**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN**

**CRISTO DE LA VERA-CRUZ**

**Capilla de la Vera-Cruz**

**Lebrija (Sevilla)**
**Febrero, 2015**

JUNTA DE ANDALUCIA

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

# ÍNDICE

**INTRODUCCIÓN** 2

**I. FINALIDAD Y OBJETIVOS** 3

**II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES** 3

**II.1. Metodología** 3

**II.2. Criterios generales** 4

**III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN** 6

**III.1. Ficha catalográfica** 6

**IV. ESTUDIO DEL BIEN** 8

**IV.1. Estudio histórico** 8

**IV.2. Estudio técnico** 31

**V. VALORES CULTURALES** 58

**VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS** 60

**VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN** 82

**VIII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN** 83

**IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS** 156

**X. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN** 157

**EQUIPO TÉCNICO** 160

**ANEXOS** 161

1º ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS.

2º ANALISIS DE BARNICES

3º IDENTIFICACIÓN DE MADERA

## INTRODUCCIÓN.

En la presente Memoria Final de intervención se recogen todos los datos obtenidos tras el estudio previo y la intervención de conservación–restauración a la que ha sido sometida la imagen del Cristo crucificado de la Vera-Cruz. La ubicación habitual de esta imagen es la capilla del mismo nombre en la localidad de Lebrija (Sevilla). Se trata de una escultura realizada en madera tallada y policromada sujeta a una cruz también de talla en madera.

A petición del Hermano Mayor de la Hermandad de la Vera- Cruz de Lebrija (Sevilla), D. Diego Halcón Bellido al Centro de intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en lo sucesivo, IAPH) de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía se ha prestado el servicio de conservación-restauración integral de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz, perteneciente a esta corporación. Una vez los trabajos de conservación–restauración se dieron por concluidos, la imagen fue devuelta a la Hermandad el día 22 de Diciembre de 2014.

De acuerdo a los procedimientos de actuación en materia de intervención en bienes muebles del IAPH, se constituyó un órgano de forma paritaria por representantes del IAPH y de la Hermandad de la Vera-Cruz, denominado Comisión Mixta de Seguimiento. Esta Comisión se encargó de la supervisión de las actuaciones a que hace referencia el presente documento.

La intervención realizada se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento ”Informe diagnóstico y propuesta de intervención Cristo de la Vera-Cruz”, que con carácter previo se efectuó y entregó a la Hermandad de la Vera-Cruz en Julio del 2009.

De acuerdo con la metodología de intervención en Patrimonio Mueble del IAPH, para efectuar el estudio previo y poder acometer la intervención en la imagen con las máximas garantías, dicha obra se trasladó al Centro de Intervención del IAPH en el año 2009, donde fue sometida a un exhaustivo reconocimiento para el cual se pusieron a disposición todos los medios científico-técnicos que el IAPH ofrece. Se efectuó, parejo a la investigación histórico-artística, una completa documentación fotográfica con diferentes tipos de iluminación, se realizó un estudio de la policromía con la lupa digital y se realizó un estudio radiográfico. Posteriormente en el año 2013 se llevó a cabo la actualización del informe redactado en el año 2009.

Todo este trabajo previo de estudio y reconocimiento técnico, ha servido de base para la intervención en la imagen, de forma que cuando se recepcionó la obra en los talleres del Centro de Intervención del IAPH, se procedió de inmediato a efectuar la intervención. Este documento “memoria de intervención de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz” se estructura en varios apartados. En ellos se describen los datos técnicos, se analiza el estado de conservación y se expone el tratamiento llevado a cabo, incorporando los análisis complementarios a la intervención, tales como el estudio químico de muestras pictóricas, la identificación biológica de muestras de madera, la identificación del bien y el estudio histórico-artístico.

## I.FINALIDAD Y OBJETIVOS

El principal objetivo de la intervención llevada a cabo en la imagen del Cristo de la Vera-Cruz ha sido la conservación de este bien cultural para contribuir a su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles.

Asimismo, ha constituido también una finalidad prioritaria la puesta en valor de la obra desde el punto de vista artístico, ya que las múltiples intervenciones de las que la imagen escultórica ha sido objeto a lo largo de su historia, habían desvirtuado ostensiblemente su percepción estética.

## II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

### II.1. METODOLOGÍA

La Memoria Final de Intervención se estructura en función de la metodología de trabajo desarrollada y según protocolo normalizado a favor de la calidad de la intervención y de la claridad de los contenidos expuestos.

La metodología responde a un proceso estructurado, cognoscitivo y operativo, que refleja las actuaciones llevadas a cabo y que permite dar una respuesta viable, racional y factible, a las actuaciones realizadas en función de las necesidades del bien restaurado.

Para abordar la intervención de conservación–restauración de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz se estableció una metodología de trabajo que el IAPH pone en práctica para cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y de formulación del proyecto. Todo se articula bajo la dirección del conservador-restaurador, responsable del proyecto, que tiene la función de encargar y recoger todas aquellas informaciones de interés que cada especialista aporte desde su óptica profesional. Con todas estas informaciones complementarias entre sí, el conservador-restaurador define los criterios y el carácter de la intervención.

En este sentido, con el objetivo de determinar tanto las características técnicas como el estado de conservación de la imagen, se realizaron una serie de estudios complementarios a la intervención:

- Paralelamente al desarrollo de los tratamientos necesarios para la intervención de conservación – restauración se llevó a cabo un estudio histórico - artístico, que ayudaría a complementar las informaciones obtenidas en el estudio de la obra.

- Se efectuó un estudio radiográfico completo de la obra, con tomas frontales y de perfil. Esta técnica permite conocer aspectos de la obra no reconocibles a simple vista, como planos de ensamble entre piezas de madera, elementos introducidos en el interior, aportando también datos sobre la policromía, como la presencia de otras capas polícromas subyacentes.

- También se estudió la imagen con fluorescencia ultravioleta. Con

este tipo de iluminación se ponen de relieve incidencias de diversos tipos en la policromía, tales como depósitos superficiales y repintes, que aparecen con distinto color ante la exposición a la luz ultravioleta.

- Se tomaron dos muestras de policromía de tamaño milimétrico para analizar en los laboratorios del IAPH. Se extrajeron de diferentes partes de las carnaduras, coincidiendo con los límites de pequeños daños, eligiendo muy bien la zona para que la muestra resultara significativa y que tuviera el mayor número de estratos. El análisis de laboratorio se centró en identificar los pigmentos, y cargas que intervienen en la policromía, así como en conocer la secuencia estratigráfica exacta.

- Por otro lado, en el taller, se realizó el estudio de la superficie policroma con un microscopio digital y con estéreo microscopio, observando la superficie polícroma con una lente de gran aumento.

- Se analizaron tres muestras de madera en el Laboratorio de Biología, con objeto de identificar la especie utilizada como soporte de la imagen.

## II.2. CRITERIOS GENERALES

Toda esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales que seguirán unos principios de actuación básicos tales como:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

- Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.

- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.

- Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta.

- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.

- La discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.

- Tener en cuenta los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.

- No desubicar a la obra de su entorno, a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.

- Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

## III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

### III.1. FICHA CATALOGRÁFICA. **Nº Reg.:** 53E/08

1. CLASIFICACIÓN. Patrimonio histórico artístico.
2. DENOMINACIÓN CRISTO DE LA VERA CRUZ
3. LOCALIZACIÓN
   - 3.1. Provincia: Sevilla.
   - 3.2. Municipio: Lebrija.
   - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Ermita de la Veracruz.
   - 3.4. Ubicación en el inmueble: Altar mayor.
4. IDENTIFICACIÓN
   - 4.1. Tipología: Escultura.
   - 4.2. Estilo: Manierista.
   - 4.3. Adscripción cronológica / Datación: Mediados siglo XVI.
   - 4.4. Autoría: Atribuido a Roque Balduque
   - 4.5. Materiales: Madera.
   - 4.6. Técnicas: Tallado, policromado y estofado.
   - 4.7. Medidas: 176 h x 155 a x 39,5 p (alto x ancho x profundidad)
   - 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No presenta.
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

   Cristo crucificado.
6. USO / ACTIVIDAD:
   - 6.1. Uso / actividad actual: Uso religioso ligado a la actividad devocional y procesional. Uso patrimonial ligado a los valores artísticos e históricos de la imagen.
   - 6.2. Uso / actividad histórica: Uso religioso.
7. DATOS HISTÓRICOS
   - 7.1. Origen e hitos históricos: Imagen cuyo origen se relaciona con la ermita de la Vera Cruz cuya existencia está documentada desde mediados del siglo XVI al igual que la hermandad del mismo nombre de la que es titular.
   - 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Están documentadas varias restauraciones, siendo la más antigua una realizada en 1759 por Matías José Navarro y Juan Antonio Sánchez Barahona. Posteriormente fue restaurado en 1949 y 1979.
   - 7.3. Posibles paralelos: Crucificado del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Cáceres, realizado por Roque Balduque entre 1547 y 1551.

8. CATEGORIA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: No tiene.

8.2. Propietario: Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz y Nuestra Señora de la Consolación. Lebrija.

9. VALORACIÓN CULTURAL

La imagen del Cristo de la Vera Cruz posee un notable interés artístico, histórico y antropológico además de gran valor devocional.

# IV. ESTUDIO DEL BIEN

## IV.1. ESTUDIO HISTÓRICO

### 1. Origen histórico.

En primer lugar es necesario exponer algunos datos sobre la Hermandad de la Vera Cruz, de la cual es titular la imagen, cuyo origen fundacional se ha vinculado tradicionalmente al siglo XIII, coincidiendo con la conquista de Lebrija.

Los investigadores Miura Andrades y García Martínez (1995) en un estudio sobre las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental, sitúan su fundación a finales del siglo XV. Establecen cuatro fases en la expansión de estas corporaciones, la primera de ellas abarcaría la segunda mitad del siglo XV observándose en esa época la aparición de una serie de fundaciones en dirección norte/sur teniendo como extremos las ciudades de Sevilla y Jerez de la Frontera, localidades con dos importantes conventos franciscanos. Pero no hacen referencia a ningún testimonio documental que avale esa fecha.[1]

Las reglas más antiguas que se conocen de la Hermandad de Vera Cruz de Lebrija son del siglo XVIII. Sin embargo, existe información de la misma de la segunda mitad del siglo XVI relativa a la capilla y a diversas donaciones a la misma. Estos documentos, conservados en el Archivo Arzobispal de Sevilla, son los que han servido de información a los diferentes investigadores que han tratado sobre la historia de la Hermandad.

El primer investigador en aproximarse al estudio de la Hermandad fue Bellido Ahumada (1945, 1985).[2] Aporta una serie de datos referentes a la capilla de la Vera Cruz, comenta que fue construida en el siglo XVI en un solar donado por Pedro Domínguez de Jarana, esquina a las calles Tetuán y Cala de Vargas y bendecida por el arzobispo Dionisio Dávila el jueves, 9 de septiembre de 1557, juntamente con su cementerio que parece estar a continuación de la ermita por la calle Cala de Vargas, junto a la pared de dicha iglesia.

Refiere Bellido (1985) que el año anterior, el 25 de agosto de 1556 Juan Monge de Cala y su mujer Catalina de Jarana otorgaron ante Francisco de Vega, escritura de donación a favor de la ermita de Vera Cruz: "... un pedazo de sitio de sus corrales de sus casas como de ancho de dos varas y media tomando desde el arco que está hecho para la capilla del Santísimo Crucifijo, ladrillo y medio, y todo lo demás ancho hasta confinar con la casa de Juan López..." a cambio de una misa perpetua, y otras condiciones de enterramiento que no fueron aceptadas. "Y del referido sitio se hizo la capilla del Señor San Juan de Letrán que está en dicho sitio labrada y sacristía". Por

[1] Miura Andrades, J.M. y García Martínez, A.: Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental. Aproximación a su estudio. En Sánchez Herrero, J.: *Las cofradías de la Santa Vera Cruz. Actas del I congreso Internacional de cofradías de la Santa Vera Cruz (Sevilla 19-22 de marzo 1992)* Ed. Ceira 1995. P. 129

[2] Bellido Ahumada: J.: La Patria de Nebrija. 3ª Ed. Sevilla, 1985. Pp. 313-316. En la primera edición aporta una escueta información que luego amplía su hija en la reedición de la obra con la documentación recopilada por su padre una vez fallecido éste.

esto probablemente denominan algunos documentos a esta ermita de “San Juan Bautista” y de “San Juan de Letrán”.

En la capilla de Vera Cruz se conserva una imagen de San Juan Bautista de la primera mitad del siglo XVI.

Comenta Bellido que allí se estableció desde su edificación la anteriormente intitulada “Cofradía del Santísimo Cristo de la Veracruz”. Afirma que ya en 1621 salía en procesión el Jueves Santo y que la primitiva Regla que se conserva data de 1783 donde aparece con el nombre de “Santísimo Cristo de la Veracruz y María Santísima de Consolación”.

Además el citado investigador menciona a una serie de personas que fueron benefactores de la hermandad: Bartolomé García Mellado, que fundó una capellanía ante Juan Pérez de Sevilla, el 21 de febrero de 1567 y mandó dar 200 maravedíes cada año por el recado de misas para que se celebrasen en la ermita de la Veracruz. Benito Vela el viejo y su mujer Isabel Benítez, quienes donaron dos pedazos de olivar, uno en hornix- Buena vista- y el otro en la Chinchosa, el 3 de julio de 1567, ante Leandro Navarro.

También cita al presbítero Juan Sánchez Barrancos, que le legó tres pequeños pedazos de tierra en los rodeos de la población; el también presbítero Francisco Vidal de la Peña, que celebra la misa diariamente en la ermita sin estipendio alguno, por lo que el visitador de 1714 lo nombró mayordomo de la Hermandad y lo facultó para gastar la cera necesaria para sus misas y para rezar el rosario por la noche; Estefanía de Jarana, que en su testamento del 1 de diciembre de 1721, ante Pedro Ceballos, le legó tres aranzadas y una cuarta de olivar con cargo de varias misas.

Refiere que en el siglo XVIII consistían sus bienes en 12 aranzadas de olivar, tres fanegas de tierra y varios tributos. Y hasta principios del citado siglo, María Vidal Arias de Quintanilla dueña de la casa contigua a la ermita, tuvo abierta a ella un cancel para oír misa.

Bellido hace relación además de los numerosos devotos que siempre tuvo la imagen del Cristo de Veracruz, cita en primer lugar al referido Pedro Domínguez Jarana que se enterró en la ermita; Catalina de Ledesma que legó 110 reales para un espaldar de tafetán del Santo Cristo para usarlo el Jueves Santo, a condición de que la cofradía le aplicara unas misas cantadas; Francisca Valera Maldonado; Josefa Agustina Barranco de Herrera, mujer del doctor Manuel de Silva, que por testamento de 23 de diciembre de 1683, ante Juan Romo, dejó tres aranzadas de olivar en el Alamillo a Cristóbal Frías, presbítero, con cargo de seis arrobas de aceite para la lámpara de la Veracruz; Antonio de Villamisar Barba y su mujer Catalina del Castillo que testaron el 20 de junio de 1690, ante Juan Romo, y mandaron los sepultaran delante del altar; Sor Juana Portales de San Diego, quien por testamento de 16 de enero de 1695, ante Isidro Cordero, fundó una capellanía y dejó una aranzada de olivar en Socorlín para una misa la víspera del día de la Santa Cruz; Domingo Alonso, que por su testamento de 30 de septiembre de 1696, ante Andrés Ceballos, le dejó 200 reales para un velo de tafetán encarnado; Antonia de Montes y Rey le legó una cuarta parte del pinar llamado de Saide, por testamento de 7 de septiembre de 1715, ante el mismo escribano; Juan Pablo Martín de la Serna, fallecido el 1 de mayo de 1769 y sepultado a los pies del altar mayor; Francisco Romero de Mora, que testó el 8 de enero de

1782, ante Andrés Ceballos y mandó decir dos misas rezadas en su altar el día de la Santa Cruz de cada año.

Posteriormente Escudero Arnay (1996) publica un estudio sobre la Hermandad en el que sitúa su fundación en el último tercio del siglo XIII, con motivo de la reconquista de Lebrija a los árabes el 20 de enero de 1265, día de San Sebastián, por el rey cristiano Alfonso X "el Sabio".[3]

Comenta que a partir de esta fecha ya no se conocen datos hasta el año de 1557, año en que según él, D. Pedro Domínguez de Jarana, donó un solar a la Hermandad de la Vera-Cruz, esquina a las calles Tetuán y Cala de Vargas, para la construcción de una capilla, para la Hermandad mencionada. Y la bendición de la misma realizada por "el señor obispo Dionisio de Ávila".

Escudero, a diferencia de Bellido, aporta la trascripción completa del documento de bendición de la capilla.

"En Lebrija, villa de la muy noble e muy leal ciudad de Sevilla, en jueves nueve días del mes de septiembre entre las cuatro e cinco de la mañana poco más o menos del señor de mil quinientos e cincuenta y siete años, estando en la iglesia de la Vera-Cruz de esta dicha villa, del título del Señor Juan de Letrán de Roma, el señor obispo D. Dionisio de Ávila, queriendo bendecir la dicha iglesia y cementerio de ella y un pedazo de la calle empedrada junto a la pared de dicha iglesia como una vara de medir, pareció ante mí, Diego García Zancarrón, escribano público y del cabildo de dicha villa de Lebrija y Alonso García Peón vecino de esta villa, mayordomo que es de la cofradía de la Vera-cruz e iglesia, ha pedido a mí el dicho escribano que diese por fe de como el dicho señor obispo quería bendecir la dicha iglesia e cementerio e calle.

E luego el dicho señor obispo comenzó a bendecir la iglesia e cementerio y calle y yendo todos vestidos e con oraciones echando agua bendita que en tal caso se requiere, y habiendo el señor obispo acabado de bendecir la dicha iglesia e cementerio de ella, e acabado el dicho obispo de bendecir el cementerio de ella, por donde va señalado el dicho cementerio el dicho Alonso García Peón en el dicho nombre me pidió le diese por fe cuantas varas de medir había en el dicho cementerio así de frente como árboles.

E luego Juan de Zamora, pregonero del Consejo de esta villa, tomó una vara de medir paño e midió el dicho cementerio en que había de frente hacia la calle diez varas y media y en cada árbol nueve varas, que es a los calzos y es la dicha empedrada arrimada a la pared de dicha iglesia hay una vara de medir.

E yo el dicho escribano doy fe como todo lo susodicho vi que el dicho señor obispo bendijo la dicha iglesia y cementerio según e de la manera que dicho es lo di todo firmado e signado según que ante mi pasó que es hecho e pasó en el día e mes e año susodicho Pedro Vidal y Juan Muñoz y Luis Ortega e Alonso Halcón e Alonso Liñán e Alonso Benítez Espartero e Pedro Sánchez Galán e Bartolomé Martín Calderón y Juan Rodríguez Monge y otros muchos

[3] Escudero Arnay, J.M.:Breve historia de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y Ntra. Sra. de Consolación. Lebrija, 1996. Pp. 27-30

vecinos de esta villa. Diego García Zancarrón escribano público e del Cabildo."

Añade que posteriormente, en el año 1576, D. Juan Monge de Cala y Dª Catalina de Jarana, su mujer, donan una parte de los corrales de su casa para la ampliación de la capilla.

"En la villa de Lebrija domingo veinte y cinco días del mes de agosto del año de Ntro. Sr. del mil quinientos y setenta y seis años. Ante Francisco de Vargas escribano público se presenta D. Juan Monge de Cala y Dª Catalina de Jarana, su mujer, otorgaron escritura de donación a favor de la Hermandad de la Santa Vera Cruz de esta villa, y sus hermanos, por lo cual le donaron para siempre jamás, un pedazo de sitio de sus corrales de su casa, como ancho de dos varas de medir tomando desde el arco que está hecho para la capilla del Stmo. Cristo Crucificado de la Vera Cruz, ladrillo y medio, y todo el demás ancho hasta confinar con la casa de Hernán López, con el cargo, que en cada año para siempre jamás, esta cofradía les había de decir, una misa rezada a honor y reverencia de la Santa Cruz de Ntro. Sr. Jesucristo por sus Ánimas, en el día de la Cruz de mayo, o en su octava, y el capellán que fuese de dicha cofradía, ha de salir con responso y agua bendita, sobre la sepultura y entierro de los dichos Juan Monge de Cala y Catalina de Jarana, su mujer que ha de ser en la capilla que se hiciese en este referido sitio, en donde después de labrada la capilla, han de tener su entierro los dichos donadores, sus hijos, nietos y los referidos quisiesen bovedar dicha capilla, para el entierro y sepultura, lo ha de hacer a su costa sin que se le pueda estorbar, porque en cuanto a esto, quedó a escogencia de los dichos Juan Monge de Cala, su mujer y deudos y enterrar en dicha capilla, a quien quisiesen, y no más. Y con condición que si los susodichos, quisieren hacer alguna pared junto a las paredes, y cementerio de dicha ermita, la puedan hacer.

Y con condición que si dicha cofradía quisiese hacer tejado a dicha capilla los susodichos han de recibir las aguas lluvias cuarta parte porque las demás han de salir por el callejón que está hecho, por junto a las paredes de dicha ermita, y por libres de todo tributo, más que tan solamente esta misa rezada perpetua y esta escritura de donación fue aceptada por el Hermano mayor, y demás cofrades y se obligaron a lo susodicho y otras cosas que todas largamente constan de dicha escritura de donación."

En este "trozo de terreno se hizo la capilla del Señor San Juan de Letrán que está en dicho sitio labrada, y sacristía".

Esta misma información es la que ofrece Mayo Rodríguez (2002) al tratar sobre la historia de la Hermandad aportando además una hipótesis sobre su origen. Plantea la posibilidad de que la Hermandad se hubiese fundado algunas décadas antes de la construcción de su ermita.[4] Opina dicho investigador que podían haber contribuido a ello los religiosos franciscanos terceros del convento de Santa María de Jesús fundado en 1510 o las monjas Concepcionistas, cuyo convento se fundó varios años después, en 1519, junto a la antigua ermita-hospital de San Sebastián en una casa donada por Catalina de Jarana. Allí se trasladaron un grupo de beatas que junto a la

[4] Mayo rodríguez, J.: Real e Ilustre Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y Ntra. Sra. de Consolación. Crucificados de Sevilla. Ed. Tartessos. Sevilla, 2002. T. IV. Pp. 20-23.

mencionada se habían recogido con emparedamiento en el lugar donde posteriormente se edificó la capilla del maestro Vela en iglesia de la Oliva.

Para consolidar su hipótesis, Mayo Rodríguez cita la institución de una memoria de misas establecida en 1567 por Benito Vela “el viejo” y su mujer Isabel Benítez en favor de la cofradía de la Vera Cruz con la obligación de oficiar una misa en la parroquia de Santa María de la Oliva, una en el día de San Francisco y otra el de la Concepción de Nuestra Señora o en su octava.

Añade también como muestra de la devoción de las monjas concepcionistas el testamento de una religiosa del convento, sor Juana de Portalez, quien en 1692 instituyó una memoria de misas por los beneficiados de la iglesia parroquial a celebrar el día 3 de mayo, festividad de la Santa Cruz en la ermita de Veracruz.

Los citados investigadores fundamentan el estudio de la Hermandad en base a los mismos documentos sin embargo, tras la consulta de dicha documentación, detectamos ciertas diferencias entre ellos al exponer algunos datos y la omisión de otros.

En primer lugar, hay que aclarar que los documentos más antiguos fechados en el siglo XVI a los que hacen referencia los investigadores no son los originales sino una traslación realizada en el siglo XVIII. Están incorporados por un lado en el expediente que la cofradía presentó al arzobispado, como se le había requerido, para la aprobación de sus reglas en 1782. Y por otro, en el protocolo de bienes de la ermita de la Santa Vera Cruz de Lebrija donde se detallan las posesiones de la misma a través de las donaciones recibidas hasta el siglo XVIII. Se hacen constar que los libros de cuentas antiguos que conservan entonces están en mal estado y se realizó en 1714 un recuento de sus bienes que se incorporan.[5]

En el citado expediente la Hermandad refiere que no conserva sus estatutos fundacionales por haberse perdido e incorpora como justificación de su existencia anterior el documento de bendición de la capilla de Vera Cruz realizada en 1557 y otro de fundación de una capellanía en dicha iglesia en 1567, por el presbítero Bartolomé García Mellado.

En el caso del documento de bendición de la capilla, es un traslado del mismo realizado en 1757 por el escribano público y notario Manuel García Cordero, a petición del entonces mayordomo de la hermandad y de la iglesia de la Santa Vera Cruz el presbítero Francisco de Paula de la Peña y Grajales.

Refiere el citado documento, fechado en 1557, que el mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz había pedido al escribano Diego García Zancarron diera fe de la bendición de la iglesia y cementerio por parte del obispo don Dionisio de Ávila. Bellido expone un extracto del documento y menciona el apellido Dávila y no Ávila como lo nombran Escudero Arnay que trascribe el documento completo y posteriormente Mayo Rodríguez.

Con el nombre de fray Dionisio Dávila Cabezón se cita, en un estudio de finales del siglo XIX, entre los hombres ilustres de Jerez de la Frontera a un religioso de la orden de la merced que vivió en el siglo XVI. Fue maestro en

[5] Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. (AGAS) Sección: Justicia. Serie: Hermandades. Sig. 09983.

sagrada teología y ocupó altos puestos de la iglesia, también legado apostólico en Nápoles y gozó de gran prestigio en la corte pontificia. Le atribuyen a él la creación y consagración de la capilla lateranense de San Juan de Jerez.[6]

La Hermandad de Veracruz de Lebrija no conserva ninguna documentación que haga referencia a su vinculación con San Juan de Letrán de Roma. Aunque los documentos de bendición de la ermita de Vera Cruz y de donación de terrenos para su ampliación la nombran con el título de San Juan de Letrán.

El padre Rubio, refiere que las cofradías de la Veracruz recibieron privilegios apostólicos y muchas de sus capillas fueron agregadas a la basílica de San Juan de Letrán de Roma, gozando de sus beneficios, como es el caso de las cofradías de la Veracruz de Sevilla, o de Jaén.[7]

Esta incorporación suponía que estaban sujetas directamente a la jurisdicción de la basílica de San Juan de Letrán y no a la del arzobispado sevillano. Como es el caso de la hermandad de la Vera Cruz de Jerez, cuya vinculación está documentada durante el siglo XVI.[8]

Continuando con el análisis del documento de bendición de la capilla, aparecen citados en él una serie de personas que actuaron como testigos del acto que Escudero Arnay trascribe, pero omite el nombre de Esteban Vela. Desconocemos si pudo ser el canónigo de la catedral de Jaén de idéntico nombre que mandó construir a mediados del siglo XVI la capilla de los Vela en la iglesia de la Oliva de Lebrija para que sirviese de capilla funeraria familiar.

Tampoco menciona a otro de los testigos, Bartolomé García Zancarrón, consta con este nombre en Lebrija un alcalde entre los años 1514 y 1520 y un escribano del cabildo entre los años 1552 y 1583. También existió un alcalde de nombre Pedro Domínguez Jarana en 1568 y 1570, de idéntico nombre al que cita Bellido como donante del solar donde se fundó la capilla de Vera Cruz.[9]

Hay que añadir que no coinciden los investigadores en la fecha que se produjo la donación de Juan Monge y su mujer Catalina de Jarana para ampliar la capilla y construir el altar de San Juan de Letrán. Bellido sitúa esta donación en el año 1556, anterior a la bendición de la ermita, mientras que Escudero Arnay la fija en 1576. Esta última es la fecha que consta en las copias que se adjuntan con la relación de bienes de la ermita del último tercio del siglo XVIII.

Por otro lado tanto Bellido como Escudero refieren que ya en 1621 la cofradía salía en procesión el jueves Santo sin embargo, hay constancia anterior de esa salida procesional en 1611. En la visita arzobispal de ese año se cita,

---

[6] Parada y Barreto, I.: Hombres lustres de Jerez de la Frontera. Imprenta Guadalete. Jerez, 1875. p. 117.

[7] Rubio, G.: La custodia franciscana de Sevilla. 1955. p.

[8] Repetto Betes, J.L.: La Vera Cruz de Jerez. Jerez, 1984. Pp. 23-26.

[9] Bellido Ahumada, J.: Op. Cit. P. 70-71

entre otras, a la cofradía de la Vera Cruz que sale en procesión de disciplina desde su ermita el jueves santo.[10]

En resumen, lo interesante de la citada documentación es que por un lado confirma la existencia de la Hermandad y la ermita ya en 1557. La ermita se ubica en el antiguo arrabal denominado entonces barrionuevo, que comenzó a formarse en el siglo XV con la aparición de las primeras viviendas adosadas a la cerca de la muralla. Fue una de las áreas de expansión de la población en el siglo XVI, ocupada en esa época por solares concejiles y muladares.[11]

La localidad de Lebrija fue aumentando su población a lo largo del siglo XVI. En 1534, en el censo fiscal del reino de Sevilla, registra la cifra de unos 3.600 habitantes que se incrementa hacia los años 1587-89 en 5.749 habitantes. Hacia finales de siglo acusa un descenso con 5.626 habitantes en 1596, consecuencia de la crisis poblacional sufrida en Castilla en la última década del siglo XVI y principios del XVII.[12]

Por otro lado, en los documentos se menciona en 1576 la "capilla del Santísimo Crucifijo". Este es el dato más antiguo conocido hasta ahora sobre la existencia de un crucificado en la ermita, debe ser el que actualmente se conserva. No se ha localizado documentación que permita situar una cronología exacta de la imagen. Sin embargo, como expondremos más adelante, la imagen pudo ser realizada a mediados del siglo XVI como ponen de manifiesto sus características morfológicas y estilísticas.

Con respecto a su autoría, hasta fechas relativamente recientes, ha estado atribuida a Martínez Montañés desde que Pascual Madoz en el siglo XIX la relacionó con este artista en su obra Diccionario Geográfico.[13]

Ya en el siglo XXI fue el profesor Cordero (2002) quien vinculó la talla con la producción del escultor Roque Balduque ( ?-1561) atribución que mantiene también el profesor Gómez Piñol (2007) y nosotros apoyamos, como explicaremos más adelante.[14]

---

[10] Institución Colombina. AGAS. Sección gobierno. Serie Visitas. Sig. 05152.

[11] Caro Vals, J. A.: El crecimiento urbano de Lebrija en el siglo XVI. Revista de Estudios Andaluces. Nº 28. 2012. Pp. 93-107.

[12] Borrero Fernández, M.: Lebrija en la edad media: población y economía. I jornadas de historia de Lebrija. Universidad de Sevilla. Ayuntamiento de Lebrija. Lebrija 2005. Pp. 85-86.

[13] Madoz, P.: Diccionario geográfico estadístico histórico de España. 1844.

[14] Cordero, J.: Las pinturas y las esculturas de Lebrija. Ayuntamiento de Sevilla. Fundación El Monte. Sevilla, 2002. Gómez Piñol, E.: *Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII.* En Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escuela sevillana.Consejería de Cultura. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 2007. Pp. 15-43.

## 2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.

No se conocen cambios de ubicación de la imagen según consta por la documentación referida.

## 3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

La imagen ha sido objeto de varias intervenciones a lo largo de su historia material estando algunas de ellas documentadas.

Según la información que aporta Bellido, en 1759 el escultor Matías José Navarro compuso al Cristo una mano, Juan Antonio Sánchez Barahona lo encarnó y reparó el sudario, y Antonio de León le labró una corona y tres clavos de plata que en total pesaron 27 onzas y media e importaron 495 reales.[15]

Matías José Navarro fue miembro de una familia de artistas dedicados básicamente a la realización de retablos que desarrollaron su actividad principalmente entre los años veinte y sesenta del siglo XVIII y tuvieron talleres en Lebrija, El Puerto de Santa María y Jerez. Juan Antonio Sánchez Barahona fue un pintor y dorador de retablo lebrijanos del siglo XVIII.

Durante la intervención de la imagen en el IAPH se ha podido constatar la restauración realizada en las manos, así como se han localizado indicios de haber tenido una corona tallada.

En el siglo XX ha sido intervenido en varias ocasiones. Según los datos que aporta Bellido, en septiembre de 1949 se pidió permiso al Arzobispado para restaurarlo pues había "sido invadido por la polilla, temiéndose además que el peso del Cristo desgarre las manos".[16]

En el estudio histórico realizado durante el diagnóstico de la imagen en el IAPH se localizó la documentación referente a esta restauración en el Archivo General de Andalucía, en concreto un informe, con fecha de 14 de septiembre de 1949, dirigido a la Comisión Diocesana de Arte Religioso del cual era vocal José Hernández Díaz. Su tarea era la de supervisar e informar, a petición del Arzobispado, de la necesidad de actuación sobre determinadas obras de arte sacro y de dar el visto bueno a las restauraciones realizadas.

De la documentación se desprende que en la mayoría de los casos el informe se daba cuando la obra ya estaba terminada. Hay que tener en cuenta que algunos de los trabajos se llevaban a cabo en la Escuela de Bellas Artes de la que él era director.

En el informe consta lo siguiente:

"Ilmo Sr.:

Tengo la satisfacción de participar a V.I. que el escultor sevillano Sr. Rivera ha terminado felizmente la restauración efectuada en la imagen del Santo

[15] Bellido Ahumada, J.: Op. Cit. 313-314.

[16] Idem.

Cristo de la Vera Cruz de Lebrija, cuya dirección fue encomendada al que suscribe.

La obra ha consistido en reparar algunas grietas que presentaba la imagen, sustituir un trozo de lienzo que encubría la espalda por el correspondiente elemento de madera, y hacer desaparecer las suciedades y barnices que afeaban el encarnado originario de la figura.

Lo que me complazco en participar a V.I. para su conocimiento y satisfacción.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Sevilla 14 de septiembre de 1949".[17]

No se hace mención en dicho informe al problema de los xilófagos.

Posteriormente está documentada otra restauración realizada en marzo de 1979, bajo la dirección del escultor Francisco Arquillo Torres. La actuación consistió en restaurar las espigas de los brazos, eliminar repintes de sangre y recuperar el sudario que estaba cubierto de blanco volviendo a su aspecto primitivo con dibujos y estofados en oro. Se limpió también la encarnadura. En esta ocasión se introdujo un documento en el interior de la talla con los nombres de los miembros de la Junta de gobierno de la Hermandad de ese momento.

Esta información sobre las restauraciones se completa con el estudio de las fotografías antiguas que de ella se conservan. Se han analizado las fotos de la Fototeca de la Universidad de Sevilla y otras pertenecientes a distintos miembros de la Hermandad que se han recopilado ahora con motivo de su restauración. La foto más antigua es de la década de los años 20 del siglo XX, se ve la imagen con un color muy oscuro de la encarnadura y un sudario de tela sobrepuesto.

Las fotos de la Fototeca fueron realizadas por el fotógrafo José María González Nandín, tres de ellas en marzo de 1949, antes de la restauración de ese año. En ella se aprecia como la imagen tiene la encarnadura muy oscurecida, probablemente por la oxidación de los barnices. En el rostro se evidencian una serie de desgastes en la zona de la frente producidos por el roce de la corona de espinas. También se observa el sudario de color blanco.

En esta foto de 1954, a diferencia de la anterior, se aprecia la encarnadura menos oscurecida y el sudario salpicado de gotas de sangre.

Esta otra foto, incluida en el estudio sobre la Hermandad realizado por Escudero Arnay, no está fechada pero pensamos que es anterior a la restauración de 1979. Se observan numerosos regueros de sangre dando a la imagen un aspecto más dramático del que realmente debió tener en origen.

## 4. Exposiciones.

No constan.

[17] Archivo General de Andalucía. Fondo José Hernández Díaz, caja nº 51.

## 5. Análisis iconográfico.

La representación de Cristo crucificado en la cruz es quizás la imagen por excelencia del cristianismo, en ella se condensa en esencia parte de la doctrina cristiana. Por ello su representación iconográfica ha sido una constante en el arte cristiano. La iconografía de la crucifixión ha variado mucho a través de los siglos y esta evolución ha ido reflejando los cambios de las doctrinas teológicas y del sentimiento religioso en los distintos momentos.

En los primeros tiempos del cristianismo la crucifixión era algo infamante y nunca se representaba a Cristo en la cruz porque la muerte por crucifixión era un castigo romano y no judío que se otorgaba a los esclavos. Sin embargo, al ser abolida la crucifixión por Constantino, la cruz se transforma en símbolo de redención y de victoria.

A partir del siglo XIII se empieza a recrear los efectos cruentos de la pasión ya que anteriormente era ajeno a cualquier manifestación expresa de sufrimiento. El misticismo sentimental del S. XIII que desarrollarán San Francisco de Asís, Santa Brígida o las Meditaciones del Pseudo Buenaventura tendrá mucho que ver con este cambio, ya que emanan de un espíritu diferente al de la teología bizantina y no tratan de glorificar la muerte de Cristo sino de conmover a los fieles a través de sus padecimientos.

Durante el renacimiento no se buscará la recreación del sufrimiento, al contrario, primará la representación ideal del cuerpo que permanecerá ausente ante el dolor.

A partir del concilio de Trento se impone el realismo en estas representaciones de imágenes procesionales que se van extendiendo con afán catequético. El arte surgido a partir de entonces pretende representar la imagen como dogma que exprese la realidad del sacrificio y la redención del hombre. Se pretende plasmar una realidad más cercana al espectador con una visión más realista pero sin renunciar a la belleza del cuerpo humano.

Este es el contexto en el cual se encuadra la imagen del Cristo de la Vera Cruz.

Es una tradición universal que Jesús fue fijado a la cruz mediante clavos y no mediante cuerdas, aunque sólo existe un relato evangélico de San Juan en el que se hable de estos; se trata de la aparición de Cristo Resucitado a Santo Tomás, no obstante su número nunca fue establecido de manera invariable; en las obras de la alta edad media el cuerpo es sujetado por cuatro clavos, a partir del S. XIII por tres solamente ya que los pies se disponen uno sobre el otro y a partir de la contrarreforma ya no se observa regla alguna y se deja a los artistas toda la libertad en ese detalle. En este caso, la tipología responde a la de Cristo Crucificado con tres clavos. [18]

[18] González Gómez, J.M. y Roda Peña, J.: Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992. pp. 33-34.

## 6. Análisis morfológico-estilístico.

El Cristo de la Vera Cruz es una escultura de madera tallada y policromada y se representa clavado a la cruz mediante tres clavos. Una serie de características de su anatomía muestran el momento inmediatamente posterior a la muerte, como la posición del tórax en inspiración, el pecho levantado, las costillas marcadas y el vientre levemente rehundido.

Tiene los músculos en tensión, los brazos ligeramente descolgados con respecto a la cruz y la cabeza inclinada hacia abajo y a su derecha, lado donde tiene la llaga de la lanzada.

Se aprecia un mayor desarrollo del torso y los brazos respecto a las extremidades inferiores. Éstas últimas se disponen casi en paralelo, flexionadas, un poco más alta la pierna izquierda para permitir el cruce de los pies y la inserción del clavo que los atraviesa.

El sudario se presenta como una banda ancha de tejido adherido a la pelvis cubriendo la parte superior de los muslos mediante una serie de pliegues dispuestos en paralelo cuyos extremos caen en vertical junto a las caderas de la imagen. Por el costado derecho del Crucificado se recoge en un nudo y se abre insinuando cierto movimiento.

En la zona superior del torso y la cabeza se concentran la mayor tensión y expresividad de la imagen. La inclinación de la cabeza hacia la derecha y la disposición del cabello, se recoge para atrás por el lado contrario, dejando a la vista la anatomía del cuello y el hombro izquierdo que muestra los daños producidos por el peso de la cruz.

El cabello se encuentra pegado al cráneo con leves incisiones de la gubia y está tallado formando sinuosos mechones, adquiriendo por la zona que rodea al rostro mayor volumen. Uno de estos mechones le cae por la derecha sobre el pecho de la talla, por la izquierda se dispone hacia atrás mostrando la oreja de este lado.

El rostro no presenta los rasgos faciales de la rigidez cadavérica muy acusados, tiene forma ovalada, los pómulos marcados y los ojos presentan los globos oculares abultados y los párpados casi cerrados en gesto mortecino. La nariz es larga y recta, tiene el entrecejo fruncido y los arcos superciliares pronunciados. La boca está abierta dejando a la vista los dientes.

La barba es bífida y está tallada mediante pequeñas oquedades que forman suaves ondulaciones, alargándose en la zona central para caer sobre el pecho de la imagen. El bigote y la perilla están pintados y en la zona de las comisuras de los labios adquieren volumen.

Además de las características expuestas, es importante destacar que el aspecto mortecino que presenta ahora la imagen en su encarnadura, tras su intervención en el IAPH, corresponde a su primitiva policroma. Entre los pigmentos que la componen se ha identificado, por los análisis realizados, la azurita mezclada con blanco de plomo y otros pigmentos. La azurita fue un pigmento muy usado en la pintura europea, sobre todo durante el renacimiento, hasta mediados del siglo XVIII. Fue incorporado probablemente con la intención de lograr ese aspecto mortecino ya comentado.

Está policromía está ejecutada con gran calidad técnica y estética. Se emplea para representar detalles anatómicos y como recurso expresivo para mostrar los signos de la defunción provocados por la crucifixión. Se observan también detalles como las lágrimas del rostro, el vello de las axilas, el pelilleado de la barba sobre pecho o el extremo de las uñas pintado de blanco.

En relación con el análisis estilístico de la imagen, esta muestra una composición muy estática con marcada frontalidad, alejada del dramático contorsionismo anatómico de raíz medieval. La cabeza refleja el patetismo de Cristo ya muerto, en conjunción con una idealización de las facciones inspirada en la armonía clásica. Estas características se relacionan con la estética manierista desarrollada en la imaginería sevillana de las primeras décadas del siglo XVI y en concreto con la producción del escultor Roque Balduque a quien ha sido atribuida la imagen del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija.

Roque Balduque fue una de las figuras más relevantes de la escultura sevillana durante el segundo tercio del siglo XVI. Su origen nórdico lo hace constar en diversos documentos en los que se define como de nación flamenca. Aparece asentado en Sevilla ya en 1534 formando parte del grupo de artistas que trabajaron en la decoración del Ayuntamiento de Sevilla según consta en las nóminas de 1534 y 1541. Realizó el escudo de la ciudad de la Sala Capitular que se dispone a modo de triple hornacina, en el centro la figura de San Fernando entronizada y a ambos lados de pie, San Leandro y San Isidoro.

Desarrolló su actividad profesional tanto en la retablística como la imaginería hasta la fecha de su muerte acaecida en 1561. Como autor de retablos comenzó trabajando en el mayor de la Catedral al proyectar su ampliación por los costados; en 1551 comenzó el relieve de la escena de la Huida a Egipto siendo acabada esta obra por Juan Bautista Vázquez en 1561. Debió de intervenir en otras escenas aunque no se conocen cuáles.

Entre los años 1547 y 1550 llevó a cabo junto con el escultor Guillén Ferrant, que también participó en las obras del Ayuntamiento, el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Cáceres otorgándose carta de finiquito en 1551.

Antes de finalizar la obra citada, en 1549 contrató la ejecución de un retablo para el templo parroquial de Chiclana de la Frontera Cádiz, terminándolo en 1551. Las imágenes de dicho retablo desaparecieron en el siglo XVIII, al construirse la actual iglesia y sólo se conservó un relieve del Descendimiento de la Cruz.

En 1554 concertó la realización del retablo de la capilla del Sagrario de la iglesia de Santa María Coronada de Medina Sidonia, terminándolo en 1559. Este mismo año contrató el retablo mayor de la citada iglesia. Del primero solo se han conservado las imágenes de los cuatro doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Jerónimo. El segundo que debía ser entregado al cabo de tres años, no pudo ser terminado a consecuencia de su muerte pero en el testamento refiere que tenía acabado el Calvario del remate.

Realizó también otros retablos, actualmente desaparecidos, en 1558 para la iglesia sevillana de San Lorenzo y al año siguiente para el templo del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera, Cádiz.

Entre los años citados talló la mayoría de sus imágenes marianas con sus correspondientes retablos tabernáculos. Así en 1554 contrató la ejecución, en un mismo contrato, de varias imágenes de la Virgen para las iglesias sevillana de San Lorenzo, Omnium Sanctorum y San Vicente. Son las imágenes de la Virgen de la Granada, de Todos los Santos y de la Cabeza, respectivamente.

En 1555 se comprometió a tallar otras figuras marianas para los templos hispalenses de San Juan de la Palma y San Román, destruidas en 1936, y de Santa Marina y San Nicolás, no identificadas. En 1556 realizó un tabernáculo para la iglesia de San Gil y un año más tarde un retablo con el grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño para la iglesia de Santa María de la Asunción de Alcalá del Río, Sevilla.

Posteriormente en 1558 ejecutó otra escultura de la Virgen y su retablo para la iglesia del hospital de la Misericordia de Sevilla, conservándose la imagen, y para la iglesia de Santo Domingo de Lima. En 1560 contrató otra imagen también con retablo para la iglesia de San Miguel de esta ciudad, que no debió terminar porque en 1561 su viuda traspasó el encargo al escultor Juan Giralte.

Uno de sus últimos trabajos debió ser el que llevó a cabo en marzo de 1561, al formar parte del grupo de expertos que Vázquez “el viejo” designó para valorar lo que el fallecido Isidro de Villoldo había realizado en la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

Además de las obras citadas, según la información aportada por Bellido, consta que en 1552 Roque Balduque talló dos ángeles para el antiguo retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija siendo dorados por el pintor Juan Ramírez. Dicho retablo, según describe Bellido, contenía diversas pinturas de santos y una de la Asunción de la Virgen en el centro para la cual talló los ángeles.[19]

Junto a Roque Balduque trabajaron habitualmente un grupo de pintores policromando sus obras que actuaron también a veces de fiadores de los contratos. Está documentada la colaboración, entre otros, de los pintores Antonio Alfián o Juan y Andrés Ramírez, padre e hijo, cuya producción conocida es muy reducida.

Son escasos los datos conocidos sobre Antonio de Alfián, quien está considerado como un artista secundario dentro del panorama pictórico de la segunda mitad del siglo XVI, y estuvo activo en Sevilla entre los años 1542 y 1600. Sus recursos expresivos son propios del romanismo, con cierta influencia miguelangelesca mal conseguida. Las pinturas, que actualmente constituyen el núcleo fundamental para estudiar a este artista, son las pinturas que realizó en 1564 para dos retablos del convento de Santo Domingo de Osuna, uno dedicado a la Virgen y otro a Cristo.

Con anterioridad está constatada su colaboración con Roque Balduque, ya que en 1545 contrató la realización de un retablo para la parroquia sevillana de la Magdalena, teniendo que pintar una imagen de la Virgen y en 1556 policromó una imagen de la Virgen realizada por Roque Balduque para la iglesia de santa Marina de Sevilla. Posteriormente, en 1570, habiendo

[19] Bellido Ahumada, J. Op. Cit. P.

fallecido Balduque, recibió el encargo de policromar el retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Cáceres pero no se llevó a cabo.

Juan Ramírez llegó a Sevilla en 1532 tras haber trabajado en Alcalá la Real, Jaén y Granada. Aquí en Sevilla contrajo segundas nupcias con Ana de Espinosa, hija del pintor Antón Sánchez Guadalupe y hermana de Antón Sánchez también pintor, con lo que se introduce en un importante círculo artístico. A partir de esa fecha aparece cobrando por trabajos en la catedral tanto de pintura como de miniatura llegando a ser en 1537 maestro interino de ella.

Juan Ramírez está considerado por la crítica artística como uno de los pintores más importantes de la escuela granadina a excepción de Pedro Machuca. Para contextualizar la obra de Ramírez queremos poner como ejemplo el encargo de un canónigo sevillano, Antonio del Corro, con el mencionado pintor para la realización de un retablo con pinturas de un calvario con las figuras del Crucificado, la Virgen María, San Juan y la Magdalena. Se menciona en el contrato que las figuras deben ser de "buena manera" también de "buena gracia" aludiendo probablemente a que sean agraciadas, en relación a la creciente sensibilidad hacia la forma y el aprecio visual externo. También se incluye en el documento expresiones como que el Crucificado muestre "un rostro muy dolorido que provoque a contemplación".[20]

Dicho documento se realizó en 1536, nueve años antes de la celebración del Concilio de Trento, lo que refleja los requerimientos estéticos del comitente al hacer el encargo. Hay que tener en cuenta que antes del pleno barroco en el arte sevillano se demandaba una unción devota a las imágenes y que en Trento triunfan las tesis teológicas y pastorales españolas en este aspecto de la Contrarreforma católica.

Andrés Ramírez fue hijo probablemente de su primera mujer Beatriz Mendes, debió estar muy influenciado por el ambiente artístico en que nació y se formó junto a su padre, quien le introdujo en los ámbitos profesionales antes y después de su llegada a Sevilla, donde estuvo vinculado con los artistas más destacados del segundo tercio del siglo XVI. En concreto mantuvo una estrecha relación con Arnao de Vergara, Hernando de Esturmio, Roque Balduque, Pedro de Villegas Marmolejo y Luis de Vargas.

Andrés trabajó como miniaturista cuya obra, a diferencia de la pictórica, ha podido ser identificada en los libros de coro de las Catedrales de Jaén y Sevilla, en la antigua Colegial del Salvador de Sevilla y la Biblioteca Capitular. Desde 1535 hasta 1565 aparece cobrando por tareas de iluminación en la Catedral de Sevilla. Según los datos extraídos de los documentos se conoce que en 1536 ya era maestro pintor porque tomó un aprendiz.

Probablemente las relaciones con Hernando de Esturmio y Roque Balduque las inició por medio de su padre, Juan Ramírez. Con el primero padre e hijo realizaron la pintura de un retablo tallado por los entalladores Francisco, Bernardo, Bartolomé y Nufro de Ortega para la iglesia de Santiago de Jerez que en 1537 estaba todavía pendiente del pago a los citados entalladores.

[20] Gómez Piñol, E.: Op. Cit. Pp. 26-28.

Con Roque Balduque Juan Ramírez actuó como fiador junto a su cuñado Antón Sánchez en el contrato de un retablo para la iglesia de la Magdalena en Sevilla fechado en 1545. A partir de esta fecha Andrés Ramírez aparece relacionado con los trabajos del citado escultor actuando como policromador o como fiador. En 1551 consta que estaban trabajando juntos en un retablo para Chiclana de la Frontera, Balduque en la talla y Ramírez en pintura y dorado, del cual se conserva el relieve que representa el Descendimiento, en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de dicha localidad.

Aparece además en numerosas ocasiones como fiador del entallador, entre 1554 y 1556 para la realización de imágenes de la Virgen y tabernáculos para las iglesias sevillanas de Omnium Sanctorum, San Lorenzo, San Juan de la Palma, San Román, San Nicolás y San Gil. En 1557 continuó siendo fiador de Balduque para realizar una custodia de madera para el Puerto de Santa María y en 1558 junto a Pedro de Villegas para hacer el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo.

En algunos de los trabajos de Roque Balduque en los que Andrés Ramírez actúa como fiador también trabajó como pintor, como ocurrió cuando el 20 de junio de 1555 se comprometió a dorar y pintar un tabernáculo para la iglesia de Omnium Sanctorum, siendo su avalista el entallador Bernardino Ortega. Es posible, aunque no exista constancia documental, que ocurriera esto mismo en otros trabajos en los que por estos años era también fiador.

También Andrés Ramírez mantuvo relación profesional con el pintor Pedro Villegas y Luis de Vargas. De 1565 data el último dato documental que lo cita en la Catedral de Sevilla trabajando como miniaturista.

Este es el ambiente artístico en el cual debió gestarse la realización de la imagen del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija, un periodo de renovación estética que pretende plasmar una realidad más cercana al espectador con una visión más naturalista pero sin renunciar a la belleza del cuerpo humano. El flamenco Roque Balduque fue uno de los artistas responsables de este nuevo rumbo de la imaginería sevillana con cuya producción presenta rasgos análogos el Crucificado de Vera Cruz.

Según lo expuesto opinamos que la imagen del Cristo de la Vera Cruz pudo ser tallado en la década de los años 50 del siglo XVI por Roque Balduque siendo policromado por algunos de los pintores que habitualmente trabajaban con él en esta época.

## 7. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.

El panorama artístico de Lebrija durante la primera mitad del siglo XVI, en lo que a imaginería religiosa se refiere, es equiparable al de Sevilla, de cuyo arzobispado depende. Hacia 1534, año de la llegada a Sevilla del escultor flamenco Roque Balduque, ya era palpable la dialéctica entre las modalidades escultóricas del renacimiento en la versión nórdica y la italiana. Esta última a través de la presencia del escultor florentino Pietro Torrigiano (1520-1528) cuyas escasas obras conservadas reflejan una importante novedad en el panorama local.

En opinión del profesor Gómez Piñol fue Roque Balduque, debido al componente medieval de su arte, quien conectó con amplios círculos devotos, ya que plasmó de manera accesible y directa la expresión de su sentimiento

religioso. Por este motivo piensa que sintonizó mejor con el público sevillano que la perfección anatómica y la rotunda grandeza de sabor antiquizante de Torrigiano.

Al realizar el análisis comparativo del Cristo de la Vera Cruz con otras obras de Roque Balduque nos encontramos con la dificultad de la escasez de imágenes de crucificados cuya autoría esté documentada. Como pone de manifiesto Gómez Piñol, Balduque es un artista necesitado de una completa revisión que permita explicar el numeroso conjunto de retablos e imágenes asociadas a su producción. En este sentido está reconocida su transcendencia en la creación de un modelo escultórico de Virgen erguida, como estudió Hernández Díaz. Sin embargo, no se ha profundizado sobre su maestría en la plasmación de un espléndido tipo de crucificado.

Existen varios crucificados que son obras de referencia segura para estudiar el modelo creado por Roque Balduque, todos ellos formando parte de retablos. En concreto, el Crucificado que remata el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Coronada de Medina Sidonia (1559) y el Crucificado de los Martirios, ubicado en un retablo de una capilla lateral de la iglesia de Santa María de Carmona, que contratado en 1560 fue terminado por su discípulo Juan Giralte según traspaso realizado por su viuda en noviembre de 1561.

El Cristo de la Vera Cruz presenta rasgos formales análogos a los de estos crucificados. Se observa una gran semejanza en la ejecución anatómica, caracterizada por la suavidad de su factura y el aspecto naturalista de su anatomía. Es muy similar también la manera de resolver la posición de la zona superior del torso, los brazos y el hombro izquierdo, o la inclinación de la cabeza y distribución del cabello. Igualmente semejante es la talla del sudario realizada mediante un plegado geométrico que se adhiere al cuerpo como se puede ver también en el relieve de la Flagelación del banco del retablo de Medina Sidonia.

Se aprecia enorme parecido con el Cristo de los Martirios en el rostro y las facciones y la talla del cabello y la barba. Esta última realizada mediante cortos y densos mechones de trazo diferente al cabello, formado por largos y ondulantes mechones a los lados de la cabeza. Además se aprecian otros grafismos de Balduque como la talla de los ojos con los parpados con el borde resaltado y el lagrimal marcado y el labio inferior grueso. Incluso se observa como reproduce también el daño ocasionado por las espinas de la corona en la frente.

Otro de los crucificados es el del retablo de la iglesia de Santa María de Cáceres (1547-1551) que no llegó a ser policromado. Con éste encontramos mayores semejanzas, siendo casi idéntica la forma de la frente, el entrecejo y la nariz, los ojos y la boca con el labio inferior grueso, o la talla de la barba.

A la calidad de ejecución de la talla del Cristo de la Vera Cruz hay que añadir la de su policromía primitiva ahora redescubierta.

## 8. Valoración de las fuentes de información histórica

En cuanto a las fuentes documentales se han consultado los documentos referentes a la Hermandad de la Vera Cruz de Lebrija recogidos en el Archivo

General del Arzobispado de Sevilla. La documentación correspondiente a esta hermandad existente en el mencionado Archivo ya había sido publicada en parte, con anterioridad a este trabajo, por Bellido Ahumada, Escudero Arnay y Julio Mayo.

Los que aparecen sobre la Hermandad como los que hacen referencia a la ermita son los siguientes:

- En este archivo se conservan las Reglas de la hermandad redactadas en 1783 y el expediente para su aprobación que incluye la transcripción de la documentación más antigua relativa a la existencia de la Hermandad y la ermita fechada en el siglo XVI. También se encuentra un inventario del siglo XVIII y la documentación relativa a la necesidad de realizar un nuevo retablo para la imagen del Crucificado en 1782. (Sección Justicia. Serie Hermandades. Leg. 009983)

También existe información sobre la ausencia de reglas de la Hermandad en 1843 y a cerca de la fundación de la Santa Escuela de Cristo en la ermita de la Vera Cruz en 1784 (Sección Justicia. Serie Hermandades. Leg. 09885 y 15896)

- Así mismo hay datos que constatan la existencia de la cofradía en la ermita y la realización de la estación de penitencia durante el siglo XVII. Según la visita pastoral de 1611 la cofradía realizaba la estación de penitencia el jueves santo, en 1682 la hermandad de la Santa Caridad solicitó al arzobispado su fundación en la ermita de Vera Cruz y en la de 1694 se especifica que son los hermanos de la Caridad los que se hacen cargo de la cofradía de Vera Cruz, sita en su ermita. (Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 05152, 05155 y 05165)

Además consta la existencia de la Hermandad de Vera Cruz durante la primera mitad del siglo XVIII. Se recogen las cuentas de la cofradía entre los años 1713 y 1716 y los mandatos dados por el provisor del arzobispado en las visitas de esos años al mayordomo de la hermandad. (Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 05183 y 05187). También se tomaron las cuentas al mayordomo y se hace relación de los bienes de la Hermandad en las visitas de 1726, 1730, 1739, 1750 y 1763. Como dato curioso consta que en 1730 realizaba la estación de penitencia el viernes santo. (Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 05203, 05221 y 05227)

- Sobre la ermita de Vera Cruz se encuentran en este archivo arzobispal los tributos que tiene y las cuentas de la ermita de los años 1781, 1792, 1793, 1796, 1797 y 1799 entre las cuales están las relativas a los trabajos de colocación y dorado de un nuevo retablo para el altar mayor donde está ubicado el Crucificado. Además se incluye un inventario del año 1779 con los bienes de la ermita donde se citan las imágenes y los retablos que contiene. (Sección Gobierno. Serie Priorato de ermitas. Leg. 05307)

De la misma forma se han consultado la documentación existente en el Archivo General de Andalucía relativa a la restauración realizada en la imagen en 1949. (Fondo José Hernández Díaz, caja nº 51)

Se ha consultado igualmente la documentación conservada en la hermandad. Respecto a esta hacer constar que no se conserva documentación relativa a la imagen anterior al siglo XX. Únicamente en los libros de cuentas en concreto el año 1983 hay un pago al Señor Arquillo y otro por unas potencias probablemente para su colocación.

BIBLIOGRAFÍA

Barroso Vázquez, M.D.: Patrimonio histórico de Lebrija. Ayuntamiento de Lebrija, 1992.

Bernales Ballesteros, J.: Esculturas de Roque Balduque y su círculo en Andalucía y América. Anuario de estudios americanos. Nª 34, 1977. Pp. 349-371.

Cordero Ruíz, J.: Las pinturas y esculturas de Lebrija. Ayuntamiento de Lebrija. Fundación El Monte. 2002.

Doerner, M.: Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverte. Barcelona, 2005. (6ª ed.)

Hernández Díaz, J.: Roque Balduque en Santa María de Cáceres. Archivo Español de Arte. 1970. p. 375-383.

Hernández Díaz, J.: Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista. Archivo Hispalense. Sevilla, 1944.

Estella, M.: Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI. Archivo español de Arte. Nº 48. 1975. PP. 225-242.

Marchena Hidalgo, R.: Andrés Ramírez, pintor del siglo XVI. Laboratorio de Arte 21. 2008-2009. pp. 67-88.

Morales Martínez, A.: El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros. Laboratorio de Arte 4. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1994.

Palomero Páramo, J. M.: El retablo del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629). Sevilla, 1983.

Ros, C. (dirección): Historia de la iglesia de Sevilla. Ed. Castillejo. Sevilla, 1992.

Recio Mir, A.: Una visión de la escultura sevillana del renacimiento a partir del género del retrato. En: La escultura del primer naturalismo en Andalucia e Hispanoamérica (1580-1625). Arcos Libros, 2010. Pp. 115-135.

Sánchez Herrero, J.: *Instituciones eclesiásticas y religiosidad en Lebrija durante los siglos XIII-XVI,* en La diócesis de Sevilla en la Baja Edad Media. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2010.

Serrera Contreras, J.M.: Antonio de Alfián: las pinturas del retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna. Archivo hispalense. Nº 251. 1999. Pp. 45-56.

V.V.A.A.: I Jornadas de historia de Lebrija. Ed. Ayuntamiento de Lebrija y Universidad de Sevilla. 2005.

Valdivieso, E.: Historia de la pintura sevillana. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1992.

Figura IV.1.1

Cristo de la Vera Cruz. Década de los años 20 del siglo XX.

Figura IV.1.2

Cristo de la Vera Cruz, Marzo de 1949. Fototeca Universidad de Sevilla.

Figura IV.1.3

Cristo de la Vera Cruz, Marzo de 1949. Fototeca Universidad de Sevilla.

Figura IV.1.4

Cristo de la Vera Cruz, Marzo de 1949. Fototeca Universidad de Sevilla.

Figura IV.1.5

Cristo de la Vera Cruz, 1954.

## IV.2. ESTUDIO TÉCNICO

El objetivo de los siguientes apartados es determinar las características técnicas y el estado de conservación de la obra. Para ello se han efectuado los siguientes estudios y análisis:

- Examen visual con luz visible y UV.
- Examen mediante lupa binocular y digital de los estratos polícromos.
- Estudio fotográfico.
- Estudio radiográfico, toma frontal, toma lateral y detalles.
- Estudio mediante fluorescencia de rayos x por portátil para analizar la carga de pigmentos en la policromía.
- Examen visual mediante endoscopia: Esta técnica se ha realizado mediante el orificio realizado para alojar el casquillo metálico en la trasera del sudario para la cogida a la cruz. Se ha realizado un video en donde se puede observar el interior de la imagen a nivel estructural y el estado de conservación en que se encuentra el soporte en su interior. El análisis mediante endoscopia ha verificado que la escultura del crucificado fue ahuecada mediante una sola cavidad realizada mediante gubia. En su interior se ha podido observar las diferentes espigas de madera de los brazos que sirven como medio de ensamble de los brazos, así como el documento y las monedas introducidas en la última restauración realizada por D. Francisco Arquillo en 1979.
- Análisis de materiales: Se ha realizado la toma de tres muestras del conjunto policromo. Se han identificado cargas y pigmentos presentes en la obra y la secuencia estratigráfica. También se ha realizado un análisis de aglutinantes de los barnices. Se ha realizado la identificación de tres muestras de madera tomadas, dos de la cabeza y una de la mano izquierda.

### Tipología

La imagen del Cristo de la Vera Cruz responde a la tipología de escultura de bulto redondo. Realizada íntegramente en madera ahuecada y policromada.

### Localización de los elementos integrantes y dimensiones.

Las dimensiones de la imagen son 1,76 cm de altura, desde los brazos a las manos, 155 cm de ancho y 39 cm de profundidad.

A estas medidas de la imagen del crucificado habría que añadir elementos exentos a la imagen como es la cruz alborea, que definen su presentación estética.

### Características constructivas / técnica de elaboración.

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, antes de intervenir en el Bien, el restaurador proyecta la realización

de una serie de análisis científico-técnicos que ayudaran a dilucidar tanto el estado de conservación como los datos específicos sobre la materialidad de la obra.

## CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS Y MATERIALES DEL SOPORTE

La escultura representa a un crucificado sujeto a la cruz por cuatro puntos, en manos, pies y zona posterior del sudario. El sistema de fijación al madero es por medio de clavos de metal roscados a tuercas en el caso de pies y manos, y un perno alojado en la parte posterior del sudario en acero inoxidable terminado con forma de cáncamo, del cual es colgado en una alcayata alojada en la cruz. (Figura IV.2.1, Figura IV.2.4 y Figura IV.2.5)

La cruz que actualmente procesiona, y con la que llegó al taller, es de madera de conífera, tallada de tipo arbórea, aunque a lo largo de la historia el Cristo ha sido colocado en diferentes cruces.

La imagen del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija está construida en su embón principal mediante una conífera como es el ciprés, utilizando maderas más duras en las espigas de refuerzo como es el roble según el resultado del estudio biológico. (Figura IV.2.2 y Figura IV.2.3)

El embón principal de la imagen se construye con varias piezas ensambladas al hilo longitudinalmente. En torno a este madero principal se conforma el volumen con otras piezas añadidas, como es el caso de la lazada del sudario, y los brazos. Éstos últimos se ensamblan mediante espigas que se insertan en “cajas” escopleadas en el bloque principal a la altura de los hombros. Los tableros se encuentran estratégicamente colocados para dejar en su origen una ventana en su espalda, y ahuecado interior de la escultura. Todas las piezas ensambladas se encuentran reforzadas magistralmente mediantes espigas con mayor dureza, menos el caso del perizoma que se encuentra consolidado mediante cuatro clavos de forja. (Figura IV.2.6, Figura IV.2.17, Figura IV.2.8 y Figura IV.2.9)

En zonas donde la madera utilizada para la talla presentaba fendas u otra alteración similar, se usaron telas de lino adheridas al leño antes de aplicar la preparación, con ello se perseguía consolidar y reforzar estas zonas. Este detalle de la elaboración de la imagen se ha conocido gracias a que durante la intervención han aparecido estos tejidos en algunas zonas como, por ejemplo, las líneas de ensamblaje de los brazos.

En la espalda y en el sudario existen varia piezas, productos de intervenciones posteriores a la factura original de la imagen y que veremos en el apartado de “intervenciones anteriores”.

## CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS Y MATERIALES DE LA POLICROMÍA

La policromía que presentaba el Cristo al llegar al taller era la resultante de la última intervención llevada a cabo sobre la imagen. La encarnadura era de color tostado, con tonalidades más oscuras, verdosas y granate, en hombros, codos, manos, rodillas y pies. Las zonas de encarnaduras se encuentran policromadas con técnica aparentemente oleosa y acabado pulido. El sudario se encontraba con el estofado recuperado en la intervención del 79, decorado mediante ricos tonos y cenefas. La cabellera era de color marrón oscuro y la barba del mismo color. (Figura IV.2.1 y Figura IV.2.11)

El examen organoléptico y las tomas de fotografía con luz normal y ultravioleta ponen de manifiesto en la policromía la existencia de alteraciones en la tonalidad, debidas principalmente a la oxidación de barnices, reintegraciones y repintes, y algunos desgastes en la superficie policroma. Todo esto, en ciertas zonas, se encontraba envuelto por una capa ennegrecida de depósitos superficiales, constituida fundamentalmente por polvo y hollín. (Figura IV.2.11, Figura IV.2.12 y Figura IV.2.13)

Las radiografías, por otro lado, muestran una opacidad, cuarteado y lagunas de policromía que se corresponden con la que se observa en superficie. Esto nos lleva a deducir la existencia una única capa polícroma, la original, con las intervenciones documentadas. (Figura IV.2.7 y Figura IV.2.8)

Estos estudios se complementan con la observación con lupa binocular de los estratos policromos, aprovechando pequeños daños en la policromía: incisiones, levantamientos, etc. Con esta técnica se pueden observar con cierta claridad las capas existentes en el punto elegido de la policromía, lo que nos aproxima a establecer la correspondencia de policromía de la obra. En las carnaduras, dependiendo de la zona observada se aprecia distinto número de estratos polícromos. Las zonas intervenidas podían advertir varias capas de repintes subyacentes a la superficial como es en la zona de las manos y en los refuerzos de los regueros de sangre. El color sangre habia sido un recurso para enmascarar fisuras y desgastes de la policromia. (Figura IV.2.12 y Figura IV.2.13)

Los resultados de todos estos análisis realizados con técnicas no destructivas se contrastan con los obtenidos del análisis químico estratigráfico sobre muestras de policromía extraídas de la escultura (Ver en Anexos). En él se han identificado, además de las cargas y pigmentos componentes de los estratos policromos, el aglutinante del barniz de la capa superficial.

Con los datos que aportan los resultados de los análisis y los que se obtienen del resto de estudios realizados en la obra, se puede establecer la correspondencia policroma de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz con la secuencia estratigráfica que a continuación se describe.

Directamente sobre el soporte encontramos la que denominaremos "**policromía 1"**, probablemente la original, compuesta por una capa de preparación o estuco formada por sulfato calcico y cola animal. Se trata de

una primera capa muy fina adaptada al maravilloso acabado de la madera. Sobre ella se aplica una capa de color, formada por blanco de plomo, azurita y trazas de tierra roja, ocre y sombra. La sangre es realizada mediante bermellón, blanco de plomo y tierras.

En el caso de la cabellera y barba, la capa de color aplicada sobre la preparación es de tono castaño oscuro.

El sudario en este nivel nos muestra, de forma general, el dorado que se aprecia en superficie, la secuencia de estratos en la superficie dorada se corresponde con la de cualquier acabado con la técnica de "dorado al agua". O sea, por encima de la preparación blanquecina se haya la capa de bol rojizo y sobre ésta las láminas de metal. En el caso de la decoración del sudario se trataría de una técnica de temple al huevo.

Las últimas capas consisten en las ultimas intervenciones realizadas sobre la imagen. En ella se repintaron y reitegraron puntualmente lagunas y desgastes de la "policromía 1" y se aplicó de forma generalizada en las encarnaduras una capa de barniz, copncretamente "goma laca" según los estudios realizados, con una carga de pigmento. En concreto la goma laca tiene una tendencia a oscurecer y provocar levantamientos en la capa policroma debido a su alta sensibilidad a la humedad. Tambien hay que tener en cuenta su tendencia progresiva a volverse irreversible con el envejecimiento, tiñendo los estratos polícromo y provocando grandes problesmas para su eliminación[21]. (Figura IV.2.14 y Figura IV.2.15)

En los cabellos y barba presentaba un tono más cercano al negro que al castaño del estrato inferior debido a un grueso y basto repinte que ocultya la riqueza y detalles de la polícromia. Aparecían regueros de sangre perfilados, otros aumentados y también algunos inventados.

## INTERVENCIONES ANTERIORES

La escultura del crucificado de la Vera-Cruz se ha intervenido en varias ocasiones, realizándose sobre el soporte algunas modificaciones, las cuales se explican en los puntos que siguen.

- Elementos metálicos.

En la zona posterior del sudario nos encontramos con una placa de acero inoxidable soldada a un perno del mismo material, que está sujeta y apretada en su interior por una tuerca. Dicha placa tiene soldada una pletina con forma de cáncamo semi-rectangular, el cual es utilizado como sistema de anclaje de la imagen a la cruz. Dicho sistema fue realizado en la intervención de 1979 por D. Francisco Arquillo. En dicha intervención fueron realizados los clavos

[21] Mauro Matteini, Arcangelo Moles: La química en la restauración: los materiales del arte pictórico. Ed. Nerea. 2001. Pág. 212.

actuales ejecutados en acero inoxidable. (Figura IV.2.10 y Figura IV.2.20).

En la cabeza presentaba en el agujero central de las potencias un pequeño casquillo en latón con dos pestañas sujetadas por dos tornillos.

- Mutilaciones.

Durante el proceso de intervención se ha podido constatar la mutilación de una corona de espina realizada sobre la cabeza del Cristo. Es posible que en la intervención de 1759 (Matías José Navarro y Juan Antonio Sánchez Barahona) se retirara la corona de espinas tallada para ser sustituida por la corona en plata realizada por el artista platero Antonio de León. Puede ser que en dicha intervención se eliminara parte de un mechón de la cabeza. (Figura IV.2.18 y Figura IV.2.19)

También hemos podido observar la falta original de la falangeta y falangina de los dos dedos medios de ambas manos. La pérdida de los dedos en ambos dedos se debe a que los dedos se encontraban justo en la línea de ensamble de los tablones que conforman cada brazo. Debido al sistema de sujeción del cristo a la cruz, colgado sobre la alcayata, el peso repercutía de manera deficiente en el ensamble de los hombros y con la perdida de los dedos medios de las manos. (Figura IV.2.16 y Figura IV.2.17)

- Sustituciones, reposiciones y añadidos.

Posiblemente, según la documentación existente y la técnica de ejecución, las pérdidas de los dedos fueran realizadas en la intervención de Matías José Navarro en 1759. Ese mismo año se repolicromaría el sudario en blanco por el pintor Juan Antonio Sánchez Barahona. Seria en esta intervención donde se dramatiza a la imagen mediante la aplicación de numerosos regueros de sangre. (Figura IV.2.16 y Figura IV.2.17)

Posteriormente, en la intervención realizada por el Sr. Rivera y dirigida por Hernández Díaz en 1949, se sustituyó un trozo de lienzo que cubría la espalda por el correspondiente elemento de madera. (Figura IV.2.21)

En 1979 el profesor Arquillo introduce un documento con los nombres de la Junta de hermandad por esos años y del restaurador, así como unas monedas, como hemos podido documentar mediante el estudio radiográfico y endoscópico. (Figura IV.2.10)

- Refuerzo de ensambles y fisuras.

En 1979, en la intervención realizada por el profesor Arquillo, se lleva a cabo el refuerzo de los ensambles de las espigas de los brazos. Para ello, se introduce en el ensamble y en sus zonas de unión una pasta realizada a base de sulfato cálcico y cola animal. También se aseguran estos ensambles con sendas espigas cilíndricas de madera que, a modo de “llave”, atraviesan el soporte, desde la parte anterior a la posterior de la talla, mermando el movimiento del extremo del brazo inserto en forma de espiga en la “caja” ahuecada en el bloque escultórico. (Figura IV.2.21)

- Policromía.

En la misma intervención fue recuperada la policromía original del sudario eliminando la policromía blanca que ocultaba la maravillosa decoración mediante dibujos y estofados de oro. También se eliminaron algunos repintes y barnices.

Figura IV.2.1

Vista general antes de la intervención

Figura IV.2.2

Localización muestras extraídas de madera

Figura IV.2.3

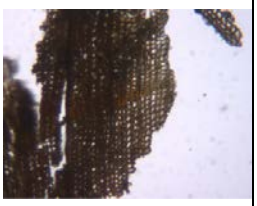
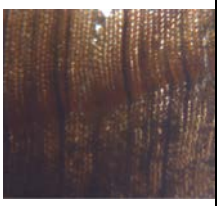
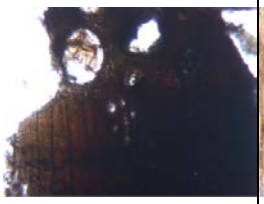
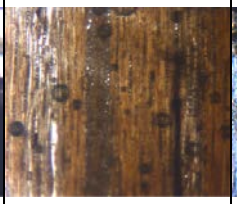
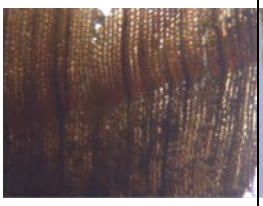
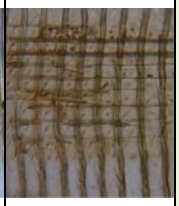
| MUESTRA | CORTE TRANSVERSAL | CORTE TANGENCIAL | CORTE RADIAL | TIPOLOGIA MADERA |
|---|---|---|---|---|
| Muestra CVL-01 |  |  | | Cipreses: Fam. *Cupresáce, Cupressus sp.* "CIPRÉS" |
| Muestra CVL-02. |  |  | | Quercus sp. Familia Fagaceae "ROBLE" |
| Muestra CVL-03 |  | |  | Cipreses: Fam. *Cupresáce, Cupressus sp.* "CIPRÉS" |

Tabla análisis de las maderas analizadas. En él se pueden observar los diferentes cortes analizados y el resultado de cada muestra de madera

Figura IV.2.4

Vista lateral de la imagen en la cruz. Se señala la sujeción de la escultura al madero

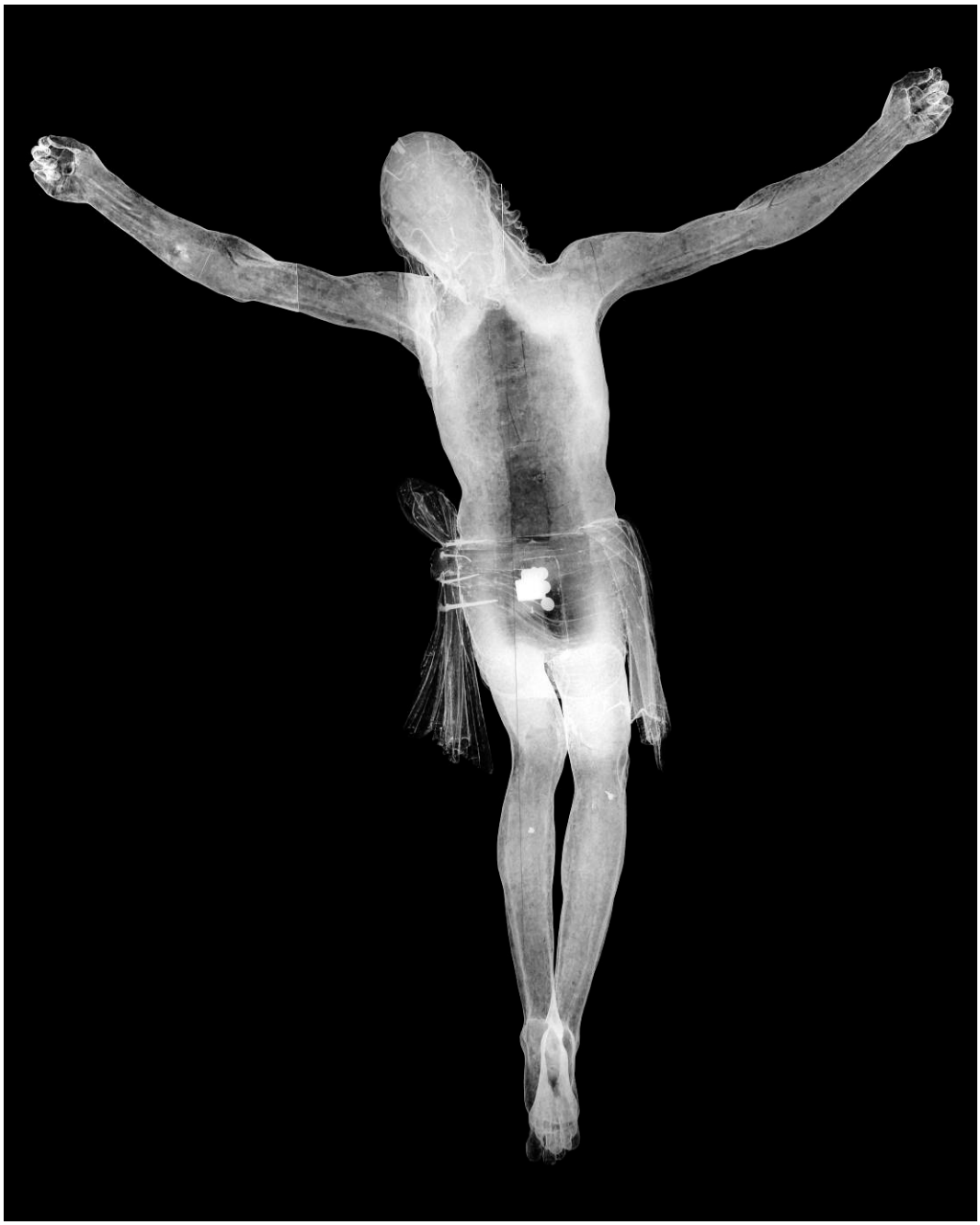
Figura IV.2.5

Detalles del reverso del sudario en los que se advierte el sistema de sujeción de la imagen a la cruz mediante una alcayata

Figura IV.2.6

Vista frontal del Cristo en la que se señalan piezas que se adhieren al embón principal para conformar el volumen escultórico

Figura IV.2.7

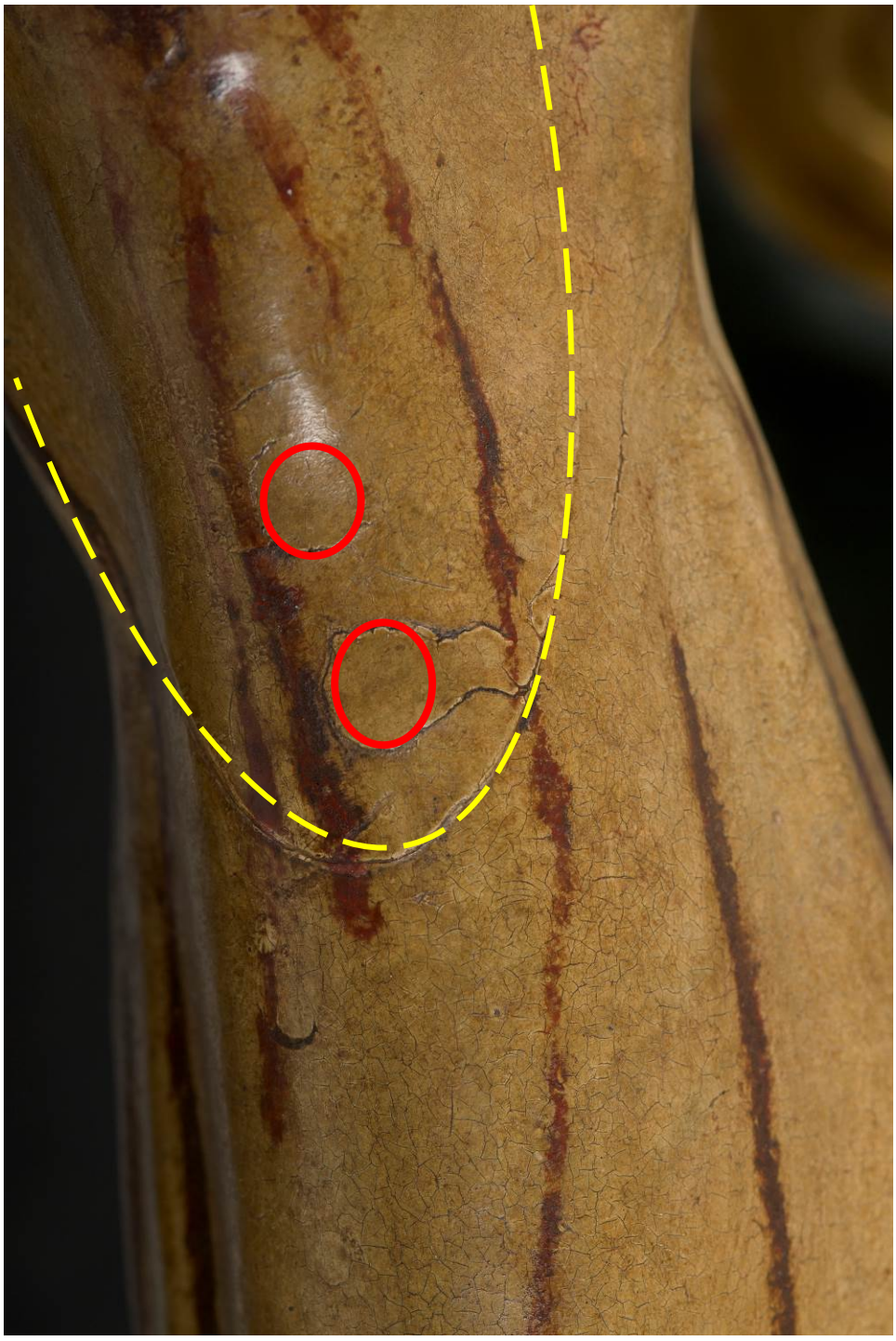


Toma general frontal con RX. En ella se ponen en evidencia las piezas constitutivas de la imagen, el ahuecado del torso y se aprecian los clavos introducidos en la lazada

Figura IV.2.8

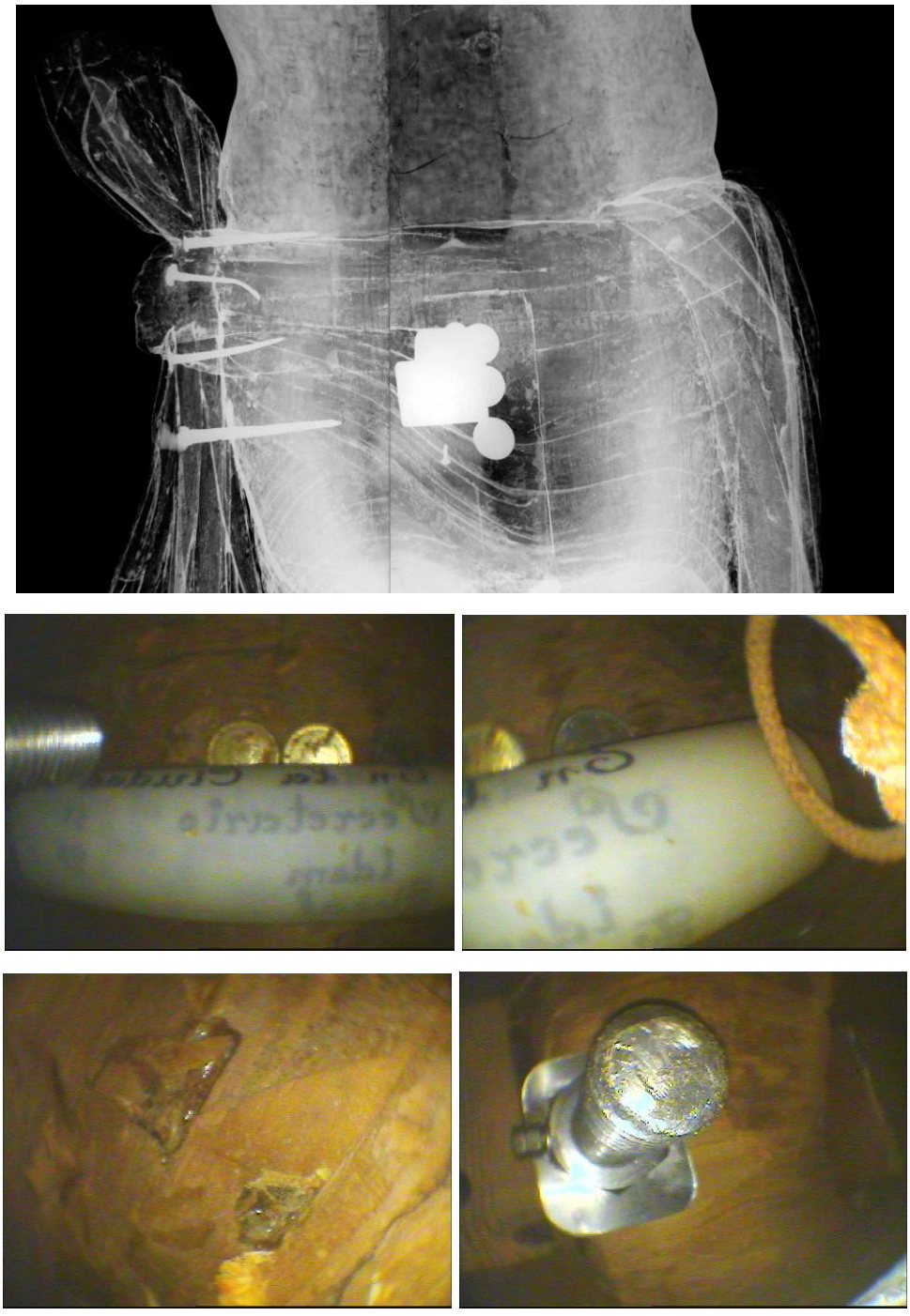
Detalle frontal con RX. En ella se puede observar el ahuecado del torso

Figura IV.2.9



Detalle de la unión de dos piezas (amarillo) y refuerzo mediante espigas de madera (rojo)

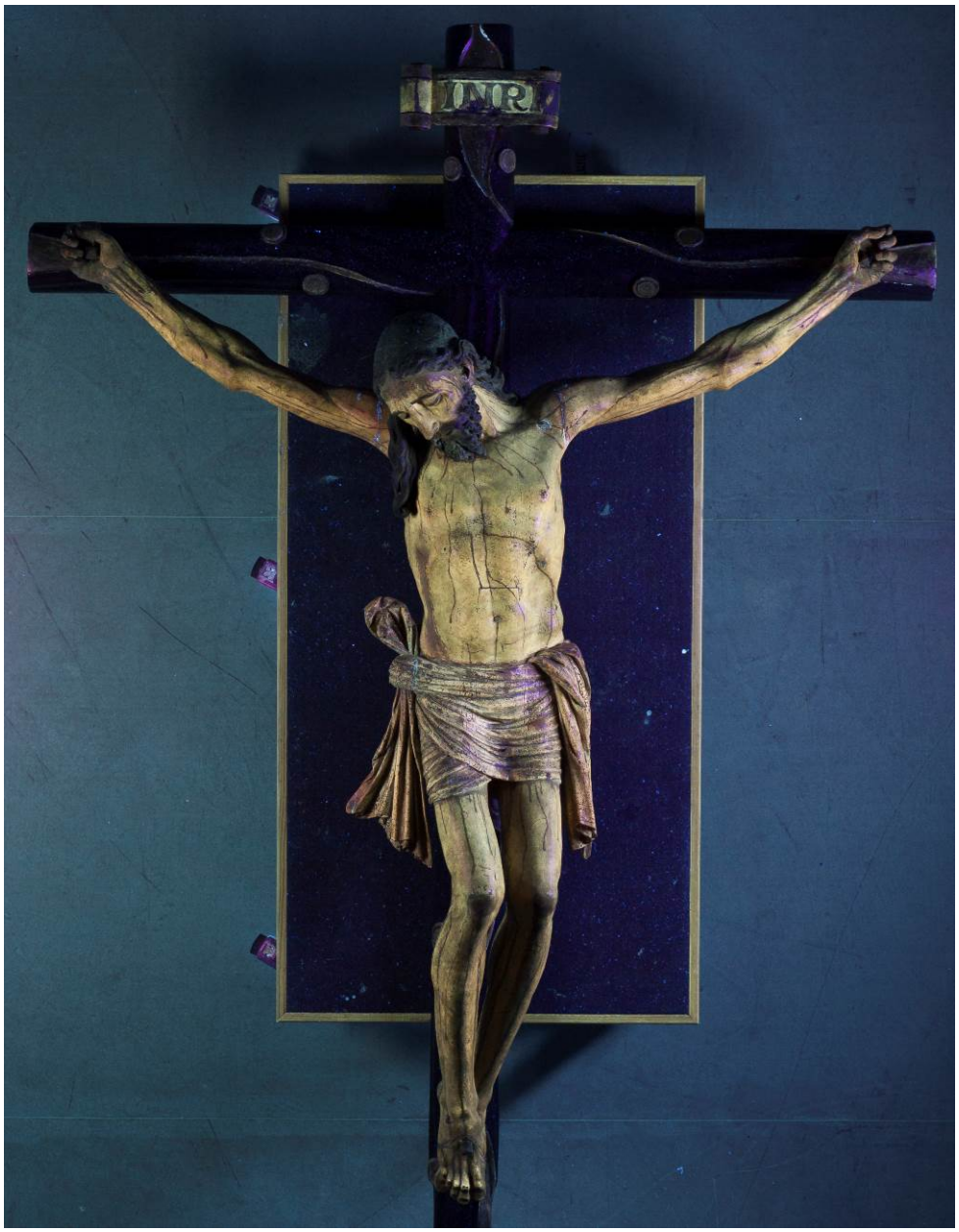
Figura IV.2.10



Detalle frontal con RX y fotografías mediante endoscopio.

En ella se puede observar los clavos introducidos en la lazada y el sistema de sujeción de la escultura junto con los objetos introducido en la intervención del 79, como hemos podido comprobar con el análisis mediante endoscopio.

Figura IV.2.11




Tomas generales de la escultura iluminada con luz ultravioleta en las que se pueden apreciar las alteraciones cromáticas de la superficie

Figura IV.2.12

Tomas generales de la escultura iluminada con luz ultravioleta en las que se pueden apreciar las alteraciones cromáticas de la superficie

Figura IV.2.13

Detalles con luz normal y ultravioleta en las que se pueden apreciar las alteraciones cromáticas de la superficie

Figura IV.2.14

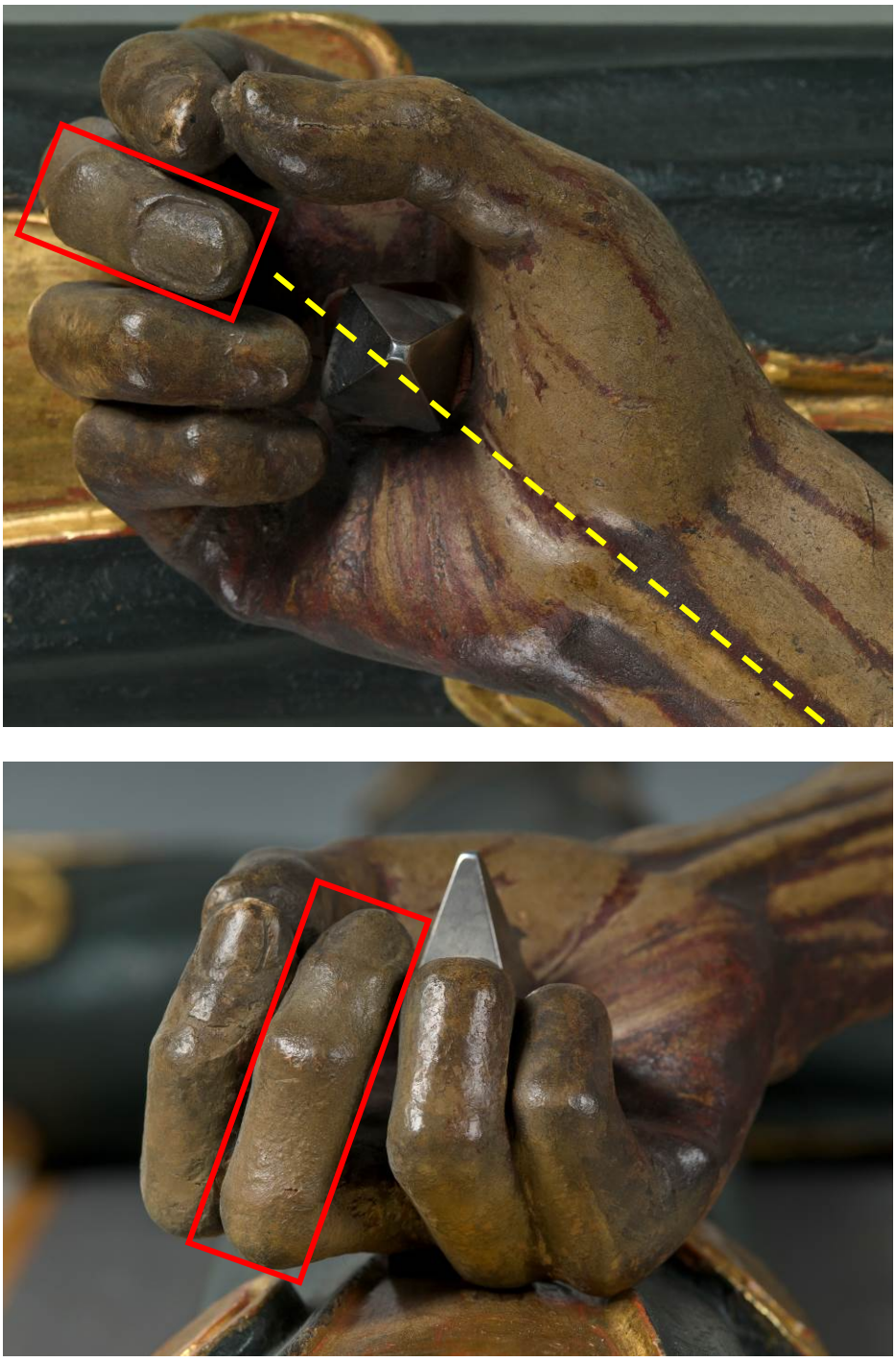
Localización muestras de policromías

Figura IV.2.15

| MUESTRA | ESTRATIGRAFÍA | ESQUEMA CAPAS ESTRATIGRÁFICAS |
|---|---|---|
| CVR-1 | | Barniz (Goma laca) con carga de pigmento<br>Pigmentos al agua (Tempera o acuarela)<br>Sangre (Bermellón, blanco de plomo y tierras. 10 y 15 µm.<br>Policromía (Blanco de plomo, azurita y trazas de tierra roja, ocre y sombra. 75 y 100 µm.<br>Estuco (sulfato cálcico y cola animal. 100 µm.<br>Soporte |
| CVR-2 | | Barniz de protección<br>Pan de oro. 5 µm.<br>Bol Rojo. 10 µm.<br>Preparación (sulfato cálcico y cola animal. 100 µm.<br>Soporte |

Tabla muestras de policromía y esquema de las capas estratigráficas según los resultados analizados

Figura IV.2.16

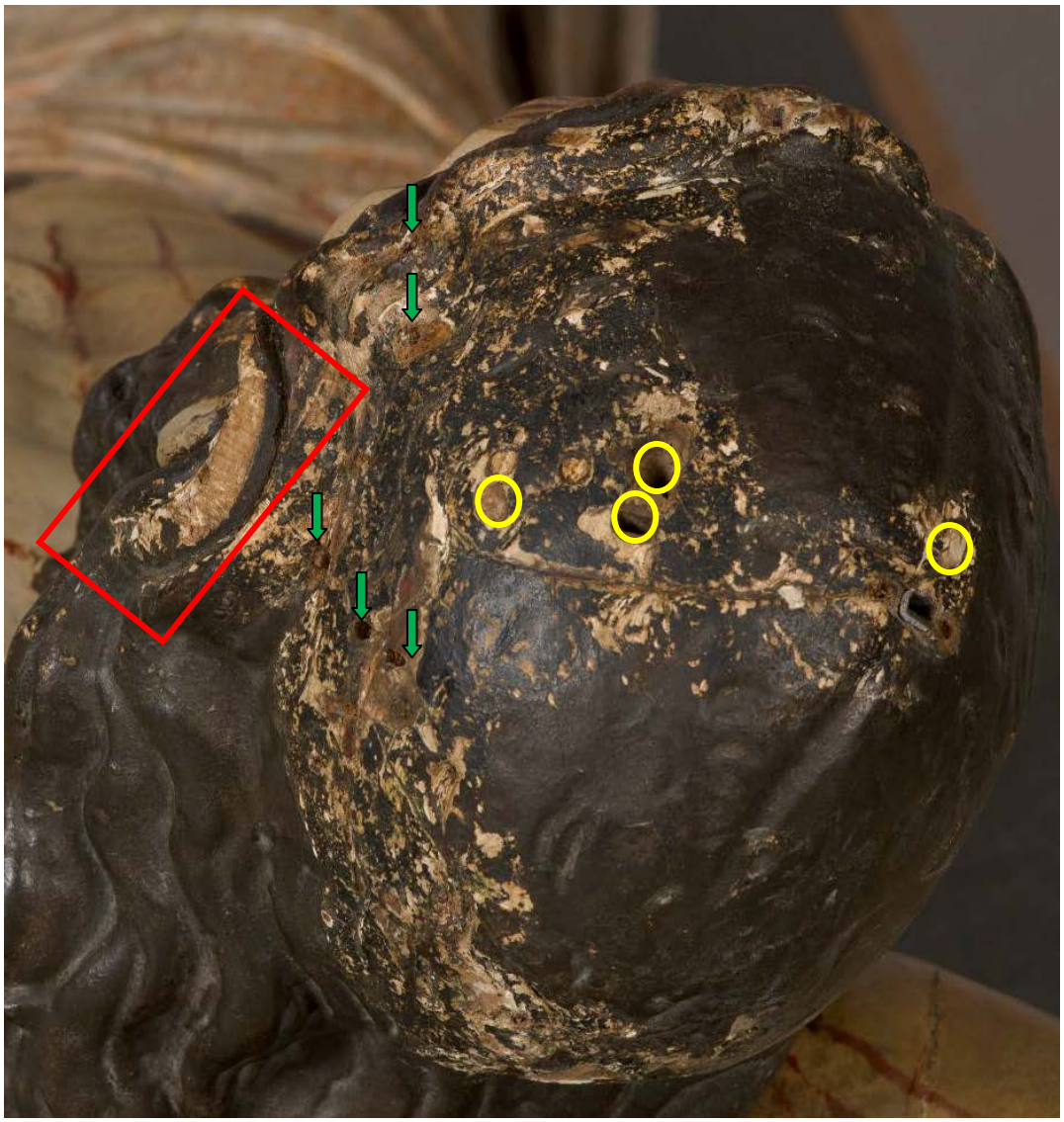


Detalle de la mano derecha en la que se puede distinguir la línea de ensamble (amarilla) el volumen de las dos falanges adheridas (rojo) del dedo medio de factura posterior a la talla original

Figura IV.2.18

Eliminación de estucos superpuesto en la policromía y descubrimiento de lagunas en madera donde existió corona de espina. En el detalle podemos observar restos de policromía verde de la corona de espinas tallada sobre la imagen

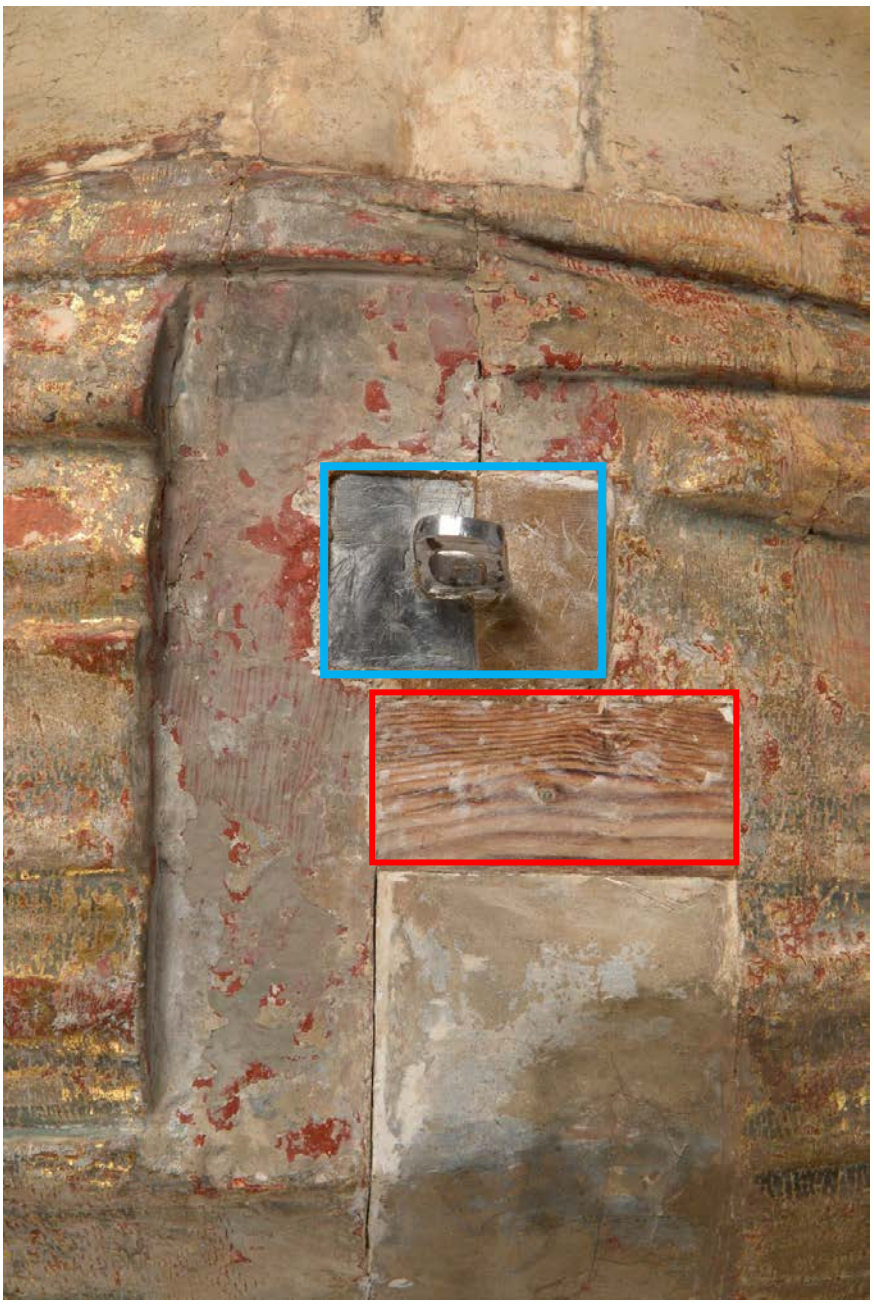
Figura IV.2.19



Eliminación de estucos superpuesto en la policromía y descubrimiento de lagunas en madera donde existió corona de espina y los huecos donde se insertaban diferentes espigas de madera de roble, formando las posibles espinas de la corona (verde).

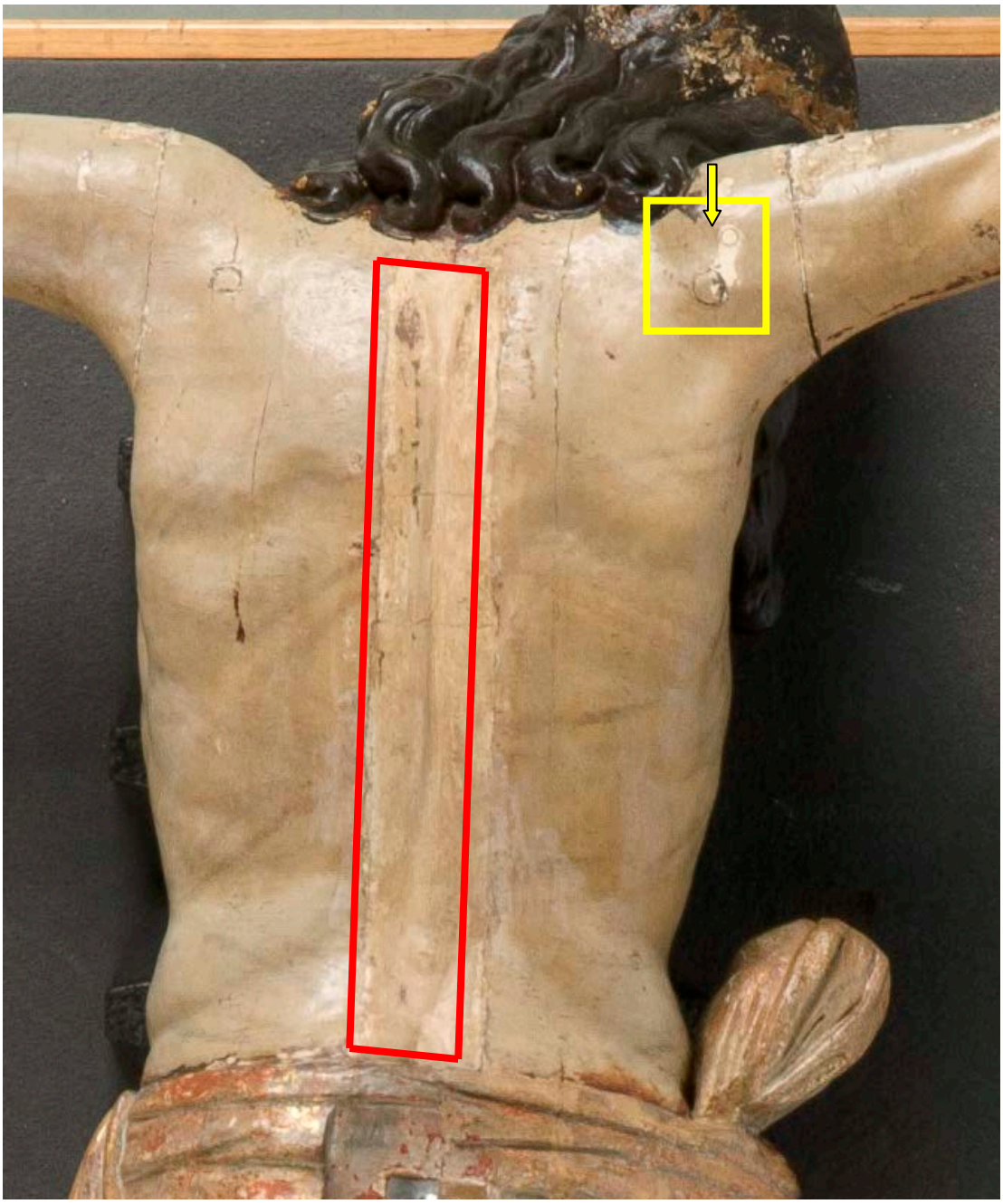
Detalle mutilación del soporte del cabello (rojo). También se pueden observar la realización de varios orificios para colocar las potencias (amarillo)

Figura IV.2.20



Sistema de sujeción posiblemente copiado al original (Cáncamo-alcayata) realizado en acero inoxidable en la intervención del 79 (azul). Se puede observar el trozo de madera colocado en dicha intervención (rojo)

Figura IV.2.21



Detalle de la intervención realizada por el Sr. Rivera y dirigida por Hernández Díaz en 1949, donde se sustituyó un trozo de lienzo que cubría la espalda por el correspondiente elemento de madera (rojo).

También se puede observar el refuerzo mediante espiga en el hombro derecho realizada por el profesor Arquillo en 1979 (amarillo)

## V. VALORES CULTURALES

La imagen del Cristo de Vera Cruz posee un destacado valor histórico, artístico y devocional.

La advocación de Vera Cruz está documentada en Lebrija desde la segunda mitad del siglo XVI, con este nombre consta en 1557 una hermandad y su ermita, en la cual se menciona años más tarde la existencia de una imagen de Crucificado.

El origen del Cristo de Vera Cruz por tanto está en relación con su función como imagen devocional, quedando constancia de esa devoción a partir de entonces a través de las mandas testamentarias ordenadas a la hermandad y la imagen. No es posible afirmar si fue concebida también con carácter procesional o este uso fue incorporado después. Hay datos de que la Hermandad efectuaba la estación de penitencia al menos desde la primera década del siglo XVII y continuó haciéndolo durante el XVIII.

Además, es importante resaltar la vinculación que ha tenido la hermandad y la imagen con la ermita de la Vera Cruz desde el siglo XVI. Por esa época el lugar donde está ubicada la ermita era una de las áreas de expansión de la población y el Crucificado debió convertirse en el referente espiritual de esa zona.

El estudio realizado, con motivo de su restauración en el IAPH, ha permitido conocer la obra en mayor profundidad, identificar los cambios incorporados a lo largo de su evolución histórica y los elementos originarios, como su policromía primitiva, ahora recuperada.

Las referencias historiográficas más antiguas conocidas sobre la imagen datan del siglo XIX. Entonces es reconocida por primera vez la importancia artística de la talla, siendo atribuida por Madoz (1844) a Martínez Montañés. Posteriormente en el siglo XX se ha considerado como obra anónima, realizada a mediados del siglo XVI. Es en el siglo XXI cuando en primer lugar el profesor Cordero y luego Gómez Piñol la relacionan con la producción del escultor flamenco Roque Balduque.

El análisis artístico, ahora llevado a cabo, permite corroborar la atribución de la imagen al escultor Roque Balduque, quedando más evidentes, tras la intervención, los rasgos formales análogos a los de otros Crucificados cuya autoría está documentada.

Su valor artístico es indiscutible, es una obra ejecutada con gran calidad técnica y estética que representa con gran perfección plástica la popular iconografía andaluza del Crucificado. Fue realizada a mediados del siglo XVI, en un periodo de renovación estética del panorama artístico sevillano en el que se introduce la corriente manierista que pretende plasmar una realidad más cercana al espectador, con una visión más realista pero sin renunciar a la belleza del cuerpo humano. Roque Balduque fue uno de los artistas responsables de este nuevo rumbo de la imaginería sevillana con cuya producción presenta rasgos análogos el Crucificado de Vera Cruz.

Junto con el valor artístico anteriormente citado hay que destacar cómo el Cristo de la Vera Cruz simboliza el testimonio espiritual y artístico de la sociedad sevillana de la primera mitad del siglo XVI, de cuyo arzobispado depende Lebrija. Aunque el Cristo está realizado con anterioridad a las

recomendaciones fijadas por el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas (1563) que estipulaba los requisitos esenciales para las imágenes que eran objeto de veneración (entre ellas las referentes a su color, el cual tiene una serie de valores estéticos y simbólicos condicionado por la iconografía), esta escultura reúne una serie de características y cualidades estéticas y expresivas empleadas para inspirar la devoción tanto la talla como su policromía.

En resumen, el estudio incluido en la intervención que el IAPH ha desarrollado aporta nuevos datos sobre su materialidad y factura, así como sobre el alcance de las intervenciones realizadas y su autenticidad, permitiendo un mayor acercamiento a su adscripción crono-cultural y a los rasgos morfo-estilísticos que permiten concretar su autoría. Además, se abren nuevas líneas de estudio en relación con la posible autoría de la primitiva policromía.

## VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

- **Estado de conservación del soporte**

El soporte de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz, en general, no presentaba alteraciones que pusieran en peligro la conservación de dicha escultura, aunque sí le afectaban algunas que debían ser subsanadas. Éstas son las que se relacionan y describen en los párrafos siguientes:

- - Fisuras.

  La escultura presentaba varias fisuras en los ensambles como consecuencia de los movimientos de contracción y dilatación del soporte lígneo Se localizaban fundamentalmente en los brazos, hombros, y manos.

- - Estado de los ensambles.

  Los ensambles entre las distintas piezas que conforman la escultura, ya descritas en el apartado de Datos Técnicos, se encontraban en buen estado. Se apreciaba un ligero movimiento en los ensambles de los brazos, en las fisuras localizadas en los hombros. Como ya se ha comentado, en el caso de los brazos, la unión de la madera se realiza "*a testa",* o sea, enfrentándose el corte longitudinal de la madera y el transversal. Esto provoca una unión poco eficiente y sometida a movimientos contrarios de la materia lignaria. (Figura VI.1, Figura VI.2, Figura VI.4 y Figura VI.5)

- -Desgastes

  Los desgastes principales del soporte, que en algunos casos con pequeñas pérdidas de materia, se concentraban en las zonas de contacto de la escultura con la cruz y con las cabezas de los clavos, con mayor profusión en la zona del orificio de la cara anterior del pie derecho.

  Del mismo modo es necesario citar el desgaste que había sufrido el soporte en la zona de la cabeza, como consecuencia de una intervención anterior, retirando una corona de espina tallada en madera y, posteriormente, el uso directo de una corona de espinas metálica. (Figura VI.6)

- -Faltas de soporte

  La falta de volumen de soporte tan solo la hemos encontrado en un mechón de la cabeza por encima de la oreja de izquierda. (Figura VI.7)

- -Orificios de las potencias.

  El orificio central se encontraba tapado mediante un casquillo metálico con dos tornillos sin ningún tipo de sujeción. Los otros dos laterales, donde se insertaban las potencias, se encontraban desgastados y con bastante holgura, estaban realizadas mediante pasta de madera.
  También, se podían observar detrás de las orejas sendos orificios rectangulares (parecen los originales), para albergar a posibles antiguas potencias. (Figura VI.8 y Figura VI.9)

- - Sujeción del Cristo a la cruz.

  El sistema de sujeción de la imagen a la cruz provocaba ciertos movimientos y vibraciones en las salidas procesionales, que producían, sucesivamente, la apertura y fisura de algunos de los ensambles, siendo de mayor incidencia en el ensamble de los brazos al cuerpo. (Figura VI.4)

- **Estado de conservación del estrato polícromo**

  - Depósitos y suciedad superficial.

    Toda la superfice de la escultura, en la policromía más externa, estaba afectada por la presencia de depósitos, fundamentalmente polvo, humo y hollín. En la zona superior del sudario, brazos y cabellera estos depósitos eran más profusos.

  - - Pérdida de adhesión.

    Esta alteración se presentaba en varias zonas de los estratos policromos del Cristo, principalmente en la parte posterior de la cabellera, los brazos, hombros y manos. (Figura VI.10)

  - - Alteraciones cromáticas.

    El tono de la encarnadura, de manera general, presentaba un oscurecimiento bastante acusado, impidiendo una correcta lectura de las cualidades estéticas de la obra. Este fenómeno era más acentuado en los matices de los hombros, manos, codos, rodillas y pies, debido, ademas, a la presencia de suciedad superficial y a la alteración del color, fundamentalmente por oxidación de barnices y repintes. (Figura VI.14, Figura VI.15, Figura VI.16, Figura VI.17, Figura VI.18 y Figura VI.19)

  - - Estucos superpuestos.

    Se han localizado un gran porcentaje de estuco superpuestos en la cabeza, ocultando los daños producidos al eliminar la corona tallada en madera. Dicha intervención fue realizada mediante la aplicación de un estuco, no limitándose tal producto a la superficie afectada por la

alteración, sino que desbordó, ocultando los límites de la superficie policroma, así como tapando volúmenes e incisiones originales. (Figura VI.8)

- - Pérdidas de policromía.

  La zona de mayor concentración de pérdidas de policromía es la parte superior y posterior de ambos brazos. Por otro lado, esta alteración se extendía en forma de pequeñas lagunas por toda la superficie en la parte delantera del torso
  Las pérdidas más importantes de estratos fueron descubiertas una vez realizada la eliminación repintes y barnices.

- - Desgastes.

  Por otro lado, la policromía presentaba desgates, principalmente en la zona inferior de la espalda, las zonas de contacto con los clavos y la cruz, en manos y pies.

  En los pies se observaban desgastes como consecuencia de los actos de “besa-pies” que se realizan en la imagen dando lugar a la pérdida del estrato pictórico. (Figura VI.3)

- - Fisuras.

  Las fisuras que aparecen en la policromía, coinciden con las provenientes del soporte, concentrándose la mayoría en las extremidades superiores y en torno a las fendas longitudinales.

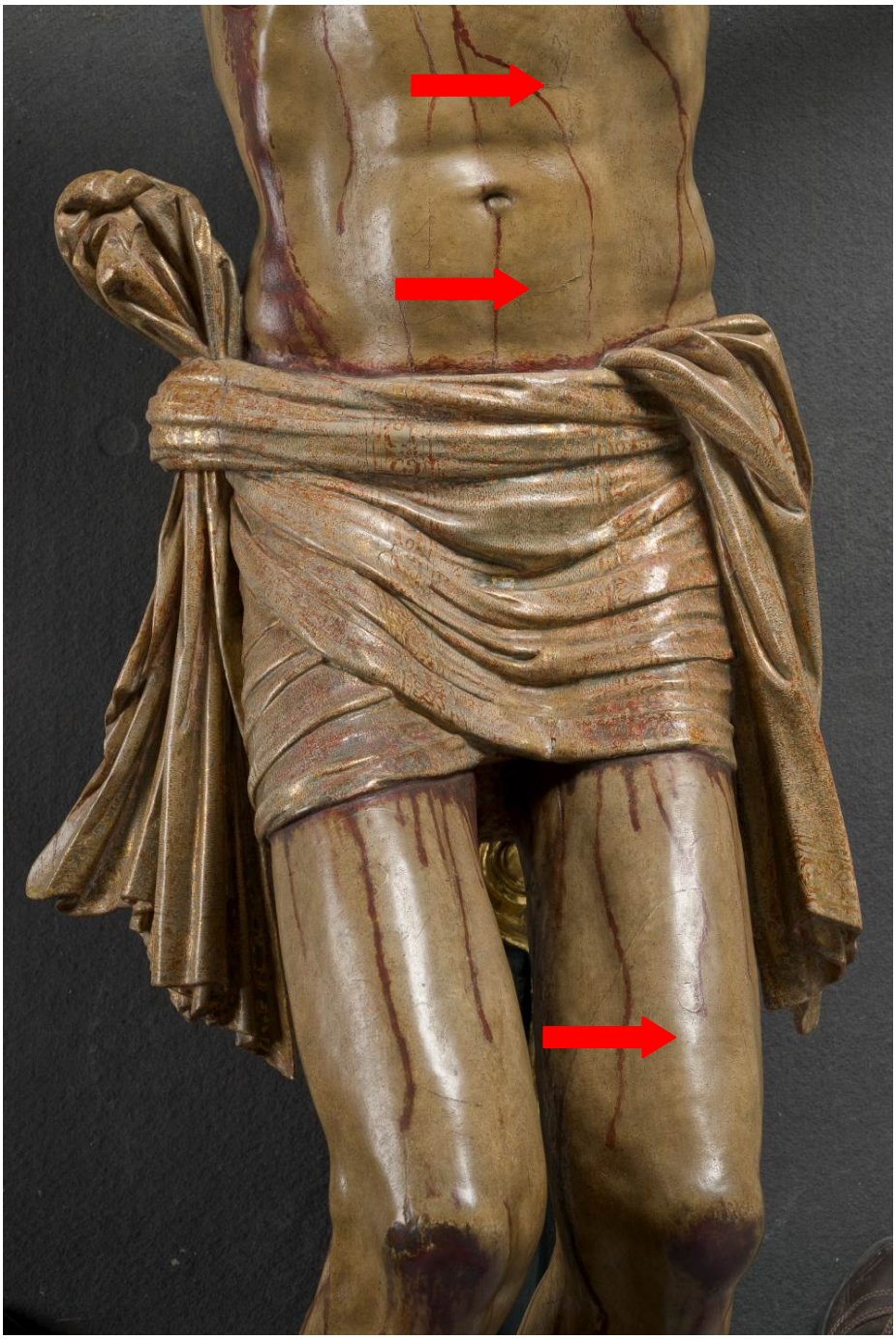
- -Repintes.

  Bajo el estrato superficial aparecieron, tras la eliminación de éste, numerosos repintes aplicados en las intervenciones documentadas, así como en intervenciones muy recientes no documentas (Figura VI.11, Figura VI.14, Figura VI.16, Figura VI.17, Figura VI.18 y Figura VI.19)

Figura VI.1

Estado inicial de conservación

Figura VI.2



Detalle del torso en el que se observan las fisuras que delatan la unión de piezas

Figura VI.3

Estado inicial de conservación de las piernas. Desgaste de policromía en los pies como consecuencia de los “besa-pies” realizado en la imagen

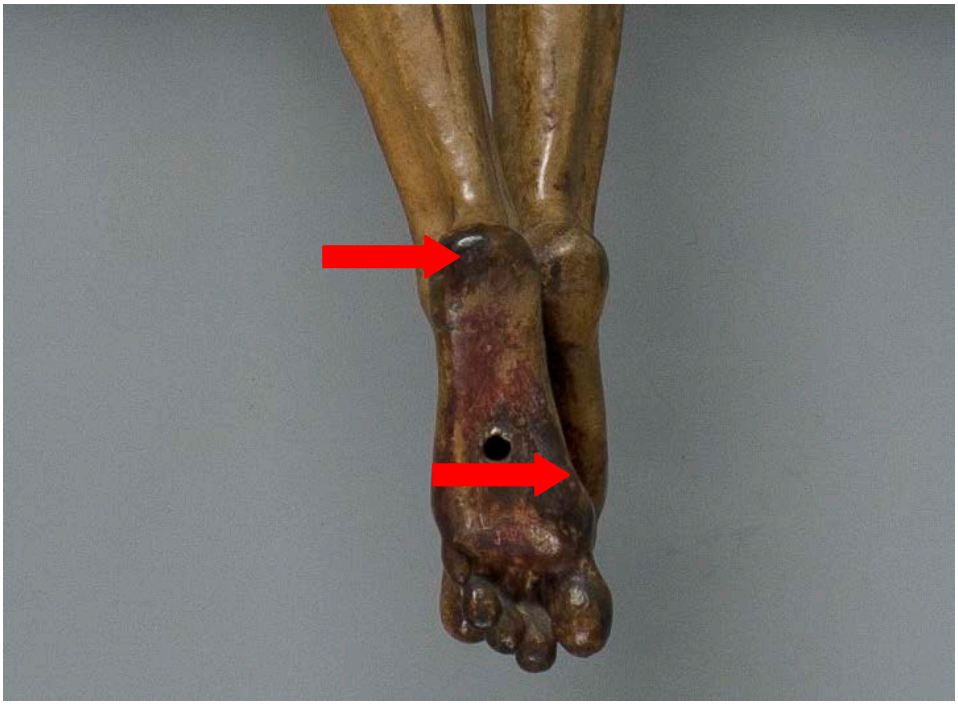
Figura VI.4

Detalles en los que se advierte ligeramente las fisuras que presentaban las zonas de ensamble de los brazos a la altura de los hombros

Figura VI.5

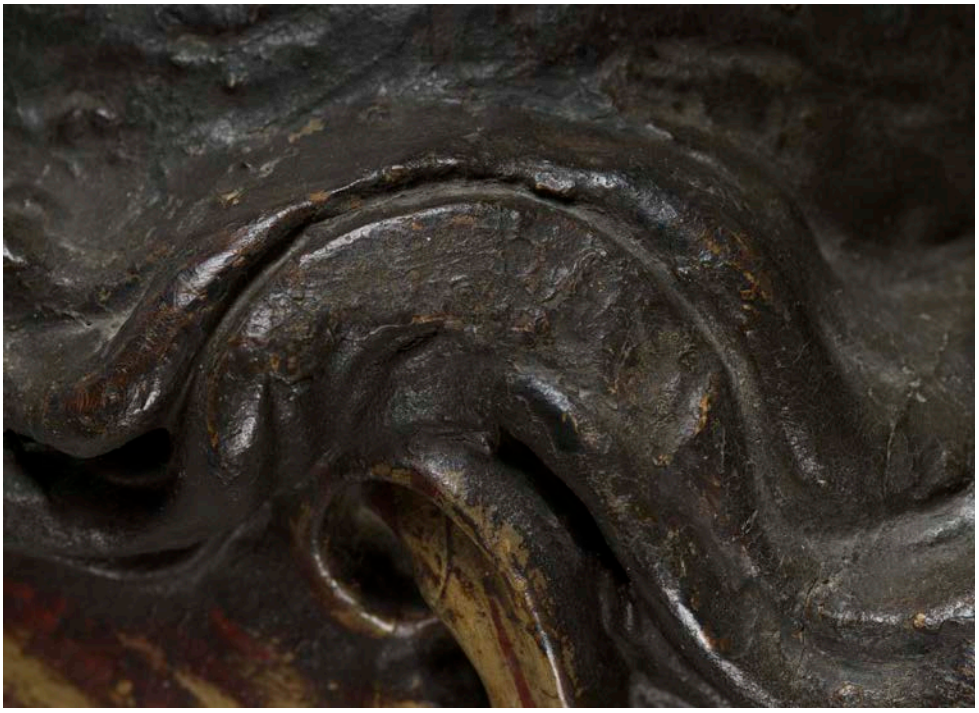
Fisura y fracturación del soporte en el sudario

Figura VI.6



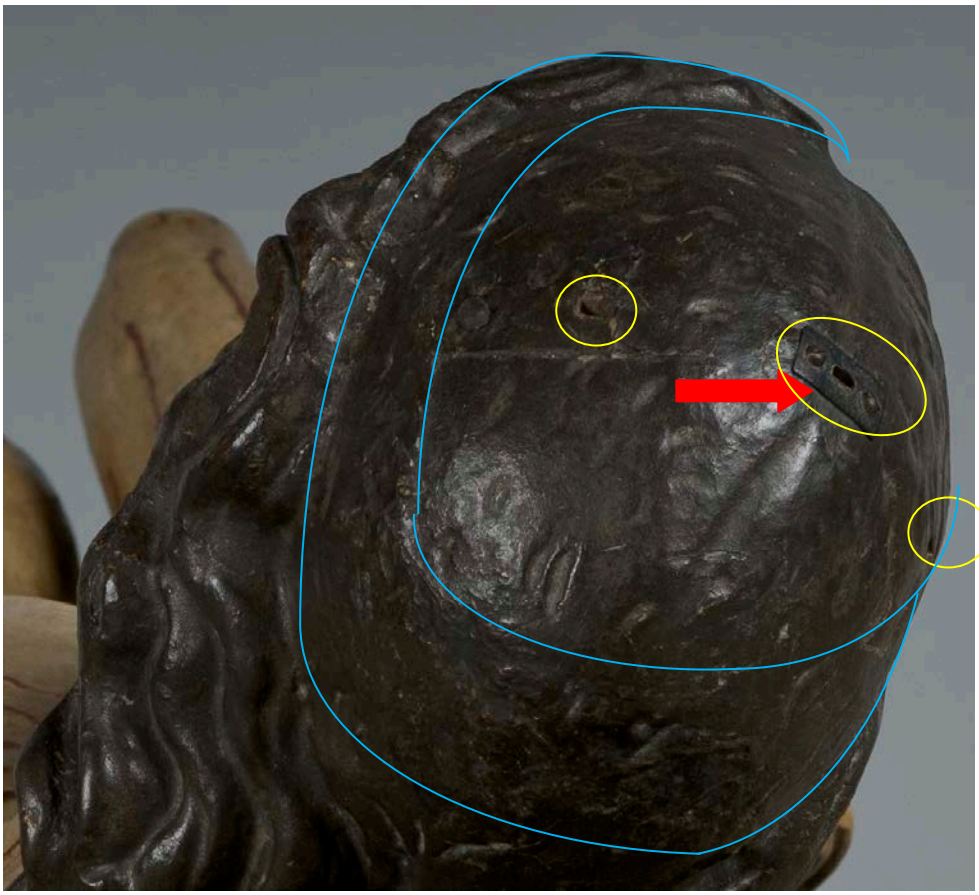
Desgastes en la cabeza, debido al contacto de las coronas de espinas, principalmente la metálica.
Detalle del desgaste en el pie izquierdo producido por rozamiento con la cruz

Figura VI.7



Mutilación y perdida de volumen de soporte en el mechón de pelo

Figura VI.8



Orificios que se utilizaban para colocar las potencias. Tan solo la cavidad central presentaba un casquillo de latón sujetos mediante dos tornillos.

En la zona azul detectamos que existían estucos superpuestos ocultando el volumen original de la talla y parte de la policromía

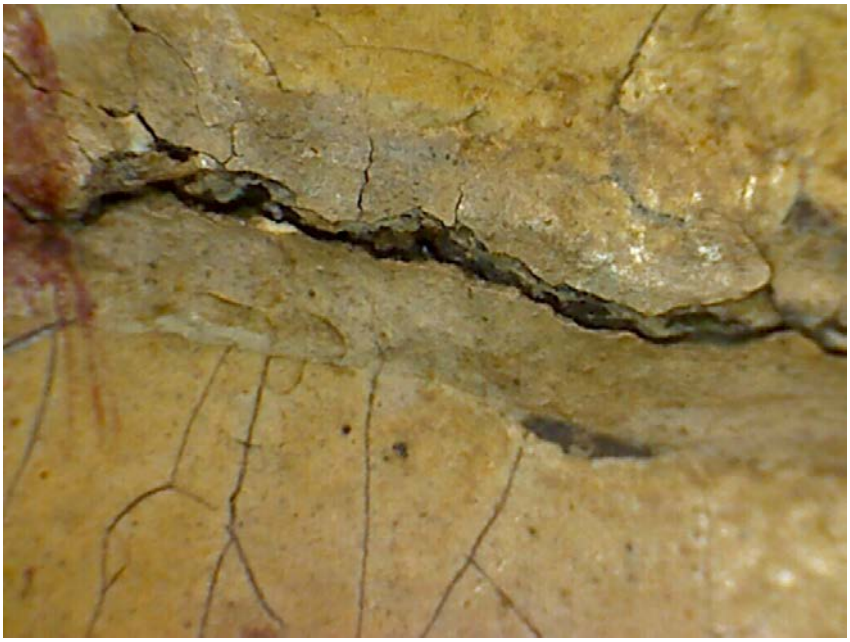
Figura VI.9

Huecos antiguos para alojar las potencias

Figura VI.10

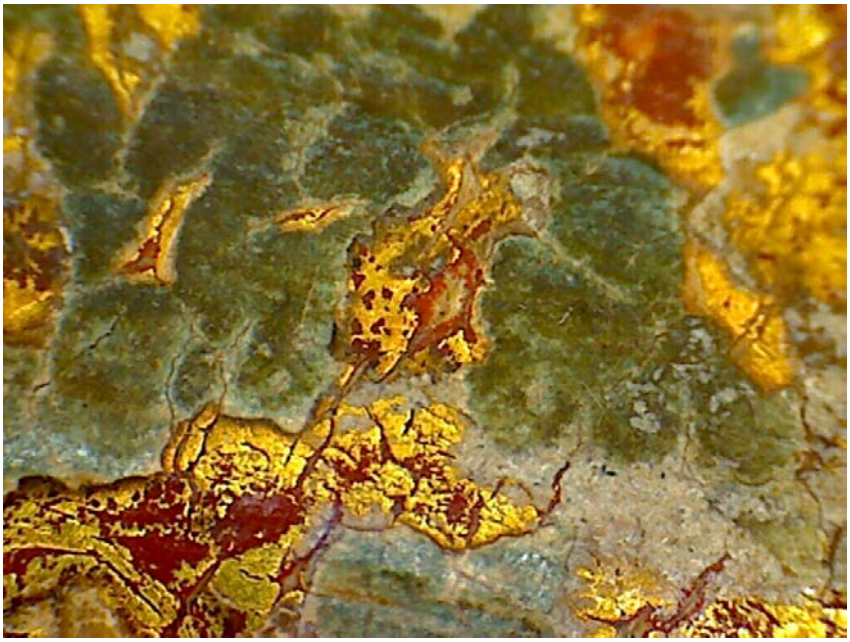
Detalle de levantamientos del cuarteado de la policromía con crestas pronunciadas. La primera imagen corresponde al año 2009 y la segunda es en marzo del 2014 antes de aplicar el tratamiento de emergencia. En ambas imágenes se puede observar el deterioro de la policromía durante estos años

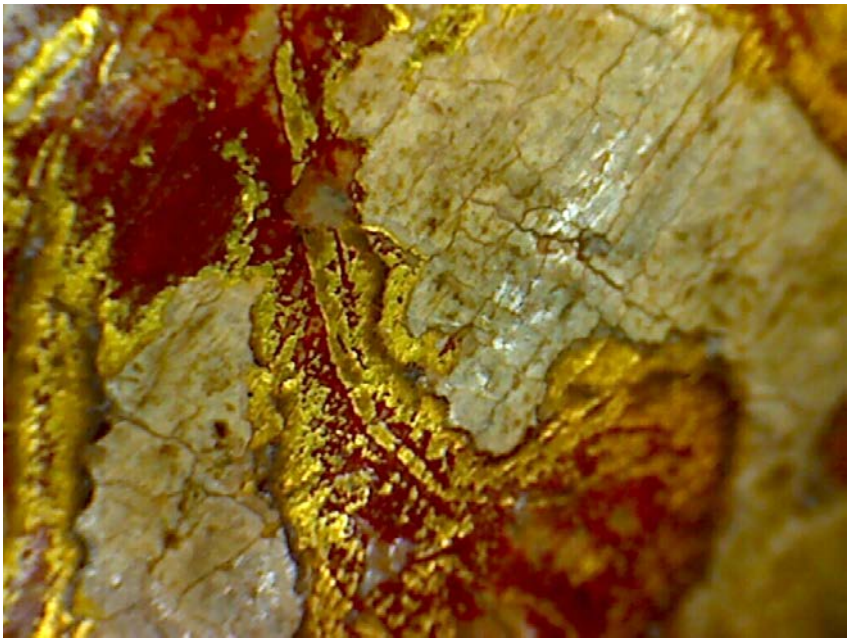
Figura VI.11



Macro-fotografías del estado de conservación de la policromía, donde se puede observar las fisuras y repintes para ser ocultadas

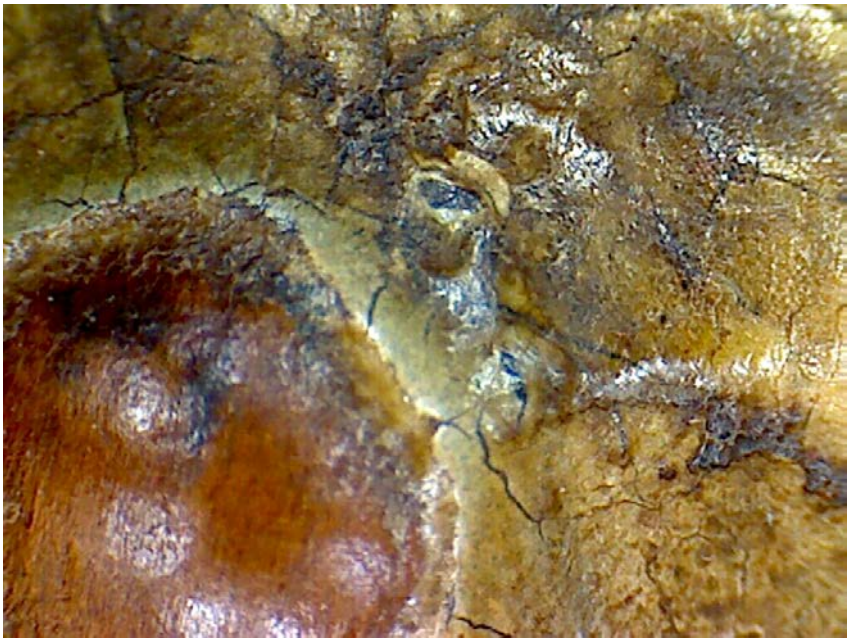
Figura VI.12





Macro-fotografías del estado de conservación de la policromía del sudario, donde se puede observar los diferentes estratos del que está compuesto

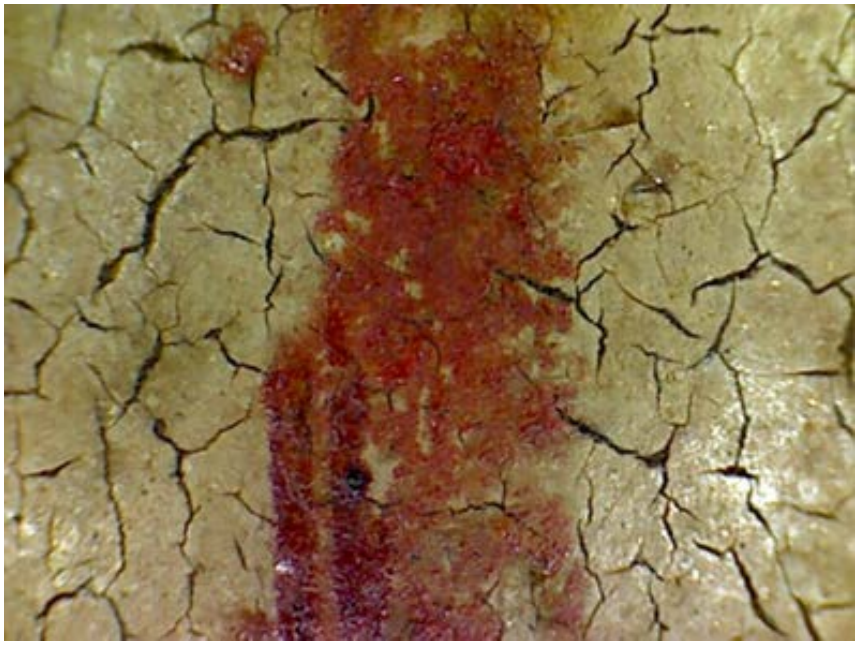
Figura VI.13



Macro-fotografías del estado de conservación de la policromía, donde se puede observar pequeños desgastes sobre la policromía, como es en el pezón derecho de la imagen.

También hemos podido observar y capturar huellas digitales posiblemente del policromados

Figura VI.14



Macro-fotografías del estado de conservación de la policromía, antes de las pruebas de limpieza, donde se puede observar cómo se encontraba oculto el cuarteado original de la imagen mediante el depósito de pigmentos y barniz. En la segunda imagen podemos observar la policromía limpia de depósitos, poniendo de manifiesto el antes y después de las catas realizadas, así como la riqueza y matices de la policromía original

Figura VI.15

Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante los barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original.

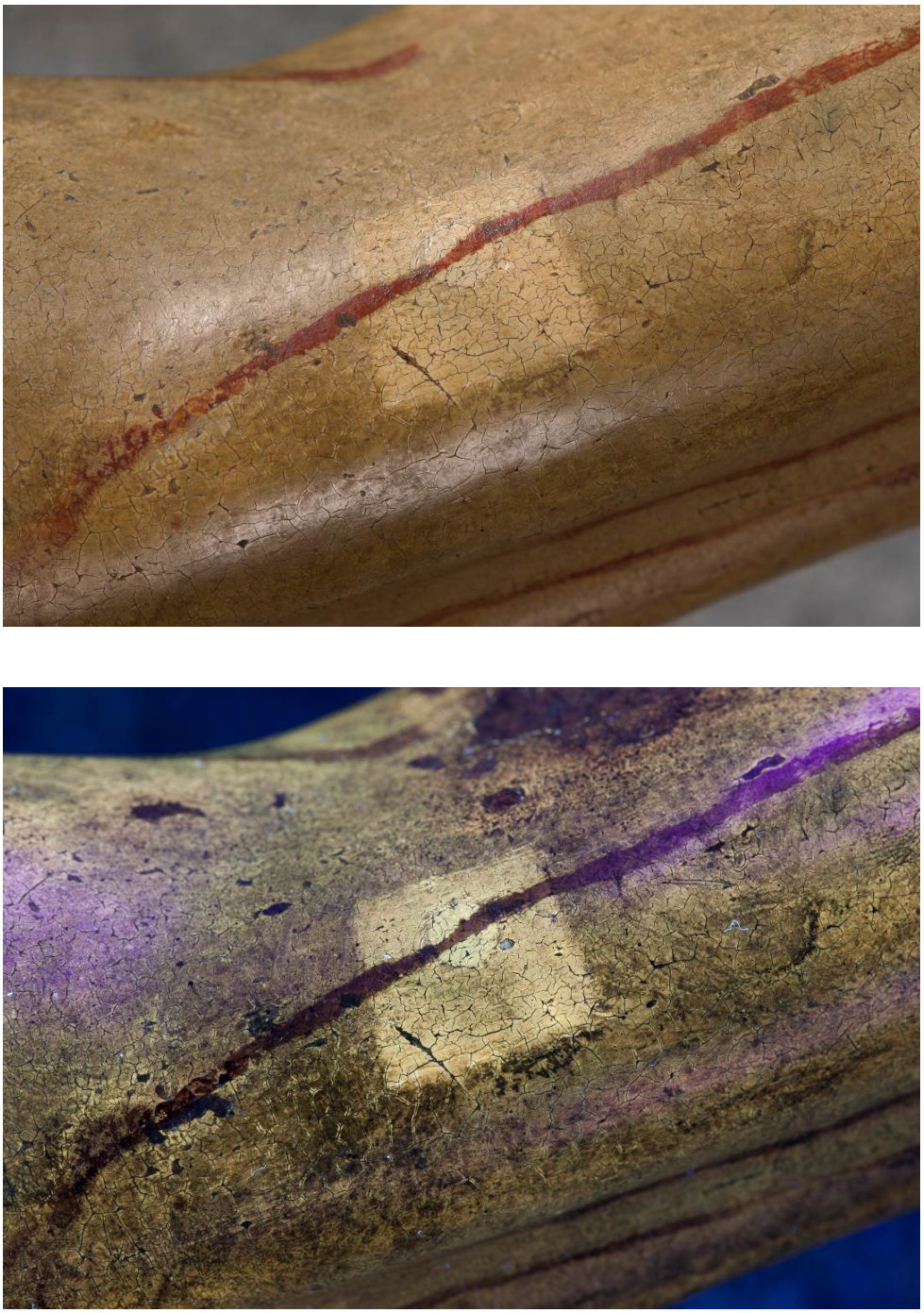
Figura VI.16

Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante los barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de eliminación del estrato policromo superficial

Figura VI.17

Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante los barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de eliminación del estrato policromo superficial

Figura VI.18



Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante los barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de eliminación del estrato policromo superficial

Figura VI.19

Fotografías con luz normal y ultravioleta donde se puede observar la alteración cromática de la policromía mediante los barnices, repintes y reintegraciones realizadas sobre la policromía original. Proceso de eliminación del estrato policromo superficial

## VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

Los criterios de actuación se definen tras la obtención de la información relativa a la materialidad y tipología, a los factores de alteración y a los problemas específicos, según el método de trabajo al que ya se ha hecho referencia.

Esta base teórica, junto a las necesidades de actuación que demanda la propia obra, llevan a la creación de unos criterios específicos de actuación adaptados al caso concreto que nos ocupa, en base a los resultados obtenidos de los estudios previos realizados y que inspirarán necesariamente la actuación de conservación y restauración en su aplicación práctica.

El estado de conservación actual, su funcionalidad y su historia material son factores determinantes en la línea de actuación. Además de las alteraciones que en la imagen del crucificado de la Vera-Cruz se hubiesen producido por el devenir de su historia material, al igual que ocurre en numerosas esculturas de nuestro patrimonio, la mayor parte de los inconvenientes que planteaba su estado de conservación estaban directamente relacionados con las intervenciones que se habían efectuado sobre la misma a lo largo su existencia, alterando éstas más el valor técnico y estético-artístico de la pieza que su propia integridad física. En función de lo expuesto se propone una intervención de conservación-restauración recuperando los valores originales de la talla. Los tratamientos de conservación se abordan desde el principio de conservación material y actuando sobre los procesos de deterioro bajo el principio de mínima intervención. Dado que la alteración de las capas superpuestas no originales comprometían sus valores estéticos se efectuarán los tratamientos de restauración necesarios para que se restablezca la morfología y estética característica del Cristo de la Vera-Cruz.

En resumen, la intervención de conservación-restauración en la imagen del Cristo de la Vera-Cruz se abordará actuando sobre los procesos de deterioro y respetando la autenticidad de la obra mediante la mínima actuación en reintegraciones matéricas y/o cromáticas.

Una vez constatada la posibilidad técnica de llevar a cabo la intervención propuesta, la ejecución de ésta se llevó a cabo con la aprobación de la Comisión de Seguimiento (Hermandad e I.A.P.H.).

## VIII. TRATAMIENTO / ACTUACIÓN

Los tratamientos de conservación–restauración que se han llevado a cabo, se enumeran a continuación, aunque no se exponen en orden cronológico, sino por operaciones:

- Se realizó una limpieza de depósitos superficiales de toda la imagen con brocha suave y aspiración.

- Previamente, en el mes de marzo, se realizaron actuaciones de fijación y consolidación de los levantamientos de los estratos policromos, como medida preventiva, en la capilla de la imagen Posteriormente, se fijó el conjunto policromo con la aplicación de adhesivo de cola animal compatible con los originales, humedad, calor y presión.controlada en zonas puntuales de los brazos, hombros y manos. (Figura VIII.1. y Figura VIII.2)

- Revisión de los ensambles y actuación puntual en ellos, como en el caso de los hombros. Se liberó la zona de ensamble de los estucos introducidos en la última intervención y se introdujeron hilos de linos impregnados en Paraloid, adheridas con una pasta elaborada a base de Acetato de Polivinilo y serrín tamizado de madera de ciprés.

- Consolidación de fisuras. Todas aquellas fisuras que estaban presentes en el soporte y que no se correspondían con líneas de unión o ensamble fueron consolidadas con la introducción de la misma pasta mencionada antes.

- Realización del volumen de soporte del mecho de pelo mediante madera de balsa.

- Se conservó la talla de los dedos de intervenciones anteriores, al encontrarlos integrados estéticamente con el resto. Las diferencias formales que se encontraron fueron subsanadas retallando levemente los estuco que las unían.

- Las potencias fueron dotadas de un mecanismo de sujeción compuesto por unos casquillos alojados en la escultura, en los que se introducen las potencias por medio de una especie de pinza en su extremo, que permite fijarlas al casquillo. De esta manera se pueden introducir y extraer sin dañar el soporte. Los casquillos fueron fabricados en plata.

- Se ha realizado un nuevo sistema de anclaje en el reverso del sudario, respetando y manteniendo el que tenía. Para ello se ha colocado un casquillo de acero inoxidable, en el cual es introducido un perno metálico del mismo material, sujeto con una tuerca y contra tuerca ciega. Dicho perno es el que sustenta la imagen a la cruz, evitando los movimientos de vibración producidos por el sistema anterior, y evita que la imagen descase y roce sobre los pies y manos, permitiendo de esta forma el fácil montaje y desmontaje del conjunto.

- En las zonas de contacto de los clavos con manos y pies se ha colocado una lámina de neopreno intermedia para proteger la policromía de estas zonas. Al mismo tiempo, para preservar la superficie del reverso de las manos y pies se ha adherido a la cruz piezas de fieltro adhesivo allí donde se produce el rozamiento entre la escultura y el madero.

- Realización de un test de solubilidad con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza de los depósitos superficiales y eliminación de los barnices alterados y repintes, así como la realización de catas para determinar el grado de actuación sobre las distintas áreas.

- Eliminación de los barnices alterados, en encarnadura, cabellos, barba y sudario, por medio del uso de hisopos de algodón impregnados en una mezcla de etanol, acetona y White Spirit (40:40:20).

- Los repintes más resistentes a este método se eliminaron con una mezcla de tolueno e isopropanol (40:60) y la ayuda mecánica de bisturí.

- Se estucaron y nivelaron las lagunas con pérdida de preparación y de policromía mediante la aplicación de material afín al original (estuco realizado con cola animal y sulfato cálcico).

- La reintegración del estrato polícromo de las lagunas estucadas, atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación, se realizó con técnica al agua y pigmentos al barniz, con técnica diferenciadora de rayado. En las encarnaduras se reintegraron las lagunas con una tinta plana de guache y posteriormente se completó con un rallado de pigmentos al barniz. En el sudario se aplicó una base de guache de tono bol rojo y sobre ella se reintegró con pigmentos de mica, también con la técnica de rayado. Se realizó mediante una técnica reversible y un criterio diferenciador a corta distancia. (acuarela y guache, pigmentos aglutinados al barniz (®*Winsor&Newton*) y técnica de rayado).

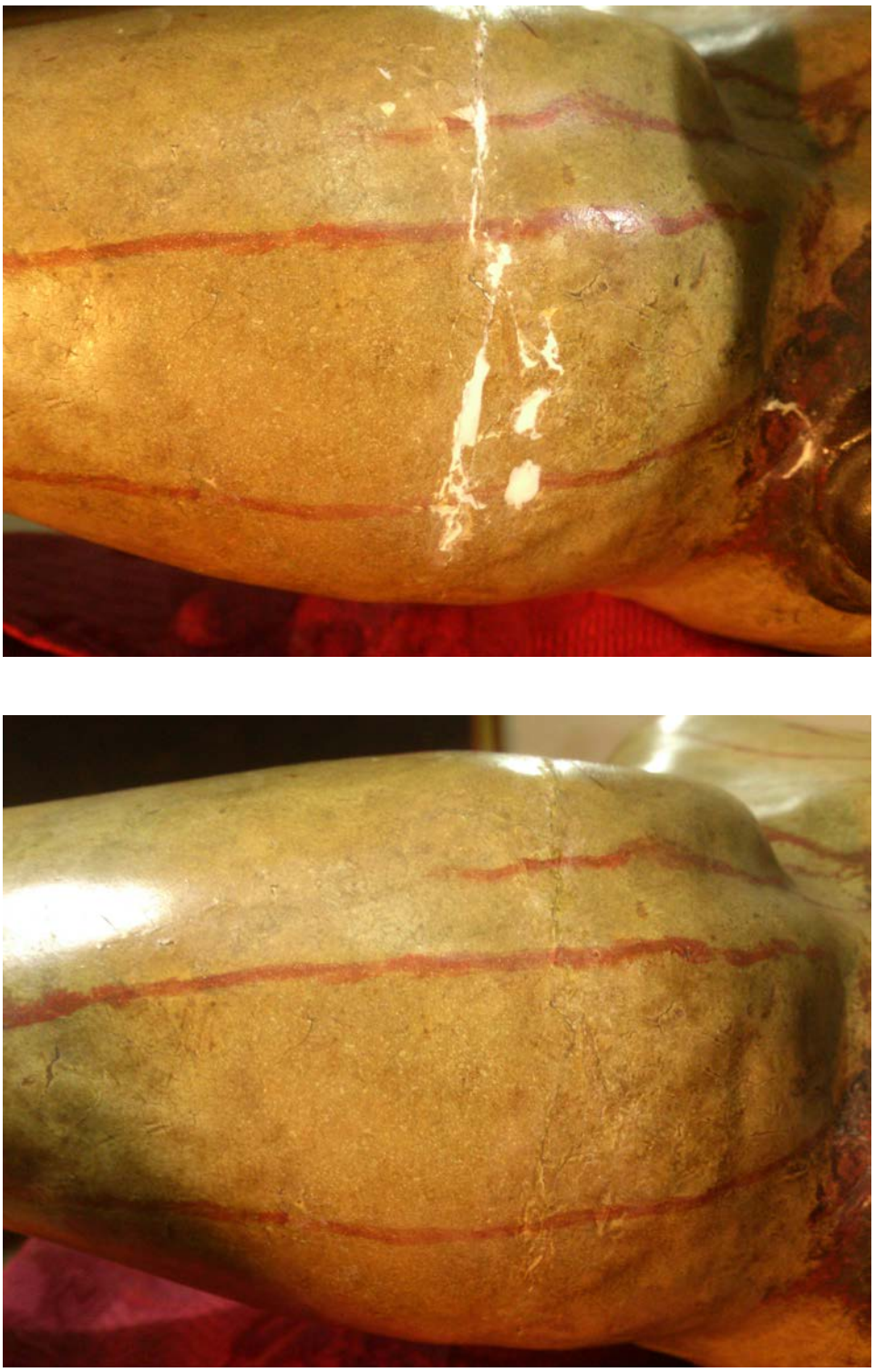
- Por último, se aplicó una capa de protección sobre la superficie de color mediante un barniz aplicado a brocha y, posteriormente pulverizado sobre toda la superficie. El barniz utilizado ha sido Surfin de retoque ®Lefranc & Bourgeois.

## DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura VIII.1.

Fijación de emergencia de la policromía en la misma capilla, marzo 2014

Figura VIII.2.



Estucado y reintegración de emergencia de la policromía en la misma capilla, marzo 2014

Figura VIII.3.

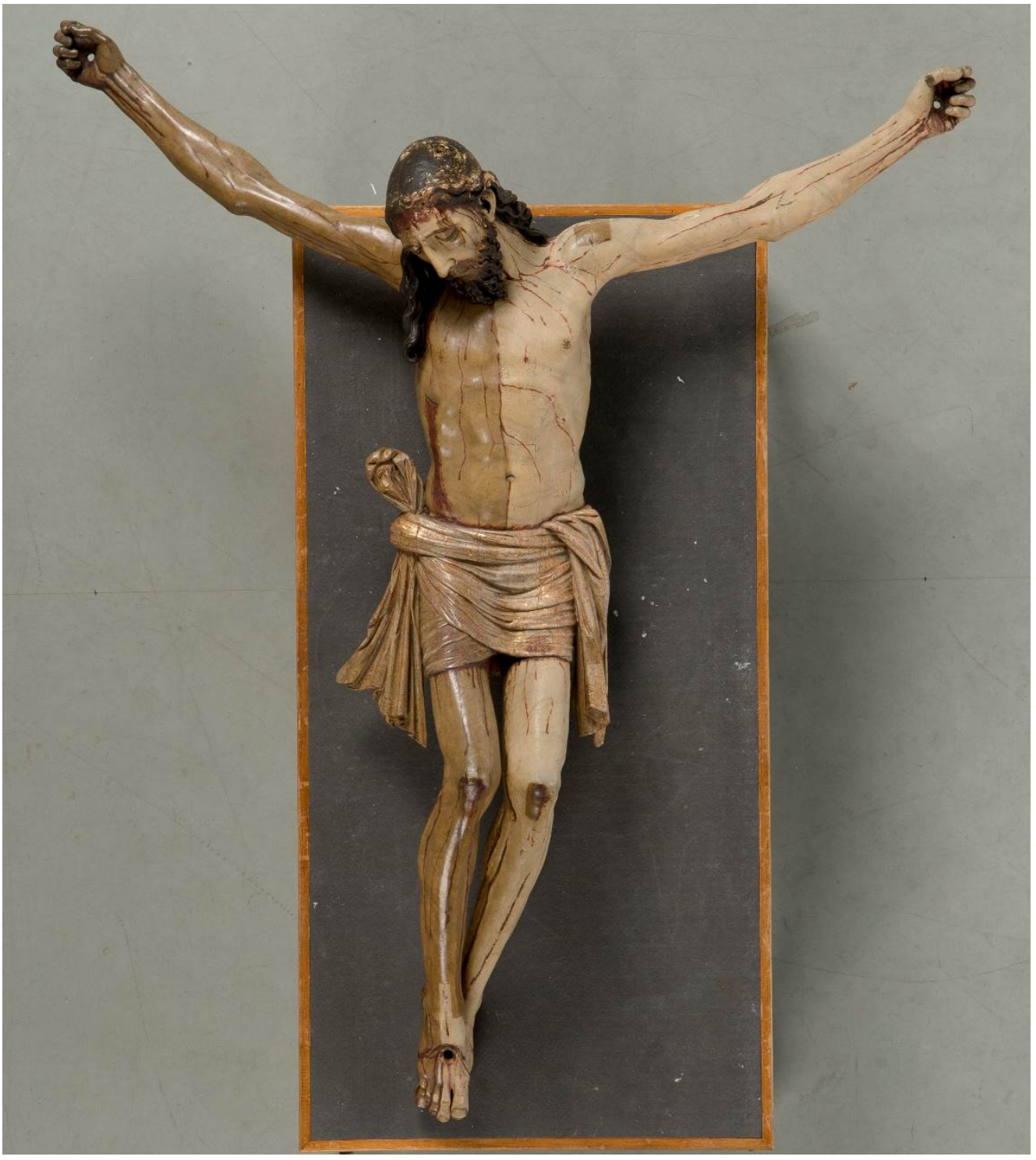


Foto general del proceso de eliminación de barnices y repintes

Figura VIII.4.

Proceso de eliminación de barnices y repintes

Figura VIII.5.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.

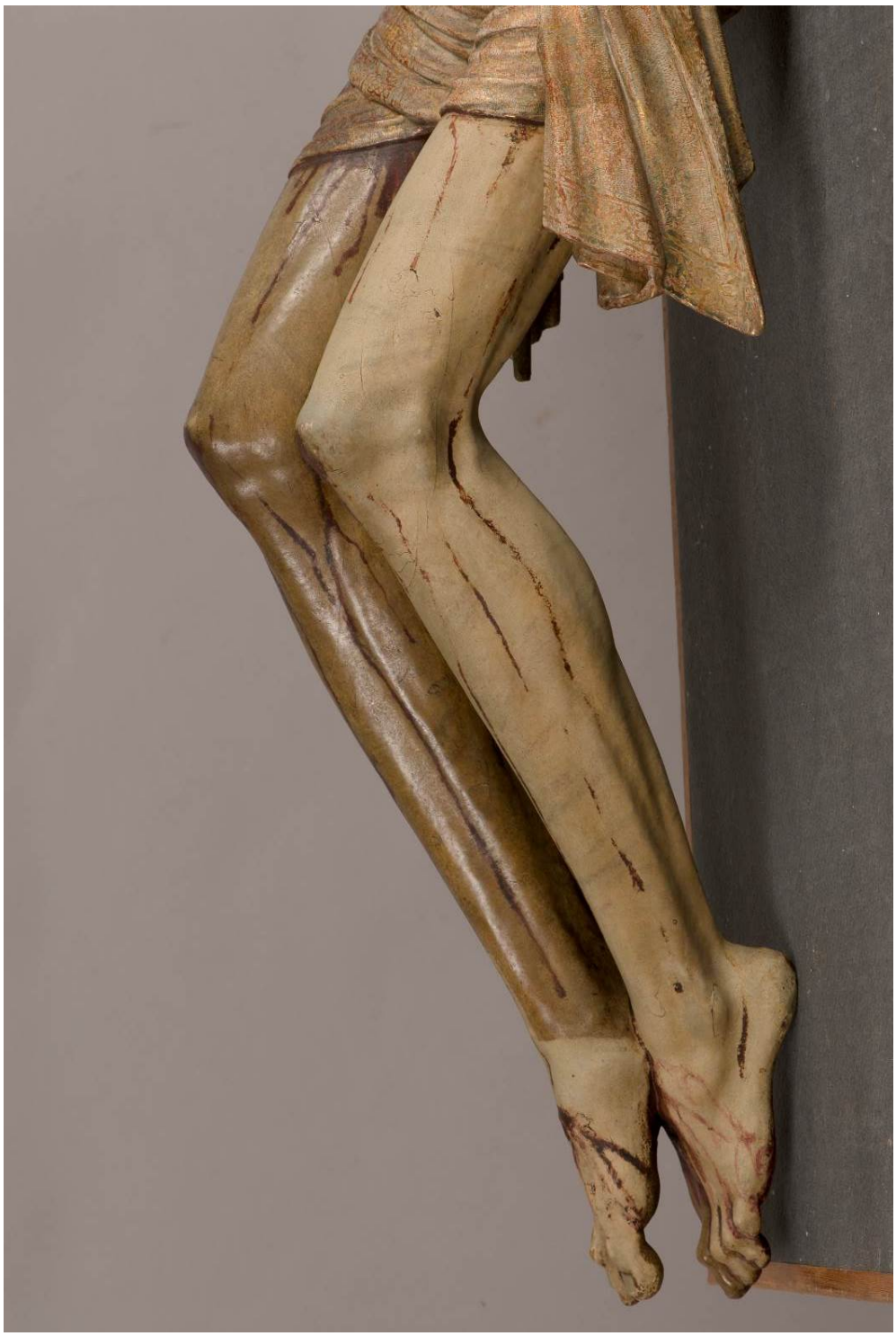
Figura VIII.6.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de los numerosos repintes en las manos que enmascaraban la talla original del Cristo

Figura VIII.7.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de la cara del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial

Figura VIII.8.



Proceso de eliminación de barnices y repintes.

Figura VIII.9.

Proceso de eliminación del estrato policromo superficial. Imagen general frontal del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie del estrato recuperado, con testigos del estado inicial

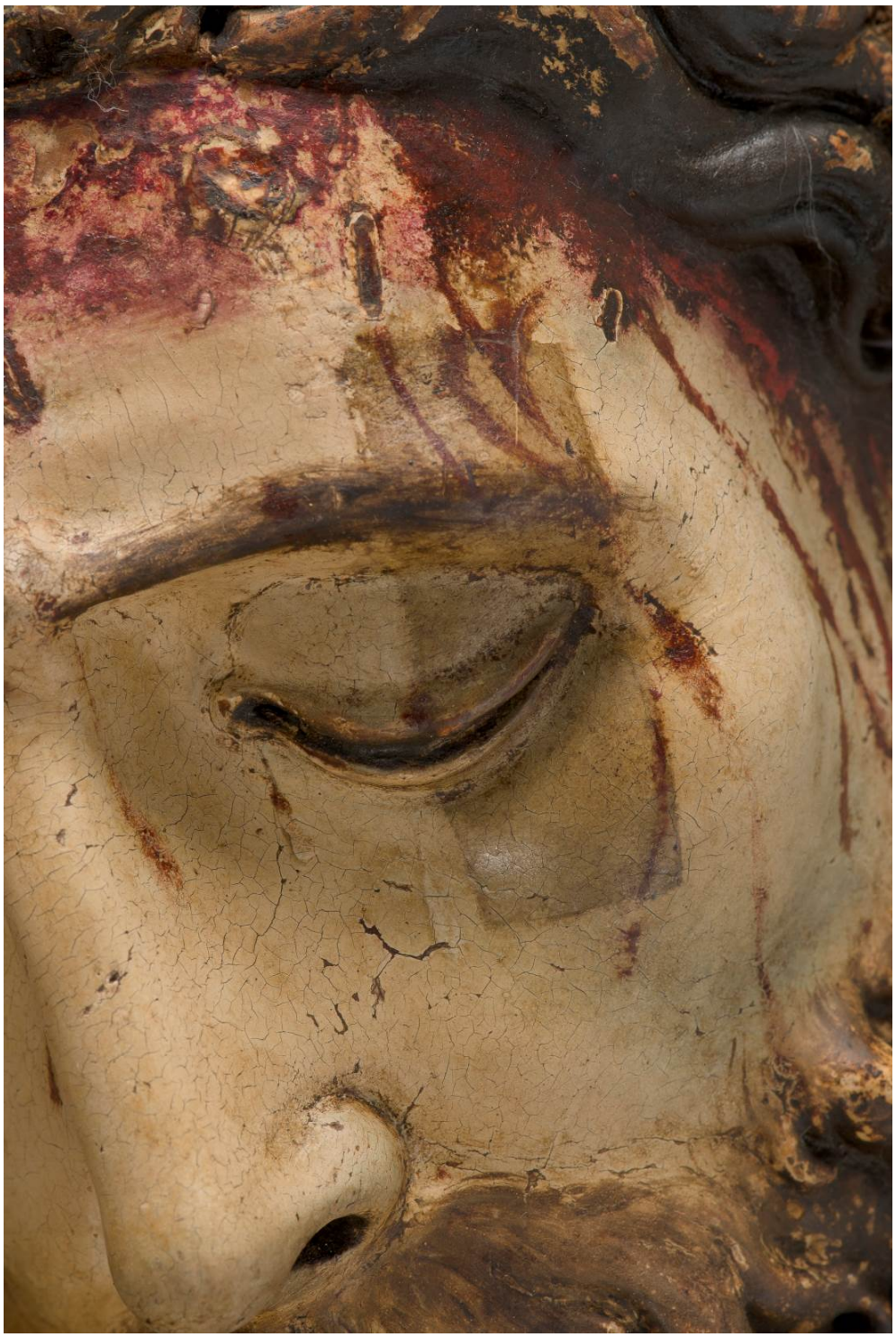
Figura VIII.10.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Imagen general del reverso del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie del estrato recuperado, con testigos del estado inicial

Figura VIII.11.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de la cara del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial.

Figura VIII.12.



Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de la cara del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial.

Figura VIII.13.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de los hombros del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial

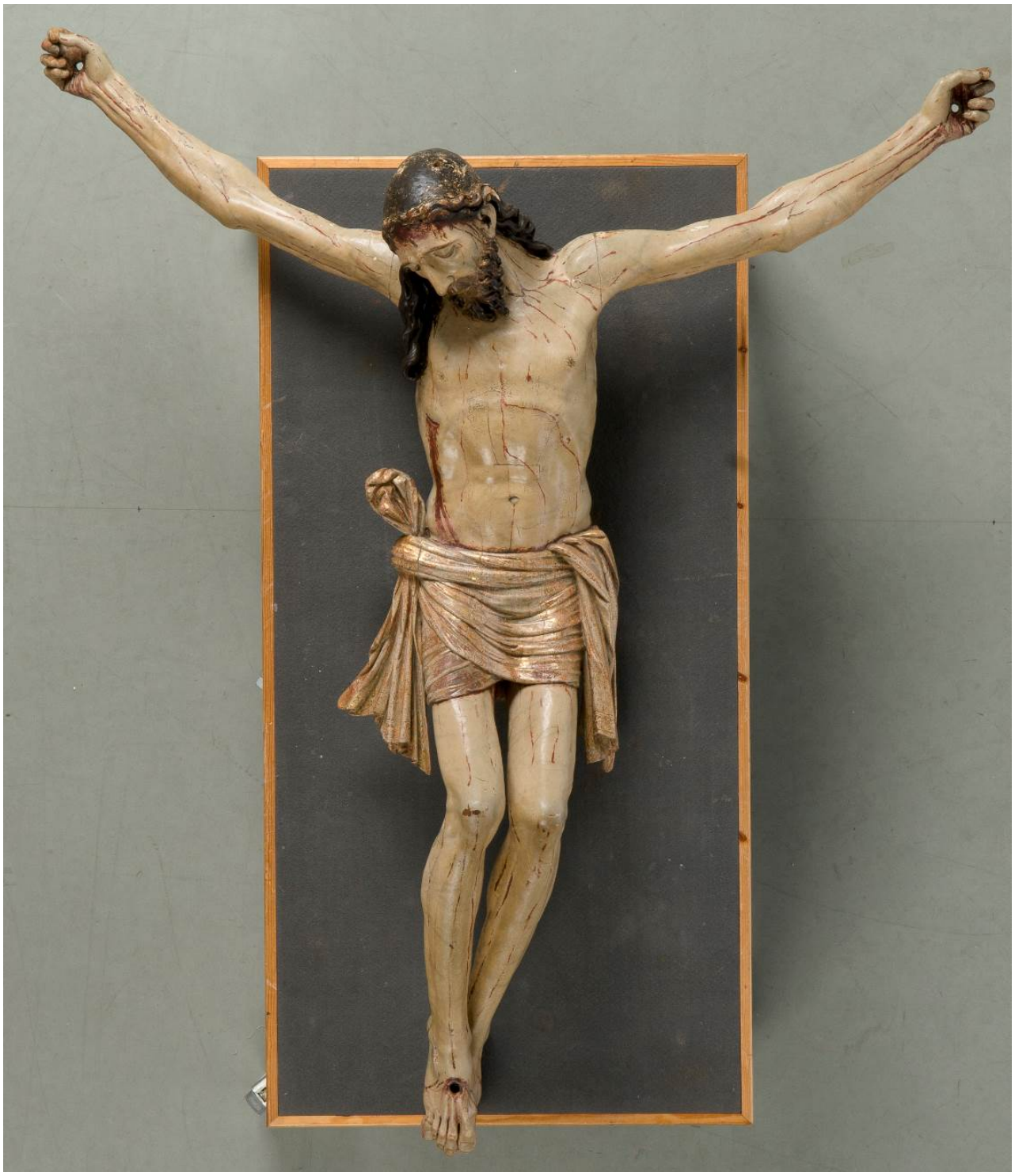
Figura VIII.14.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalles de las piernas del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial.

Figura VIII.15.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Detalle reverso brazo y mano del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie, con testigos del estado inicial.

Figura VIII.16.



Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Imagen general frontal del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie

Figura VIII.17.

Proceso de eliminación de barnices y repintes.
Imagen general del reverso del Cristo una vez finalizada la limpieza de la superficie

Figura VIII.18.

Detalle de pérdidas de policromías en el hombro izquierdo

Figura VIII.19.

Detalle de pérdidas de policromías en el hombro derecho

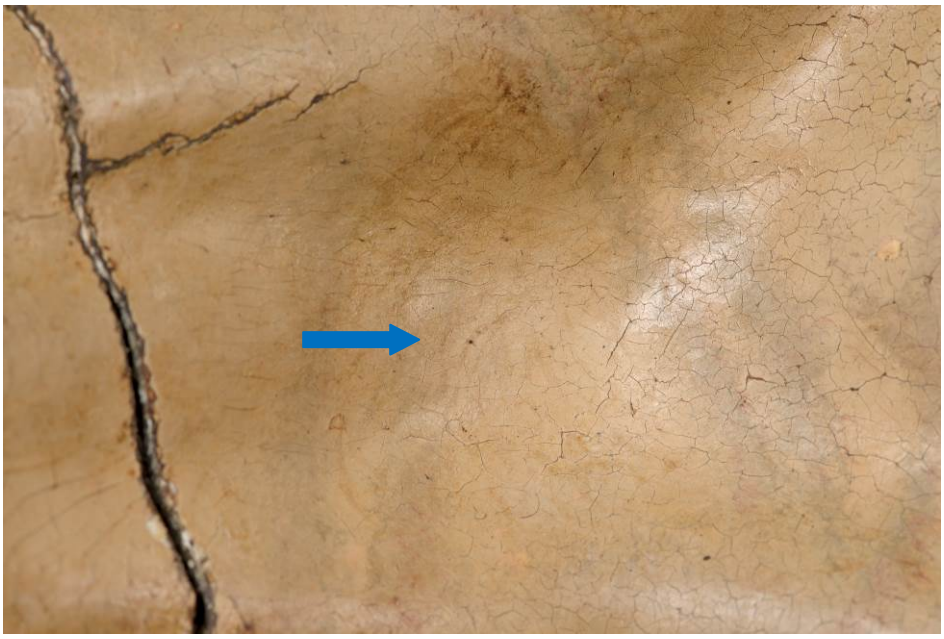
Figura VIII.20.

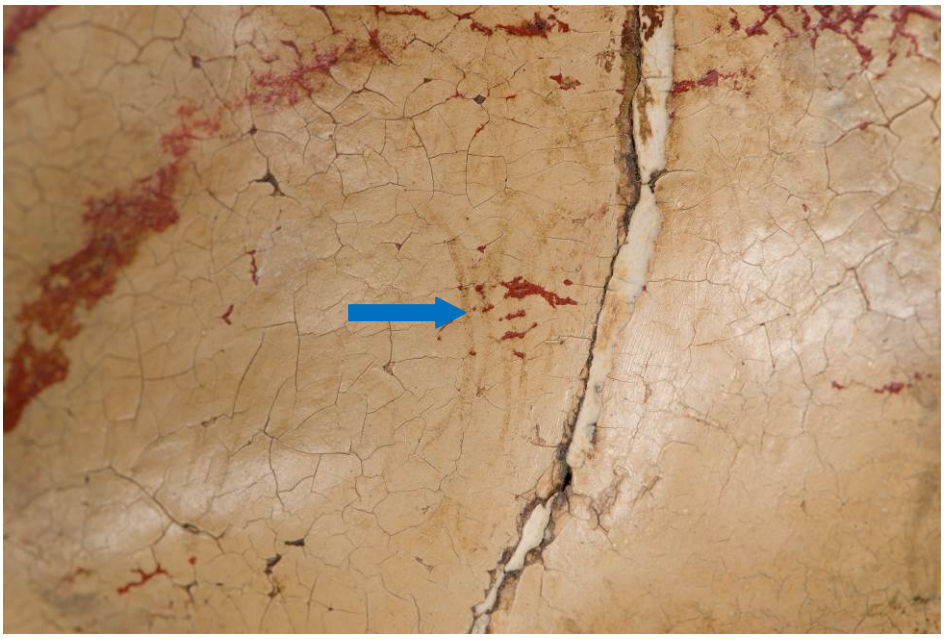
Detalle de pérdidas de policromía en la mano izquierda

Figura VIII.21.

Con la eliminación de los repintes se ha recuperado los volúmenes originales de la talla

Figura VIII.22.





Recuperación de detalles pictóricos sobre la policromía como es el pelilleado de las axilas

Figura VIII.23.

Recuperación de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles de las lágrimas ocultas por la suciedad, barnices y repintes de sangre

Figura VIII.24.

Recuperación de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles de las lágrimas ocultas por la suciedad, barnices y repintes de sangre

Figura VIII.25.

Realización de volumen de soporte del mechón de pelo mediante madera de balsa

Figura VIII.26.

Nivelado de las lagunas de preparación y policromía con la aplicación de estuco a base de sulfato cálcico y cola animal

Figura VIII.27.

Nivelado de las lagunas de preparación y policromía con la aplicación de estuco a base de sulfato cálcico y cola animal

Figura VIII.28.

Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía de los hombros y torso

Figura VIII.29.

Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía de los brazos y hombros

Figura VIII.30.

Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía de los brazos

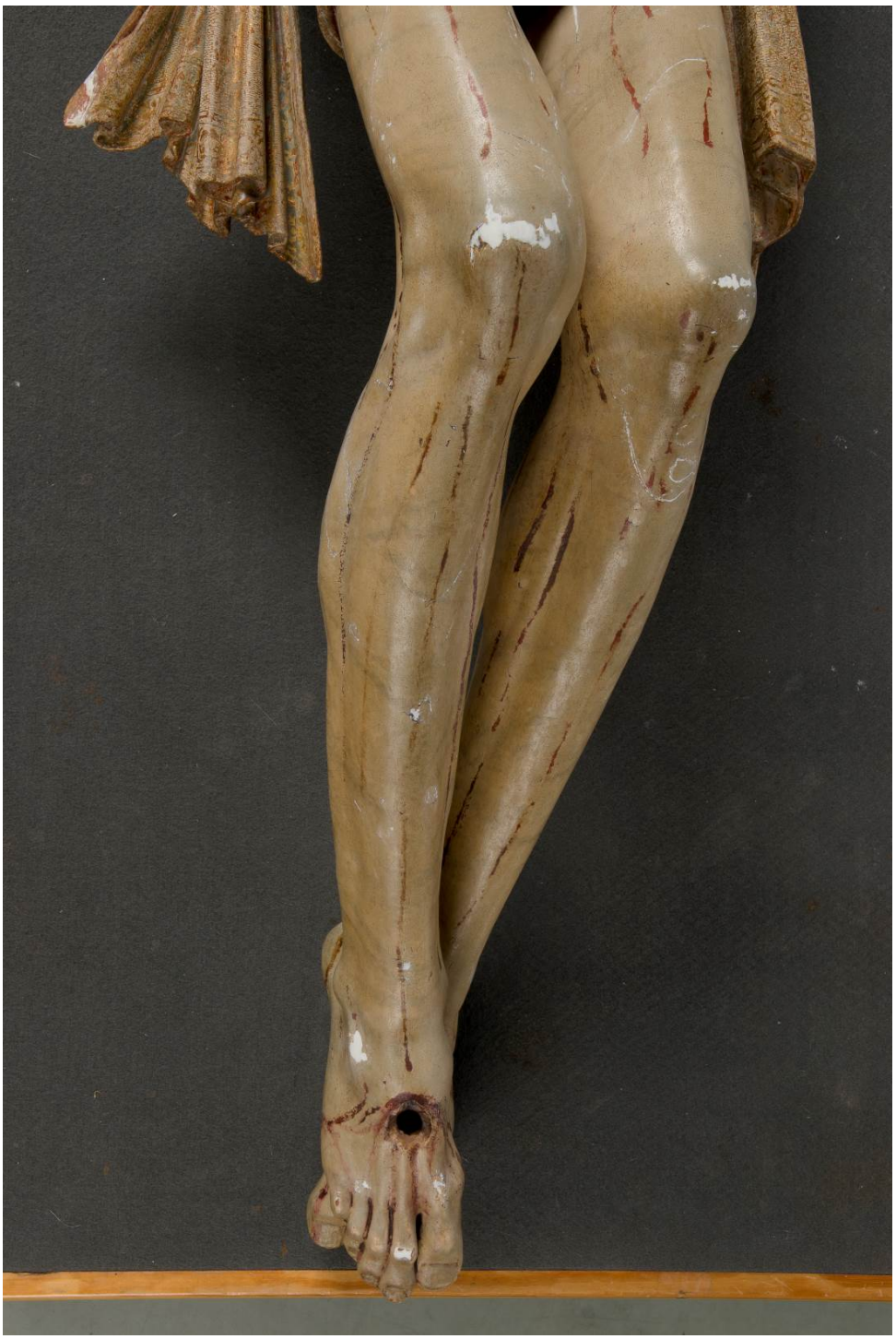
Figura VIII.31.

Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía de los brazos

Figura VIII.32.

Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía del sudario

Figura VIII.33.



Detalles del estucado de lagunas de preparación y policromía de las piernas

Figura VIII.34.

Reintegración cromática

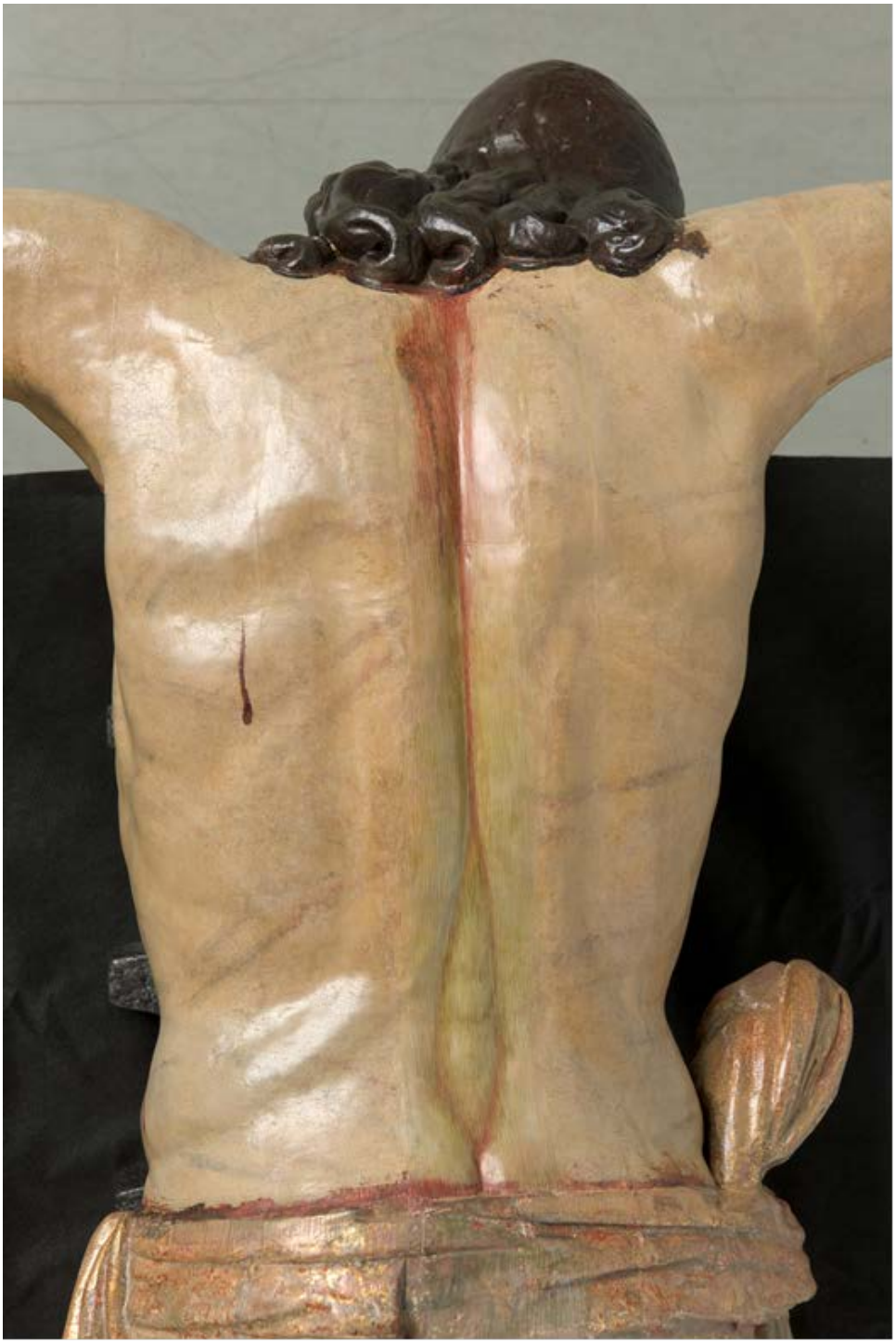
Figura VIII.35.

Reintegración cromática

Figura VIII.36.

Reintegración cromática

Figura VIII.37.



Reintegración cromática

Figura VIII.38.

Detalle reintegración cromática de los brazos

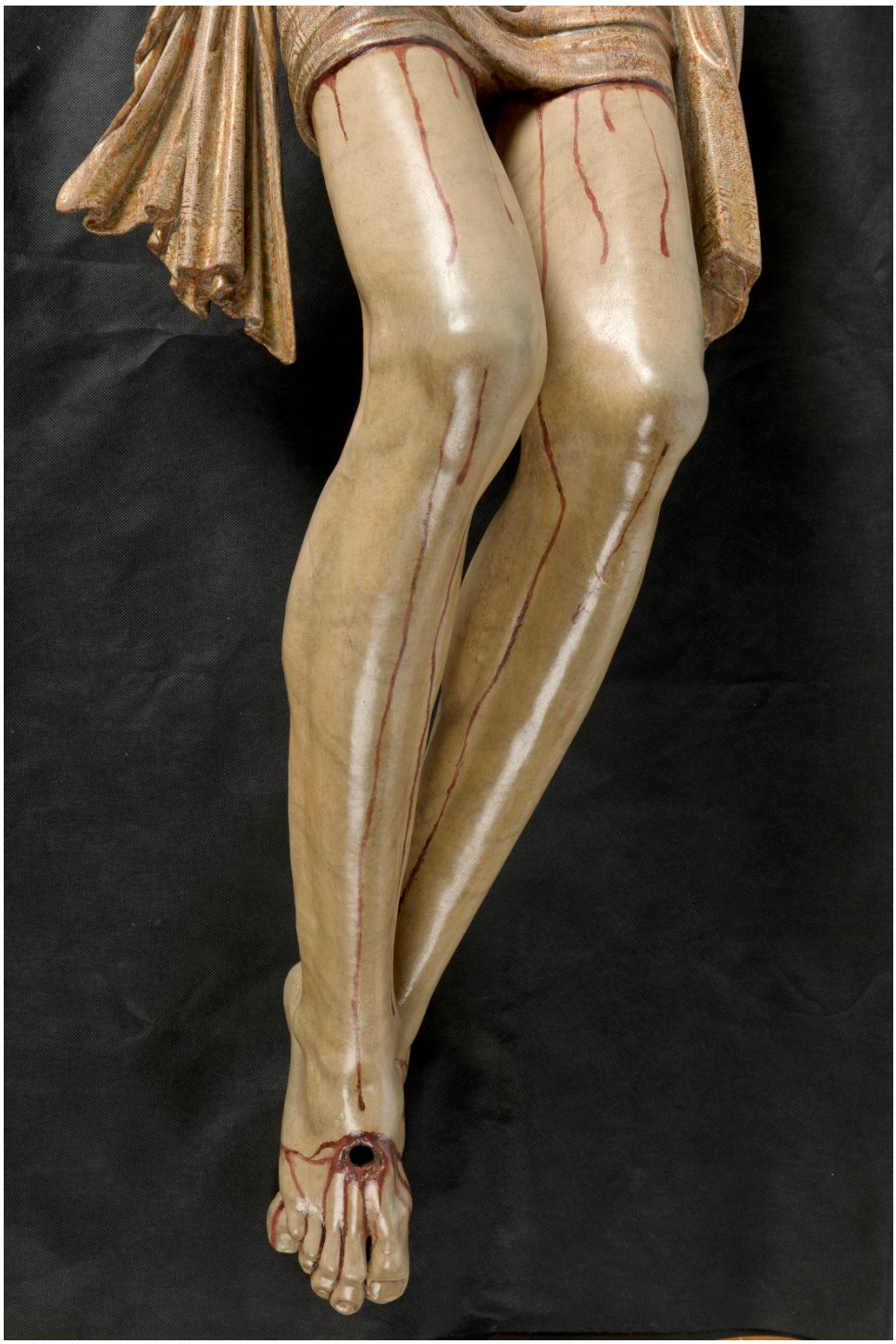
Figura VIII.39.

Detalle reintegración cromática de las manos

Figura VIII.40.

Detalle reintegración cromática del sudario

Figura VIII.41.



Detalle reintegración cromática de las piernas

Figura VIII.42.

Detalle reintegración cromática del sudario

Figura VIII.43.

Detalle reintegración cromática de las piernas

Figura VIII.43.

Detalle reintegración cromática de los hombros

Figura VIII.44.

Detalle reintegración cromática de los brazos

Figura VIII.45.

Detalle resultado final de los casquillos en plata colocados para mejor sujeción de la potencias

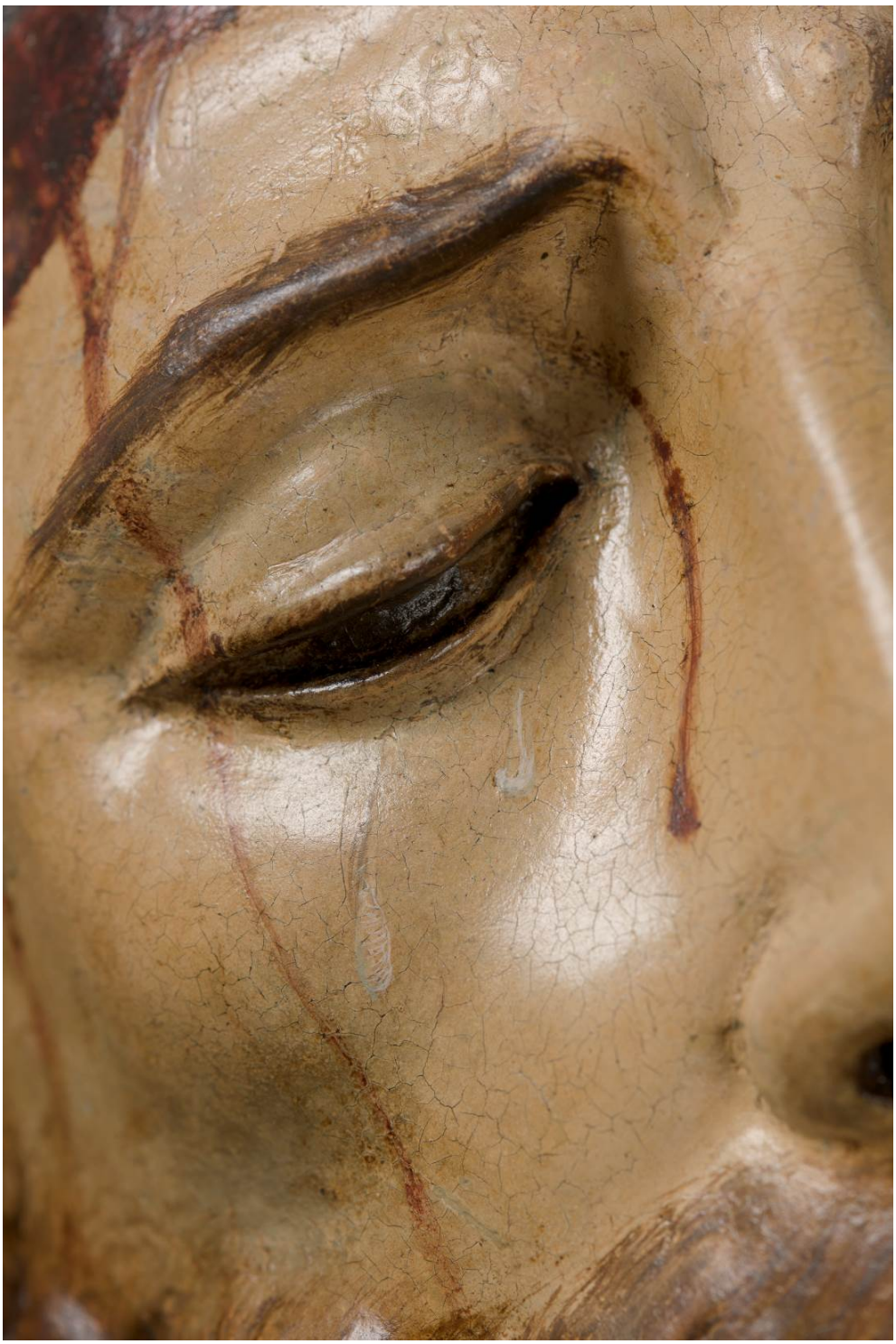
Figura VIII.46.

Barnizado final de protección

Figura VIII.47.

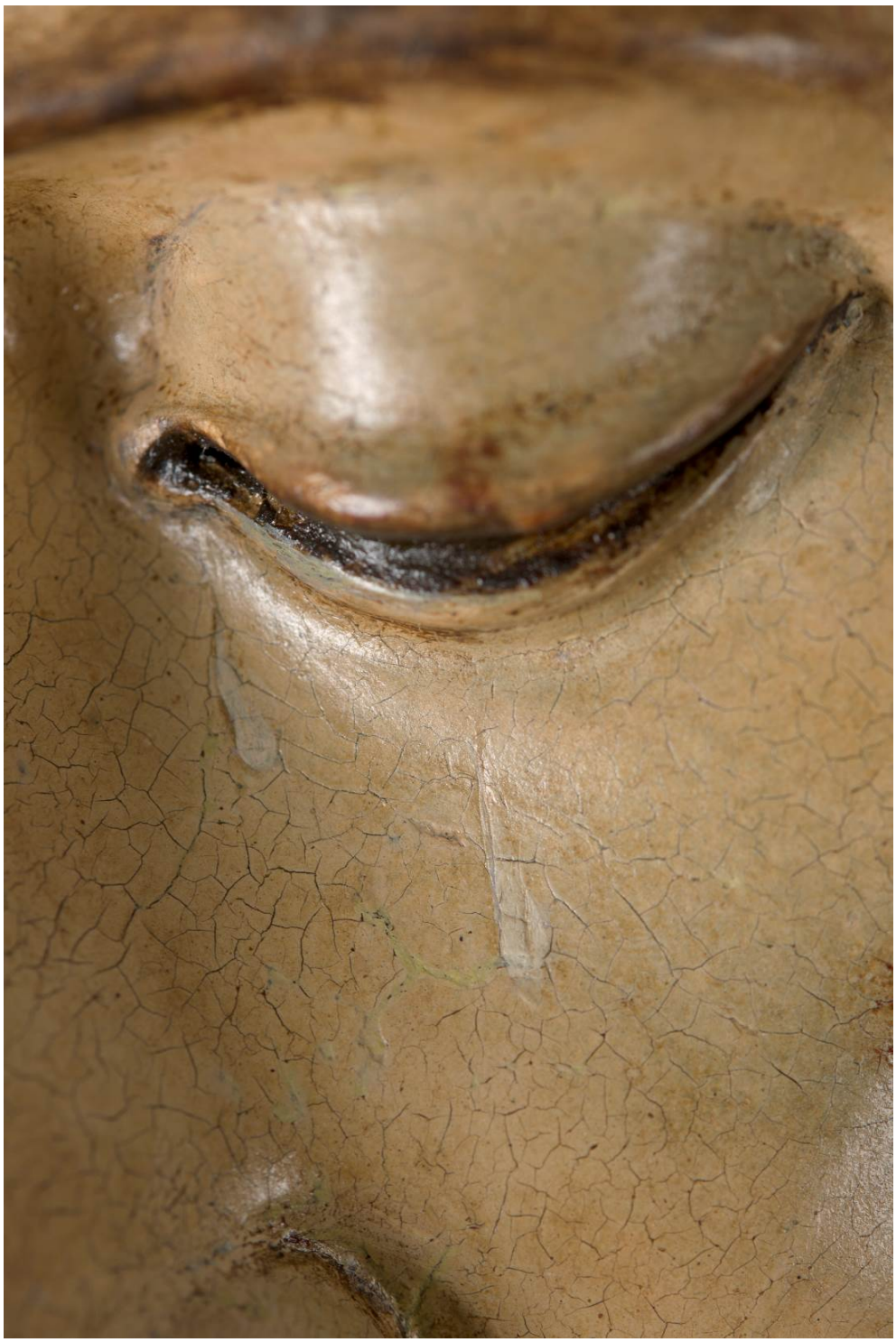
Barnizado final de protección

Figura VIII.48.



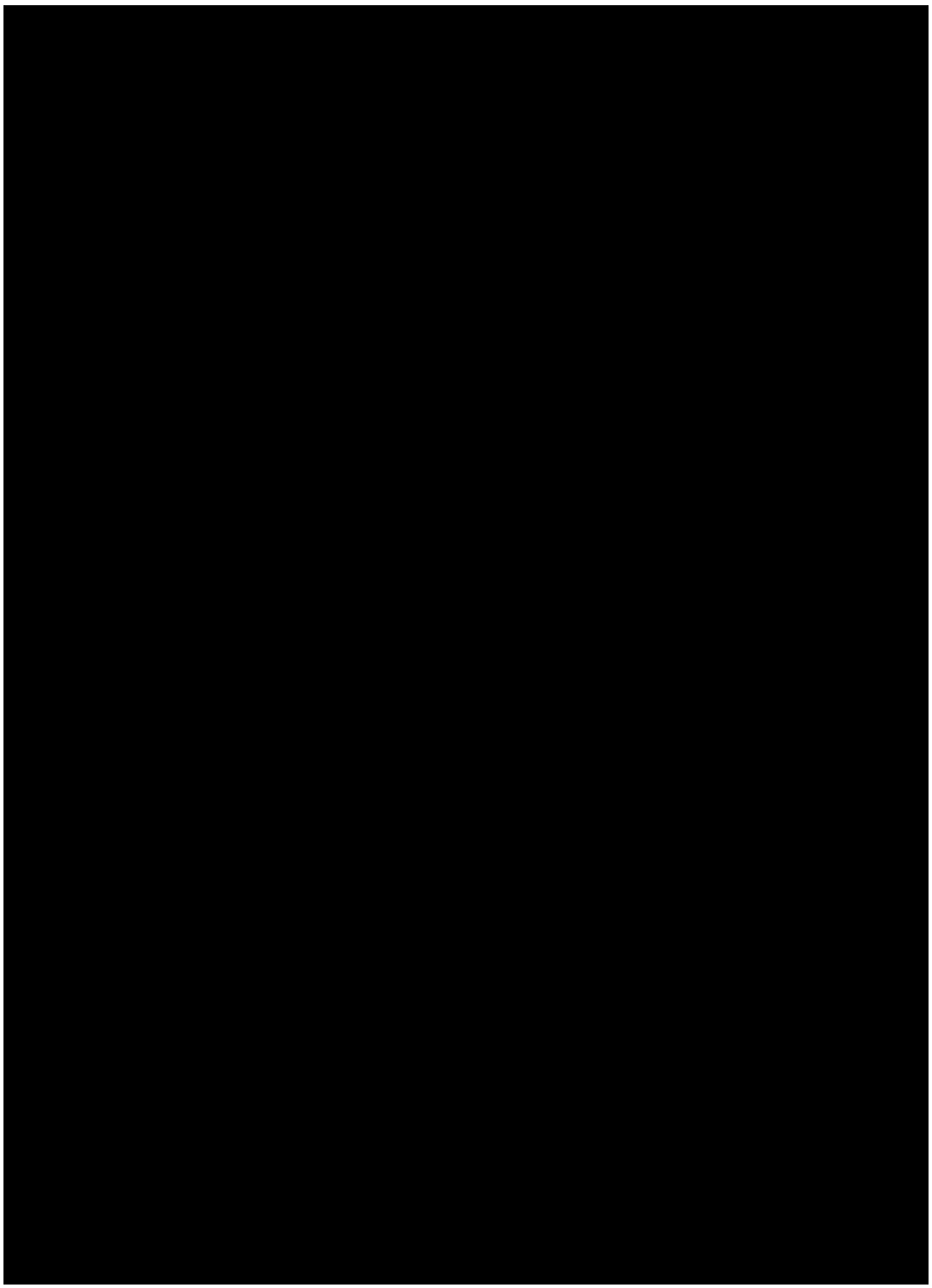
Resultado final de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles de las lágrimas

Figura VIII.49.



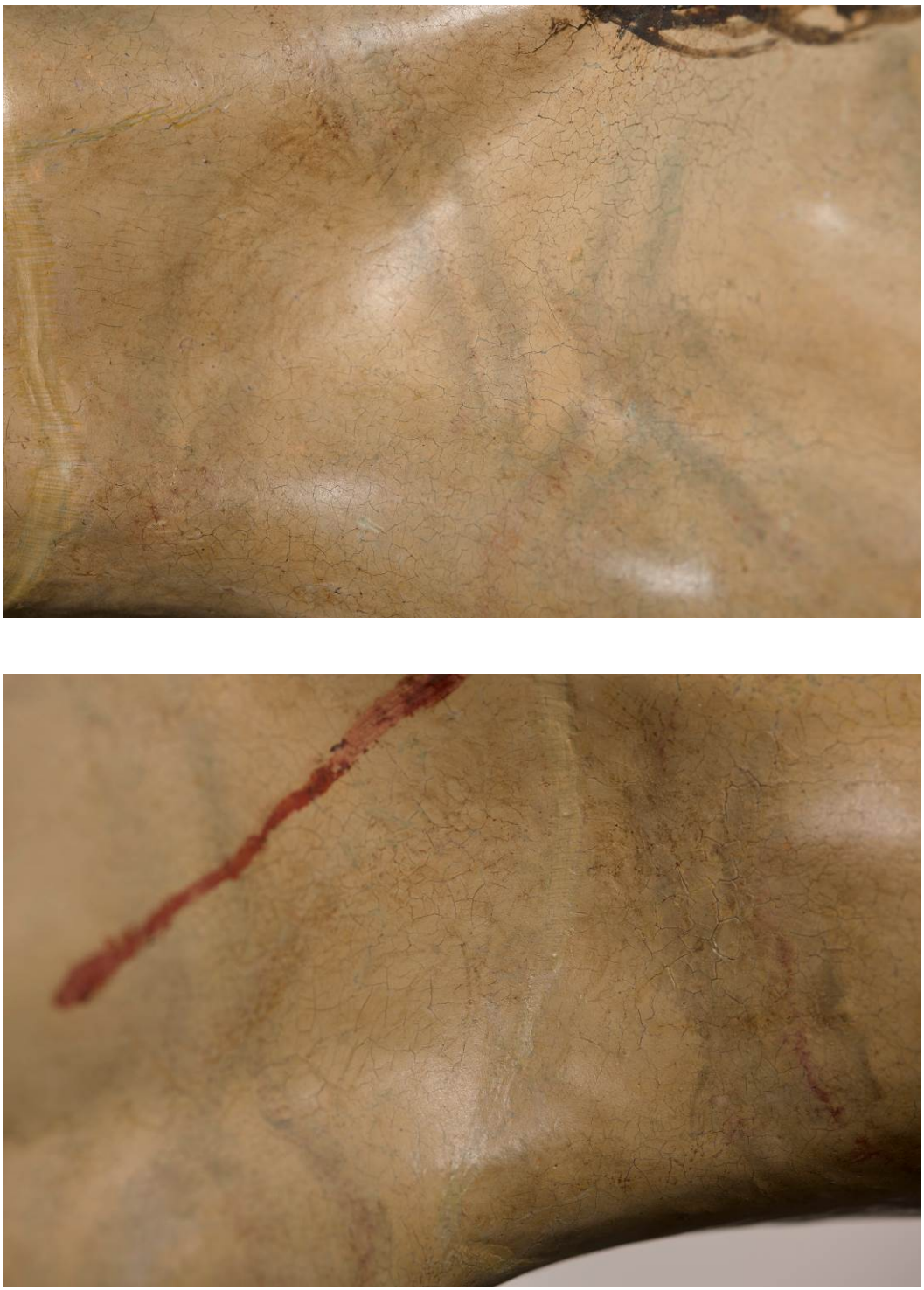
Resultado final de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles de las lágrimas

Figura VIII.50.



Resultado final de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles del pelilleado del bigote y la barba

Figura VIII.51.



Resultado final de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles del pelilleado de las axilas

Figura VIII.52.

Resultado final de detalles pictóricos sobre la policromía. Detalles de borde libre de las uñas

Figura VIII.53.

Resultado final una vez colocado en la cruz

Figura VIII.54.

Resultado final una vez colocado en la cruz

Figura VIII.55.

Resultado final

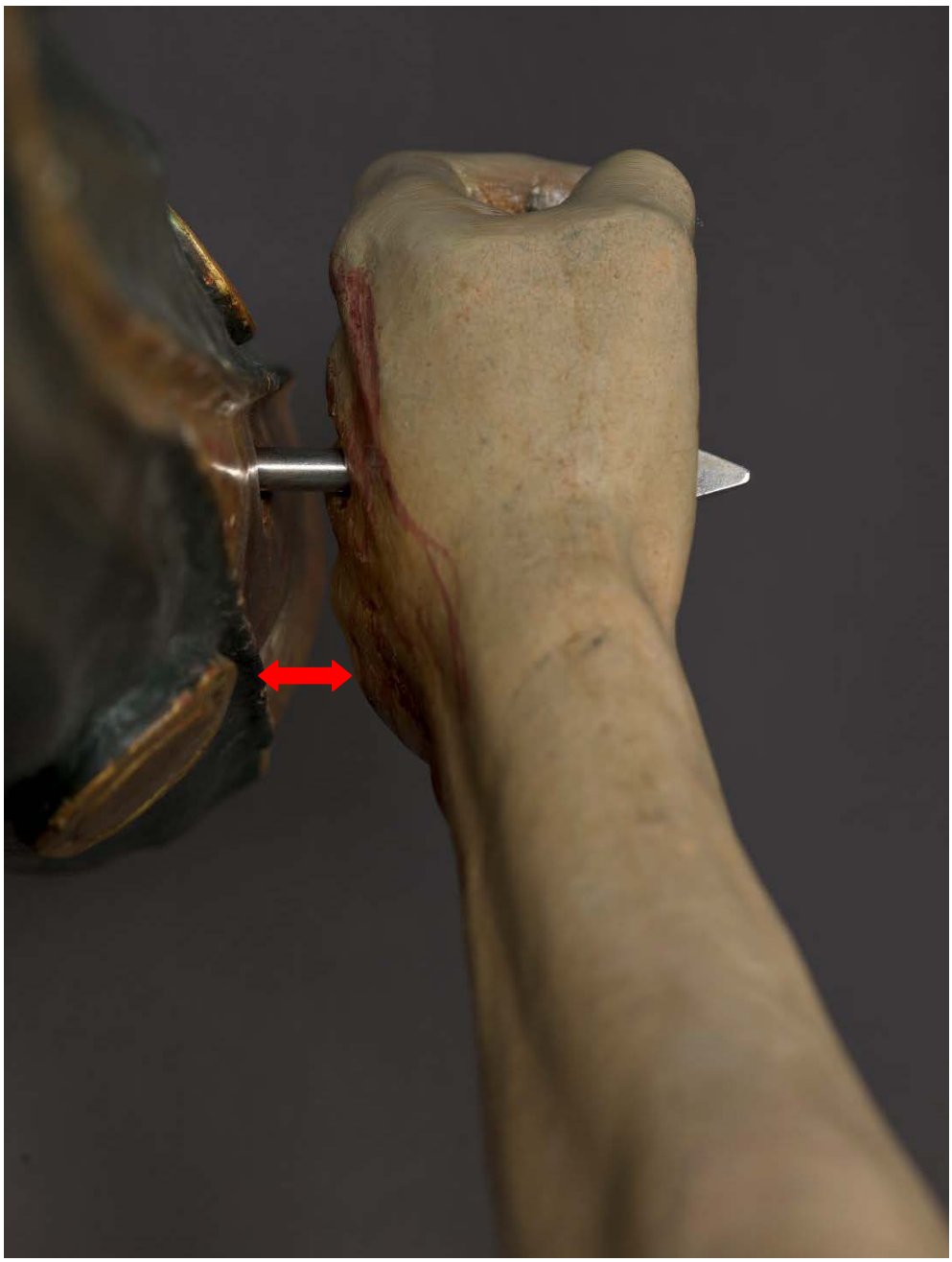
Figura VIII.56.

Nuevo sistema de sujeción del cristo a la cruz mediante un perno en acero inoxidable que no permite movimientos

Figura VIII.57.

El nuevo sistema de sujeción permite que la imagen no descanse en los clavos como ocurría anteriormente

Figura VIII.58.

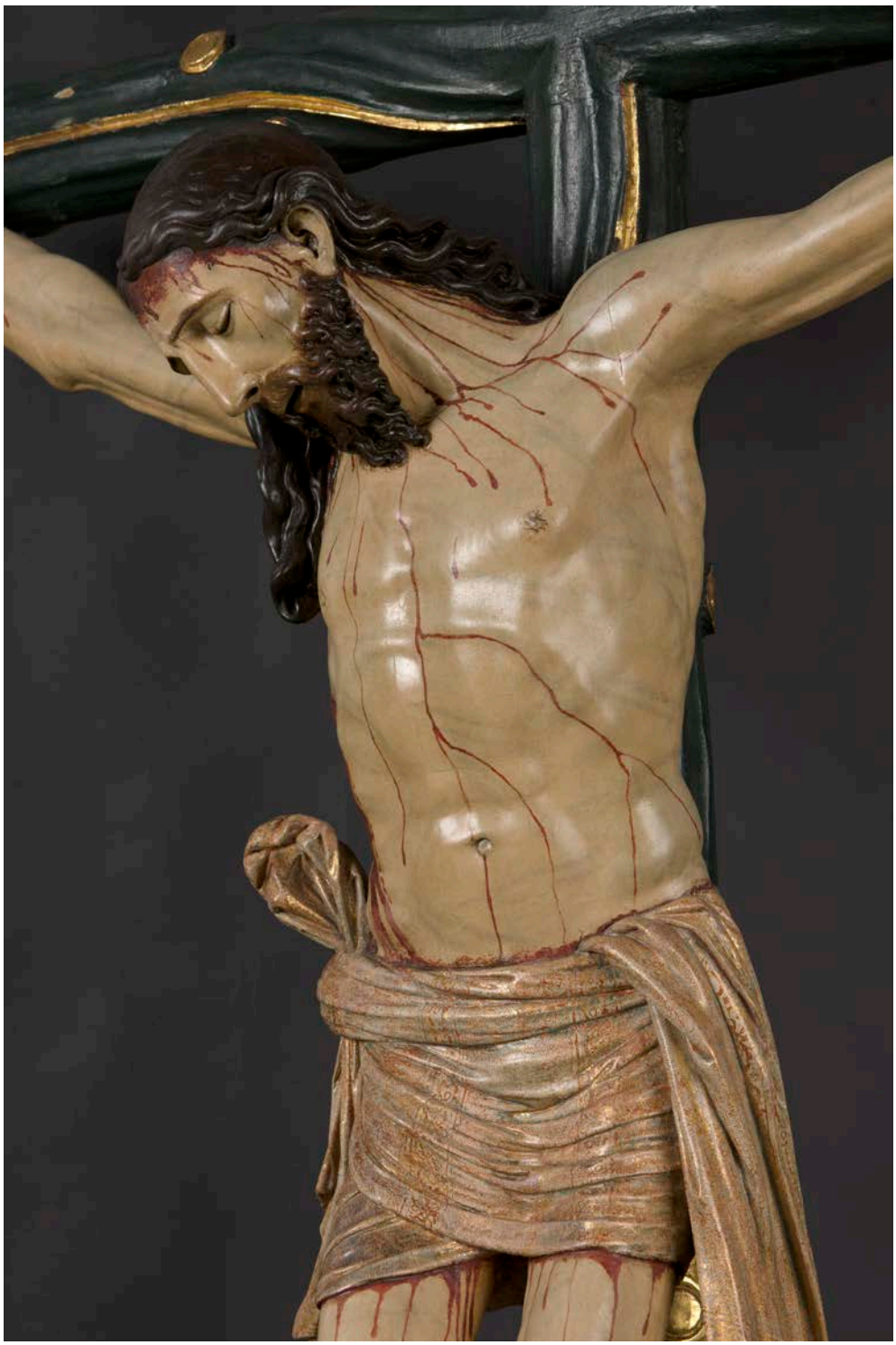


El nuevo sistema de sujeción permite que la imagen se mantenga mediante el perno nuevo instalado, por lo que no se debe apretar los clavos de las manos, ya que no tienen función susténtate y provocarían daños en los ensambles

Figura VIII.59.

Resultado final del tratamiento

Figura VIII.60.



Resultado final del tratamiento

Figura VIII.61.

Resultado final del tratamiento

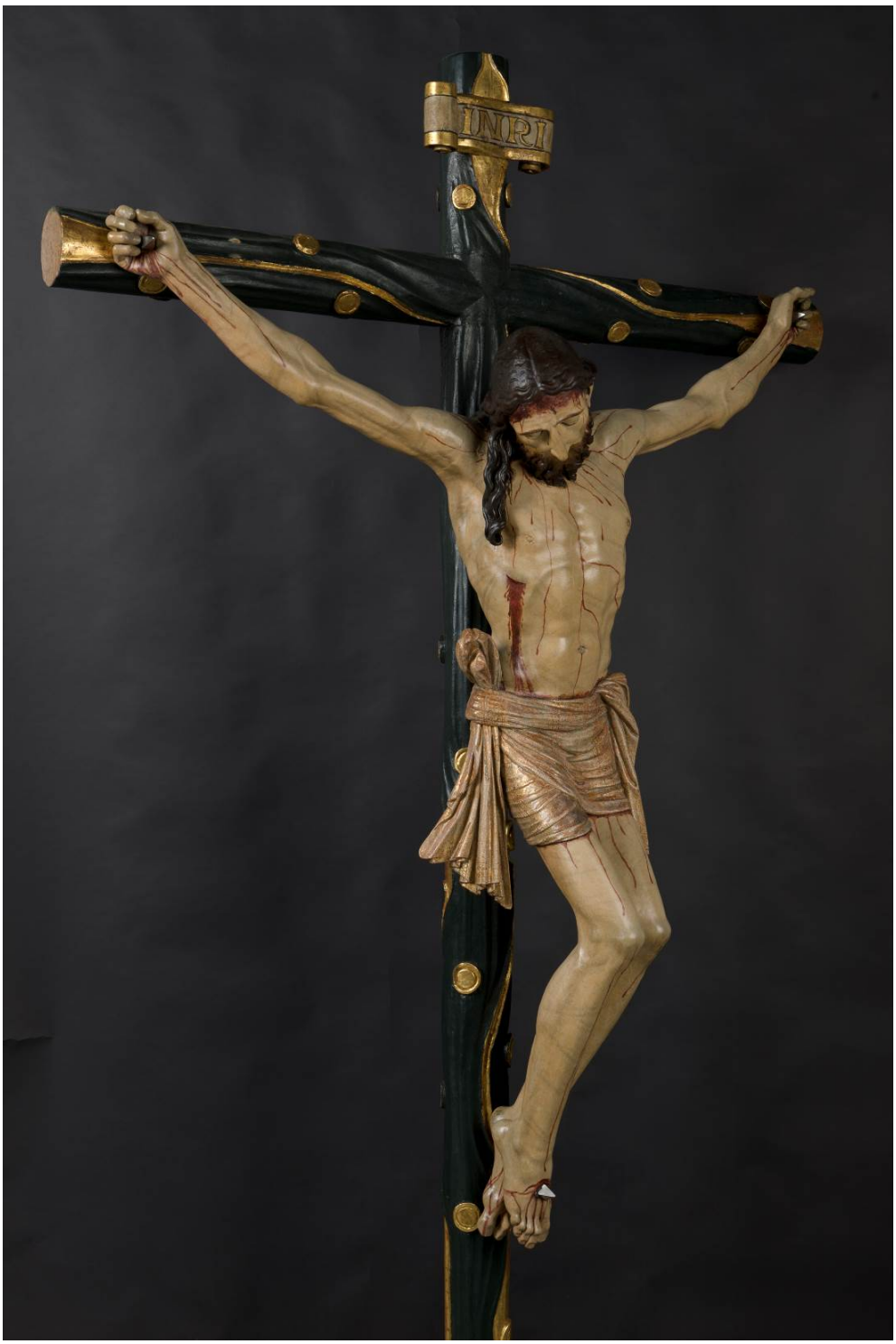
Figura VIII.62.

Resultado final del tratamiento

Figura VIII.63.

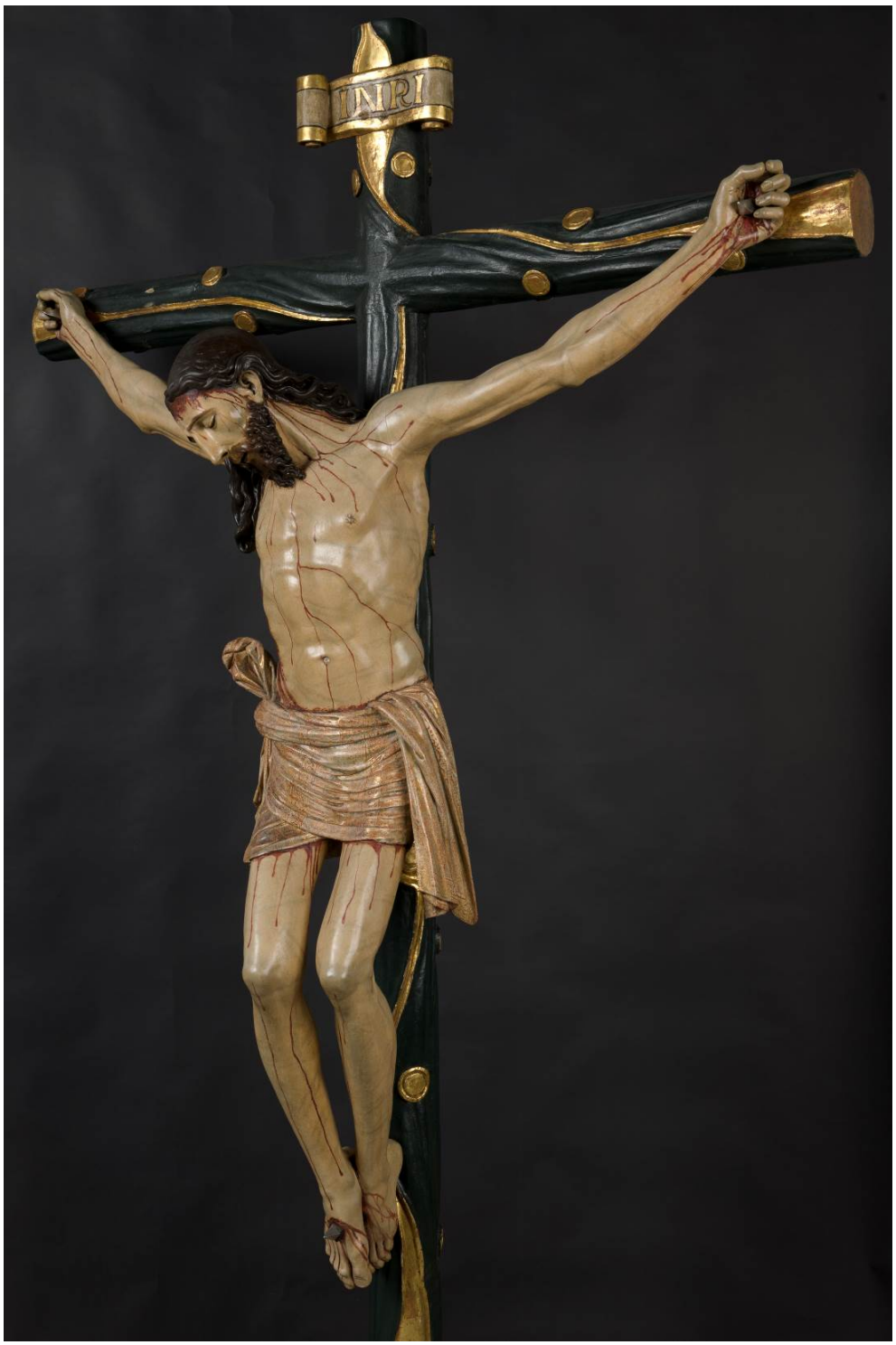
Resultado final del tratamiento

Figura VIII.64.




Resultado final del tratamiento

Figura VIII.65.




Resultado final del tratamiento

Figura VIII.66.

Resultado final del tratamiento

Figura VIII.67.

Resultado final del tratamiento

Figura VIII.68.

Resultado final del tratamiento

Figura VIII.69.

Resultado final del tratamiento

## IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

En el transcurso de la intervención se han planteado pequeñas variaciones respecto a la propuesta de tratamiento inicial en el documento "Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención Cristo de la Vera Cruz.", redactado por IAPH en julio de 2009.

A este respecto, en el documento mencionado no se propuso en el tratamiento revisar el sistema de sujeción a la cruz. Durante el desarrollo del proyecto se ha creído conveniente, según los estudios realizados, incorporar un nuevo sistema de sujeción a la cruz más estable para la imagen. También se han colocado nuevos sistemas de sujeción de las potencias. Así mismo, en el progreso del tratamiento la comisión mixta de seguimiento se reunió en varias ocasiones, en las cuales se fueron aprobando las distintas propuestas planteadas.

En líneas generales, los procesos llevados a cabo para conseguir las metas propuestas en la intervención han dado un resultado muy satisfactorio. Todos los procesos han sido profundamente meditados y valorados bajo una perspectiva de respeto a la autenticidad de la obra y a su valor devocional y artístico.

Es por todo ello que se han podido neutralizar algunos deterioros que tenían un carácter progresivo. En relación a las fisuras localizadas en el ensamble de los brazos, a pesar de que la unión parezca estable actualmente, es importante revisar periódicamente la evolución de esta problemática para evitar que vaya en aumento.

Por otro lado, se ha conseguido rescatar una policromía que estaba enmascarada por una capa de naturaleza orgánica y de una tonalidad homogénea aplicada sobre repintes y con retoques superficiales sobre ella, que desvirtuaba ostensiblemente la lectura estética de la imagen.

## X. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la imagen del Cristo de la Vera-Cruz, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar en el caso de la escultura en madera policromada con carácter y función devocional y procesional.

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la escultura policromada son en torno a los 20º C de T y unos 55/60 % de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 200 lux en caso de policromías). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable, que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante, en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos halógenos e incandescentes.

En el transcurso de la actividad cotidiana de la Hermandad, se producen determinadas actuaciones que implican una manipulación de las imágenes, como los cambios de ubicación de las esculturas exentas para su intervención en cultos, los traslados, etc. Estas operaciones deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria para realizarlas, y con los medios auxiliares precisos para cada caso. Las tareas de manipulación de la imagen suponen un riesgo para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones debe tomar conciencia y conocer que dicha tarea no se puede convertir en un acto rutinario.

Normas básicas a tener en cuenta en la manipulación y uso de la imagen:

- Se recomienda eliminar periódicamente el polvo de la superficie de la imagen con brocha muy suave.

- Se debe evitar el contacto directo con la policromía en los actos devocionales, tales como el buscapiés. Sustituir el contacto directo por un gesto de acercamiento, o en su caso, besar un pañuelo que haga de aislante entre la policromía y los labios. En ningún caso se debe frotar la superficie polícroma con cualquier tipo de paño.

- No se deben forzar los clavos del cristo a la cruz. El sistema de sujeción del cristo es el perno del sudario, respetando la distancia de las manos a la cruz para evitar fisuras en los hombros.

- No colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma (coronas de espinas, etc.,...), evitando así arañazos, desgastes y pérdidas del conjunto polícromo.

- No aplicar cera ni producto de ningún tipo directamente sobre la policromía para fijar elementos como pañuelos u otros adornos.

- Las personas que manipulan la imagen (priostes, vestidores,...) deben estar desprovistas de anillos, pulseras y toda clase de adornos, ya que estos elementos pueden provocar, accidentalmente, daños irreversibles en la policromía. En el caso de manipular la imagen se deben utilizar guantes de algodón.

- Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda no utilizar ningún producto de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial.

- No eliminar los depósitos de cera accidentales sobre la policromía con un foco de calor, mecánicamente, o con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía, sino por personal cualificado.

Fdo.: David Triguero Berjano
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

Eva Villanueva

Fdo.: Eva Villanueva Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

## EQUIPO TÉCNICO

**Coordinación general**
**Lorenzo Pérez del Campo.** Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe del Centro de Intervención. IAPH.

**Coordinación técnica**
**Araceli Montero Moreno.** Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.
**María del Mar González González.** Jefa del Departamento de Talleres de Conservación y restauración de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.
Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

**Memoria Final e intervención**
**David Triguero Berjano.** Conservador - Restaurador de Bienes Muebles.

**Estudio histórico artístico**
**Eva Villanueva Romero**. Técnica de estudios histórico-artísticos. Centro de Intervención. IAPH.

**Estudio Estratigráfico de capas pictóricas**
**Lourdes Martín García.** Jefa de proyectos del laboratorio de análisis químicos. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.
Análisis realizados en: Arte-Lab S.L. Madrid.

**Identificación de madera.**
**Marta Sameño Puerto.** Jefa de proyectos del laboratorio de biología. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.
**Víctor Menguiano Chaparro.** Técnico del laboratorio de biología. Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH.

**Estudio Medios físicos de examen**
**Eugenio Fernández Ruiz.** Jefe de proyectos de laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 8 de marzo de 2015

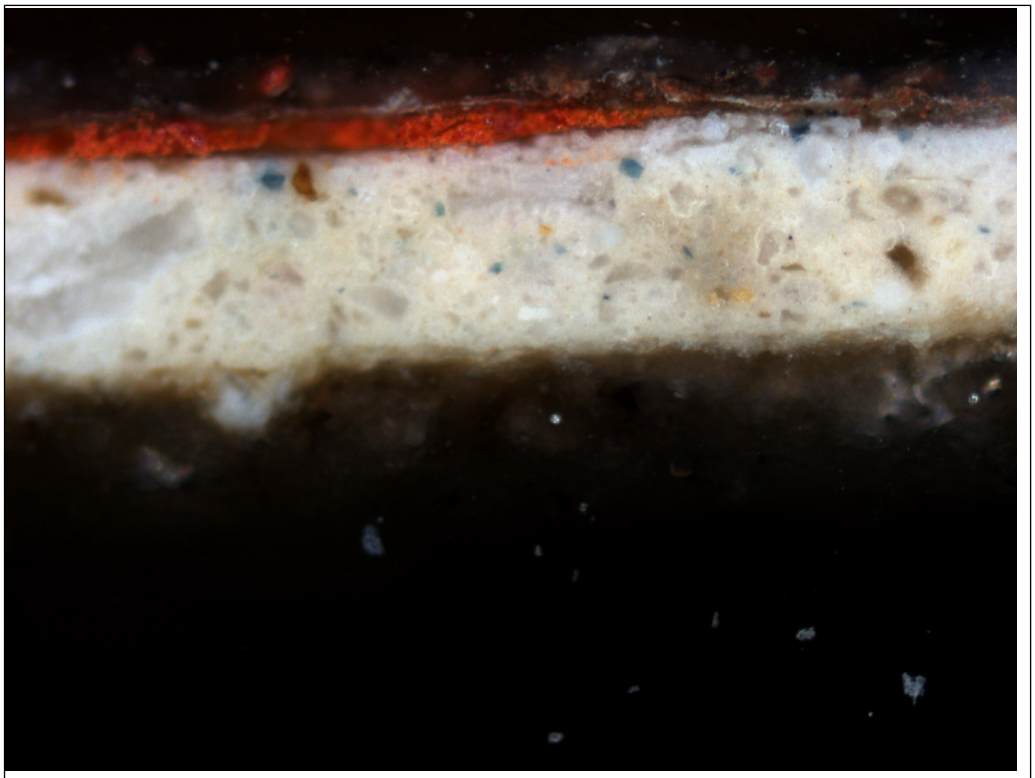
Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
JUNTA DE ANDALUCÍA
C.I.F. S-4100720-D

P.D.

Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

# ANEXOS



ANÁLISIS ESTRATIGRAFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

**CRISTO DE LA VERA CRUZ**

**Lebrija**

**Mayo, 2009**

iaph **CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS**

## 1. INTRODUCCIÓN

Se extrajeron dos muestras de policromía de la obra para su estudio estratigráfico. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

## 2. MATERIAL Y MÉTODO

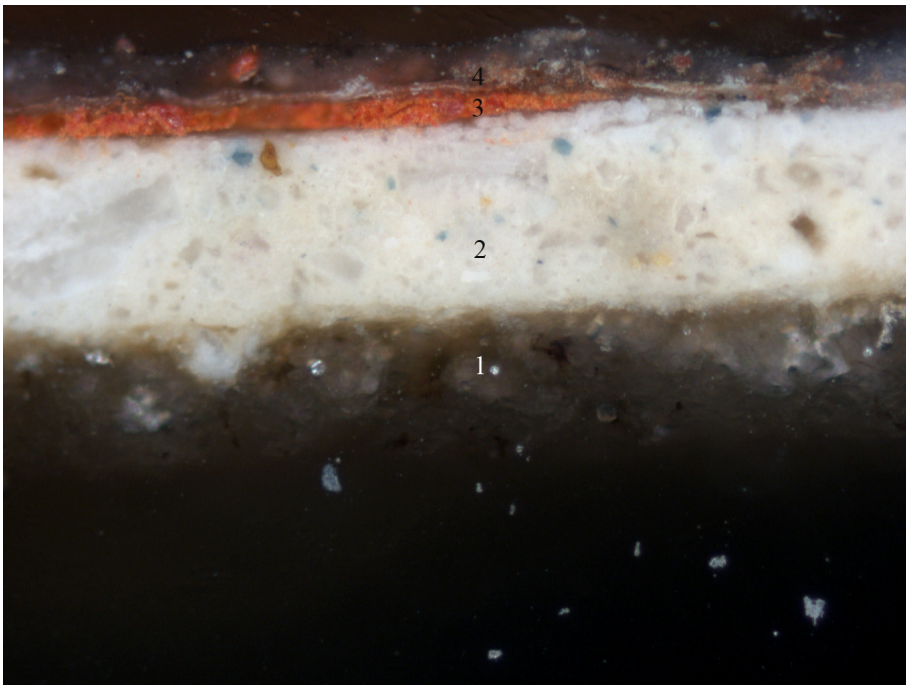
### 2. 1. Localización y descripción de las muestras

CVR-1 Sangre y encarnadura, mano izquierda.
CVR-2 Estofado, sudario.

### 2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas.

## 3. RESULTADOS




**Muestra:** CVR-1

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Carnación, mano izquierda.

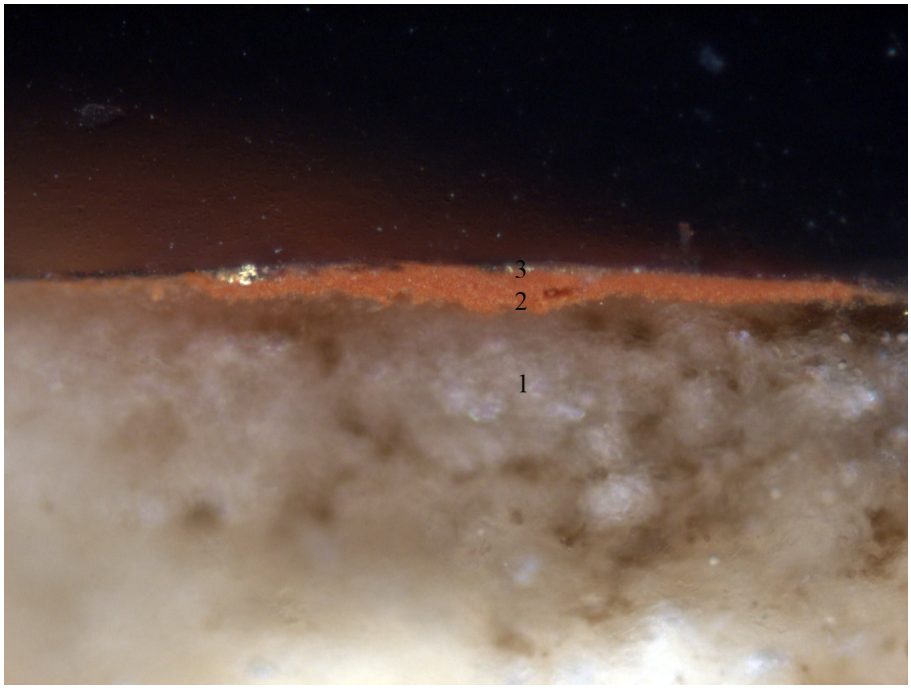
**ESTRATIGRAFÍA** (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 100 µm.

2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, azurita y trazas de tierra roja, ocre y sombra. Su espesor oscila entre 75 y 100 µm.

3) Capa de color rojo compuesta por bermellón, blanco de plomo y tierras. Su espesor oscila entre 10 y 15 µm.

4) Capa discontinua de color blanquecino compuesta por sulfato cálcico, blanco de titanio y tierras. Tiene un espesor de 5 µm.




**Muestra:** CVR-2

**Aumentos:** 50X

**Descripción:** Estofado, sudario.

**ESTRATIGRAFÍA** (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 300 µm.

2) Capa de bol rojo. Tiene un espesor de 10 µm.

3) Pan de oro. Tiene un espesor inferior a 5 µm.

**ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS**

Lourdes Martín García
Química
Laboratorio de Análisis Químicos
Centro de Investigación y Análisis
IAPH

Sevilla, 30 de abril de 2009

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ANÁLISIS DE BARNICES

# CRISTO DE LA VERACRUZ

## LEBRIJA

Septiembre 2014

## 1. INTRODUCCIÓN

Durante el proceso de intervención del Cristo se consideró conveniente realizar el análisis del barniz que estaba oscureciendo la imagen. Para ello se extrajo una pequeña muestra del mismo que se empleó tanto para el análisis del barniz propiamente dicho como para tratar de determinar la existencia de algún pigmento coloreado en el mismo.

## 2. MATERIAL Y MÉTODO

### 2. 1. Localización y descripción de las muestras

CVR-3 Muestra de barniz.

### 2.2. Métodos de análisis

- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR)
- Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS)

## 3. RESULTADOS

El barniz analizado es de goma laca.

En la muestra extraída se aprecian también algunos pequeños granos de aspecto blanquecino. En el análisis de estos restos, además de la goma laca mencionada anteriormente que se encuentra de forma mayoritaria, se ha identificado un material sintético que se puede relacionar con la denominada laca 384. Este compuesto se encuentra en una cantidad ínfima y probablemente proceda de otra intervención anterior.

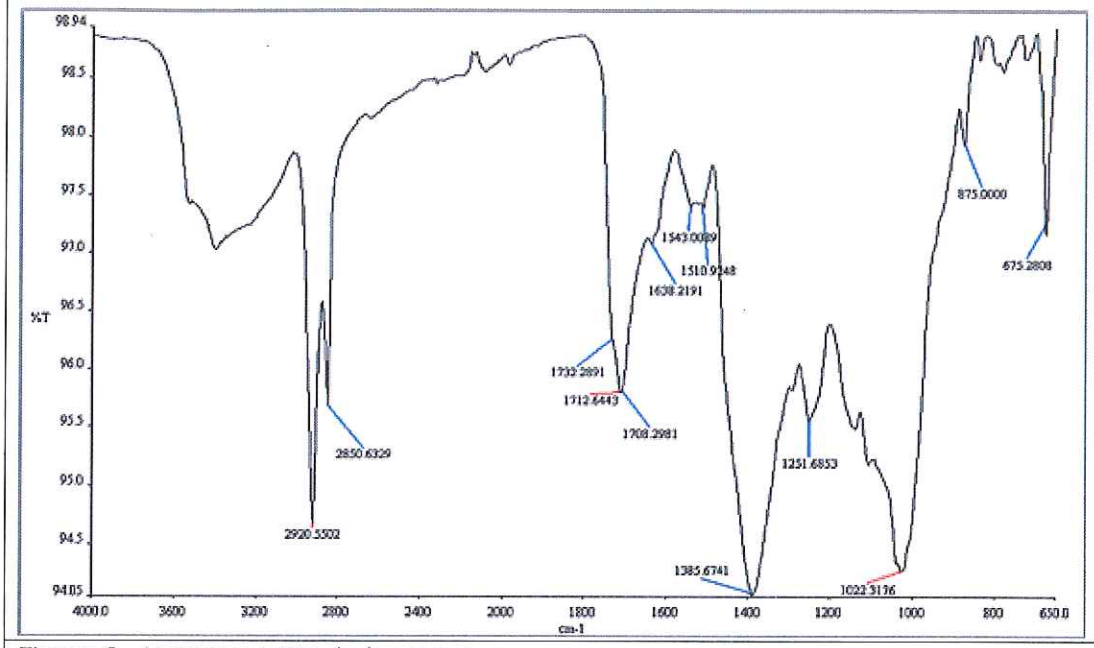



Figura 2. Espectro FTIR de la muestra

**Resultado:** Goma laca.

**Equipo técnico**

---

**Lourdes Martín García.** Jefa de Proyecto de Laboratorio de Análisis químicos del Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

---

Sevilla, 3 de septiembre de 2014

ESTUDIO DE IDENTIFICACIÓN DE MADERA

# CRISTO DE LA VERACRUZ

# LEBRIJA (SEVILLA)

Diciembre 2014

**ÍNDICE**

# IDENTIFICACIÓN DE MADERA

1. INTRODUCCIÓN

2. MATERIAL Y MÉTODO

   2.1. Localización y descripción de la muestra
   2.2. Metodología de análisis

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4. BIBLIOGRAFÍA

## 1. INTRODUCCIÓN

El Laboratorio de Biología ha realizado los análisis de identificación de la madera de la talla del Cristo de la Veracruz de Lebrija (Sevilla).

Se han estudiado tres micromuestras de madera procedente de la talla, de un tamaño aproximado de unos 0,1 $cm^3$, con objeto de poner de manifiesto la especie utilizada como soporte para la misma.

Ello proporcionará no sólo un conocimiento histórico de la obra, sino también un apoyo a los trabajos de restauración, a fin de que se empleen materiales y productos que mantengan afinidad con su material constituyente.

## 2. MATERIAL Y MÉTODO

El análisis macroscópico de esta madera ha de complementarse con el microscópico, mediante el cual se puede asegurar la identificación de la especie, o al menos del género. Se recurrió al análisis microscópico de la estructura celular.

Se tomaron tres muestras de pequeño tamaño y de una zona poco visible, teniendo en cuenta las tres caras en las que se han de realizar los cortes para su correcta identificación. Dichas muestras de madera necesitan una preparación previa antes de su observación al microscopio óptico. Las secciones observadas son: radial, tangencial y transversal; en las cuales se analizan los distintos caracteres anatómicos.

### 2.1. Localización y descripción de la muestra

Se tomaron las siguientes muestras, de un tamaño aproximado de 0.1 $cm^3$:

- CVL-01 Madera original. Cabeza
- CVL-02 Madera espiga. Cabeza
- CVL-03 Madera original. Pie

### 2.2. Metodología de análisis

La identificación de la madera se ha llevado a cabo mediante el estudio tanto de sus características macroscópicas, como de su anatomía microscópica.

La estructura macroscópica se estudió observando las muestras mediante microscopía estereoscópica a un aumento de entre 20 y 40x.

Las características anatómicas microscópicas se han analizado al microscopio óptico (previa preparación o tratamiento de las muestras), estudiando las tres secciones de la madera: transversal (perpendicular al eje longitudinal del árbol), longitudinal tangencial (paralela a un plano tangente al anillo de crecimiento) y longitudinal radial (que pasa por el eje longitudinal del árbol e incluye a uno o varios radios leñosos).

Los cortes para obtener las distintas secciones anatómicas se realizaron manualmente con una hoja de cuchilla de uso industrial y con un microtomo de deslizamiento, obteniendo láminas suficientemente finas para su observación al microscopio óptico con luz transmitida.

## 3. RESULTADOS Y CONCLUSIÓN.

Las principales características anatómicas microscópicas observadas son:

**Muestras CVL-01 y CVL-03:**

A) Sección transversal (Figuras 1 y 2):

- Traqueidas tardías y traqueidas primaverales,
- Radios parenquimáticos monoseriados,
- Células parenquimáticas axiales y radiales,
- Ausencia de canales resiníferos.

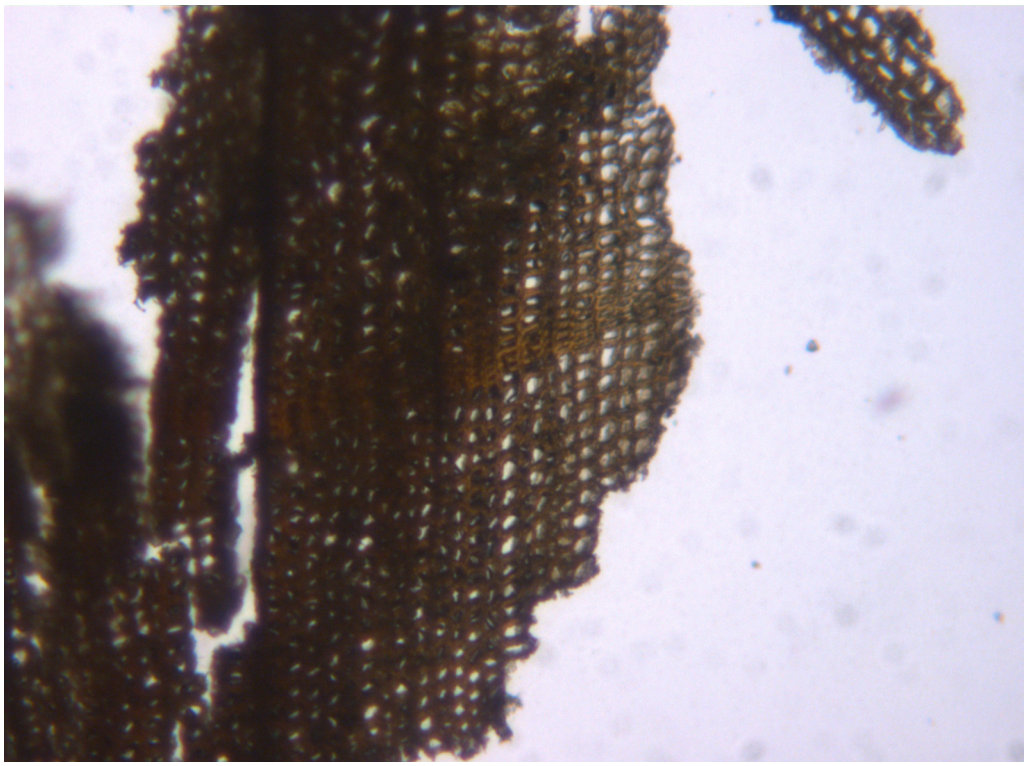


Fig. 1. CVL-01. Sección transversal, 50x. Microscopio óptico, luz transmitida.

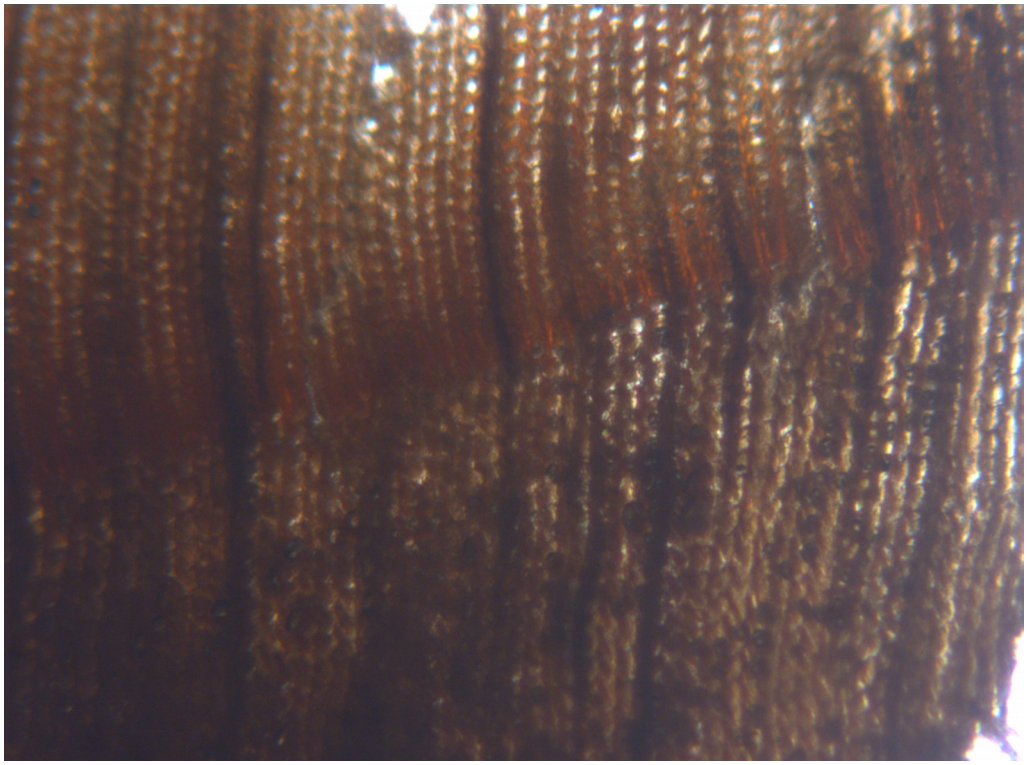


Fig. 2. CVL-01. Sección transversal, 50x. Microscopio óptico, luz transmitida.

B) Sección longitudinal tangencial (Figuras 3 y 4):

- Radios leñosos monoseriados de 2 a 25 células de altura, homogéneos, sin traqueidas radiales.

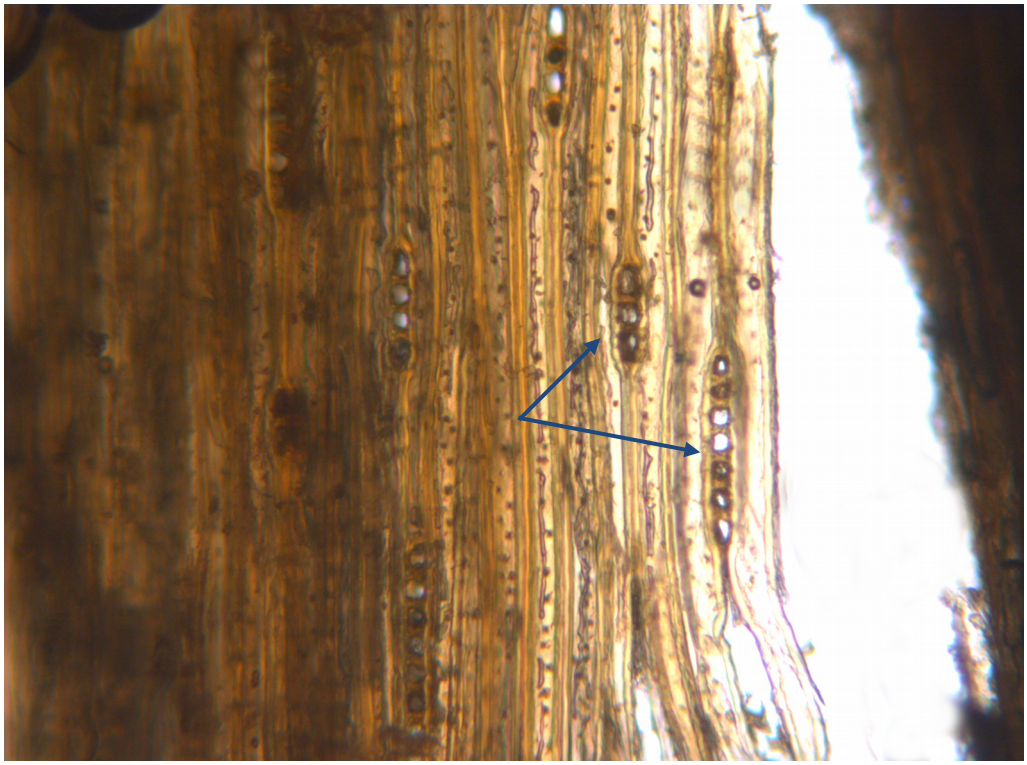


Fig. 3. CVL-01. Sección tangencial, 100x. Microscopio óptico, luz transmitida. Radios leñosos uniseriados con 2-7 células (flechas).

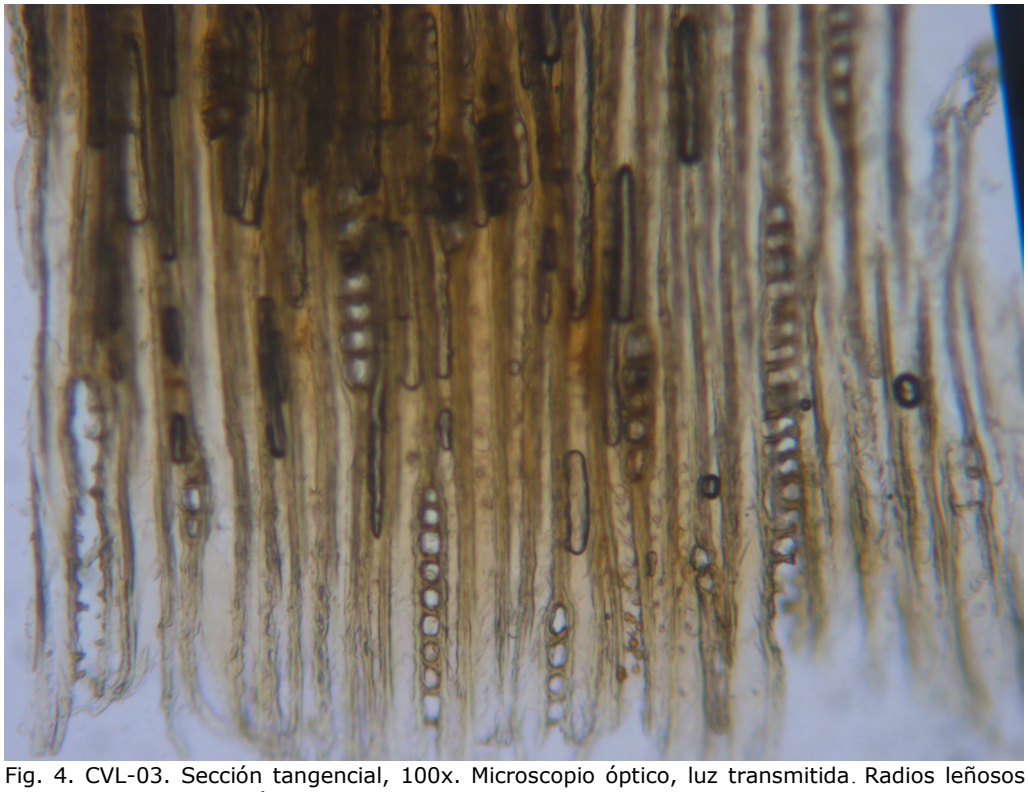


Fig. 4. CVL-03. Sección tangencial, 100x. Microscopio óptico, luz transmitida. Radios leñosos uniseriados de 2 a 25 células.

C) Sección longitudinal radial (Figuras 5, 6 y 7):

- Radios leñosos sin traqueidas transversales
- Punteaduras:
  a) de las traqueidas longitudinales: areoladas uniseriadas
  b) de los campos de cruce: cupresoides

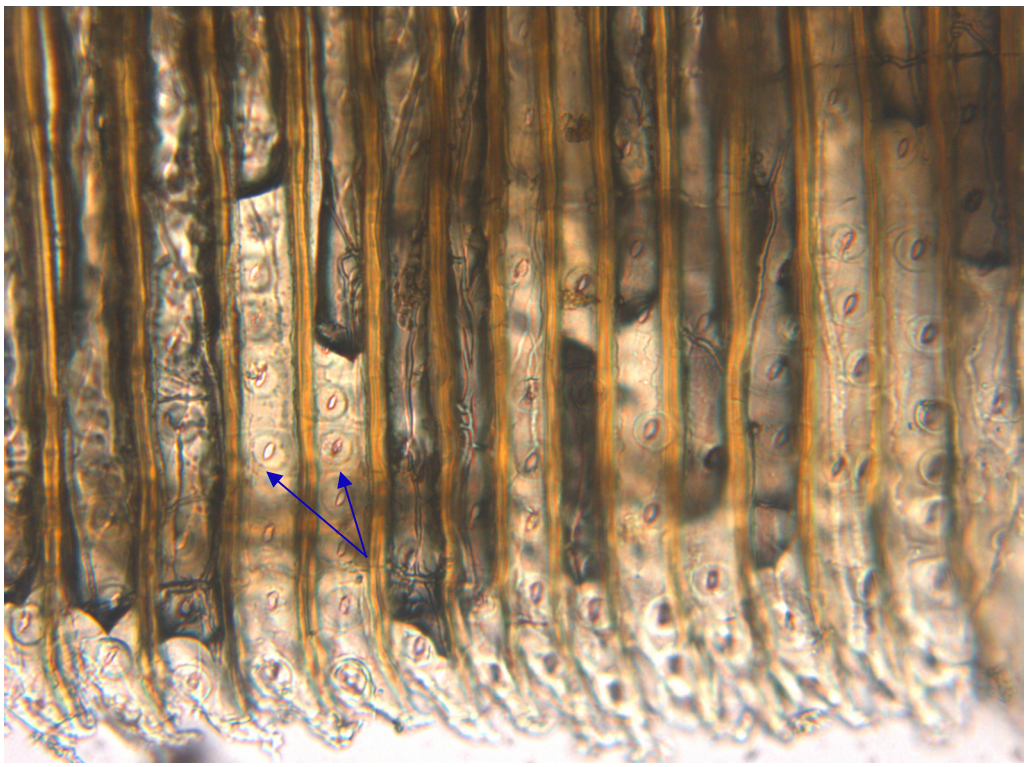


Fig.5. CVL-01. Sección radial, 200x. Las flechas indican las punteaduras areoladas de las traqueidas longitudinales.

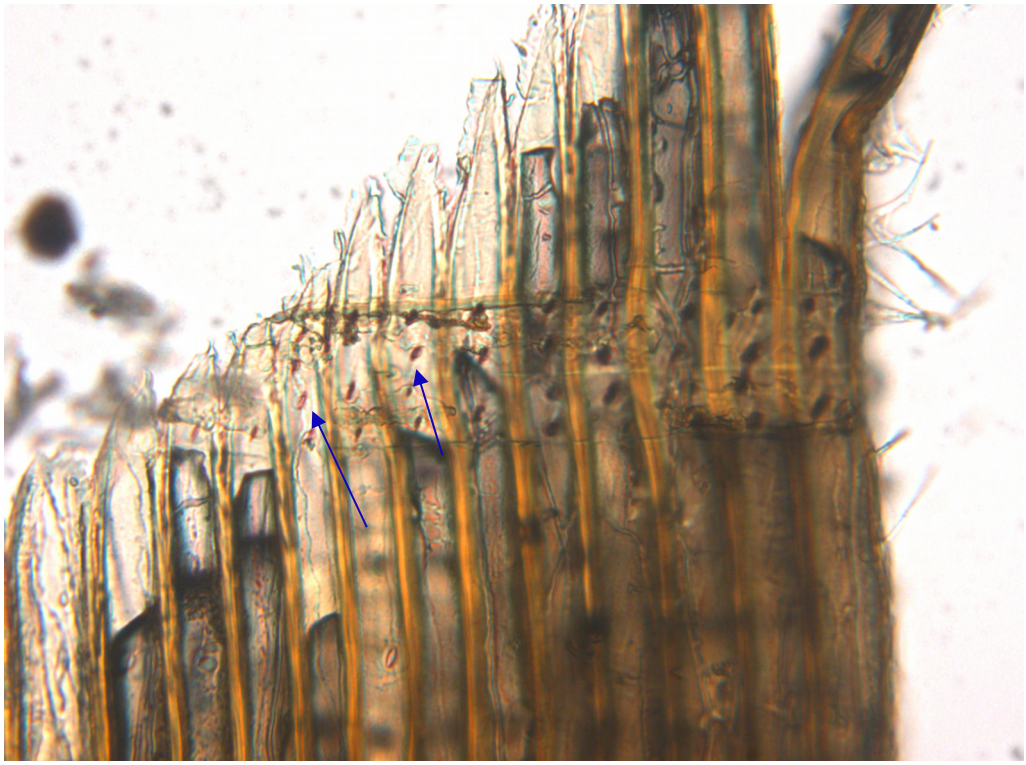


Fig. 6. CVL-01. Sección radial, 200x. Las flechas indican punteaduras cupresoides de los campos de cruce.

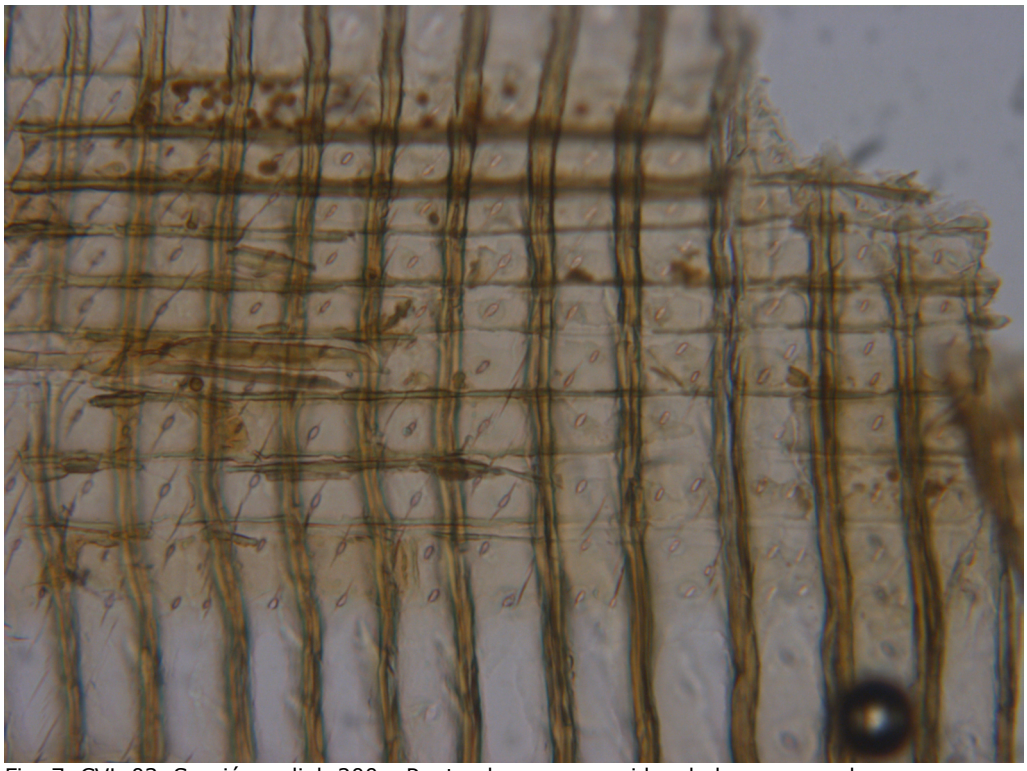


Fig. 7. CVL-03. Sección radial, 200x. Punteaduras cupresoides de los campos de cruce.

**Muestra CVL-02:**

A) Sección transversal (Figura 8):

- Anillo poroso en el que los grupos de poros en la madera tardía están orientados radialmente y tienen forma de llama.
- Radios uniseriados y multiseriados, de 0,5 a 1 mm de ancho, conteniendo más de 30 células

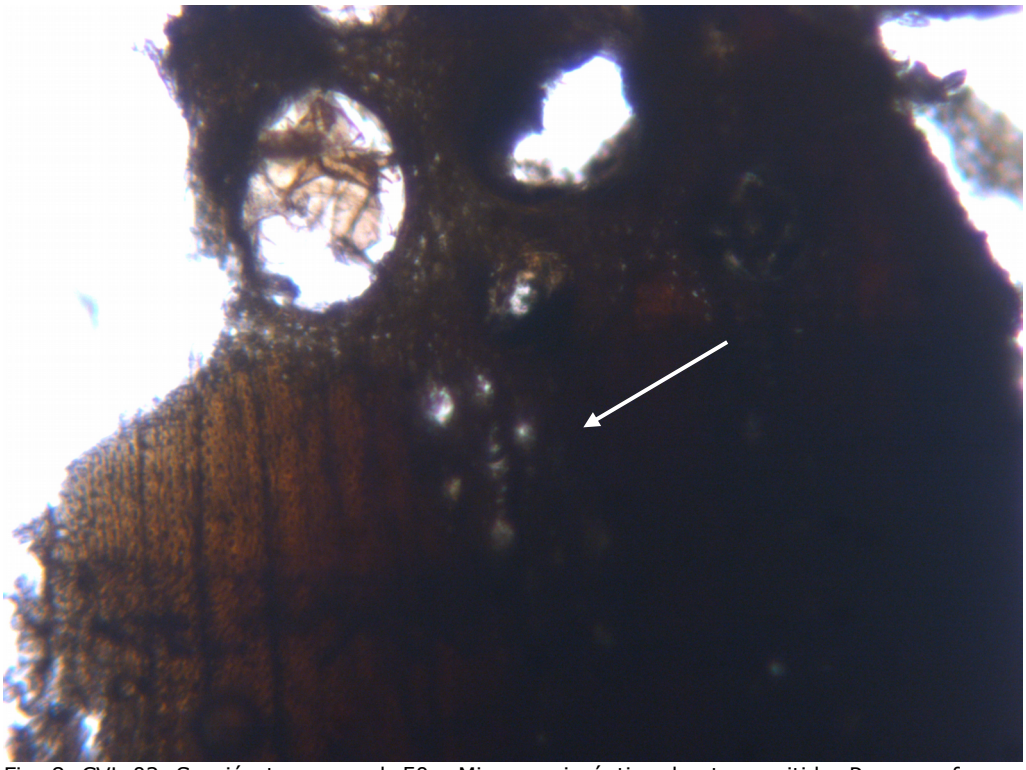


Fig. 8. CVL-02. Sección transversal, 50x. Microscopio óptico, luz transmitida. Poros en forma de llama (flecha)

B) Sección longitudinal tangencial (Figuras 9 y 10)

- Radios leñosos de dos tipos, uniseriados y multiseriados (de 0,5 a 1 mm de ancho, conteniendo más de 30 células).

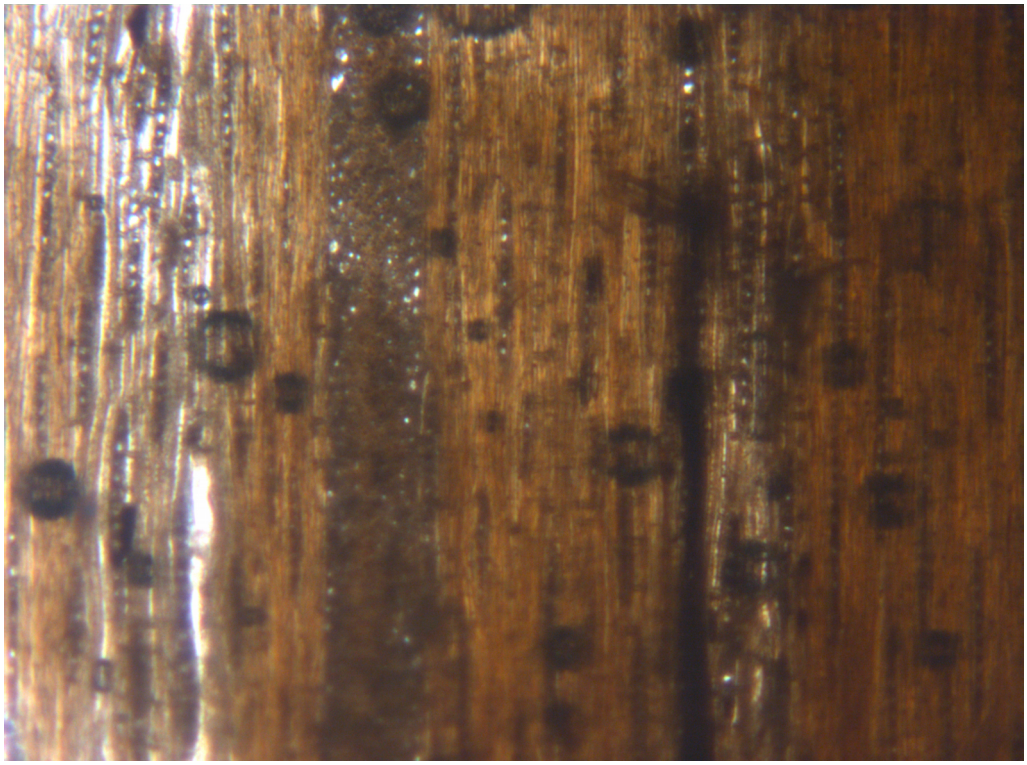


Fig 9. CVL-02. Sección tangencial, 50x. Microscopio óptico, luz transmitida.

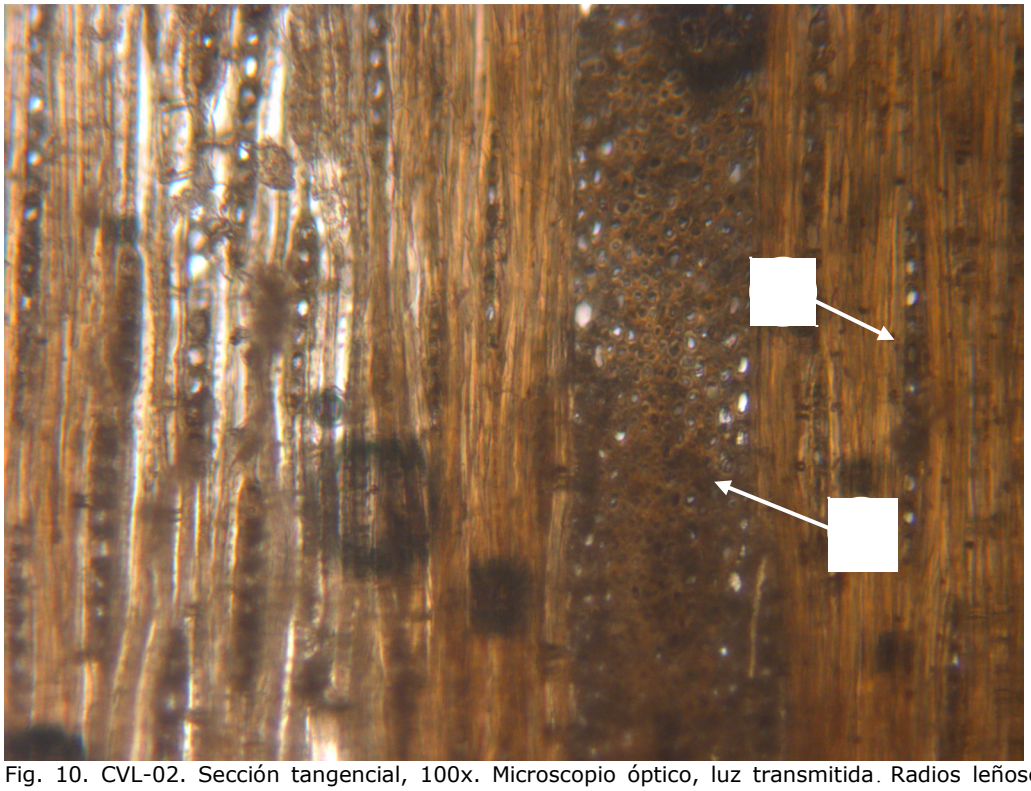


Fig. 10. CVL-02. Sección tangencial, 100x. Microscopio óptico, luz transmitida. Radios leñosos uniseriados (A) y multiseriados (B).

C) Sección longitudinal radial (Figura 11).

- Radios homogéneos.

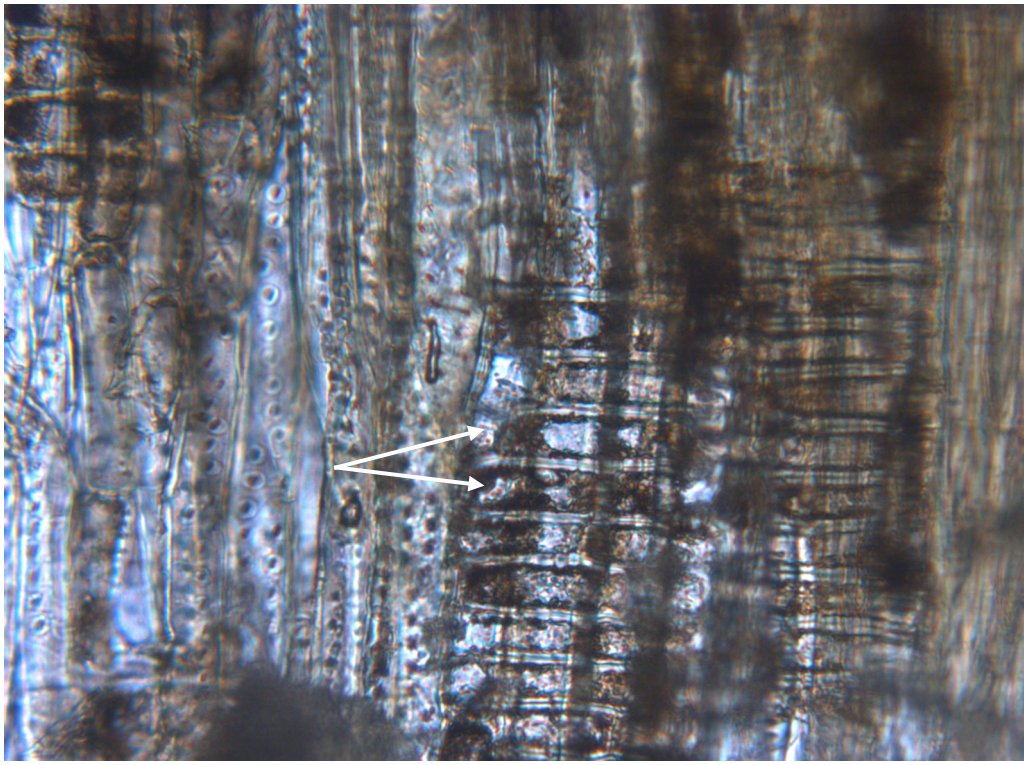


Fig. 11. CVL-02. Sección radial, 200x. Radios homogéneos (flechas).

En base a dichas características anatómicas, las muestras analizadas se han determinado como maderas de las Familias *Cupresaceae* (CVL-01 y CVL-03) y *Fagaceae* (CVL-02).

El soporte de la escultura se identificó como madera de la familia de los **cipreses: Fam. *Cupresácea*, *Cupressus sp*.**

La madera analizada pertenece a un árbol del grupo de las GIMNOSPERMAS (coníferas). Esta madera es homóxila (homogeneidad en sus elementos). Posee:
· traqueidas, cuya función es de conducción y de soporte y
· células parenquimáticas.

Por otro lado, la identificación de la muestra tomada de una espiga de la cabeza, ha dado como resultado la determinación de la especie: ***Quercus sp.*** **Familia *Fagaceae*.**

## 4. BIBLIOGRAFÍA.


- García Esteban, L., Guindeo Casasús, A. & de Palacios de Palacios, P. "Maderas de coníferas: anatomía de géneros" (Fundación Conde del Valle de Salazar, 1996).
- García Esteban, L., Guindeo Casasús, A., Peraza Oramas, C. & de Palacios de Palacios, P. "La madera y su anatomía" (Fundación Conde del Valle de Salazar & AITIM, 2003).
- Schoch, W., Heller, I., Schweingruber, F.H. & Kienast, F. "Wood Anatomy of Central European Species" (Online Version, 2004).
- Schweingruber., F.H. "Microscopic Wood Anatomy" (Swiss Federal Institute for Forest, Snow and Landscape Research, 1990).


**Equipo técnico**

**ESTUDIO DE IDENTIFICACIÓN DE MADERA**

Marta Sameño Puerto
Víctor Menguiano Chaparro
Biólogos.
Laboratorio de Biología. IAPH.

Sevilla, 1 de diciembre de 2014