

UN "NUEVO" CRUCIFICADO MEDIEVAL EN SANLUCAR LA MAYOR: ANÁLISIS, ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN

Alberto L. MORALES CHACÓN

Si interesante y sorprendente puede parecer el hallazgo de una pieza u obra artística, más aún debe serlo si se trata de una imagen cultural y, muy posiblemente, de fuerte carácter devocional en sus días, de la que ya no sólo se ignoraba su paradero sino su propia existencia.

Relegado durante incontables años a la silente oscuridad conventual de los muros del templo de las Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor (Sevilla) —establecidas en dicha villa desde 1590—, a principios del presente año fue descubierto el muy deteriorado Crucificado por miembros de la Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Santísimo Cristo de la Humildad en su Flagelación y María Santísima de la Piedad, propietarios de la primitiva talla escultórica.

La importancia y trascendencia de tal hallazgo viene dada ya no solamente por su incuestionable sentido espiritual de arraigo popular, sino por encuadrarse estilísticamente en el período gótico, etapa estética aún poco investigada en nuestro ámbito andaluz ya sea por la ausencia de documentación archivística o por la dificultad expresa que supone el estudio a fondo del legado medieval.

La inexistencia de una imaginaria románica en nuestro área geográfica, marcada por el predominio conceptual y plástico de un Todopoderoso Cristo Majestad, fiel a los valores monacales de la Plena Edad Media, imposibilitó la configuración de unas sólidas bases iconográficas y formales de signo sacro.

La irrupción de un arte cristiano gótico-mudéjar provocó la culminación de un proceso Cristocéntrico escolástico de carácter naturalista. Así, la interpretación modélica del Crucificado muestra a Jesús fijado a una

cruz arborea por tres clavos en intensa agonía dolorosa. Un amplio sudario —"cinctus" o "perizonium"— le cubre desde la cintura hasta la parte inferior de la rodilla, para progresivamente con el paso de las décadas, reducirse hasta adoptar dimensiones escuetas en beneficio de un más valiente y realista tratamiento de la anatomía de la imagen, en esa recobrada búsqueda de la belleza del desnudo que eclosiona con el Renacimiento.

El esquematismo compositivo es nota esencial. Sencillez de líneas, misticismo patético y grave en el arqueamiento forzado del cuerpo de Jesús, acompañado por la no menos angustiosa caída de su cabeza hacia el lado derecho, en claro signo de defunción.

Como apuntara el profesor Hernández Díaz, paulatinamente la figura de Cristo se sustrae a influencias trecentistas europeas hasta concretarse ya en el siglo XV, gracias al aporte estético borgoñón y al clasicismo del Quattrocento italiano, en formalismos imbuidos de una mayor serenidad, amable y atrayente expresión de rigor historicista de raigambre aristotélicotomista (1).

El anonimato de la inmensa mayoría de las tallas e imágenes goticistas dificulta en gran medida la datación cronológica de éstas. Maestros afincados en Sevilla de la brillantez artística de Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, y más tarde, de Jorge Fernández, contribuyeron a generar en nuestro ámbito bajo medieval una corriente escultórica de indudable sabor norteño con pródigos continuadores, foráneos o no, en el arte de la gubia o el cincel.

Todo análisis artístico y estético conlleva una valoración comparativa con modelos o ejemplares parejos y similares a la obra en cuestión. Es por ello, por lo que hemos decidido encauzar nuestro estudio en busca de obras goticistas, ubicadas en el

área provincial sevillana, cuyo sello estilístico y formal pudiera darnos alguna referencia concreta y específica acerca de la identidad del Crucificado de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor.



Anclado aún en pleno siglo XIV y de evidentes semejanzas compositivas al Cristo mencionado de la localidad aljarafeña, es el Crucificado de los Desamparados de la Iglesia del Divino Salvador, de Carmona (Sevilla), obra realizada en madera de encina, de 1'52 metros, y rasgos corporales muy resumidos. Sus innumerables y desafortunados repintes sufridos con el transcurso de los siglos ha alterado grave y sustancialmente el estado original de la espléndida talla carmonense.

Sin embargo, fue el ya desaparecido San-

to Cristo de San Agustín de la Parroquia de San Roque de Sevilla, el simil más cercano. Actualmente se venera una copia materializada por Agustín Sánchez Cid, que guarda las incorrecciones propias del primero, en cuanto a su torso deficientemente trabajado, costillas puerilmente marcadas y sudario de pliegues de una simetría palpable.

De fines de esta centuria, quizás del último decenio, cabría datar el majestuoso e impresionante Cristo del Millón que remata el fastuoso retablo mayor de la Catedral hispalense. Su poderoso dramatismo, dinamismo corporal, hondos cortes de gubia en su cabellera y grandilocuente sudario anudado a la derecha, otorgan al Crucificado catedralicio un carácter asombroso e inigualable. Presenta dimensiones igualmente excepcionales (1'86 x 1'63 metros), si bien se justifica por la disposición que ocupa como culmen de la gran máquina retablística de la Capilla Mayor de la Santa Iglesia Catedral a distantes metros de cualquier observador.

En torno a estas fechas, establecido en la misma localidad de Sanlúcar la Mayor, el Cristo de San Pedro, denota esa misma gravedad y categoría que el Crucificado anteriormente referido, y del mismo modo, reúne parejos rasgos que la convecina talla de la Vera Cruz, que bien pudiera haberse ejecutado por esos mismo años finales del siglo XIV. De menor envergadura que el del Millón, (1'70 x 1'55 metros) manifiesta en toda su plenitud el dolor desgarrador de un cuerpo vencido, muerto, con las palmas extendidas en actitud de relajación. Anatómicamente es interpretado con corrección y sereno tratamiento.

Enclavados cronológicamente en el siglo XV, citaremos al Cristo de la Iglesia de Santa María de las Nieves, de Benacazón, si bien éste presenta mayor rigidez en la dis-

posición de la cabeza con respecto al de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor. Así mismo, el Crucificado de la Iglesia de Santa María, de Ecija (1'74 mts.), modelo de gran parecido al anterior en cuanto sigue el mismo esquema compositivo marcado por la intensa verticalidad, vientre y abdomen sumarios y sudario algo más recortado.

Lejos de nuestras fronteras, hallamos ejemplos interesantes a contrastar con la talla sevillana. La valiosa e inestimable información facilitada por la investigadora romana Eslisabetta Campolongo sobre la exposición celebrada en 1987 en la Pinacoteca Nazionale de Siena, titulada "Scultura Dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250-1450", nos acerca a modelos cristíferos trecentistas de clara filiación al caso a tratar. El coordinador de la muestra, Alessandro Bagnoli, presenta dos imágenes que bien pudieran pertenecer al mismo momento artístico que nuestro Cristo de la Vera Cruz. Se trata por un lado, del Crucificado que podemos contemplar en el interior del tabernáculo seicentista situado tras el altar mayor de la Iglesia de San Antonio, de Montalcino, realizado hacia 1330-1350, en madera de nogal y de 1'88 metros de altura. Pertenece a la escuela sienesa, desconociéndose su autor material que curiosamente coincide con el anónimo maestro hispano en la adopción del mismo sistema de ensamblaje de piezas a base de cuñas de madera que ajustan al tronco brazos y cabeza conformando un todo uniforme y compacto. Sufrió en 1985 una profunda restauración, eliminando repintes azulados del bellissimo sudario de motivos geométricos dorados y consolidando especialmente el dorso de la imagen que se encontraba ostensiblemente desajustado. Su rostro de pómulos y párpados de modelado mórbido, la espesa cas-

cada de cabellos y barba, y la grácil disposición de pliegues del sudario, son los signos que cabe señalar como más cercanos a las notas formales que caracterizan al Crucificado de Sanlúcar la Mayor.



También debemos hacer referencia al popular Cristo de los Disciplinantes, expuesto en el Oratorio de este mismo nombre en la capital sienesa, inmerso cronológicamente en los momentos finales del siglo XIV. La impresionante talla lignaria se ajusta de igual modo al concepto artístico predominante en los años culminantes del gótico, preludio de un Renacimiento de aires estéticos renovados. El plasticismo anatómico impreso en la imagen sevillana se repite con inquietante paralelismo en el sereno "Crocifisso dei Disciplinati", obra de esbel-

tos costados y túrgido vientre, que consigue sin lugar a dudas el efectismo pretendido ante el fiel. (2)

De este análisis estilístico comparativo extraemos como conclusión la muy probable datación del Cristo de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor en torno a los años finales del siglo XIV o, quizás, al primer tercio de la siguiente centuria, según se desprende de los rasgos formales que lo conforman, si bien su lamentable y deteriorado estado de conservación impiden un más absoluto y riguroso dictamen e investigación.

El Cristo sanluqueño está tallado en madera de pináceas, con unas dimensiones de 1'30 metros y policromado con técnicas de temple al huevo y estofado. Presenta dos películas pictóricas, una, la visible, que podría datarse entre los siglos XV y XVI, y otra, que subyace bajo ésta, de tonos más intensos y cromatismo más vigoroso —especialmente visible en los azules y rojos del sudario— que bien pudieran ser las originales. Se conforma mediante el ensamblaje al tronco de las extremidades superiores y la cabeza que se halla unida a aquél con un vástago sólido de madera acuñado hábilmente en su interior.

Su estado de conservación podríamos calificarlo de muy deficiente, por cuanto su soporte lignario se encuentra gravemente atacado por insectos xilófagos (*anobium punctatum* e *hylotropes bajulus*) y alguna familia de termes, que prácticamente han desfigurado —en concreto su cabeza— la primitiva imagen. El emparedamiento a que se ha visto sometida durante no poco tiempo en los muros conventuales ha provocado la enorme adquisición de humedad que hoy podemos observar. De igual forma, presenta un general desajuste de piezas y miembros

de su estructura básica, la pérdida de numerosos elementos y fragmentos del soporte —pies y manos en su totalidad—, y la ausencia de textura. Es interesante apuntar cómo la madera ha perdido todas sus características higrométricas.

Los escasos restos que se conservan de preparación manifiestan su composición a base de sulfato de cal y adherentes (colas animales), siendo de color blanco y espesor grueso. Su adhesión al soporte, pues, es precaria, originándose múltiples levantamientos con riesgo ostensible de pérdidas. Los desprendimientos de preparación son numerosísimos y casi generalizados, conservándose un porcentaje aproximado del 10% del total.

De la misma proporción son los daños sufridos sobre la película pictórica. Las pérdidas alcanzan niveles extremos, no conservándose más de un 4% de la policromía originaria, padeciendo innumerables levantamientos los contados restos existentes que se encuentran al borde de la pérdida o el desprendimiento inmediato.

El estrato superficial se halla cubierto por depósitos de microorganismos, manchas de humedad y por materia inerte y suciedad acumulados en alto grado. La alteración de las lagunas de policromía y de los restos de oro del sudario, son debidos a la honda sequedad de la superficie en contraposición con la humedad impresa en el interior de la talla.

Es, por tanto, una obra de arte notablemente dañada, ya sea por factores de tipo químico, biológico o físico, que actúan en virtud de la mayor o menor inestabilidad inherente de los materiales que constituyen el objeto artístico, o según el uso de técnicas defectuosas e inapropiadas, malas condiciones ambientales, etc.

Ciertamente existen cambios en el estado material de una obra que resultan inevitables e irreversibles. Sin embargo, su deterioro puede frenarse mediante un adecuado tratamiento de conservación dirigido y llevado a cabo por especialistas y técnicos en restauración, huyendo así de entusiastas métodos –muy al uso entre aficionados, escultores o pintores sin la pertinente titulación exigida– que sólo pueden generar daños irreparables. La conservación profesional mantiene la autenticidad del objeto y evita todo tratamiento inútil e innecesario.

Es por ello, por lo que la Hermandad de la Vera Cruz de Sanlúcar la Mayor, propietarios de la talla, optó –con buen criterio– porque fuera la empresa de restauración y conservación de obras de arte "Isbilía", de la capital andaluza, la que ejecutase y llevase a buen término en sus talleres las complejas labores y procesos específicos en este campo de las Bellas Artes. Técnicos y licenciados vienen acometiendo desde el pasado mes de Marzo tan delicadas actuaciones, encaminadas más que a la propia restauración de la imagen, a su precisa conservación, ya que no se cuentan con datos suficientes para emprender las posibles reintegraciones pictóricas o del mismo soporte lignario, desaparecidos en casi su integridad.

El tratamiento de conservación propuesto por el taller de restauración "Isbilía" es el que sigue:



SOPORTE:

- Tratamiento desinsectante antixilófagos una vez haya sido tratada la talla con los gases necesarios, sometidos en "campana".
- Consolidación general de la imagen mediante la aplicación interna de resina a base de metacrilato, Paraloid B-72, al porcentaje adecuado de disolución en Proquisolv "NU" (disolvente nitrocelulósico).
- Cosido con espigas de madera noble, curada y desecada, de las piezas desprendidas, cada una en su exacto lugar de ubicación, y consolidación de las mimas para dar consistencia a la obra escultórica.
- Fortalecimiento de los ensambles con resina epoxídica Bisfenol A, con agente endurecedor Trietilentetramina, a bajo nivel, sin intención de reconstrucción de zonas.
- No reintegración de elementos del soporte, como manos, pies y otros elementos o fragmentos desaparecidos.

PREPARACION Y PELICULA PICTORICA

- Fijación de la capa de preparación y película pictórica con inyección de adherente (Primal) y aplicación de presión.
- No reintegración de ninguna de ambas capas, ante el desconocimiento de la original policromía de la imagen.

ESTRATO SUPERFICIAL

- Mantenimiento de la suciedad acumulada así como de la materia inerte adherida.
- Eliminación de microorganismos y de la humedad superficial mediante radiación infrarroja.
- Aplicación de una protección final a base de resinas naturales de características idóneas.

La Comisión Técnica de Intervención y Criterios de "Isbilía", órgano de análisis y evaluación de toda actuación a seguir en la obra de arte a restaurar, decidió no se aplicara un tratamiento de restauración que de algún modo falseara la visión original de la imagen, sino una conservación arqueológica

que mantuviese a la misma en el estado que presenta, una vez detenido el feroz ataque de insectos xilófagos y su progresivo deterioro, haciendo cumplido caso a las recomendaciones de la Carta del Instituto del Restau-ro, difundida por el Ministerio de Instrucción Pública italiano, en Abril de 1972 y aún en vigor, sobre el tratamiento a obras pictóricas y escultóricas de rango arqueológico, como es nuestro caso concreto.

La inexistencia del soporte cruciforme de origen ha llevado a establecer por parte de la referida comisión -para su posterior exhibición y exposición- un sistema de sujección de metacrilato que facilite su visión completa y garantice su adecuada conservación.

Con el referido tratamiento y proceso -científico y riguroso de principio a fin- podremos afortunadamente contemplar una excepcional obra artística y así devolver a nuestro rico patrimonio cultural una pieza escultórica que no por desconocida posee menor categoría. Un "nuevo" Crucificado gótico se recupera felizmente para el acervo histórico artístico andaluz.

NOTAS

- (1) HERNANDEZ DIAZ, José: Crucificados medievales sevillanos. "Homenaje al Dr. Muro Orejón". Vol. I. Sevilla, 1979, Pág. 47.
- (2) SCULTURA DIPINTA. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450. Siena, 1987. Págs. 69, 70 y 96.