

Diseño, realización y evaluación de un sistema de articulación para una escultura bimodal para procesionar: el caso del Cristo de la Vera Cruz de Guillena

Benjamín Domínguez Gómez

Resumen: La imaginería en madera policromada dotada de articulaciones en los brazos es una particular tipología que surge para la representación, cada Viernes Santo, de la Ceremonia del Descendimiento. En este trabajo presentamos los resultados de la intervención efectuada sobre una de estas imágenes articuladas, el Smo. Cristo de la Vera Cruz, titular de la cofradía del mismo nombre de la localidad de Guillena (Sevilla), para la que se diseñó en 2011 un novedoso sistema de articulación, el cual damos a conocer en este artículo, toda vez que su idoneidad ha sido convenientemente evaluada a lo largo de casi una década.

Palabras clave: escultura, madera policromada, factores de alteración, innovación, tratamiento, restauración, Sevilla

Design, realization and evaluation of a joint system for a bimodal sculpture to procession: the case of the Christ of the Vera Cruz de Guillena

Abstract: The imagery in polychrome wood endowed with joints in the arms is a particular typology that arises for the representation, every Good Friday, of the "Ceremony of Descent". In this work we present the results of the intervention carried out on one of these articulated images, the Smo. Cristo de la Vera Cruz, owner of the brotherhood of the same name of the town of Guillena (Seville), for which a novel articulation system was designed in 2011, which we make known in this article, since its suitability has been conveniently evaluated over almost a decade.

Keyword: sculpture, polychrome wood, agents of deterioration, innovation, treatment, restoration, Seville

Concepção, realização e avaliação de um sistema de articulação de uma escultura bimodal para procissão: o caso do Cristo da Verdadeira Cruz de Guillena

Resumo: A imagem em madeira policromada com braços articulados é uma tipologia particular que surge para a representação, todas as Sextas-feiras Santas, da "Cerimónia da Descida da Cruz". Neste trabalho apresentamos os resultados da intervenção realizada sobre uma destas imagens articuladas, Santo Cristo de la Vera Cruz, patrono da irmandade com o mesmo nome na localidade de Guillena (Sevilha), para a qual foi desenhado um novo sistema de articulação em 2011, que apresentamos neste artigo, uma vez que a sua idoneidade foi convenientemente avaliada ao longo de quase uma década.

Palavras-chave: escultura, madeira policromada, fatores de alteração, inovação, tratamento, restauro, Sevilha

Introducción

La correcta aplicación de los criterios de intervención y los tratamientos sobre las esculturas en madera policromada para procesionar siguen siendo un desafío para los conservadores-restauradores responsables de su intervención. Su concepción como imagen destinada al culto les confiere una serie de características particulares que afectan directamente a su conservación, manifestadas fundamentalmente en la práctica procesional, pero también en la colocación de vestimenta, elementos propios de su iconografía (coronas, cetros, potencias...) o su exposición pública a la veneración de los fieles en besamanos, besapiés, etc. (González y Baglioni 2003: 80-84). Una de estas prácticas devocionales es el denominado ritual del *abajamiento*, *desenclavo* o *descendimiento* que tiene lugar en muchas localidades españolas durante la tarde noche del Viernes Santo desde, al menos, el s. XIV. La principal característica de estas imágenes es que las articulaciones de los hombros (y en ocasiones otras partes de su anatomía), poseen la facultad de variar de posición, resultando yacentes o clavados en la cruz de forma indistinta. Son, por lo tanto, esculturas de un marcado carácter funcional que podríamos denominar bimodales.

En este trabajo presentamos los resultados de la intervención efectuada sobre una de estas imágenes articuladas, el Smo. Cristo de la Vera Cruz, titular de la cofradía del mismo nombre de la localidad sevillana de Guillena, efectuada entre los meses de noviembre de 2011 y marzo de 2012. Como se expondrá en su momento, y dado que el sistema de articulación original había sido sustituido por uno que no satisfacía las necesidades que demandaba la obra, tuvimos la oportunidad de dotar a esta imagen de un nuevo sistema de articulación diseñado al efecto, el cual damos a conocer en este artículo, así como los resultados de dicha actuación, toda vez que su idoneidad ha sido convenientemente evaluada a lo largo de casi una década.

Antecedentes y estado de la cuestión

Sobre las imágenes articuladas para ser dispuestas como crucificados y yacentes durante la Ceremonia del Descendimiento, el interesante trabajo realizado por Ruth Fernández González nos ofrece un adecuado estado de la cuestión, sobre todo en lo que a la mitad norte de la península se refiere. En él se nos informa que "*estas representaciones se realizaban casi en su totalidad con actores reales. Se empleaban muy pocas imágenes sagradas, limitándose casi exclusivamente a procesionar la imagen de Cristo en la cruz, propiedad de la cofradía o de la parroquia*" (Fernández 2011:6). Las imágenes articuladas más antiguas -que conocemos- se localizan a partir de mediados del s. XIV, como el cristo crucificado de la Iglesia de San Lorenzo de Kempten (Suabia), fechado en torno a 1350 (Taubert 1978:39-40) o el del monasterio benedictino de Barking,

cerca de Londres, de en torno a 1370 (Fernández 2011: 8). También al s. XIV corresponden las tallas articuladas de cristo muerto localizadas en los antiguos territorios del imperio Romano-Germánico (Fernández 2011:15). En España, el profesor Sánchez Herrero nos indica que en el año 1450 ya se representaba este teatro sacro en tierras leonesas, extendiéndose por toda la península (Sánchez Herrero 2008: 206). No obstante, existen testimonios de imágenes articuladas más antiguas, como la conservada en el Museo Diocesano de Tui (Pontevedra) o el Cristo de la Catedral de Burgos (Fernández 2011: 17), lo que nos lleva a pensar que estas representaciones, en España, pudieran haber empezado incluso antes, como en el resto de Europa.

Pese a todo, la propagación de esta práctica y, en consecuencia, el aumento de la producción de imágenes de esta tipología, se producirá en el s. XVI a raíz de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento (1545-1563), en las que se potenciará el uso de las imágenes como elemento doctrinal y catequético. A este período hemos de adscribir, por tanto, el arranque de estos rituales en tierras andaluzas, de donde sabemos que la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla realizó la ceremonia del descendimiento a lo largo del último tercio del s. XVI y hasta 1604, en que fue prohibida por el Cardenal Niño de Guevara (Bermejo 2013: 545-546). Con todo, y a tenor de las imágenes conservadas en la actualidad, dicha representación sacra debió de recuperarse en la diócesis hispalense a lo largo del s. XVIII -si no antes- por cuanto son numerosas las imágenes pertenecientes a ese período estilístico que presentan esta doble funcionalidad, contando con sus correspondientes elementos anatómicos móviles (Manzano 2002: 92). Que conozcamos, han llegado hasta nosotros imágenes dotadas de este tipo de articulación en las localidades sevillanas de Alcalá del Río [figura 1], Benacazón, Cantillana, Casariche, Castilblanco de los Arroyos, Fuentes de Andalucía, La Algaba, Lebrija, Mairena del Alcor, Olivares, Peñaflor, Pilas, Pruna y Marchena, a las que hay que sumar las localizables de Alcalá de Guadaíra, Albaida del Aljarafe, Castilleja de la Cuesta, Guadalcanal, Herrera, Los Palacios o Sanlúcar la Mayor que quedaron inmovilizadas al perderlas en posteriores restauraciones^[1].

En relación con las tipologías identificadas, también Fernández González nos hace un interesante análisis, estableciendo seis variantes en función del sistema de articulación (2011: 28-56):

- Goznes metálicos. Suelen acabar en punta para ser clavados en la madera o cuentan con una pequeña pletina para su fijación con clavos o tornillos.
- Articulaciones de galleta. Son las más frecuentes. Existen dos variantes de esta solución: las que parten del hombro y las que parten del brazo.
- Galleta metálica o rótula metálica.



Figura 1.- Sermón del Descendimiento. Hermandad de la Soledad de Alcalá del Río (Sevilla) [A. Rendón].

- Sistema de fosa y bola. Pueden incorporar pernos para su sujeción, muelles, etc.
- Sistema simple de goma interna, que atraviesa la imagen sujetando ambos brazos en común.
- Sistema de bisagras axilares. Aunque generalmente son metálicas, también existen ejemplos realizados en cuero, como es el caso del Cristo de Villabade, en Lugo.

Además, en todos los casos, el mecanismo de abatimiento de los brazos puede estar cubierto por una piel o tejido que aumenta su realismo, siendo esta solución bastante frecuente entre los ejemplos que venimos refiriendo en este trabajo [figura 2]. Sin embargo, como denominador común también hemos advertido como, a pesar de tan variado repertorio de técnicas y materiales, casi ninguno de estos sistemas de articulación consigue dar respuesta, de manera anatómicamente exacta, a la disposición natural de un cuerpo inerte. En todo caso, puede que, al menos en una de las dos posturas, se consiga una disposición natural, generalmente la de crucificado, quedando la otra condenada a no representarse con la exactitud anatómica que le correspondería. Así, a poco que analicemos cualquier escultura articulada de esta tipología nos percataremos que posee unas dimensiones exageradas en los hombros o una longitud en los brazos que no se corresponden con las proporciones de la figura humana, al menos, en términos generales.



Figura 2.- Detalle de la articulación del Cristo Yacente de Ahigal (Cáceres) recubierta de un material textil policromado [Uffizzi CRBC].

Descripción del bien

La Hermandad de la Vera Cruz de Guillena fue fundada en 1560 en la ermita de San Nicolás. Su fin principal era la asistencia a los necesitados y el culto público en memoria de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, así como la celebración de otras festividades litúrgicas. Obligados

a abandonar su sede primigenia, la corporación pasó en 1856, junto con sus imágenes y el retablo de la cofradía, a la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada, su actual sede. Como otras corporaciones de la misma índole, en el s. XIX sufrió una gran decadencia, intentándose a lo largo de la segunda mitad del s. XX su reactivación en varias ocasiones. Sin embargo, no será hasta el año 1983 cuando alcance la reorganización definitiva, aprobándose nuevas reglas en 1991.

Desde su fundación, la cofradía utilizaba para su procesión un crucificado de tamaño menor que el natural ^[2]. Sin embargo, éste fue sustituido por la imagen objeto de este trabajo durante el primer tercio del s. XVIII, puesto que sabemos que en 1728 ya se celebraba la ceremonia del descendimiento con un crucifijo “*de altura de un hombre*” (Silva 2010: 39). Además, a este período pertenece una urna barroca que conserva la hermandad, adaptada perfectamente a las dimensiones del crucificado, donde debió de procesionar hasta el s. XIX.

La imagen del Cristo de la Vera Cruz [figura 3] es una escultura en madera policromada de tamaño natural (155 x 140 cm). Representa a Jesús muerto en la cruz con tres clavos. Su cuerpo desnudo, sólo está cubierto por un paño de pureza con un amplio pliegue, que se ajusta por medio

de una cuerda y se anuda en el lado derecho. La cabeza cae, apoyada la barbilla sobre el pecho, en una composición muy simétrica y equilibrada. Suele lucir corona de espinas y potencias. De autor anónimo, Silva Fernández lo adscribe a la escuela sevillana de imaginería, fechándolo en torno a 1675-1725.

Cada año, la imagen sale en procesión en la tarde noche del Viernes Santo, figurando como crucificado. Además, desde el año 2012, vuelve a procesionar, en este caso dispuesta como yacente, durante la tarde del 2 de noviembre, en la que es trasladada al cementerio de la localidad para, tras la celebración de una eucaristía, regresar a su templo.

Según se desprende de la documentación de archivo, la imagen ha sido sometida a varias intervenciones de restauración a lo largo de su historia, siendo la anterior a la que relatamos la practicada en 1955 por el imaginero Manuel Pineda Calderón (1906-1974). Dicha actuación consistió, *grosso modo*, en repolicromar la imagen en su totalidad, aplicando un fino estrato de preparación intermedio que le sirvió también para colmatar grietas y aberturas entre ensamblajes, que fueron entelados en la mayoría de los casos, así como en la sustitución del sistema de articulación de los brazos, presumiblemente original, por unas bisagras axilares [figura 4].



Figura 3.- Anónimo (1675-1725). Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Guillena (Sevilla) tras la intervención [Fco. Javier Gutiérrez].



Figura 4.- Detalle del sistema de articulación, mediante bisagras, incorporado en 1955.

Propósito y objetivos de la intervención

Alertados por el oscurecimiento que presentaba la imagen y los desajustes de los brazos, los cofrades nos solicitaron un estudio pormenorizado de la obra y una propuesta de intervención adecuada a sus necesidades de culto.

Sometida la imagen a un estudio radiológico completo (RX y T.A.C.), realizado el estudio de correspondencia de policromías y analizadas una serie de muestras extraídas de su encarnadura, pudimos confirmar, en primer lugar, la existencia de una encarnadura bajo la aplicada por Pineda Calderón en la última restauración. Ésta, además, se conservaba en un porcentaje elevado de la superficie de la imagen, por lo que era factible su recuperación. Desde el punto de vista estético, la apariencia y calidad de la obra quedaban bastante mermadas por la actuación del escultor, quien había colmatado muchos de los detalles sutiles de la escultura y ocultado la encarnación anterior, en buen estado de conservación, por otra que presentaba alteraciones, una apariencia oscurecida y carente de interés artístico.

En segundo lugar, pudimos verificar como dicha actuación ocultaba un buen número de alteraciones en el soporte de madera, así como la incorporación de numerosos elementos metálicos, entre los que hay que destacar las ya citadas bisagras. Particularmente, en relación con el tema que nos ocupa, el principal problema de conservación radicaba, además del desajuste que presentaban los brazos en posición de crucificado y el deslucido efecto que provocaban, en que la degradación de estos elementos ferrosos y los tornillos que los fijaban estaban comprometiendo la perdurabilidad de la encarnación en esta zona, con claros signos de deterioro.

En consecuencia, los objetivos que se marcaron en el proyecto de intervención fueron:

- Revertir por medio de un tratamiento de limpieza fisicoquímica la actuación de 1955. El propósito de retirar el amplio repinte quedaba triplemente justificado: Estaba

generando daños, impedía el reconocimiento de la obra y condicionaba la aplicación de otros tratamientos. Liberar a la imagen de este estrato no original y carente de interés artístico era la única opción para poder tratar las importantes alteraciones que sufría la escultura y que no habían sido resueltas, sino tapadas. Por otro lado, estaba comprometiendo tanto la correcta conservación de la imagen como su justa puesta en valor.

- Devolver a la imagen un estado de conservación óptimo, coherente a su uso, por medio de la consolidación de la madera, la reintegración volumétrica y cromática de su encarnadura, así como la correcta incorporación de los anclajes necesarios para la colocación de los atributos iconográficos (potencias, corona de espinas, etc.).

- Recuperar la funcionalidad y uso de la imagen en su doble condición de crucificado y yacente, incorporando un sistema de articulación apropiado, tanto en el aspecto material, como técnico y estético.

Aunque motivos obvios obligan a describir los tratamientos inherentes a los dos primeros objetivos expresados a lo largo del artículo, nos centraremos a continuación en el desarrollo del tercero, objeto principal de esta contribución; en su justificación, metodología y evaluación de resultados.

Justificación y metodología aplicada

Una vez definida la intervención y trasladada la imagen al estudio de restauración, comenzamos el proceso acometiendo la remoción del repinte, tras el que salieron a la luz los numerosos daños identificados en el soporte de la madera a través de las radiografías y la encarnación subyacente que es la que actualmente luce la imagen ^[3]. En la zona de las axilas, una gruesa capa de yeso, reforzada con una tela encolada, ocultaba las oxidadas bisagras axilares. Retiradas éstas y todos los estratos incorporados en 1955 comprobamos que se habían eliminado la preparación y el color en esta zona, a causa del lijado y retallado que se había practicado para su adaptación. Esto generó amplias lagunas en la encarnación de la imagen [figura 5] coincidentes con el final de los brazos y los hombros. Lamentablemente, esta misma alteración la encontramos también en otras zonas intervenidas por problemas en las piernas o el sudario.

Estudiada la obra, así como valorados los diferentes sistemas de articulación, se decidió diseñar y ejecutar exprofeso un nuevo mecanismo, que diera respuesta a las siguientes premisas en relación con el uso dual de la imagen:

- La solución habría de ser coherente con los principios fundamentales de la conservación y la restauración, como son su reversibilidad, mínima intervención, plena justificación, documentación, etc.



Figura 5.- Detalle de las bisagras. Proceso de eliminación de repintes e identificación de lagunas en la encarnación del s. XVIII.

- La posición principal de la obra es la de crucificado. Por tal motivo, la solución debía contemplar que la imagen no se viese anatómicamente afectada.

- Las reintegraciones del volumen de la escultura debían limitarse al mínimo imprescindible, garantizando la completa preservación del original.

- Dado que ya no se celebra la ceremonia del descendimiento, la solución a adoptar para recuperar su posición yacente permitía contemplar la posibilidad de incorporar, retirar o manipular las piezas necesarias a puerta cerrada, esto es, sólo ante un grupo reducido de cofrades, responsables de la correcta disposición de la imagen.

- Los materiales a emplear debían de ser estables y duraderos. Se desestimó el uso de pieles de cubrición por los problemas de conservación que pueden presentar.

La solución ideada fue, finalmente, instalar un nuevo mecanismo, fabricado en acero inoxidable, que se completa con unas prótesis de madera cuando la imagen se expone como yacente [figuras 6 y 7]. Este par de elementos, muy similares e inspirados en los que la imagen poseía antes de esta intervención permite, además, mantener oculto el sistema de articulación.

Concretamente, el sistema diseñado se compone de dos piezas complementarias para cada brazo, con una largura total de 24 cm y un diámetro de 2 cm. Fabricadas en acero, de forma cilíndrica y machihembradas para conseguir un perfecto encaje entre ellas. La pieza A, que se dispone en el torso, es hueca y realizada de una sola pieza. La parte B, montada en el brazo, es maciza y dispone de una articulación mecánica que permite abatir los brazos de la escultura. En ambos segmentos, mediante mecanizado, además se dio forma a una espiga en el extremo de la parte B, realizando el correspondiente cajeado, de 0.5 x 2 cm, en el extremo interno de la pieza A, como se observa en la figura 6. Cuando la imagen se encuentra en posición de crucificado, y por tanto la pieza B está bien acoplada

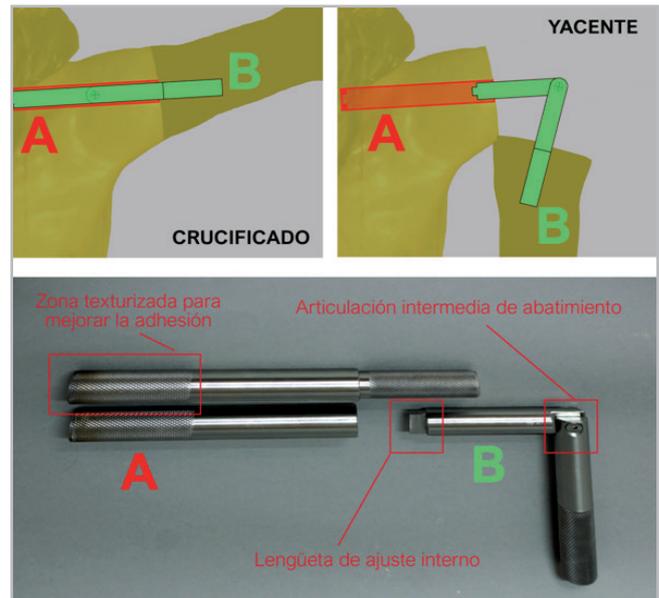


Figura 6.- Esquema de la disposición del mecanismo en la escultura (arriba). Fotografía de las piezas antes de su colocación (abajo).



Figura 7.- Detalle de las prótesis que completan la anatomía del hombro en posición yacente (versión 2020).

en el interior del cilindro A, la articulación mecánica está presa e impide que los brazos se puedan abatir, mientras que tampoco pueden girarse debido al acoplamiento de la espiga en el interior.

Los extremos de ambas piezas, A y B, fueron texturizados mecánicamente con objeto de asegurar su adhesión permanente a la madera, empleando en este caso un adhesivo epoxi de dos componentes en las zonas previstas para ello.

La solución consigue, con un solo mecanismo, presentar el cristo tanto en posición de crucificado como yacente. El hecho de que las piezas sean cilíndricas facilita notablemente el proceso de inserción y extracción de los brazos. Cambiar la posición de la imagen de crucificado a yacente resulta realmente sencillo. Una vez retirados los clavos que unen las manos a la cruz, el proceso consiste en tirar delicadamente de los brazos para extraer la

articulación de la pieza B del interior del cilindro A. Una vez liberada, permite el giro de 90° y seguidamente abatir los brazos, que quedan junto al cuerpo del cristo para presentarlo como yacente [figura 8]. Para esta postura, y dado que la imagen queda dispuesta sobre una mullida superficie horizontal, no es necesario inmovilizar los brazos ni colocar sistema alguno de fijación, ya que las mismas prótesis de los hombros cumplen esta función. Como es fácil entender, volver a la posición de crucificado implica acometer la misma maniobra, solo que a la inversa. Precisamente, para garantizar el ajuste adecuado y exacto de los brazos a la cruz, los clavos incorporados en 1955 fueron sustituidos por unos nuevos, de aspecto similar, en acero inoxidable^[4].

Por otro lado, y en relación con el segundo de los objetivos expuestos, el recurso ideado permite que la imagen, dispuesta como crucificado, no se vea estéticamente afectada, a excepción de la fina línea de unión entre el torso y el brazo que se ajustó milimétricamente. Para conseguirlo, una vez retiradas las pletinas metálicas y los estucos utilizados como relleno en 1955, se procedió a la reconstrucción de esta zona incorporando, sólo para completar el volumen de la escultura, madera de las mismas características que el original adherida con resina epoxi Araldit® HW/SW 427, que fue utilizada también para colmatar las pequeñas irregularidades de la madera durante el proceso de ajuste definitivo. Este producto, por su maleabilidad, dispuesto entre ambas piezas nos proporcionaba además una alta estabilidad y durabilidad en esta zona tan crítica, expuesta a una constante manipulación y rozamiento [figura 9].



Figura 9.- Reintegración volumétrica y proceso de ajuste del brazo izquierdo.

En relación con las prótesis para los hombros indicaremos que, en un primer momento, se realizaron a imitación de las ya existentes siguiendo el modelado anatómico que la imagen presentaba. Se emplearon dos piezas de madera de pino que se unían abrazando la articulación, y se fijaban mediante dos pequeños anclajes en acero inoxidable y machihembrados a rosca, de 0,6 cm de diámetro, que quedaban ocultos [figura 10]. Sin embargo, en el transcurso de estos años, identificamos la posibilidad de mejorar aun más la estética de la imagen en posición de yacente si ésta se disponía levemente incorporada en relación con el plano horizontal sobre el que se sitúa. De esta forma se reducía cierta rigidez en los brazos dando a la escultura un aspecto de mayor relajación anatómica, mucho más coherente con la representación que se persigue. En consecuencia, en

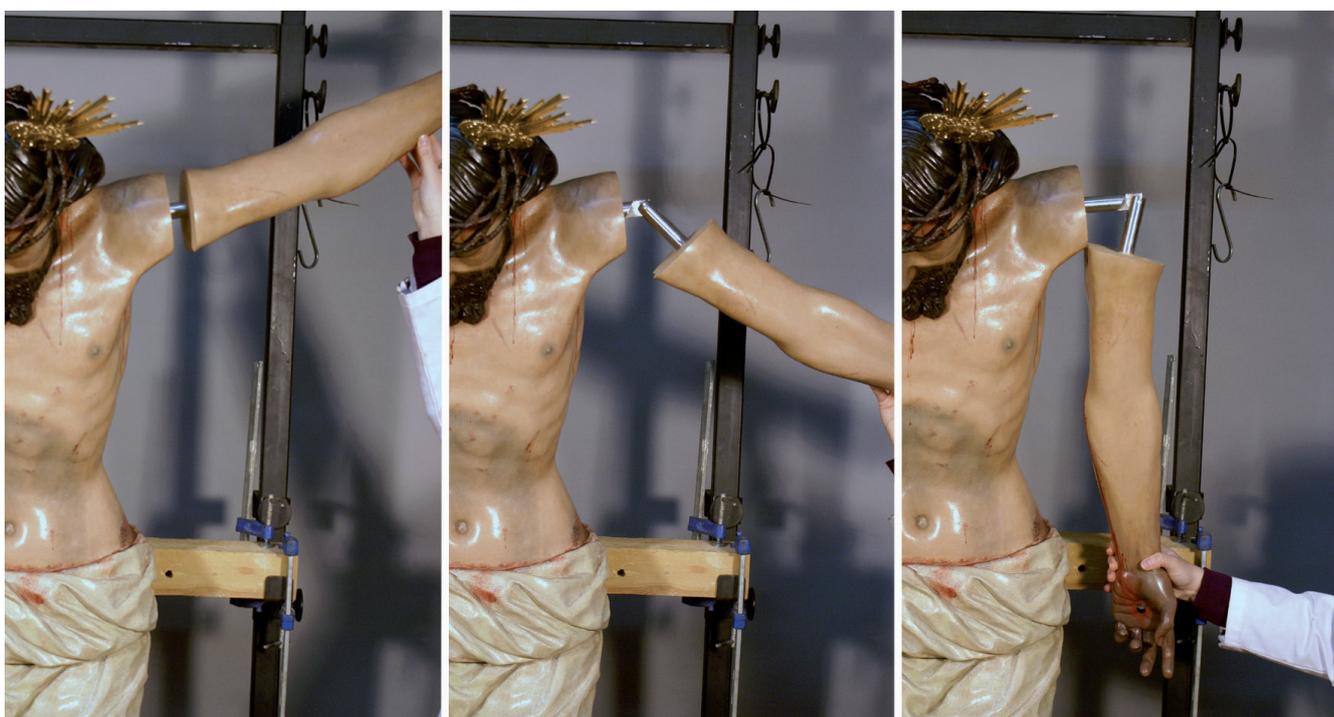


Figura 8.- Secuencia del cambio modal del sistema de articulación incorporado. El brazo, una vez que ha sido desprovisto del clavo que lo une a la cruz en la mano correspondiente, se extrae tirando de él hacia el exterior, lo que permite liberar y abatir la articulación incorporada en la pieza B.

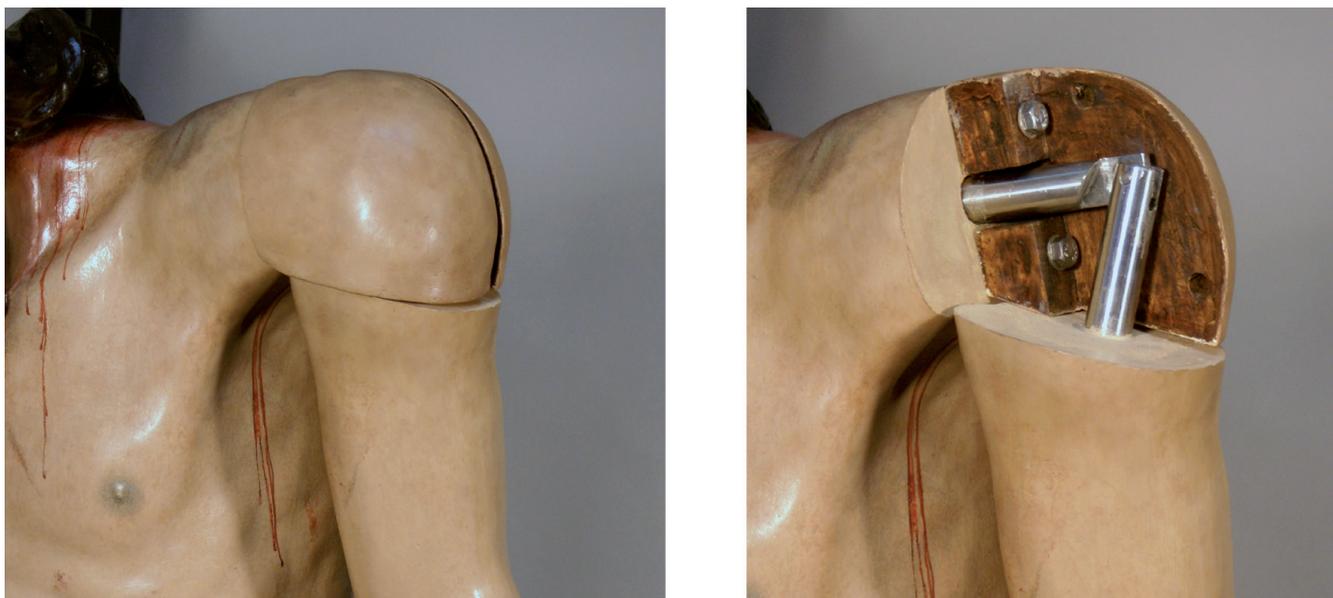


Figura 10.- Prótesis para la disposición de la imagen como yacente y detalle de la articulación en acero inoxidable en su interior (versión 2012).

el año 2020 se nos solicitó ejecutar unas nuevas prótesis que, en este caso y para conseguir un mayor ajuste técnico y estético, se modelaron previamente en Porexpan® y se positivaron en madera de cedro por medio de un escaneado láser 3D del modelo intermedio de producción. Estas nuevas prótesis se diferencian de las anteriores en que se ha reducido notablemente su volumen y, por consiguiente, son estéticamente más acordes a las proporciones de la imagen. Esto se ha conseguido modificando levemente la posición de los brazos gracias, precisamente, a las múltiples posturas que ofrecen las articulaciones descritas a la escultura. Como las realizadas en 2012, fueron estucadas y policromadas siguiendo el cromatismo de la imagen hasta su total integración visual.

El cambio de postura de la imagen se lleva a cabo cada año de manera privada, en el interior del templo, por parte de los cofrades designados para ello. La excesiva manipulación de la imagen era un problema insalvable, si bien, se adoptaron algunas medidas de conservación preventiva para controlar y paliar, en lo posible, los riesgos derivados de dicha circunstancia. En este sentido, se estableció un protocolo de actuación y se dio formación a la persona responsable de su manipulación, con el fin de que el proceso se haga de manera ordenada y sistemática evitando improvisaciones y minimizando riesgos. Por otro lado, la hermandad contrató un servicio anual de revisión y mantenimiento para que el equipo de conservadores-restauradores responsable de su intervención controle y solvante los posibles daños que pudieran derivarse de tan intensa actividad de culto.

Resultados

A tenor de los resultados obtenidos y el seguimiento efectuado durante los años transcurridos desde su

intervención, podemos afirmar que se han alcanzado los objetivos propuestos:

En primer lugar, con el tratamiento de conservación y restauración se han tratado las alteraciones que afectaban a la imagen y que eran susceptibles de corregir. En este sentido, destacaremos la consolidación estructural completa de la obra y la reversión de la actuación acometida en 1955. A pesar de que se ha comprobado que la encarnación que presenta no es la original o más antigua, la intervención ha permitido valorar mejor estilísticamente la imagen estando de acuerdo con Silva Fernández en asignarle un autor de finales del s. XVII o principios del s. XVIII. Éste quizás no sea un maestro escultor de renombre, pero es seguidor de la gubia de Pedro Roldán, y consecuentemente de José de Arce, quienes se ven reflejados, por ejemplo, en la forma de tallar los cabellos o los amplios pliegues que se generan en el sudario.

En segundo lugar, hay que indicar que la imagen está provista de los medios mecánicos necesarios para que sea expuesta a la veneración de los fieles, tanto como crucificado, como bajo la iconografía yacente, siguiendo la antiquísima tradición mantenida por esta hermandad. Además, su condición de imagen articulada no afecta a la visión general de la obra en su posición de crucificado, tal y como la cofradía había demandado.

En relación con el diseño y funcionamiento del sistema de articulación incorporado, hemos de indicar que la evaluación ha sido positiva ya que, desde la culminación de los trabajos en 2012, se ha venido haciendo un seguimiento anual de la imagen, la cual presenta un estado de conservación excelente. Los materiales permanecen estables y la obra no presenta deterioro alguno. Sólo han

tenido que ser subsanadas algunas minúsculas lagunas originadas en los estratos de preparación y color por la inevitable e intensa manipulación que soporta la obra. Aun así, y teniendo en cuenta que la imagen soporta anualmente uno o dos procesos de desenclavado y clavado, se ha reconocido como un sistema adecuado, tanto estética como materialmente, lo que abre la posibilidad de extrapolar dicho procedimiento a otras imágenes de similar problemática. Incluso ha respondido adecuadamente ante el fortuito aguacero al que se vio sometida la imagen durante la procesión del Viernes Santo de 2012 y que nos obligó a personarnos a las pocas horas en el citado templo para su examen y revisión.

Con todo, sigue siendo un problema irresoluble el asunto del aspecto estético de la imagen cuando adopta la disposición de yacente, si bien, en este sentido, las nuevas prótesis ejecutadas en 2020 han mejorado notablemente su apariencia, que ya había sido revisada y mejorada en 2012 con relación a la de 1955.

Por último, hay que destacar que la adecuada conservación que presenta la imagen en la actualidad y el buen comportamiento del sistema incorporado es también fruto del interés que han mostrado, de una forma destacadísima, los cofrades encargados de su manipulación y aderezo a los que agradezco, aprovechando estas líneas, la confianza depositada para intervenir y conservar a su imagen titular. El cumplimiento continuado de las pautas y recomendaciones ofrecidas en su momento, así como la contratación de un servicio de conservación preventiva (seguimiento, asistencia anual y consultoría) han resultado determinantes para su correcta conservación y para evitar el deterioro acelerado de esta escultura bimodal para procesionar.

Notas:

[1] Un amplio trabajo sobre el sermón del descendimiento y su práctica en la Archidiócesis de Sevilla puede consultarse en BARRANCA DAZA, J.M. (2014).

[2] Esta imagen recibe culto en la actualidad en la misma parroquia, si bien bajo la advocación del Smo. Cristo de las Misericordias, también restaurado en 2014. Véase, sobre esta imagen DOMÍNGUEZ, B.; SILVA, J.A. (2014).

[3] Debajo queda, conservada tal y como prescribe la normativa y la deontología de la profesión, una encarnación todavía más antigua, casi con toda seguridad la original de la imagen. Fue desestimado su alcance, entre otros motivos, porque exigía la eliminación de la que luce actualmente.

[4] Hay que advertir, no obstante, que además de los clavos de sujeción a la cruz la imagen dispone de un elemento de sujeción situado en la zona posterior, a la altura del sudario, que es el que soporta realmente su peso y libera los brazos de su natural e histórica función sustentante.

Referencias

BARRANCA DAZA, J.M. (2014). *El Sermón del Descendimiento en la Cofradía de la Soledad de Cantillana* Disponible en <http://soledadcantillana.blogspot.com/2014/03/el-sermon-del-descendimiento.html> [consulta 23/09/2020].

BERMEJO Y CARBALLO, J. (2013). *Glorias religiosas de Sevilla o Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad*. (Edición comentada JIMÉNEZ SAMPEDRO, coord.) Sevilla: ABEC Editores.

DOMÍNGUEZ, B.; SILVA, J.A. (2014). *El Cristo de las Misericordias: Proceso de investigación, conservación y restauración del Crucificado Renacentista de la Parroquia de Guillena*. Guillena: Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Granada.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R. (2011). *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento (Trabajo de Fin de Máster) Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/15562>

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J.; BAGLIONI, R. (2003). La Conservación de la Escultura Policromada. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza* (volumen 3, la Imaginería Procesional). Santander: Ed. Tartessos, 3: 72-98.

I.P.C.E. (2017). *Proyecto COREMANS. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada* [en línea], Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicación. Disponible en https://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action?f_codigo_agc=15896C [consulta 2/10/2020].

MANZANO BELTRÁN, P. E. (2002). "Las imágenes articuladas de Cristo Crucificado. Consideraciones sobre los problemas de conservación y restauración que plantean". *Revista de museología*, 23: 90-96.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (2008). *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica: desde sus inicios hasta el siglo XXI*. Madrid: Sílex.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (2003). *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Sílex.

SILVA, J.A. (2010). "La Antigua Hermandad y Cofradía de la Santa Caridad, Misericordia y Vera Cruz de la villa de Guillena: CDL Aniversario Fundacional (1560-2010)". En RODA, J. (coord.) XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 15-50.

TAUBERT, J. (1978). *Farbige Skulpturen. Bedeutung, fassung, restaurierung*. Munich, D.W. Callwey.

Autor/es**Benjamin Dominguez Gomez**

bdgomez@us.es

Universidad de Sevilla

PDI en el grado de conservación-restauración de Bienes Culturales. Departamento de Pintura. Universidad de Sevilla.

Especializado en retablos, escultura y otras obras en madera policromada, hasta su incorporación como docente ha desarrollado su labor profesional fundamentalmente en el entorno de la empresa privada y para la administración pública andaluza. En este sentido, destacar su participación en el "Proyecto de conservación-restauración de los reversos de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra" (2007- 2008), en el programa "Andalucía Barroca" (2007-2009) o sobre el Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Ana en Triana (2009-2010) bajo la dirección del I.A.P.H. con quienes ha colaborado en varios proyectos. En 2005 fundó la empresa especializada en conservación y restauración de bienes culturales GESTIONARTE Servicios integrales aplicados a los Bienes Culturales, con sede en Sevilla. Por tal motivo, ha redactado, dirigido y ejecutado numerosos proyectos, destacando los trabajos desarrollados sobre escultura en madera policromada y retablos, así como otros sobre pintura de caballete. En el ámbito académico, y en el marco de la elaboración de su tesis doctoral, ha disfrutado de sendas Estancias de Investigación en el Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro de Roma (I.S.C.R.) y en el área de Conservación preventiva del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) habiendo sido también becario-residente en la Real Academia de España en Roma (R.A.E.R.) durante el curso 2015-2016.

Artículo enviado el 07/10/2020
Artículo aceptado el 29/03/2021



<https://doi.org/10.37558/gec.v19i1.846>