



LA RESTAURACIÓN DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA VERA CRUZ DE OSUNA

Una escultura del siglo XVI, imagen titular de la Hermandad de la Vera Cruz de Osuna

Por

FABIÁN PÉREZ PACHECO

Historiador del arte y restaurador de obras de arte de
Ars Nova Restauraciones, S. L.

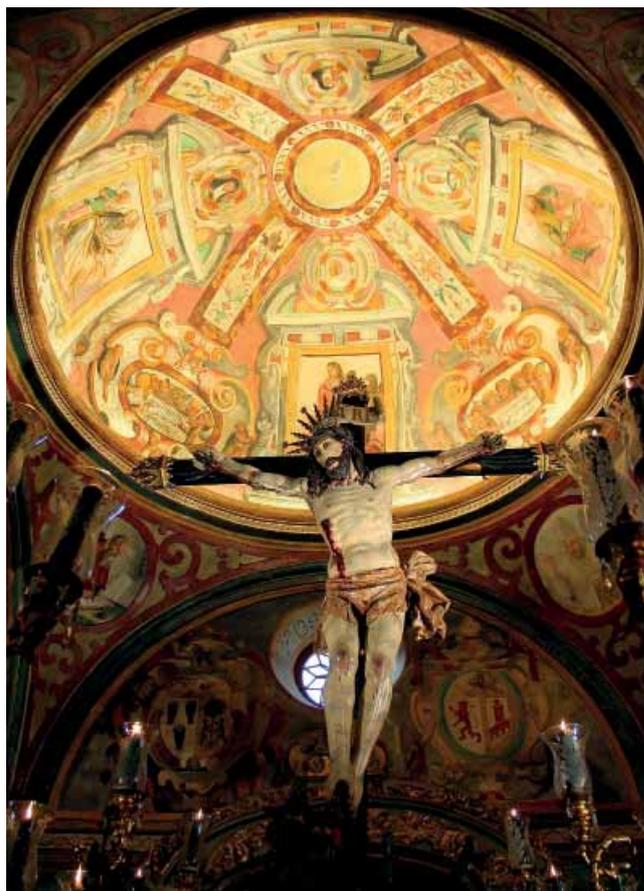
Entre los meses de julio y octubre de 2106, en Ars Nova Restauraciones realizamos los trabajos de restauración del Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Osuna. En este artículo intentamos poner en consideración aquellos aspectos más destacables que fueron tenidos en cuenta durante dichos trabajos. Estos aspectos se sustentan en tres grandes capítulos: identificar su significado devocional realizando una lectura conceptual de la obra, caracterizar sus componentes materiales, formales y técnicos sobre los que se construye su imagen y significado, y finalmente identificar cuáles eran sus productos de deformación y cuáles sus productos expresivos para diseñar entonces los trabajos de restauración.

En Ars Nova Restauraciones nos preocupa la restauración como un proceso que puede ser capaz de romper el delicado equilibrio entre la materia de la obra, su historicidad, su significado y su uso devocional; intentamos observar esta realidad poliédrica porque sin dicha identificación algunos de estos aspectos de la obra pueden ser dañados o eliminados.

Acerca de la restauración de las imágenes devocionales hicimos ciertas consideraciones en el número anterior de este mismo cuaderno, a cuentas de la restauración de la imagen del Santísimo Ecce Homo del Portal, escultura del siglo XVIII de Fernando Ortiz, y que es igualmente titular de esta misma Hermandad de la Vera Cruz de Osuna (*Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 18, diciembre de 2016, pp. 121-128). En aquel artículo intentamos defender la importancia del aspecto como soporte de la percepción y catalizador de la experiencia, y ahora pretendemos apuntar la direccionalidad de la lectura artística o devota que se produce entre el objeto y el sujeto.

CUANDO LA MATERIA ES EXPRESIÓN DE LA IDEA Y EL STMO. CRISTO DE LA VERA CRUZ

La realidad es insustancial si no hay una mirada consciente que reflexione acerca de ella. Dicha consciencia define el marco de lo que existe (la realidad pensada), en oposición a lo estrictamente real (la realidad que es, aunque no sea pensada). De cierto modo pudiéramos decir que entre el objeto y el sujeto se extiende la consciencia, y las condiciones de su entendimiento emanan ciertamente del sujeto y no del objeto. De ahí la importancia sustancial de la mirada consciente: el sujeto proyecta en el objeto unas condiciones de entendimiento que no están en dicho objeto, y que es la única manera que tiene el sujeto de aprehenderlo. De ello se desprende una compleja cuestión: la incapacidad de conocer la realidad fuera del entendimiento subjetivo, que es el único parámetro comprensible para el sujeto que piensa. Del mismo modo que nuestros pensamientos habitan la realidad, la forma habita la materia, y ésta, en el arte, es el soporte de las ideas, ideas insustanciales, como la realidad, si no emanan de la consciencia.



1. COMO IMAGEN DEVOCIONAL, LA ESCULTURA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA VERA CRUZ DE OSUNA ENCUENTRA SU SIGNIFICADO EN EL ENTORNO DEL CULTO QUE LE RINDEN LOS FIELES Y SUS HERMANOS DE LA VERA CRUZ. ESA DIMENSIÓN METAFÍSICA RECALA NECESARIAMENTE EN SU EXPRESIÓN FÍSICA, CON LA QUE GENERA UN DELICADO EQUILIBRIO. DETALLE EN SU CAPILLA DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN MOMENTOS PREVIOS A SU SALIDA PROCESIONAL DE LA SEMANA SANTA DE 2017.

La materia como estructura es soporte de la forma, y la forma como estructura es soporte de la idea. Este planteamiento subyace en los trabajos de restauración, y son uno de los conflictos internos de la restauración de obras de arte. Sin duda sólo trabajamos sobre la materia, y ésta debe ser considerada estrictamente en su doble vertiente: como soporte físico y estructura de la forma, pero desdeñar las otras circunstancias que se desprenden de su materialidad no es garantía de éxito; dicha materialidad, su expresión física, es catalizadora de esa dimensión inmaterial, es decir, su expresión metafísica, por lo que, aunque sea consecuentemente, nuestros trabajos de restauración afectan a dicho equilibrio entre materia e idea.

Sin embargo, las ideas son escurridizas e incluso inconcretas. Son extremadamente elásticas, puesto que están sometidas a un permanente devenir y al arbitrio de los tiempos. La historia de estas obras es la suma de innumerables presentes conscientes, aunque nuestra consciencia adquiera un protagonismo exacerbado por efecto de una inevitable psicología egocéntrica. Las consciencias pasadas dejan una pátina conceptual, y el tiempo una pátina material. Ya no existe la idea original, sólo la reinterpretamos, más que la reconstruimos, como tampoco existe ya la obra original, puesto que su expresión material queda sometida, al igual que su idea, a una constante transformación y envejecimiento.

Si no tenemos ni una idea original, y ni tan siquiera una obra original ¿cuál será el objetivo de la restauración de una obra de arte? Ello podría quedar sintetizado en un principio: traer al presente su tiempo histórico, evitando, por ejemplo, la vana intención de poner su tiempo a cero, pretendiendo



2. MÁS ALLÁ DE SER UNA OBRA PARA SER MIRADA, LA IMAGEN DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA VERA CRUZ ADQUIERE PROTAGONISMO EN LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR-DEVOTO, PUES ES ÉL EL QUE OBSERVA.

con ello la recreación de un instante prístino que potencie su valor original, o recrear el objeto de modo profiláctico y científico, que revalorice el original conservado, o que diferencie el original frente a lo restaurado, categorizado entonces como no-original. Pero realmente no existe el valor del original, porque no existe el original; sólo existe la mirada consciente de un presente histórico, cargado además de intensa transitoriedad, sobre una materialidad persistente y cambiante a través del tiempo.

Si el objeto es incapaz de transmitirnos su significado certero, y nuestra aprehensión del objeto está cargada de una inmensa transitoriedad, la pregunta ante el fenómeno de la restauración es, a nuestro entender, de gran carga trascendente: ¿qué deseamos comprender en el objeto? o ¿qué buscamos en su aprehensión?, preguntas que trascienden a un mero ¿qué puedo conocer del objeto?

La realidad se muestra, y al ser observada se transforma: adquiere existencia. Todas las obras de arte están realizadas para ser miradas, con ojos ávidos de arte, de estética, de emociones, de gratitud y de ruegos por miedos o dudas... Pero hay unas pocas obras que se transforman porque la «subjetividad trascendente» del observador les confiere, a dichas obras, entidad de sujeto. Las primeras son obras para ser miradas, se muestran pasivas ante el observador (los museos están llenos de este tipo de obras y muchas devocionales responden igualmente a este esquema); pero en las segundas son ellas, las obras, las que miran al espectador, adquieren un carácter activo en la relación con el observador. El Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Osuna es una de estas últimas. Su culto se intelectualiza en nuestro interior, es una imagen que mira desde la atalaya de la historia, con la majestad y potestad de un pantócrator crucificado. Su culto es de raíces, de profundas emociones espirituales. Su presencia es física, y despliega un catálogo de estilemas formales y artísticos que expresan un significado estético dentro de la historia del arte, y que más adelante esbozaremos. Pero su significado profundo es áspero, lleno de aristas, te obliga a reinterpretar tu singular presencia ante su permanente majestad, por ello, se muestra ante el devoto como una vanitas moralizante. Su presencia inquieta, es incómoda para la consciencia. Su piedad no es esteticista, no es de una belleza ensimismada, sino de una fortaleza extrovertida: no te ruega piedad, te exige clemencia. La carga de la culpa revierte en el espectador por una imposición de autoridad, no es voluntaria, su amor es la del compromiso de un padre: no se muestra junto al devoto, como su igual, no busca su complicidad en su humana condición, compartida, sino que le mira con la trascendencia de ser su Creador. En la restauración de obras de arte, identificar lo latente ayuda a intervenir sobre lo patente.



3. LA ESCULTURA ES UNA OBRA DEL SIGLO XVI QUE TRADICIONALMENTE ES IDENTIFICADA COMO TARDOGÓTICA; SIN EMBARGO, DEBIERA SER MIRADA COMO UNA OBRA DEL RENACIMIENTO CON ELEMENTOS DE UN MANIERISMO EXPRESIONISTA.

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LA VERA-CRUZ EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO

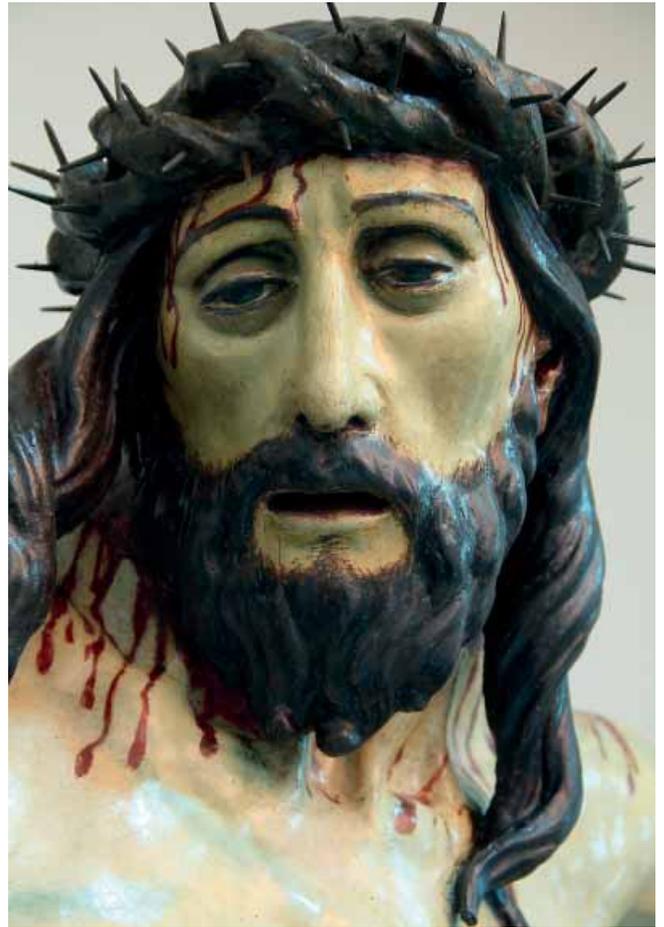
La imagen del Santísimo Cristo de la Vera Cruz de Osuna es asignado tradicionalmente a una filiación estilística tardogótica, siendo frecuente su identificación cronológica en la primera mitad del siglo XVI, pero una vez finalizados los trabajos de restauración y observado con detalles sus menores formales de talla y modelado, cabría hacer ciertas consideraciones al respecto.

Esta imagen parece ser expresión de la encrucijada estilística del primer renacimiento español. En él se observan ciertos elementos estilísticos que tradicionalmente se han entendido como goticistas, pero su goticismo tiene más bien razón de ser en un manierismo expresionista que, aunque parece inspirado en un canon aún medievalizante de escuela flamenca, incorpora importantes rasgos de un realismo ya del Renacimiento.

Si bien en las primeras décadas del siglo XVI en el entorno de Sevilla aún se manifiesta muy presente la influencia flamenca de los trabajos desarrollados en la catedral hispalense por el bretón Lorenzo Mercadante (†1480) y Pedro Millán († 1er cuarto siglo XVI), en realidad, al iniciarse el segundo tercio, el estilo expresivo, de canon alargado, de modelado asimétrico, que Alonso Berruguete (1488-1561) desarrolla en Castilla, abre una línea estética dentro del renacimiento europeo netamente español. Su estancia en Italia le permite asumir algunos presupuesto del clasicismo del Cinquecento que reinterpreta a su vuelta a España bajo la sensibilidad piadosa y mística nacional. Con él se inaugura, desde finales del primer tercio del siglo XVI, un manierismo expresionista que tiene poco impacto en las décadas posteriores, pues se termina imponiendo la serenidad y suave modelado del clasicismo de Diego de Siloé (1495-1563), contemporáneo del mismo Berruguete. Como antecedente de Berruguete podemos



4. EL MODELADO DE SU ANATOMÍA ES YA PLENAMENTE RENACENTISTA EVITANDO CIERTOS RASGOS DEL ARTE HISPANOFLAMENCO QUE SE OBSERVAN EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XVI.



5. EL ROSTRO DE LA IMAGEN MUESTRA RASGOS DE ESE MANIERISMO EXPRESIONISTA DE LAS DÉCADAS CENTRALES DEL S. XVI, UN ESTILO QUE EXPRESA ANTES EL DRAMA DEL ESPÍRITU QUE EL DE LA CARNE.

observar las obras realizadas por Juan de Valmaseda (debió ser algo mayor que Berruguete y debió morir mediando el siglo XVI), o como seguidor la de Francisco Giralte (1510-1576), ambos palentinos que en la escuela castellana dieron desarrollo a este renacimiento que expresa, al igual que el Greco, antes el *pathos* del alma que el de la carne (el dramatismo expresionista del borgoñón Juan de Juni muestra, por el contrario, el *pathos* de la carne en estas décadas centrales del siglo XVI). En Sevilla observamos una línea de producción pareja en la obra de autores que en pleno siglo XVI se implantan en el entorno de la ciudad, algunos flamencos, atraídos por la prosperidad económica hispalense y huyendo de los conflictos religiosos europeos, como Roque Balduque (†1561), en el que aún observamos un canon estilizado y elegante. Pero también vemos la obra del igualmente flamenco Juan Giralte (†1574), de un estilo parejo al de Berruguete en sus rostros e incluso anatomías: asimetrías, alargamientos anatómicos, expresividad patética. En este maremágnum de influencias y estilos se planta la escultura que es objeto de análisis en este artículo y que fue objeto de restauración: el *Santísimo Cristo de la Vera Cruz* de Osuna.

En su rostro y cabeza observamos algunos rasgos de la pertinaz influencia flamenca en la imaginería cristifera del siglo XVI sevillano. Dichos rasgos responden a un esquema formal que tradicionalmente se identifica con la imaginería del crucificado de filiación hispanoflamenca que se observa en Castilla en la segunda mitad del siglo XV, pero que en Sevilla se acentúa en sus últimas décadas y se prolonga en las primeras del siglo XVI a través de la obra del ya citado Pedro Millán. Los crucificados hispanoflamencos acentúan su ingravidez imbuidos aún de una expresividad metafísica característica del arte

devocional de la Baja Edad Media. La «*devotio moderna*» se desarrolla en el arte figurativo medieval español a lo largo del siglo XIV pero en la primera mitad del XV adquiere, a través del arte centroeuropeo (borgoñón y germánico) un sentido patético y trágico extremo que en la segunda mitad del siglo se suaviza por la gracia elegante que implanta el arte flamenco. Sin embargo, dicho estilo, elegante y metafísico, se transforma en el Santísimo Cristo de la Vera-Cruz de Osuna en una metafísica corpórea, ya renacentista.

En su rostro se observan algunos de los rasgos de la imaginería flamenca, pero su modelado es, sin embargo, expresionista, e incorpora, a la vez, gravedad a su cuerpo. En su rostro podemos identificar el canon alargado y expresivo de los crucificados hispanoflamencos, su corona de grueso trenzado, su mechón descendente seudorealista o sus globos oculares redondeados. Pero esta escultura ya no modela un abultado vientre, ni dibuja una angulosa cadera, como hacían los de Millán; sus piernas se entrecruzan con naturalidad desde las rodillas evitando el artificioso cruce de tobillos del arte flamenco, y sus brazos evitan el modelado alargado y estilizado de dichos cristos. Es decir, su anatomía del torso, brazos y piernas no son ya flamencas, sino claramente renacentistas, incluso el despliegue de su paño de pureza, en el anudado al vuelo, así lo dejan ver; la sutil simetría concéntrica de paños mojados de su perizoma aún podría recordar tenues resabios goticistas, pero son concebidos bajo una estética a lo romano. La asimetría de su rostro, la expresividad patética que se desprende de su modelado van más allá de lo tardogótico y entran de lleno en el manierismo expresionista que arranca en Valmaseda y Berruguete y que tiene continuación en Juan Giralte, como hemos esbozado.



6. LA ESCULTURA ESTÁ TALLADA EN MADERA Y SE COMPONE DE UN BLOQUE PRINCIPAL DONDE SE TALLA LA CABEZA, TORSO, SUDARIO (MENOS EL ANUDADO) Y PIERNAS, Y LUEGO SENDOS BRAZOS QUE SE ENSAMBLAN A ÉSTE MEDIANTE UN SISTEMA DE MACHIHEMBRADO.



7-8. LAS POLICROMÍAS ESTÁN HECHAS AL ÓLEO CON LACERADOS FUNDIDOS EN LAS ENCARNADURAS Y REGUEROS DE SANGRE APLICADAS SOBRE ELLAS.



9. EL SUDARIO ESTÁ POLICROMADO MEDIANTE ESTOFADOS SOBRE DORADO.

SU DESCRIPCIÓN TÉCNICA: EL EMBÓN, SU TALLA Y POLICROMÍA

La escultura se compone básicamente de dos apartados técnicos: la talla en madera y su piel policromada.

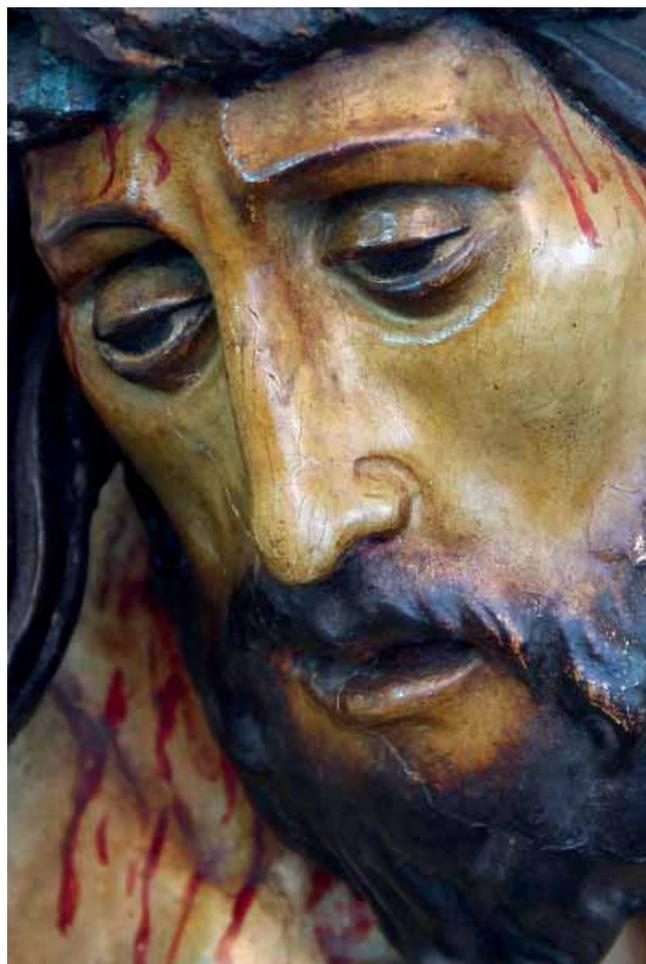
La talla compone la estructura formal de la escultura, la cual se establece mediante cuatro bloques ensamblados de madera que denominamos *embón*. El bloque principal es en el que se talla la cabeza, torso, paño de pureza (excepto el anudado) y sendas piernas. La lógica de la talla determina un trabajo disponiendo la veta en sentido longitudinal al volumen, es decir, en vertical. El modelado de la musculatura es suave, de tenues contraluces y aristas redondeadas, como se observa en el arco torácico y línea esternal, donde suaves concavidades insinúan la anatomía. Igual modelado observamos en sus pectorales. Las piernas, del mismo modo, desarrollan dicha anatomía: su descripción es sutil y variada, cargada de matices volumétricos en el modelado (evita la simplificación geométrica y repara ampliamente en el detalle, pero lo hace de manera tenue, evitando la volumetría contrastada y turgente). Al igual que en la anatomía, en el paño de pureza observamos una talla que se expresa en parámetros realistas. Recrea el modelo iconográfico del perizoma renacentista, de pliegues mojados, que cubren totalmente las caderas de la figura, y se compone de modo compacto y cerrado, aunque muy enriquecido por pliegues asimétricos (queda ajeno a la talla mermada y de pliegues geométricos hispanoflamenco, o a la voluptuosidad torsionada del expresionismo berruguetesco). En este bloque central, igualmente queda tallada la cabeza. En ella es donde observamos, como hemos indicado anteriormente, un estilo

Por todo ello, entendemos que su estilo sintetiza la expresividad mística en su rostro pero modela su anatomía según los parámetros classicistas italianos, por lo que su talla supera estrictamente el período del arte hispanoflamenco tardío, y entra de lleno en el Renacimiento a través de una generación de escultores que arrancan del clasicismo italiano para reinterpretarlo dentro de la estética hispánica de la talla policromada.

Pocas veces se pone en relación esta imagen del Crucificado con las esculturas que lo acompañan en el altar de su capilla en la iglesia de San Agustín de Osuna: la Virgen y san Juan. Este conjunto, el cual pareciera simplemente apostado como composición, pudiera responder, realmente, a un grupo originalmente labrado por la misma mano: la liquidez flameante del modelado y hechuras, ciertas asimetría en los rostros, pueden estar recordando a algunas de las afiliaciones estilísticas que hemos puesto en relación al Cristo de la Vera Cruz: quizás siempre formaron un conjunto, quizás siempre se acompañaron formando la iconografía de un Calvario, todo él, probablemente realizado a finales del segundo tercio del siglo XVI, en torno a 1560.



10-11. LA ESCULTURA PRESENTABA INTENSOS OSCURECIMIENTOS Y AMARILLEAMIENTOS DEBIDO A LA PRESENCIA DE CAPAS DE SUCIEDAD GRASA Y DE BARNIZ OXIDADO. MUY INTENSOS EN LAS MANOS Y BRAZOS, ROSTRO Y PAÑO DE PUREZA.



12. EN EL ROSTRO SE OBSERVABA LA INTENSA PRESENCIA DE UN BARNIZ MUY OXIDADO QUE MOSTRABA UN VELO AMARILLENTO MUY DISTORSIONADOR.

diferenciado respecto de la serena belleza de la anatomía del resto del cuerpo. Su rostro es expresivo porque no recala en el detalle ni busca la perfección del modelado: expresa antes que describe. Hay nervio en su modelado sin querer componer formas bellas ni serenas. Su expresión es asimétrica, sus cuencas oculares son muy profundas y pronunciadas, generando un fuerte contraluz que modela de forma muy acentuada sendos globos oculares. La composición de su cabello se realiza en sendos mechones trenzados casi de manera simétrica que flanquean su rostro; se construye por un alternado zigzagado, de modo artificioso y arcaico, lo cual igualmente observamos en las puntas de su perilla, en la barba, rematadas por sendas puntas retorcidas igualmente simétricas. Su corona de espinas es de grueso trenzado. Todas estas características formales son propias de la imaginería cristífera hispanoflamenca que vemos perdurar de modo singular en esta escultura, pero que compagina con un expresionismo en su rostro que da un salto en su estética al recordar un manierismo berruguetesco, como ya habíamos apuntado.

Sus brazos están tallados en bloques independientes (su sentido de talla es longitudinal al brazo, en horizontal) y se ensamblan al bloque principal mediante un machihembrado que se bloquea con varillas de madera cruzada. Su modelado reproduce una anatomía suavizada por formas redondeadas, como hemos descrito anteriormente, aunque sus dedos quedan compuestos en bloques compactos, aparentemente para asegurar su conservación (¿podía tratarse de una imagen de retablo? Su perfil muy plano, así lo sugiere además). En el modelado de los tendones de sus muñecas, las formas quedan muy marcadas, de dibujo pronunciado y fino.

Finalmente, el anudado del paño de pureza está compuesto en otro bloque independiente, el cual quedaba fijado mediante encolado y un grueso clavo al bloque principal (el encolado ya no actuaba y quedaba fijado con holgura por el clavo, el cual fue sustituido durante los trabajos de restauración por una varilla de madera).

Si se observa el perfil de la escultura se aprecia en ella un modelado de marcada planitud, sin parangón en su lado delantero, es decir, parece ser una imagen concebida para ser vista frontalmente. Esto, unido al modelado en bloque de los dedos, de destacada robustez, pareciera indicar que se tratara de una escultura de retablo.

La policromía que muestra ahora el crucificado no es la suya original, sino que se trata de un repolicromado quizás del siglo XVII o XVIII. El estofado del paño de pureza parece, sin embargo, del siglo XVI o quizás primera mitad del XVII, pero no lo parece desde luego del XVIII.

Sus encarnaduras son al óleo, realizadas a la vejiga y en la que se despliegan amoratadas las huellas del látigo de la flagelación. Estos lacerados amoratados son suaves veladuras realizadas sobre el óleo en fresco, por lo que están fundidas en sus encarnaduras. Sus heridas aparecen ensangrentadas por regueros en sus manos, costado, rodillas, hombros y cabeza, pero no más. Estos regueros de sangre sí están dispuestos con una técnica al óleo ya en seco, de modo que no quedan fundidas. Estas circunstancias son consideraciones a contemplar en el diseño metodológico de la limpieza. El lacerado no extiende las heridas ensangrentadas al resto del cuerpo, lo que le confiere un aspecto de dolor equilibrado y contenido.

El perizoma está policromado mediante un estofado sobre dorado al agua. El dorado es una técnica tremendamente delicada, susceptible de daño por rehidratación excesiva, pero también por mero rozamiento (su grosor es extremadamente fino, pues es incluso menor de la micra, la milésima parte de un milímetro). El temple, probablemente al huevo, es una técnica porosa, la cual dibuja mediante estofados elementos decorativos de aire hebreo, pero con motivos de volutas y acantos aparentemente del siglo XVI o quizás de la primera mitad del siglo XVII.



13-14. ESTAS FOTOGRAFÍAS COMPARATIVAS DEJAN ENTREVER CÓMO LOS DEPÓSITOS DE SUCIEDAD Y LA PRESENCIA DE UN BARNIZ OXIDADO EN SU ESTADO PREVIO ERAN MUY INTENSOS, Y QUE, FINALIZADOS LOS TRABAJOS, SE HAN RECUPERADO LOS Matices DE COLOR DE LAS ENCARNADURAS.



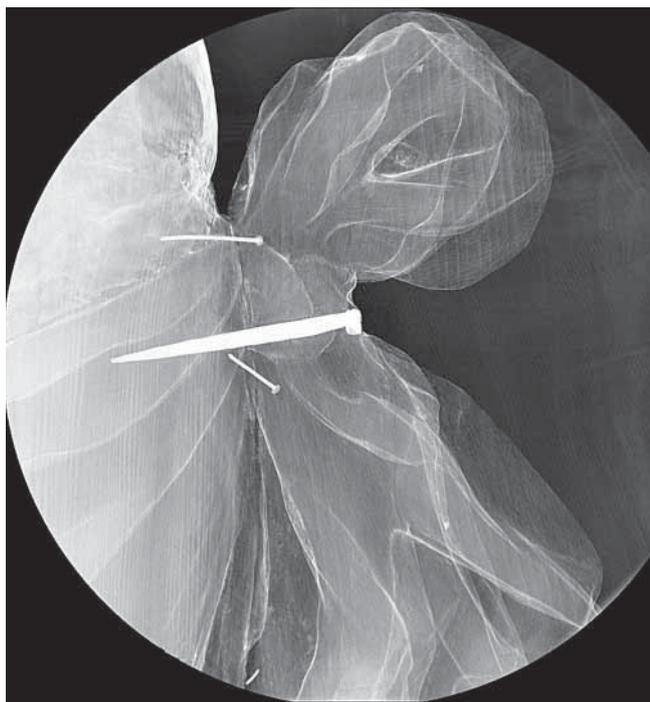
15-16. EL PAÑO DE PUREZA FUE OTRO ELEMENTO QUE DURANTE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN FUERON SOMETIDOS A ARDUOS TRABAJOS DE LIMPIEZA Y DE RETOQUE DE COLOR. EN SU ESTADO INICIAL SE OBSERVA MUY OSCURECIDO, OCULTANDO GRAN PARTE DE SUS DETALLES POLICROMOS, LOS CUALES SE OBSERVAN FINALIZADOS LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN.

ESTADO DE CONSERVACIÓN PREVIO Y LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN

En su estado inicial, y de modo generalizado, la escultura mostraba importantes oscurecimientos debido a la presencia tanto de capas de suciedad como de un barniz muy envejecido sometido a intensos procesos de oxidación y amarilleamiento. Estos depósitos aparecían de manera más o menos generalizada en toda la escultura, pero eran significativamente intensos en sendas manos y brazos, y en el rostro y paño de pureza. Dicho barniz, que en su origen sería una sustancia relativamente transparente, en su proceso natural de envejecimiento ganó opacidad y viró cromáticamente hacia el amarillo pardo que observamos presentaba la escultura al iniciarse los trabajos de restauración. Asociada a esta capa de suciedad se mostraba otra de naturaleza grasa procedente de la luminaria tradicional y de depósitos grasos varios. Ello determinaba una tenue capa de ennegrecimiento, diferenciado del amarilleamiento descrito, que pudimos identificar como un producto de alteración distinto. La totalidad de la escultura mostraba, además, un barniz, aparentemente moderno, transparente y soluble. Dicho barniz fue aplicado quizás con una intención de remozamiento generalizado de la escultura y significándose por la presencia de un brillo

extendido y plano, sin matizaciones ni mateados sutiles. Los trabajos de limpieza supusieron un apartado esencial en las labores de restauración. Como pátina, la capa de suciedad tiene la capacidad de reforzar la dimensión histórica de la obra, su antigüedad: su aspecto material debe ser acorde a su discurso histórico. Por ello, las labores de limpieza han pretendido considerar cierto valor expresivo a estos depósitos que han sido eliminados en un proceso promediado, una tarea extremadamente delicada pretendiendo no interrumpir dicho discurso a la vez que potenciar las calidades técnicas de las policromías (esencialmente las encarnaduras) muy veladas antes de la restauración.

En el capítulo de limpieza debemos reseñar las importantes labores realizadas en el paño de pureza, en donde las capas de suciedad ocultaban en su práctica totalidad las labores decorativas de sus estofados, que aunque desgastados, se muestran ahora, tras los trabajos de restauración, en un estado estéticamente funcional muy aceptable. En la cabeza de la escultura se levantó un intenso repinte negro (plano y cubriente) que ocultaba tanto la labra del cabello y barba como el tenue verde que policroma su corona de espinas (las espinas que aparecían perdidas, pero mostraban la huella de su asiento, han sido repuestas).



17. EN EL PAÑO DE PUREZA EXTRAJIMOS UNOS CLAVOS QUE ARMABAN EL LAZO CON EL RESTO DEL PERIZOMA, DE MANERA DESTACADA EL CLAVO CENTRAL DE FORJA. EN LA RADIOGRAFÍA SE OBSERVAN SUS DISPOSICIONES.

Además de estos evidentes productos de deformación, se observaban destacables fisuras en el torso (frontal y espalda) además de líneas de apertura y finas fisuras en la unión de ensamble de los brazos con el cuerpo. Los ensambles de los brazos mostraban deficiencias estructurales (movilidad y desplazamiento volumétrico) y algunas de las fisuras del cuerpo presentaban un efecto de exfoliación lenticular tendente a la deformación y cierto abarquillamiento. Los brazos requirieron trabajos de consolidación estructural (readhesión y fijación con varillas de madera para su refuerzo) y las fisuras del cuerpo fueron selladas y la exfoliada llevada a su lugar, readherida y fijada mediante fina varilla de madera. Otra pieza que mostraba movilidad era el lazo del paño de pureza, cruzado por un clavo que fue extraído (este «clavo del Cristo de la Vera Cruz», se conserva enmarcado como elemento original de la escultura, de gran carga metafórica, en las dependencia de la hermandad). Dicho clavo fue sustituido por una varilla de madera como refuerzo a la adhesión de dicha pieza.

Las fijaciones de las potencias fueron adaptadas para ser fijadas mediante un sistema de varillas enroscables en casquillos embutidos en la cabeza de la imagen. Igualmente, los clavos que los anclan a la cruz fueron adaptados con arandelas almohadilladas que protegen la policromía del rozamiento metálico. También fueron necesarias ciertas modificaciones en la cruz de procesionar, debido a que el asiento de los brazos fácilmente forzaba los ensambles determinando su debilitamiento, incluso fractura.



RESTAURACIÓN DE DOS ÓLEOS SOBRE LIENZO DE GRAN FORMATO PERTENECIENTES A LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA

Por

CRISTINA LEONOR PÉREZ GARCÍA

ADRIÁN ROBLES ANDREU

Conservadores-restauradores de bienes culturales¹

Se trata de dos pinturas anónimas del siglo XVII de gran formato, las cuales pertenecen al conjunto pictórico que representa a santos dominicos ubicado en los laterales del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de Osuna. Por un lado tenemos la representación de san Luis Beltrán, portando un crucifijo en una mano y en la otra un cáliz del que asoma una serpiente, atributos que lo identifican. Un ángel aparece junto a la figura del santo, con un libro abierto en sus manos. Por otro lado, nos encontramos con una iconografía que parece identificar a santa Margarita de Hungría, que aparece arrodillada con la mirada al cielo y las manos cruzadas sobre el pecho. Cristo aparece en la zona superior, rodeado de nubes y ángeles y mostrando las marcas de la crucifixión en sus manos. Un ángel porta tres flechas, al igual que son tres las coronas que aparecen sobre el altar.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Hay que tener en cuenta que sobre ambas obras ya se habían comenzado algunas tareas de restauración. Por un lado, los lienzos presentaban una gran estabilidad estructural dado que se habían reentelado y se les había sustituido su bastidor original. Sin embargo, todos los procesos de intervención sobre la película pictórica habían sido iniciados sin llegar a concluir ninguno de ellos. Hay que destacar que, aunque los reentelados hayan favorecido su estabilidad, también se han visto acentuadas las marcas producidas por la unión de las diferentes piezas textiles que conforman el lienzo.

De este modo, se podían observar zonas con un alto grado de limpieza físico-química en contraposición con zonas en las que no se había eliminado las diferentes capas de barniz y suciedad superficial. A esto hay que sumarle el estucado de lagunas sin la aplicación previa de un barniz, así como el retoque pictórico sobre lagunas que no estaban debidamente enrasadas. Como se puede observar en las imágenes, esta metodología de actuación dejaba incompleta la lectura de la obra.

PROCESO DE INTERVENCIÓN

Atendiendo al estado de conservación, se estableció una metodología de trabajo por fases, obviando los criterios utilizados en su intervención anterior. En primer lugar se realizaron catas en la capa pictórica, con las que determinar un óptimo y homogéneo nivel de limpieza. De este modo, no solo se pretendía llevar a cabo este proceso, sino que además esta fase serviría para eliminar todas aquellas intervenciones poco acertadas.

Tras los estudios previos se determinó una limpieza físico-química mediante la utilización de un sistema acuoso gelificado de pH variable, el cual nos permitió eliminar tanto la suciedad incrustada como los barnices oxidados, sacando

¹ arteyrestauracionblog@gmail.com