

ALGUNOS ASPECTOS CONSERVATIVOS DE LA ESCULTURA LÍGNEA BARROCA ANDALUZA Y NAPOLITANA

Ángeles Lozano Domínguez, Doctoranda Universidad de Huelva, Grupo de Investigación Patrimonio y Artes Visuales PAIDI HUM 068

Algunos aspectos conservativos de la escultura lígnea barroca andaluza y napolitana

Cuando nos referimos a la escultura barroca en madera, estamos hablando de un género artístico muy específico, que se caracteriza por unos esquemas que fueron desarrollados a raíz del fervor religioso potenciado por el clima de la Contrarreforma. Si bien se dan estas similitudes –estilísticas, técnicas y morfológicas– entre las esculturas barrocas napolitanas y andaluzas, también se pueden dar problemas de conservación independientes.

La escultura lígnea napolitana, y toda la producida en la región de la Campania, puede guardar relación con la escultura de la misma tipología producida en Andalucía, debido principalmente a la vinculación histórica que se ha dado a través de los siglos correspondientes al Barroco –desde finales del XVI al XVIII-. La realidad histórica de ambos territorios –Nápoles y Andalucía- no solo se relaciona en el hecho de compartir la misma soberanía, sino también en aspectos culturales, que potenciaron la familiaridad entre el ambiente artístico de Andalucía con las novedades del Virreinato de Nápoles¹. Durante la presencia española en los siglos correspondientes a este Virreinato, se activó el intercambio comercial, y con ello fue continuo el fluir de obras napolitanas a través del Mediterráneo hacia los puertos andaluces de Sevilla y Cádiz. Además, la imaginería española de manera generalizada recibió una gran influencia de artistas de la talla de Giacomo Colombo, o también Francisco Salzillo, quien se instaló en la región de Murcia y aportó a la misma no solo su producción artística, sino también una relevante tradición escultórica. También es objeto de interés la riqueza cultural que adquirió el Reino de Nápoles como influencia del exterior durante estos siglos, que se vio reflejada indudablemente en su producción escultórica como característica distintiva, y que se ha tenido muy en cuenta dentro de la investigación de la temática del barroco napolitano. Quedan, aún por indagar, en cambio, aspectos más conservativos que no dejan de ser de interés en el conocimiento de las

¹ MORENO MENDOZA, Arsenio. “Nápoles y los orígenes del naturalismo Sevillano”, en *Pasión y éxtasis*. Madrid, Editorial Electa, 1996, pág. 25

relaciones existentes entre la escultura procedente de estos territorios. (Fig. 1)

Atendiendo a la ya mencionada relaci3n territorial existente, la escultura napolitana presenta idénticas soluciones, parámetros e iconografías a la andaluza, aunque la napolitana adquiri3 igualmente una personalidad propia². También desde el punto de vista morfol3gico y técnico, tanto la escultura napolitana como la andaluza poseen unas características muy similares, son esculturas realizadas siguiendo un proceso metodol3gico muy depurado, fruto de una tradici3n que ha ido evolucionando durante siglos. Este procedimiento se inicia con la talla de la imagen en madera, que requiere un conocimiento muy amplio de la técnica y del material. Después se prepara la superficie para los estratos policromos mediante el estucado, aplicaci3n de una serie de capas de preparaci3n compuestas básicamente por sulfato cálcico. La fase del policromado es distinta según sean carnaduras, u otras zonas de la escultura, que se suelen dorar o estofar. Si bien –como hemos apuntado antes– es una metodología muy precisa que ha sido objeto de un profundo desarrollo en el transcurso de la Historia del Arte, se observan pequeñas diferencias en cuanto a la técnica, por el uso de un material u otro. Son estas diferencias técnicas, entre una escultura y otra, las que se deben conocer a la hora de analizar los aspectos conservativos, tanto de la escultura napolitana, como de la andaluza, porque van a estar directamente relacionados con la alteraci3n o degradaci3n de las misma, así como otro tipo de elementos.



Fig. 1. *Crucificado*. Vallo della Lucania, Capilla del Crucificado. Giacomo Colombo, 1712-1715. Fotografía de Vega de Martini.

² La investigaci3n sobre el barroco napolitano se llev3 a cabo mediante exposiciones como *Pasi3n y éxtasis (1996)*, donde se presentaba un amplio panorama de la producci3n artística desarrollada a lo largo del siglo XVII en Andalucía y Nápoles.

Todo bien cultural es objeto de padecer patologías debido a los factores de deterioro que intervienen en los procesos de alteración de los mismos. Dichos factores pueden ser tanto extrínsecos como intrínsecos al propio bien. A las esculturas lógicas del Barroco, como obras de carácter religioso, se les añaden, además de los problemas derivados de las alteraciones del propio material a causa del envejecimiento natural del mismo, los daños derivados del uso al que han estado sujetas en el transcurso de la historia. Las esculturas están sometidas a una funcionalidad latreútica³, es decir, de adoración o culto a Dios, y eso conlleva que, a diferencia de otros géneros artísticos como la pintura, sufra las consecuencias en relación a las prácticas religiosas inherentes: cultos y procesiones. En la mayoría de los casos, la escultura ha sido un reclamo para el fiel, de modo que se ha visto expuesta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios religiosos. A causa del cambio de gustos por parte de los creyentes, se han llevado a cabo numerosas modificaciones de carácter morfológico y estético en las imágenes. El deterioro igualmente ha sido ocasionado durante los continuos actos litúrgicos en los que han sido partícipes las imágenes, y derivado de numerosas intervenciones poco acertadas que, muy lejos de “repararlas”, han ocasionado daños mayores. Desde el punto de vista de la conservación, las imágenes policromadas tendrían que ser estudiadas de manera totalmente individual, con sus factores de degradación independientes, ya que se genera una casuística que hace que la escultura en ambiente eclesiástico esté inmersa en una problemática muy específica⁴.

La práctica de adoración de estas imágenes, aunque tiene origen en el pasado como acto de fe católica, se continúa llevando a cabo. La tradición ha tenido y aún sigue teniendo su importancia en Andalucía, principalmente, con los actos que envuelven las tradicionales procesiones de la Semana Santa, como uno de los componentes más significativos del patrimonio cultural andaluz, y por tanto, uno de los marcadores de la identidad de Andalucía⁵. En cambio, en Nápoles, esta tradición de participación de las esculturas en los actos litúrgicos, aunque mantuvo la tradición, y aún quedan huellas de la misma, no ha tenido el mismo grado de relevancia. Por tanto, cuando nos referimos a la escultura barroca en Andalucía, estamos hablando de una escultura que en el pasado, y a día de hoy, está sujeta a una funcionalidad religiosa o latreútica, y que a diferencia de la escultura barroca producida y localizada en el entorno italiano, y más concretamente, en un entorno napolitano, puede presentar alteraciones que forman parte de la historia material de la propia pieza y de su evolución temporal, que pueden haber sido

³ Definición del término latreútica según el *Diccionario de la Real Academia Española*: Perteneciente o relativo a la latría (reverencia, culto o adoración que solo se debe a Dios).

⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José y BAGLIONI, Rainero. “La conservación de la escultura policromada”, en *Artes y Artesanías de la Semana Santa en Andalucía*, Edit. Tartessos, Tomo 3, 2003, pág. 72. En este artículo se desarrolla la problemática de las esculturas policromadas en ambiente eclesiástico, como bienes culturales que presentan una problemática muy específica a consecuencia de los usos de la misma como del entorno en el que se localizan, principalmente edificios destinados al culto.

⁵ MORENO, Isidoro. “La Semana Santa en la cultura andaluza” *Artes y Artesanías...*, op. cit, Tomo 1, pág. 8.

producidas a causa de su función –en el caso de la imaginería procesional- pero también otro tipo de modificaciones, como aquellas que han sido respaldadas por los cambios de moda, el culto y la devoción –añadidos y modificaciones en su estructura y apariencia visual de las esculturas- así como a consecuencia de reparaciones con la intención de reparar los daños, y que se han llevado a cabo con la ausencia de los medios y criterios más adecuados a la tipología del bien.

En el caso de la escultura del barroco napolitano, y de manera generalizada en toda Italia, esta tipología de bienes ha experimentado un ligero declive durante el siglo pasado –s. XX- que se ha manifestado en un lamentable estado de conservación. Probablemente se deba a algunas circunstancias que han influido en el deterioro y abandono de estas esculturas. Uno de los motivos se debe a la escasa importancia que ha tenido este género artístico, bien porque la escultura ha sido considerada una disciplina artística de segunda categoría –por detrás de la pintura o la arquitectura- o bien porque el material empleado como soporte, la madera, se ha tenido igualmente como material de escaso valor⁶, anteponiéndose la valorización y conservación de esculturas cuya materia estructural fuese el mármol o el bronce. De cualquier manera, las esculturas en madera policromada han sido valoradas en menor medida con respecto a otros género artísticos, aunque si comparamos la relevancia de la escultura policromada de madera en el entorno napolitano, y en las regiones de influencia española, con respecto al resto de Italia, observamos que en los primeros la escultura adquiere mayor protagonismo y presencia en los espacios litúrgicos, como es el caso de la realización de retablos para los altares de las iglesias o la producción de esculturas de gran calidad artística durante los siglos del Barroco⁷.

La madera como elemento constitutivo de los soportes en escultura, tiene su importancia, pues de su resistencia depende la estabilidad de la propia escultura. Dicha estabilidad viene dada por las propiedades de la propia madera como especie lígnea, por el proceso que se ha llevado en la preparación de dicha madera y por las condiciones a las que ha estado expuesta la imagen. Los escultores, que eran sabios conocedores de las propiedades y las condiciones que debían tener las imágenes religiosas para otorgar a la obra de las calidades que garantizasen su perdurabilidad en el tiempo, procuraban emplear la madera más apropiada al trabajo que pretendían realizar, ya no solo para garantizar la calidad de la obra, sino también para facilitar el trabajo de la talla. Con ese fin, sabían perfectamente distinguir entre el uso de maderas más blandas –para la realización de

⁶ GIUBBINI, Guido. “La scultura in legno”, *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, 1991, pág. 11 <<En contraposición con la escultura en piedra, la madera presenta algunos inconvenientes que explican su segundo lugar en el arte, llegando a considerarse un arte menor>>.

⁷ CASCIARO, Raffaele. “Due Botteghe a confronto: intaglio e policromía nelle sculture di Caetano Patalano e Nicola Fumo”, *La scultura e la sua pell: artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Congedo Editore, Galatina, 2007, pág. 222 <<Si en Nápoles la escultura lígnea estaba presente como complemento o a veces sustituta de aquella en mármol o en bronce, o también para los trabajos exquisitamente más devocionales a los cuales la policromía la rendía más adaptada, en la Lecce de finales del s. XVII constituía una alternativa prestigiosa a la más usual escultura en piedra, tomando lugar relevancia en los altares más importantes y robando escena a los maestros locales>>.

detalles, como el cedro- o maderas más duras, para la realización de elementos que han de tener una función sustentante, como el roble. Otra circunstancia que ha influido en la elección del tipo de madera es el empleo de especies autóctonas que proliferaban en la zona. Y es este último factor, junto con el valor de la escultura en madera con respecto a otras manifestaciones artísticas, el que ha condicionado las diferencias en el empleo de maderas de diferente calidad entre la práctica de la escultura barroca napolitana y la andaluza. La escultura en madera del barroco napolitano suele encontrarse realizada con especies propias del entorno, que son de naturaleza blanda y fácilmente atacadas por insectos xilófagos y organismos causantes de pudrición, lo que ha ocasionado una mala conservación de las esculturas desde el punto de vista estructural. Por el contrario, en Andalucía, al igual que en el resto de España, se motivó el uso de esta materia prima –la madera– con la llegada de maderas de gran calidad a la Península Ibérica, con motivo del descubrimiento de América en el año 1492, que además, presentaban gran resistencia a la degradación. Estas eran principalmente el cedro y la caoba, que fueron importadas de La Habana. Es muy probable que el uso de maderas de alta calidad en España se debiera principalmente a la facilidad de ser trabajadas estas especies en el conjunto de operaciones que conforman el tratamiento completo de la madera en el taller: corte, devastado, tallado, escofinado y lijado. Además de maderas de alta calidad provenientes de puntos geográficos lejanos a la Península Ibérica, también se han empleado en España especies de madera del territorio, como los pinos castellanos⁸ de Soria y andaluces de la serranía jienense de Segura, nogales asturianos, tejos navarros, el castaño, el álamo, ciprés –muy empleado en España ya que, debido a su toxicidad, no es atacado por insectos xilófagos- y el boj, para la creación de herramientas de trabajo. Son estas especies las que usualmente se pueden encontrar en las esculturas realizadas a partir del s. XVI en España, y más concretamente en Andalucía. (Fig. 2)

A las circunstancias que se han expuesto anteriormente, como situaciones que pueden poner en riesgo la integridad de estas esculturas y tienen una naturaleza antrópica –el uso o la función que prestan, su posible abandono o la ubicación de la propia obra– se le añaden otros factores intrínsecos, como la naturaleza y vulnerabilidad del propio material lúneo y el resto de elementos que conforman la escultura, de los que dependerá además que durante la vida del bien, este sea objeto de un mayor o menor deterioro.

⁸ GAÑÁN MEDINA, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Universidad de Sevilla, 1999, pág. 116.



Fig. 2. *Ecce Homo*. Madrid, Museo. Pedro Mena y Medrano, 1673-1679. Fotografía de Vega de Martini.

Los factores de degradación que influyen negativamente en su conservación son la humedad o la presencia de actividad biológica, junto con el deterioro y envejecimiento de la madera como material orgánico. Los daños principales padecidos en los soportes de este tipo de esculturas son la aparición de alabeos, grietas y fendas, el ataque de insectos xilófagos o la pudrición. Para una correcta conservación de las imágenes, se hace necesario el mantenimiento de estas en una zona con las condiciones climáticas adecuadas. Donde no existan cambios bruscos de humedad y temperatura, con la idea de evitar que estos contrastes provoquen desajustes y movimientos de las piezas de madera. Por otra parte, se debe prestar atención a las posibles colonizaciones biológicas por parte de los insectos xilófagos, y de otro tipo de seres vivos como los microorganismos, que se hacen presentes en condiciones de humedad elevadas. Todas las maderas no son igual de vulnerables frente a la presencia de insectos xilófagos; las maderas de mayor dureza, como la caoba o el roble, son menos propensas al ataque de estos seres. De igual manera, las maderas que resultan tóxicas para estos insectos se encuentran libres de ataque. En España, el escultor conocía este tipo de detalles a la hora de elegir la madera a emplear; las caobas y robles procedentes de América por su dureza, o del ciprés, por ser tóxico para los insectos xilófagos. Y en líneas generales, se observa un ataque menor que en el caso de la escultura italiana, pues se han empleado otro tipo de maderas de menor dureza y por tanto, más vulnerables a este ataque. Por su parte, también surgen problemas de deterioro en los estratos pictóricos, como consecuencia de su relación de dependencia del soporte l gneo. Los materiales que conforman estos estratos superficiales de la obra suelen llevar compuestos orgánicos, por lo que son sensibles

al envejecimiento natural. Las principales alteraciones que sufren estos estratos policromos son craqueladuras, grietas, suciedad ambiental e hinchazón por clavos.



Fig 3. *Escultura en madera policromada.*
Padula, Cartuja de San Lorenzo. Escultor
anónimo de la segunda mitad del S. XVII.
Fotografía de Vega de Martini.

Además de los factores que hemos visto con anterioridad –que afectan en mayor o menor medida a estas esculturas según su localización territorial– en el caso específico de la conservación de la escultura napolitana, tendríamos que sumarle los factores ambientales que inciden negativamente en su conservación, que serán distintos según la ubicación geográfica de estos bienes. Se da una circunstancia directamente relacionada con los fenómenos naturales, y es el elevado riesgo sísmico presente en la península italiana. Están expuestos a este, no solo las esculturas en madera, sino todo el patrimonio material de esta zona de Italia. El Terremoto de 1980, localizado en el centro-sur de la Campania, causó un grave daño para el patrimonio cultural de esta región, y fue el punto de partida para la restauración de muchas imágenes que habían sufrido las consecuencias del sismo. Con la *Carta del Rischio* del patrimonio cultural se dan datos sobre la vulnerabilidad de los bienes muebles e inmuebles según el riesgo de sísmico de su localización⁹. Incluida en estas restauraciones llevadas a cabo durante la década de los 80, se

⁹ BALDI, Pío. “La Carta del Riesgo del Patrimonio Cultural”, en *Cuadernos PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía*, nº 2, 1992, pág. 8 <<La idea central de la que parte la Carta del Riesgo del Patrimonio Cultural es la de determinar sistemas y procedimientos que permitan programar las intervenciones de mantenimiento y restauración de los bienes culturales>>.

encuentra el proyecto de restauraci3n de la *Certosa di Padula* o *Certosa di San Lorenzo* – localizada en Salerno, provincia de la Campania– que se llev3 a cabo a consecuencia del ya mencionado Terremoto de Irpinia, y que tuvo consecuencias devastadoras en el Patrimonio Cultural de la zona. A raíz del Terremoto se valoraron los daños del monumento, para posteriormente, intervenir íntegramente en los bienes que albergaba, incluidas las esculturas¹⁰. (Fig. 3)

A la hora de analizar los daños de una escultura de madera, con la idea de realizar una propuesta de actuaci3n, se debe tener en cuenta que cada escultura presenta un diagn3stico único, a la vista de sus características morfol3gicas y las condiciones particulares de conservaci3n. Y siempre se ha de tener presente el criterio de la mínima intervenci3n, procurando manipular la escultura lo menos posible. Por tanto, la propuesta de actuaci3n debe ser flexible, y estar sujeta a cambios según las dificultades que vayan surgiendo durante dicha intervenci3n. En cualquier caso, el posible tratamiento de una escultura de madera policromada se compone de una serie de operaciones y, el orden de las mismas, puede variar según las necesidades de la obra. En el caso de una escultura que sufra el ataque de insectos xil3fagos, las primeras fases se basan en el tratamiento de desinsectaci3n, con la posibilidad de empleo de diversas técnicas, como la inyecci3n y la anoxia. La consolidaci3n de la madera es de importancia fundamental para preservar la estabilidad de la escultura. La limpieza superficial se realiza ante la presencia de dep3sitos de polvo, mientras que la limpieza química, se lleva a cabo con el uso de disolventes, siempre que sea necesario y con estricta precauci3n, para no provocar daños en la pátina. También puede ser necesaria una limpieza mecánica en seco, con el uso de instrumentos manuales, en el caso de que existan dep3sitos imposibles de eliminar por otros medios. La consolidaci3n de la capa pict3rica a veces se suele realizar antes de la limpieza, cuando la escultura se encuentre muy debilitada y no permita ser manipulada durante la limpieza. Las pérdidas de la capa de preparaci3n originan la necesidad de reintegrar volumétricamente con la incorporaci3n de estucos de diversa naturaleza. Con posterioridad, se pasa a la reintegraci3n pict3rica, que consiste en restituir la legibilidad de la escultura mediante la inclusi3n de color en las zonas donde se ha perdido y siguiendo un criterio diferenciador, con la idea de que, a una distancia cercana, sean apreciables estas nuevas aportaciones. El sistema de reintegraci3n pict3rica empleado puede variar según el caso –*puntinato*, *rigattino*, *tratteggio* o tintas planas–, pero siempre se ha de realizar con una técnica pict3rica reversible, como por ejemplo la acuarela. El último paso, consiste en añadir a la escultura una protecci3n mediante la aplicaci3n de una película final, que puede ser un barniz natural o algún tipo de sustancia sintética.

¹⁰ Se organizaron exposiciones en las que se expusieron los bienes de la *Certosa di Padula*, ya restaurados, como *Il Vallo Ritrovato* (1989) y también de *Il Cilento* (1990).

Desgraciadamente, la falta de control de las acciones sobre estas esculturas ha ocasionado intervenciones –tanto en las esculturas del barroco napolitano como andaluz– totalmente irrespetuosas en las imágenes. Como consecuencia, algunas han perdido parte de su armonía, su identidad y su valor histórico-artístico. Es muy probable que estas intervenciones irrespetuosas padecidas concretamente en la escultura de carácter devocional, con respecto a otro género como la pintura, se deban principalmente a la funcionalidad de la escultura como medio de aproximación y de atención del fiel. Ante el riesgo que supone para todos los bienes culturales del patrimonio andaluz estas actuaciones, la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía¹¹, en su Art. 20 establece los criterios de conservación. De esta necesidad de proteger la escultura devocional deriva la necesidad de conservarlas. Aunque la realidad es que no son protegidas todas las obras en conjunto, sino aquellas que se consideran de gran representación –incluidas en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz– pues poseen una calidad artística determinada que las convierte en únicas e insustituibles. Para el control de las actuaciones en bienes culturales en Nápoles, y de carácter general en toda Italia, se ha establecido la principal norma de rango legal en el ámbito de los bienes culturales. Es el denominado Código de los Bienes Culturales y del Paisaje¹² del 22 de enero de 2004– actualizado en octubre de 2011 – que en el apartado recoge la definición del término “restauración” como <<conjunto de operaciones dirigidas a lograr la integridad material y la rehabilitación del mismo bien, la protección y la transmisión de sus valores culturales>> Toma fuerza la doble finalidad de la restauración: la protección del bien y la transmisión de los valores culturales del mismo, y obliga a los profesionales dedicados a la restauración a tener una formación reglada. También en el control de intervenciones son de especial importancia las conocidas cartas y recomendaciones internacionales, que aunque en España carezcan de valor legal, se consideran de importancia primordial para la consecución de una intervención de restauración. La *Carta del Restauero*, documento editado en Italia en 1972, tiene la finalidad de servir de apoyo en intervenciones de restauración. De entre sus importantes aportaciones, no pueden ser obviados los criterios que velan por el respeto a la integridad y armonía de la obra, como son: la mínima intervención, criterio de diferenciación, reversibilidad, diferenciación y compatibilidad de materiales. En España, el documento no normativo de mayor importancia es el Decálogo de la Restauración Bienes Muebles redactado por el Ministerio de Cultura en 2007. En este se incluyen algunas indicaciones sobre qué criterios y metodologías han de tenerse en cuenta a la hora de intervenir una obra de cualquier tipología, y cómo no, una escultura devocional en madera. Por poner un ejemplo, se hace mención al uso de unas estrategias de prevención del deterioro, actuando

¹¹ Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía.

¹² Decreto Legislativo 42 del 22 Gennaio, *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*.

directamente sobre los factores que influyen negativamente en la conservaci3n de la obra, como la humedad, la temperatura, los microorganismos, el vandalismo, etc.

Las relaciones existentes entre Nápoles y Andalucía, que se manifiestan, entre otras cosas, con la presencia de las esculturas en madera policromadas de los siglos XVI-XVIII en ambos territorios, son indiscutibles. A partir del estudio de las mismas, se puede llegar a entender en gran medida nuestro patrimonio cultural. Por otra parte, son imprescindibles el conocimiento de los aspectos estilísticos, morfol3gicos, técnicos y los problemas conservativos –factores de deterioro– de esta escultura, junto con el desarrollo de los mecanismos de control y tutela, para garantizar la correcta preservaci3n y conservaci3n de las mismas, que son, sin duda alguna, una de las mejores representaciones de la identidad cultural de Andalucía.