la crearon.⁷ Se trata de una renovación estética que a lo largo de los siglos ha hecho estragos en las imágenes, que paulatinamente fueron perdiendo sus primitivos elementos devocionales con los que fueron concebidas por otros que vinieron a devaluar su original sentido. Con este impulso sin duda se puede relacionar en el de las descalzas el excesivo desangrado, de cierta estridencia expresiva, que mana por todo el cuerpo y especialmente de la herida del costado, que nada tuvo que ver con la original ponderación de su policromía. Pese a que se trata de una característica que distinguía el sentido dramatismo de la talla, se debe a un repintado ulterior.

Si complejo ha resultado el devenir de la imagen, su origen parece igualmente oscuro. La historia del monasterio no contribuye a clarificarlo. Originariamente el lugar fue ocupado por el Hospital de la Encarnación del Hijo de Dios, fundado por don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, que recogía a ancianos, enfermos y niños expósitos. La fábrica del cenobio fue concluida en el año 1549. En 1612 fue ocupado por los jesuitas, que lo habitaron pocos años, ya que, en 1626, la IV duquesa de Osuna, doña Isabel de Sandoval y Padilla, en cumplimiento de lo prometido en un voto que tenía hecho si engendraba un hijo y en agradecimiento a tan grande beneficio, edificó y fundó sobre las casas del antiguo hospital el convento que habrían de regir las religiosas descalzas de la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, con título de la Encarnación de Santa María de Trepana. La propia Duquesa lo dotó de ornamentos sagrados de sacristía y altar.⁸ Podría tratarse de una donación de los propios patronos, los Condes de Ureña y Duques de Osuna, que con tantas obras dotaron sus fundaciones. Pero asimismo su origen podría ser otro ya que

⁷ ROMERO TORRES, J. L., "La imagen procesional de Jesús Nazareno en tierras gaditanas", *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Internacional*, Pozoblanco, 2006, p. 206.

⁸ *Noticias sobre la fundación y sucesos memorables del Monasterio de la Encarnación y Ntra. Sra. de Trápana, Religiosas del Orden Descalzo de ntra. Sma. Madre de la Merced*, incluido en VALDERRAMA VALCÁRCEL, A., *Memorial de algunos documentos no publicados ni impresos hasta hoy, pertenecientes a antigüedades de esta Villa de Osuna*, (manuscrito, 1885), p. 242; CANO MANRIQUE, F., *Fundación en Osuna del monasterio de la Encarnación de Trepana de madres mercedarias descalzas (14 de noviembre de 1626)*, Madrid, 2001, pp. 23-26; RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *Guía artística...*, pp. 47 y 91; LERÍA, A., "Colegio e iglesia de San Carlos", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n° 4, 2002, p. 23.

cabría pensar que bien pudo traerlo alguna de las órdenes que moraron en el establecimiento desde su anterior emplazamiento. Se sabe que las monjas mercedarias trajeron una carreta cargada de enseres desde el convento de Lora.⁹

De cualquier forma, pese a que quedan incógnitas por resolver a expensas del informe de su restaurador, Benjamín Domínguez Gómez, su restauración resulta una extraordinaria noticia, ya que se recupera para el patrimonio de Osuna una obra religiosa del siglo XVI que para algunos ursoñenses era totalmente desconocida.

⁹ CANO MANRIQUE, F., *Fundación en Osuna...*, pp. 26-27.



RESTAURACIÓN DE LAS PORTADAS NORTE Y OESTE DE LA IGLESIA COLEGIAL DE OSUNA

Por

M^a DEL MAR SÁNCHEZ CARRIÓN,
Licenciada en Bellas Artes, experta en restauración.
MIGUEL RANGEL PINEDA,
Arquitecto.

La finalización de las obras de restauración realizadas sobre las portadas de la iglesia Colegial de Osuna viene a significar un paso más hacia la conclusión del proyecto de intervención integral sobre la colegiata y su entorno, devolviendo la vitalidad a un edificio en decadencia, que ofrecía un aspecto abandonado en disonancia con la riqueza y el buen mantenimiento de su interior.

El objeto de la intervención ha consistido en eliminar las patologías que afectaban a las portadas, recuperando la lectura integral y su belleza originaria, perdida como consecuencia de mecanismos de alteración atmosférica, meteorización, bioalteración y a múltiples factores de origen antropogénicos.

Los criterios de intervención se han ajustado en todo momento al documento "Criterios de intervención en materiales pétreos", conclusiones de las Jornadas celebradas en febrero de 2002 en el Instituto del Patrimonio Histórico Español:

- Máximo respeto al original en sus características estructurales y formales.
- Mantenimiento del carácter interdisciplinar de las soluciones.
- Tendencia a la solución de problemas en origen.
- Mínima intervención sobre los materiales del monumento.
- Compatibilidad y reversibilidad de materiales y estructuras.
- Criterio diferenciador en las restituciones de material.

Los tratamientos realizados en ambas portadas son:

- *Tratamiento biocida* para la eliminación de plantas, líquenes hongos y musgos.
- *Limpieza* de la superficie pétreo, cuyo objetivo es la conservación y preservación del bien cultural. La limpieza debe eliminar aquellos productos (depósitos,