



ESCULTURA
LIGERA

ESCULTURA LIGERA



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
REGIDORIA DE PATRIMONI CULTURAL
I RECURSOS CULTURALS



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Glòria Tello Company
Tinenta d'alcalde
Coordinadora general de l'Àrea de Cultura

Organización de las I jornadas Internacionales de Escultura Ligera

Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació.
IVC+R, CulturArts Generalitat

Dirección

Gemma M^a Contreras Zamorano

Coordinación de las jornadas

Rosa M^a Román Garrido

Secretaría técnica de las jornadas

Elena Gandía Guijarro

José Ignacio Catalán Martí

Coordinación técnica de las actas

Rosa M^a Román Garrido

José Ignacio Catalán Martí

Revisión y corrección de textos

José Carlos Rubio

Elena Gandía Guijarro

Agradecimientos

Ayuntamiento de Valencia

Museo de Bellas Artes de Valencia

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Universidad Nacional Autónoma de México

Subdirección General del Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació.

IVC+R, CulturArts Generalitat

Edita

Ajuntament de València

Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals

Servici de Recursos Culturals

© de los textos: sus autoras y autores

© de las imágenes: sus autoras, autores y/o personas o entidades propietarias

ISBN: 978-84-9089-056-1

Depósito legal: V-140-2017

Impresión: La Imprenta CG

Índice

Introducción	7
La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC)	9
Nuevas perspectivas para la escultura ligera novohispana desde la materialidad, la restauración y la historia del arte	25
Procesos escultóricos: estampación en cartón desde Barcelona. Conservación de imaginería festiva en uso	37
Existencias, pervivencias, resistencias: La experiencia en el IAPH	55
Intervenciones en escultura ligera en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Estudio y restauración del Crucificado de la Colegiata de Lerma (Burgos) y del Cristo del Consuelo (Segovia)	69
Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villores de San Mateo (Castellón)	79
Un conjunto de esculturas en maguey de la iglesia de San Miguel de Mamara, en el Apurímac andino	85
Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media	99
La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana	109
Vestidas y de pasta: testimonios documentales sobre escultura procesional para la Cofradía de la Soledad de Madrid en el siglo XVI	119
Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales	135
La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón: investigación y restauración	147
Il crocifisso di sughero di Antonio del Pollaiuolo della basilica di San Lorenzo di Firenze. Indagine della tecnica costruttiva e intervento di restauro	161

Introducción

La idea de organizar unas jornadas sobre escultura ligera nació en la Subdirecció General del Institut Valencià de Conservació i Restauració de CulturArts Generalitat a raíz de los estudios previos y posterior restauración de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados conservada en su Real Basílica de Valencia. En aquella ocasión, el hecho de poder estudiar el interior de la imagen a través de una videoendoscopia, y conocer de primera mano que el material que servía como soporte a la imagen era papel, nos llevó a seguir estudiando y profundizando en este tema, y más concretamente sobre el resto de imaginería realizada en papel o papelón, poniéndolo en relación con los trabajos artísticos que utilizan esta materia, como la *cartapesta* en Italia, con sus peculiaridades creativas, o las técnicas y materiales que se utilizan del mismo modo en otras partes del mundo, especialmente en Hispanoamérica, con las esculturas en pasta de maíz o de caña, entre otros soportes.

También nos motivó a conocer cómo debió realizarse esta imagen, lo que dio paso a un proyecto de investigación sobre la reproducción de una escultura realizada en papel, con sus diferentes fases de modelado en barro, realización del molde y vaciado del mismo, y su posterior elaboración de la imagen con papel, dorado y policromado, lo que nos dio pie a contactar con especialistas que realizan esculturas con este soporte.

Todos estos estudios, investigaciones y contactos gestaron estas primeras Jornadas sobre Escultura Ligera, que han sido organizadas conjuntamente por la Subdirecció General del Institut Valencià de Conservació i Restauració de CulturArts Generalitat, el Ayuntamiento de Valencia y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. El objetivo de estas jornadas es dar a conocer y compartir diversas experiencias, como hemos dicho, sobre la conservación y restauración de este tipo de esculturas realizadas en papelón, *cartapesta* y pasta de caña.

Para ello, se ha contado con un elenco de profesionales en la materia procedentes del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, del Instituto de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad de Sevilla, de la Universitat de València, del Museo de América, del Museo de Escultura de Valladolid, del Instituto Superior de la Conservación y Restauración de Roma y de CulturArts IVC+R, entre otros organismos participantes en este encuentro, y cuyos resultados de sus investigaciones y aporte de experiencia pueden consultar en el presente libro, que recoge las conferencias impartidas.

Existencias, pervivencias, resistencias: La experiencia en el IAPH

Eva Villanueva Romero

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Valle Pérez Cano

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Resumen

Esta comunicación es el resultado obtenido a partir del conocimiento generado en los diferentes proyectos y actuaciones abordados por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Estos estudios abarcan casuísticas muy diversas en relación con su materialidad, cronología, técnica, usos o funciones que nos han permitido hacer un ejercicio crítico sobre la evolución de los valores patrimoniales asignados a estos bienes. El concepto de patrimonio cultural se ha ido modificando, albergando progresivamente una mayor variedad de elementos culturales; estableciendo nuevas atribuciones de valor y nuevas relaciones con los sujetos sociales que lo definen o a quienes representan.

Palabras claves

Historia del arte, escultura, valores, conservación, patrimonio devocional, análisis patrimonial.

La oportunidad de participar en estas jornadas nos va a permitir presentar algunas ideas en base a nuestra experiencia en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en adelante IAPH)¹; en concreto, como historiadoras del arte en el ámbito de la conservación de bienes muebles del centro de Intervención² de esta institución.

En relación con el tema de las jornadas³, y sin ánimo de ser exhaustivos, podemos decir que el término "ligero" se ha ido incorporando a la historiografía para denominar a las esculturas realizadas en papelón y pasta de maíz, así como a las imágenes revestidas con telas encoladas y santos de vestir. (Araujo Suárez, 2001).

Actualmente está generalizado el nombre de "escultura ligera" para denominar por extensión una tipología de escultura realizada principalmente con materiales más livianos que la madera. Al aproximarnos al estudio de este tipo de obras, nos encontramos con un panorama muy rico: la exis-

tencia de bienes realizados en madera que incorporan, ya sea en origen o en algún momento de su historia, materiales y técnicas de las esculturas ligeras. Esto se visibiliza especialmente en el patrimonio vinculado a hermandades y cofradías, tan presente en la cultura andaluza.

Nos gustaría aprovechar este encuentro para reflexionar sobre un aspecto de la conservación y restauración de este tipo de esculturas, en concreto del análisis patrimonial. Son ideas motivadas por el trabajo que realizamos sobre unos bienes muy concretos, las imágenes devocionales, que, además de poseer un significativo aprecio social, son el reflejo de un importante sentir popular, ligado a las prácticas culturales. Si bien son bienes considerados como un conjunto coherente y definido, y así han sido valorados, sin embargo, al profundizar, podemos comprobar que la realidad es mucho más compleja. Del mismo modo que con el paso del tiempo las lecturas sobre una obra varían, quizás deberíamos asumir que las transformaciones físicas

y materiales plantean un nuevo escenario en el ejercicio crítico sobre la evolución de los valores patrimoniales asignados a estos bienes. A excepción de un reducido número de obras emblemáticas, en general, no han sido objeto de estudios desde una perspectiva artística al considerarse por la crítica especializada carentes de los cánones estéticos reconocidos por la historia del arte.

Por nuestra propia actitud cultural a la hora de contemplar esos objetos, nos cuestionamos si esos métodos de análisis son válidos para el conocimiento de los mismos.

Esta situación cada vez más está siendo revisada y actualizada por historiadores del arte como Felipe Pereda. En palabras de este:

Aunque es frecuente que la historia del culto y la historia de las imágenes se estudien separadamente la una de la otra, e incluso se afirme su respectiva autonomía, por el contrario, nosotros hemos decidido abordarla simultáneamente para mostrar así su mutua dependencia: el debate sobre el culto determinó el lenguaje de los artistas, del mismo modo en que los teólogos justificaron a posteriori prácticas ya arraigadas en la religiosidad popular; ambos son artefactos culturales de pleno derecho histórico, y al enfrentarlos en el proceso de su respectiva construcción creemos que se iluminan mutuamente⁴.

Encuadre conceptual del IAPH

Antes de entrar en materia es preciso entender cuáles son las directrices actuales de la institución que nos sirven para definir cuál es el punto de partida y dónde se enmarca esta ponencia.

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía desarrolla proyectos, servicios o actividades en el ámbito del patrimonio cultural que contribuyan a la misión y visión de la institución: avanzar en patrimonio cultural para el crecimiento y bienestar social, y alcanzar la excelencia institucional y consolidar el liderazgo en in-

vestigación e innovación para la sostenibilidad social y territorial del patrimonio cultural.

En este sentido, el pasado mes de junio, fue validado el nuevo plan estratégico del IAPH para el periodo 2017-2020. El presente plan está en línea de los marcos estratégicos de la Unión Europea y de la Junta de Andalucía, en tanto que es una entidad dependiente de la Consejería de Cultura.

Los objetivos estratégicos determinan lo que se quiere impulsar en el plazo de tiempo marcado, los pilares que sustentan el trabajo de la organización:

Objetivo estratégico 1: Avanzar en la sostenibilidad social y territorial a través del patrimonio cultural en relación con otras políticas.

Objetivo estratégico 2: Lograr y consolidar un liderazgo en I+D+i en el sector del patrimonio cultural, en los ámbitos andaluz, nacional e internacional.

Objetivo estratégico 3: Alcanzar la excelencia institucional.

Estos enlazan con las líneas de acción que actúan como marco de referencia para la planificación operativa anual.

Por lo que a esta comunicación respecta, nos interesa señalar las líneas de acción del objetivo 1, que son:

- 1.1. Modelos y actuaciones ejemplares y de calidad sobre el patrimonio cultural: conocimiento e intervención.
- 1.2. Actuaciones técnicas, científicas y operativas de apoyo a la tutela del patrimonio cultural.
- 1.3. Participación social en la generación, acceso y uso del conocimiento del patrimonio cultural.

Entendemos la conservación como un proceso integral donde la calidad en las actuaciones pasa por mejorar todos los procesos vinculados a la intervención. Desde la fase de estudio y caracterización del bien cultural, hasta el acceso al conoci-

miento generado, su transferencia, divulgación y comunicación. Incluso de las relaciones con otras políticas sectoriales (planificación territorial, medio ambiente, turismo, etc.) y otros actores (propietarios, financiadores, usuarios, etc.).

En el plano normativo, nos atenemos a los criterios de conservación con arreglo a lo dispuesto en el título II, art. 21.1, de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía:

La realización de intervenciones de conservación, restauración y rehabilitación sobre bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, exigirá la elaboración de un proyecto de conservación con arreglo a lo previsto en el artículo 22.1:

Los proyectos de conservación, que responderán a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo, como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento.

Las imágenes devocionales constituyen un segmento especialmente significativo dentro de la construcción social que es el patrimonio histórico de Andalucía. Una producción que alcanza un indudable valor patrimonial, dotado de valores susceptibles de ser reconocidos como testimonios de la sensibilidad y la inteligencia humanas. Estos bienes son de propiedad eclesiástica (siendo las personas jurídicas y eclesiásticas es decir las hermandades y cofradías las responsables de conservar este legado). Las normas sobre su inscripción y transmisión figuran redactadas en la disposición adicional quinta de la Ley 14/2007:

Los bienes muebles del Patrimonio Histórico Andaluz cuyo interés, en los términos del artículo 2 de esta Ley, haya sido reconocido en el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia católica, a que se refiere el artículo 28 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, quedan inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz

como bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español.

En el plano operativo, el proyecto de conservación es la herramienta básica en el desarrollo de la metodología⁵ de trabajo en el IAPH. Es un conjunto ordenado de documentos en los que se definen y determinan, con carácter previo, las características y exigencias técnicas, así como las tareas científicas y operativas y los recursos de todo tipo que son necesarios para la realización de aquellas actuaciones y/u obras que tengan por objeto la conservación, restauración y/o puesta en valor de un bien mueble de interés cultural.

El análisis patrimonial desde la perspectiva del historiador del arte

Está ya asumida la necesidad de utilizar la historia como elemento crítico y fundamental para la conservación y restauración del patrimonio cultural sobre todo de los bienes inmuebles, y así se refleja en la historiografía. Sin embargo, los historiadores españoles se han centrado en los aspectos metodológicos sobre la investigación histórica previa a la intervención en los monumentos y, por contra, debemos constatar la escasez historiográfica en relación con la restauración de bienes muebles⁶.

El objetivo de la investigación histórico-artística en un proyecto de conservación de un bien cultural es el conocimiento, interpretación y valoración del mismo desde una perspectiva histórica y patrimonial. Una de las exigencias básicas de nuestro trabajo es no quedarnos en la mera recopilación de datos. Debemos estudiar la obra de arte en sus más variadas formas de expresión: encuadrándola en su época y en una determinada corriente estética, dilucidando sus diferentes etapas de realización, estudiando sus peculiaridades materiales y técnicas, profundizando en su contenido simbólico, desvelando los problemas relacionados con su

autoría, analizando las transformaciones físicas que ha sufrido, estableciendo las conexiones con sus precedentes y las consecuencias que produjo y valorándola para el presente y el futuro.

En la metodología de intervención del IAPH, las actuaciones están precedidas de un riguroso proceso de análisis, estudio e investigación en el que no solo se tienen en cuenta las necesidades de conservación de su materialidad, sino también la percepción del bien como soporte de la práctica devocional y la conveniencia de la recuperación de su imagen más consolidada.

¿Cómo se aplica? Desarrollo del método

La metodología de investigación histórico-artística que desarrolla el Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos del IAPH toma como base tres vías o métodos de aproximación al conocimiento de la obra.

La primera es la localización e interpretación de las fuentes bibliográficas y documentales relacionadas con la obra para así poder elaborar su historial material (origen, ubicaciones, restauraciones/modificaciones, función, usos, etc.) y aspectos iconográficos. Se realiza un estudio pormenorizado de toda la historiografía, las llamadas tradicionalmente fuentes secundarias y por otro lado de las fuentes primarias. Nos referimos a los documentos que proporcionan datos seguros sobre la obra, sus autores o propietarios. Siendo considerado por algunos investigadores como el más importante e incluso algunas veces como único para fundamentar una atribución.

En este punto de la documentación, debemos llamar la atención sobre un tema: no siempre un documento notarial de obligación de obra nos permite asegurar que esa obra que tenemos en la actualidad es a la que el documento se refiere. Está llena nuestra historia del arte de atribuciones fundamentadas durante años en un documento

notarial que se están desmontado por razones estilísticas. Es labor del historiador del arte estudiar de manera inteligente la documentación tangencial que pudiera darnos pistas sobre, por lo menos, la situación en fecha de la ejecución de la imagen para después, con las características estilísticas y la confrontación de las teorías existentes de los expertos sobre las distintas atribuciones, llegar a una hipótesis o atribución.

La segunda vía de aproximación al conocimiento del bien es el estudio directo de la misma, sus características morfológico-estilísticas y su comparación con otras obras.

La obra constituye también un documento histórico excepcional. Es un testimonio que nos permite leer en ella todo el proceso cultural desde que se originó hasta nuestros días. Podemos hallar acumuladas y sedimentadas las intervenciones culturales de una comunidad, distinguir las transformaciones físicas, los cambios de uso y funciones, las asignaciones de renovados valores estéticos o simbólicos, etc. Con la intención de identificar los elementos sobresalientes que conciernen al bien en relación con su propio tiempo, con otros periodos y con el presente.

La tercera vía y última es la interpretación de los resultados obtenidos con los estudios analíticos y los métodos físicos de examen. Todos ellos proporcionan valiosísima información que es necesario poner en relación con los datos documentales.

En resumen, el estudio del bien cultural debe contrastar la realidad previa a la intervención con los datos obtenidos mediante la investigación científica y los precedentes del análisis de las distintas fuentes de información existentes. Deberá estar fundamentado en el análisis histórico de las fuentes de información (materiales, escritas, orales, figurativas, etc.) y de toda aquella documentación técnica que genere el proyecto y que hace posible que se conozcan la naturaleza, las especificaciones, el significado y la historia del bien cultu-

ral. Esta información genera un documento técnico-científico en el que se analizan y describen los elementos y contenidos artísticos de un bien en su contexto histórico, tanto los originarios como los incorporados a lo largo de su evolución histórica, con el objetivo de identificar los valores patrimoniales susceptibles de protección.

Existencias, pervivencias y resistencias

El IAPH, en su trayectoria de casi treinta años, desarrolla proyectos sobre diversas tipologías de bienes, pero, como avanzamos antes, vamos a centrarnos en un patrimonio mueble con unas connotaciones que lo hacen más sensible por su vinculación con la sociedad. Nos referimos al que nosotros definimos "patrimonio devocional", definido por otros como "patrimonio religioso en culto activo" (Seguel Quintana, Benavente Covarrubias, Ossa Izquierdo, 2010) que aglutina otros valores más allá de lo religioso, como son lo artístico, cultural, social, histórico, económico e incluso valores de contemporaneidad.

La clave de este patrimonio no es la exclusividad, sino la representatividad. Frecuentemente son bienes cuya trascendencia no se visibiliza suficientemente por ser considerados solo como vehículo de una devoción, adscribiéndolos a una manifestación cultural superior, como puede ser la Semana Santa u otros rituales (peregrinaciones, romerías y procesiones). Su importancia reside en lo simbólico frente a lo material, lo fundamental es la continuidad que está en permanente actualización, a través de las prácticas devocionales. El difícil equilibrio entre lo simbólico y lo material es lo que incide directamente en la conservación de este patrimonio. Toda aproximación a su conocimiento debe contemplar no solo los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y componen sino también la historia de su tránsito a través del tiempo.

Esta dualidad además está condicionada no solo por lo estético, sino también por la funcionalidad. Como afirma Dezzi Bardeschi: "Un objeto es auténtico en cuanto está en mutación perenne respecto a su estado de partida, respecto a su estado originario" (Vicente Rabanaque, 2015).

Todos los expertos en patrimonio cultural reconocen así dos aspectos claves: el patrimonio es creación-invencción y construcción social. Sin embargo, algunos darán prioridad en su discurso al primer aspecto, y otros al segundo. Ello es importante de reconocer porque para quienes prima el carácter inventivo se destaca la idea de manipulación (Hobsbawm, 1988, cit. por Prats, 1997), mientras que para quienes inciden en su carácter de construcción social lo esencial es la idea de "universos simbólicos legitimados" (Berger, 1983, cit por Prats, 1997).

La historia particular de muchos de ellos, lejos de permanecer inmutables desde sus orígenes, ha ido evolucionando en usos y reacondicionamientos sin quebrar con ello su integridad. Es la constatación de que la memoria colectiva es múltiple y se transforma a medida que es actualizada por los grupos que participan en ella. Bienes que están insertos en procesos históricos concretos y, por tanto, sujetos a evoluciones y modificaciones derivadas de su continua readaptación a los nuevos contextos.

Esas transformaciones, intervenciones o modificaciones han permitido que la obra evolucione y se adapte en cada época a las necesidades y circunstancias de la sociedad en la que está inmersa. Podemos considerarlas como "situaciones intermedias" en las cuales confluyen por un lado su aspecto material y por otro la consideración de obras antropizadas para lograr un fin. Considerar solo la autenticidad u originalidad, asociadas al momento de concepción de la obra, como los únicos parámetros de valor limitan a una visión lineal y no real de lo que es el significado del bien. Lo inalterable o inmutable como una cualidad sublime de la perfección, que en realidad no es posible.

Experiencia en el IAPH: estudio de casos

Esbozaremos algunas cuestiones generales pero necesarias para entender las particularidades cuando empezamos un proyecto sobre este tipo de patrimonio.

Como ya hemos apuntado, las hermandades y cofradías son las responsables de conservar estos bienes; conocer las necesidades de este grupo es imprescindible para establecer un canal adecuado entre la imagen y su comunidad. Entre ellas, aquellas actividades derivadas del uso incluidas en el calendario de actos litúrgicos (salidas procesionales, funciones, besamanos) o las demandas en relación a la exhibición de sus imágenes desprovistas de atributos o indumentarias durante la intervención. Es por ello que desde el inicio del proyecto de conservación es importante establecer un diálogo entre los técnicos y los propietarios para involucrarlos en el seguimiento y desarrollo del proyecto (estas reuniones, llamadas "comisiones mixtas", se rigen por el régimen de funcionamiento establecido para órganos colegiados en la Ley 30/1992 del Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común). La salvaguardia y la transmisión de este patrimonio reposa esencialmente en la voluntad y en la intervención efectiva de los actores de este patrimonio. Cualquier medida que se aplique debe tener en cuenta el propio uso social continuado que se da a este tipo de bienes culturales.

Tradicionalmente el patrimonio devocional se ha abordado desde una perspectiva únicamente disciplinar, por ejemplo estudios sobre la religiosidad, historia, protección, iconografía; o desde el ámbito de la conservación exclusivamente, siendo residuales los que se afrontan desde un enfoque patrimonial.

En este tipo de obras, la restauración se ha realizado sin los estudios históricos, siendo en muchas ocasiones acciones separadas e independientes. De esta manera, la oportunidad de una

intervención en profundidad de la imagen se presenta como una excelente ocasión de conocimiento en diferentes aspectos y, sobre todo, en lo relativo a la materialidad de la obra. Puntualizar que estamos supeditados al tiempo de ejecución del proyecto de conservación.

La necesidad de una restauración no siempre es percibida de la misma forma por todo el grupo, ya que se puede ver como hostil o innecesaria, por el temor a que se modifique la apariencia de la imagen. Por ello, es imprescindible desarrollar previamente una labor de información, no solo de cuál es el método de trabajo que se va a llevar cabo, sino también de la importancia que tiene toda la documentación existente sobre los bienes culturales objeto de estudio.

En relación con el estudio de bienes del patrimonio devocional, solemos encontrarnos con cierta reserva en el acceso a la información, motivada por diversas causas: ausencia de un archivo accesible e inventariado, o directamente no se conservan por destrucción. Muchos de ellos se han custodiado tradicionalmente en domicilios particulares u otras dependencias, y, hasta hace unos años, a ello se le unía la falta de interés por salvaguardar la documentación histórica, a excepción de los libros de reglas; en otros casos, por considerar que determinadas actuaciones anteriores no corresponden a los criterios de conservación vigentes, o no las consideran relevantes para la obra en la actualidad, por ejemplo sustituciones de elementos (como candeleros, articulaciones, postizos, lágrimas, atributos, manos, etc.) o también transformaciones (de cabello, corona, sudario...) o incorporaciones tales como vástagos, elementos metálicos y peanas. Además de la investigación documental tradicional, es necesario realizar entrevistas y charlas con aquellas personas que puedan conocer algunos aspectos de la historia del bien por tradición oral.

Por otro lado, a veces los propietarios consideran que la historia está cerrada si ya existe una pu-

blicación sobre la hermandad, o la imagen tiene reconocido un autor o una fecha de ejecución. Dejando poco margen a una revisión o actualización de esa información. En el otro extremo, están los propietarios de obras anónimas que necesitan legitimar su valor mediante la adjudicación a una autoría concreta o a una cronología, con la idea de que así se le otorga un plus artístico o de antigüedad.

En los casos de estudios seleccionados, además de su material o técnica de ejecución, también se han tenido en cuenta otros factores con la intención de profundizar en la comprensión de lo que suponen esas transformaciones en el significado de la obra a lo largo del tiempo⁷.

Los ejemplos evidencian la complejidad en este tipo de proyectos de conservación. Es decir, para la continuidad física de la obra, es necesario encontrar un consenso entre el entendimiento y la interpretación de la biografía del bien desde una perspectiva contemporánea del análisis patrimonial.

Son cuatro los proyectos elegidos de imágenes creadas en el siglo XVI procedentes de Huelva, Sevilla y Cádiz: dos son titulares de hermandades de penitencia, Cristo de la Expiración y Cristo de la Salud y Buen Viaje; una de Gloria, Virgen de los Remedios; y el Cristo del Capítulo, que no pertenece a ninguna cofradía. Aunque a priori todas comparten una práctica devocional, el desarrollo y evolución de su historia material inciden de manera distinta.

Respecto a su origen, varían en la forma de adquisición; solo en el caso del Cristo de la Expiración existe una voluntad explícita, en su concepción técnica estética y material, para ser realizada en escultura ligera. Es un crucificado realizado en 1575; concebida como imagen procesional y titular de una hermandad de penitencia, fue un encargo directo de la hermandad a los artistas que la realizaron: el escultor Marcos Cabrera y el pintor Juan Díaz.

Tradicionalmente se ha venido relacionando la técnica de la imagen del Cristo de la Expiración con



Cristo de la Expiración.

la que se desarrolló en tierras americanas tras la conquista española. Sin embargo, se ha podido constatar, durante la intervención en el IAPH, que la técnica original en que se realizó el Crucificado es la denominada de papelón, cuyo origen es europeo como apuntan los últimos estudios realizados.

El estudio histórico permitió analizar los principales valores culturales residentes en esta obra, identificándose, por un lado, el valor histórico, el funcional y el devocional; y, por otro lado, el valor técnico o artístico, transformados estos durante la historia material de la imagen.

Los primeros están fundamentados en el hecho de que la imagen del Cristo de la Expiración fue concebida desde su ejecución como una imagen procesional y devocional, y así se ha mantenido desde que fue creada en 1575. Representa el testimonio espiritual de una época, el siglo XVI, y supo-

ne la pervivencia de una devoción estrechamente ligada al antiguo convento de la Merced, actual Museo de Bellas Artes de Sevilla. Hasta tal punto esto es así que la advocación que le da nombre es sustituida popularmente por la denominación de Cristo "del Museo", como también ocurre con la hermandad de la que es titular.

El valor técnico, el artístico y el iconográfico están en relación con la originalidad de la obra. La imagen, de estética manierista, supuso en su época una innovación hacia el realismo en la representación de la iconografía de Cristo en los últimos momentos antes de su muerte en la cruz.

Respecto a sus características técnicas y materiales, era frecuente en la época el uso de imágenes procesionales realizadas con materiales ligeros que permitían un uso más fácil en la estación de penitencia, pero en este caso la novedad radicaba en que se realizó a tamaño natural.

Algunos de estos elementos y características han sido modificados durante su historia material modificando incluso aspectos que conciernen a la concepción de la obra y su factura. En este sentido, la incorporación de una estructura metálica al interior de la imagen le supuso una transformación de su principal rasgo tipológico, el de escultura ligera.

Por otro lado, aunque la imagen conserva los principales rasgos compositivos del manierismo, algunas de las restauraciones efectuadas han modificado en parte su morfología. La actuación llevada a cabo en la imagen en el siglo XIX supuso una renovación estética de la misma para adecuarla a los gustos imperantes en esa época como ocurrió con otras imágenes procesionales sevillanas. Se fijan entonces los rasgos formales que caracterizan al Cristo de la Expiración en la actualidad.

Las características de la imagen determinaron el éxito inmediato que tuvo la escultura poco tiempo después de su ejecución, por lo que ha sido objeto de estudio y admiración en diversas épo-

cas. Incluimos las citas expresas por lo interesante de sus matizaciones y por ser lo único de lo que queda constancia documental sistemáticamente.

Ya en el mismo siglo XVI es imitada por otros artistas del momento. En el siglo XVII, el abad Gordillo (1632) comenta que en la procesión la acompaña mucha gente devota "que puestos los ojos todos en aquella santa imagen, que es del tamaño natural, y campea de manera que admira y pone devoción; y por solo verla se mueve todo el pueblo, pues aunque siempre está puesto de manifiesto en una capilla principal que tiene en el referido convento de la Merced, llevado en público causa mayor devoción espiritual a todos cuanto la ven y confiesan que se les representa a la consideración el vivo acto y forma con que Jesús expiró".

En el siglo XVIII, se hacía una interesante valoración de la escultura; se describe en un inventario que se conserva de la capilla de la hermandad fechado en 1732: "Imagen de Jesucristo espirando [...] lo singular que tiene es ser de pasta, que de esto hay muy poco bueno". "Se apunta también dice ser su artífice un clérigo criollo".

Posteriormente, en el siglo XIX, Bermejo (1882) refiere que "[l]a propiedad de este divino simulacro es mucha. Los músculos violentamente contraídos, el semblante pálido, la vista quebrada, y los labios entreabiertos, todo indica el momento en que el Salvador del mundo dio el último aliento con tanta expresión y naturalidad que no se puede observar sin estremecerse, principalmente si se mira desde lo alto creyendo ver un hombre expirar".

Respecto a la autoría de la imagen desde el siglo XVII (abad Gordillo) se tienen noticias de su autor, nombrado entonces como capitán Cepeda. Esta confusión se mantiene en la historiografía incluso durante el siglo XIX. Ceán Bermúdez (1800) le adjudica la imagen al capitán Cepeda, y cita al escultor Marcos Cabrera, que dice fue discípulo de Jerónimo Hernández, y trabajó para la catedral.



Virgen de los Remedios de Villarrasa

Será en el siglo XX cuando Celestino López Martínez localice la documentación referente a Marcos Cabrera y las fechas en que desarrolla su actividad profesional, entre 1575 y 1601, así como el encargo de la imagen del Cristo de la Expiración en diciembre de 1575.

A partir de entonces, se sentaron las bases de los posteriores estudios sobre la imagen y su autor. Entre ellos, el del profesor Bernal Ballesteros (1985), que opina que el escultor tomó como inspiración para ejecutar esta imagen un dibujo que realizó Miguel Ángel para Victoria Colonna hacia 1540, y supone que debió conocer Marcos Cabrera por las diversas copias que de él se hicieron y circularon por España, o en su probable viaje a Italia.

La imagen de la Virgen de los Remedios representa la iconografía de la Virgen Madre portando a su hijo. Tradicionalmente se ha relacionado su origen con una leyenda que explicaba la aparición de esta imagen en la localidad onubense de Villarrasa. La restauración de la misma en el IAPH amplió el conocimiento que se tenía de la misma. Se comprobó que está realizada a partir de un molde utilizado para conformar los volúmenes escultóricos mediante pasta de papel y telas encoladas sostenidos en su interior por un armazón de madera. En origen,

estaba concebida como un alto relieve al tener su lado posterior plano. La Virgen de los Remedios tiene grafismos comunes con varias imágenes marianas dispersas por la península. La mayor similitud la tiene con la Virgen de la Luz de Lucena del Puerto (Huelva) y la Virgen del Socorro de Antequera (Málaga). Probablemente estas tres esculturas fueran realizadas por el mismo artista. También se realizaron las radiografías a la Virgen de Antequera, y se pudo constatar que la técnica de ejecución del soporte es idéntica en ambas obras. Además presenta su lado posterior plano constituido por una tabla al igual que la Virgen de los Remedios.

Posteriormente tenemos las investigaciones de Felipe Pereda, quien estudió la introducción de técnicas de producción seriada desarrollada en los Países Bajos en Castilla y Andalucía a principios del siglo XVI. Relaciona el origen de esta obra con un grupo de esculturas, realizadas a inicios del siglo XVI, de producción semi-industrial que permitían una distribución fácil al ser de poco peso y escaso tamaño. Documenta la actividad del escultor flamenco Roberto Alemán y su taller con la política de difusión de la imagen cristiana para el culto impulsada por los Reyes Católicos.

En relación con la historia material de ambas imágenes, Villarrasa y Antequera, se evidencia que a pesar de un origen similar, las prácticas devocionales han incidido de manera opuesta. Mientras en la Virgen de los Remedios el culto es y ha sido continuado y masivo, en el resto de obras ha sido considerablemente menor. Ello se ha traducido en procesos de resignificación diferentes en función de las específicas demandas devocionales (eliminación de la corona, introducción de ojos de cristal, repolicromías, etc.).

La imagen del Cristo del Capítulo fue adquirida en Jerez el año 1553 por los monjes del antiguo monasterio jerónimo de Bornos en venta pública de mercancías procedentes de Indias siendo ubicada en el altar de la sala capitular de di-



Virgen del Socorro de Antequera.

cho monasterio. Allí permaneció hasta el siglo XIX cuando, debido a la exclaustación del edificio, fue trasladada a la parroquia bornense de Santo Domingo, donde continuó recibiendo culto. Estos eran los escasos datos que se conocían de esta escultura.

La adquisición por parte de los monjes jerónimos coincide con un periodo de construcción del convento, tras su fundación a finales del siglo XV por el adelantado mayor de Andalucía, Francisco Enríquez de Ribera, y su esposa, Leonor Ponce de León. En ese momento, se adquieren también una serie de bienes para su ornamentación y para el culto.

Su restauración en el IAPH permitió confirmar su cronología, segundo tercio del XVI; su lugar de ejecución, México; y su técnica de ejecución, mediante la combinación de distintos materiales: madera de colorín, fibra de caña de maíz, pasta de maíz, pasta de papel y un documento de época colonial reutilizado para hacer el sudario. Fue posteriormente trasladado a la Península Ibérica a través de las relaciones comerciales que por esa época existían con América.

La escultura presenta las características estilísticas propias del periodo de transición de las formas tardogóticas a las renacentistas. No constan documentalmente restauraciones de la talla, aunque tenía algunas intervenciones realizadas con materiales distintos a los originales en el cabello, las manos y la parte superior del torso, y en la policromía. No había supuesto una transformación morfológica sustancial de la escultura.

A través del estudio realizado, se confirmó que sus materiales y su técnica de ejecución son muy semejantes al de un grupo de crucificados que se conservan en la Península y tienen el mismo origen americano que el Cristo del Capítulo. Esto ha supuesto un importante avance en el conocimiento sobre la materialidad de la obra adquiriendo un mayor reconocimiento tras su intervención, no solo por los especialistas sino también por el público en general y sobre todo por los habitantes de la localidad donde continúa cumpliendo su función como imagen devocional. En el caso de la historia material de la obra se constata que su uso exclusivamente como imagen devocional, sin pertenecer a ninguna hermandad, de culto reducido, primero dentro del convento y posteriormente en una parroquia ha supuesto una menor transformación entre materia forma y contenido.

Por último, la escultura del Cristo de la Salud y Buen Viaje es el ejemplo más significativo en relación a la evolución de los usos y reacondiciona-



Cristo del Capítulo.

mientos. La imagen está constituida a partir del busto de un eccehomo de barro cocido realizado durante la segunda mitad del siglo XVI al que posteriormente, probablemente a finales del XVIII, se le añadió el cuerpo. Representa el episodio de la pasión de Cristo conocido como la burla, Jesús está sedente después de ser coronado de espinas, lleva sobre sus hombros una clámide roja y porta entre sus manos una caña. Adquirió el uso procesional con posterioridad a su creación, al ser incorporada a una hermandad de penitencia fundada en el siglo XX.

Respecto a su fecha de ejecución y su origen existen todavía muchas incógnitas; los estudios sobre la misma son escasos, la mayoría centrados en la historia de la hermandad de la que es titular. No obstante, desde el siglo XIX, hay constancia textual y gráfica de la devoción que se le profesa a la ima-

gen en el templo sevillano de San Esteban, donde permanece recibiendo culto en la actualidad.

Durante la restauración llevada a cabo en el IAPH se constató la diversidad de materiales que la conforman. El busto es de barro cocido con añadidos de fibras vegetales para prolongar los cabellos sobre la clámide. El cuerpo y los brazos están ejecutados por una estructura de madera recubierta de telas encoladas y elementos metálicos (añadidos en diversas restauraciones como clavos y varillas metálicas), y las piernas son de madera tallada, a excepción del pie izquierdo, que es de barro cocido.

Además se identificaron otros bustos de eccehomo, de procedencia sevillana, cuyas características y materiales de ejecución son casi idénticas a de esta imagen, lo que nos hace plantearnos la hipótesis de un origen común relacionado con la producción en serie. A partir del busto, se creó la



Cristo de la Salud y Buen Viaje

imagen completa, cuya morfología se ha modificado con distintas intervenciones que han configurado la talla actual (sustitución de la peña en la que estaba sentada la imagen, acortamiento de la clámide, repolicromía, etc.).

El mayor conocimiento de su historia material nos permite constatar cómo se ha ido consolidando y evolucionando la devoción de la talla, cómo se construye, se readapta y se crea una imagen diferente a lo que fue su origen. El resultado es una obra absolutamente excepcional dentro de la imaginaria andaluza.

Preguntas finales

¿Es posible ver y entender de otra manera estas obras?

¿Podemos considerar que son obras con un ritmo de creación diferente, con interrupciones a veces involuntarias, y por ello más vulnerables, pero con nuevas posibilidades de supervivencia?

¿Reconsiderar el valor de muchas de estas transformaciones como ejemplo del buen hacer en el pasado es posible?

Notas

¹ El IAPH es la entidad científica de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía dedicada al patrimonio desde 1989. Su sede principal se encuentra en el monasterio de la Cartuja de Sevilla. Se constituye con una finalidad muy definida y una misión importante: la conservación y transmisión del patrimonio cultural a través de su investigación e innovación, documentación, intervención, comunicación y desarrollo, en el marco de los planes de investigación, desarrollo e innovación de la Junta de Andalucía. El IAPH es hoy una entidad de derecho público creada por la Ley 5/2007, de 26 de junio. La Junta de Andalucía acreditó en 2011 al Instituto como “agente del Sistema Andaluz del Conocimiento”. El IAPH hoy es un instituto de investigación, reconocimiento que identifica y destaca el papel fundamental y potencialidad del instituto en la producción científica y en su labor de transferencia hacia el tejido productivo andaluz y la sociedad en su conjunto.

² Trabaja para la conservación del patrimonio histórico de Andalucía, y tiene como objetivos promover la conservación científica y crítica del patrimonio andaluz a través de la investigación, innovación, desarrollo y transferencia. Todo ello con la intención de buscar la excelencia en el ámbito de la intervención y su posterior transferencia a la sociedad. Estos objetivos se materializan en proyectos y actuaciones. Estas actuaciones corresponden, entre otras, a intervenciones de conservación y restauración científica sobre bienes culturales de distinto soporte del patrimonio mueble, documental y bibliográfico, patrimonio inmueble de Andalucía.

³ Agradecemos a la Generalitat Valenciana y al Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals la invitación para participar en la Jornada de Escultura Ligeras.

⁴ PEREDA, Felipe, 2007, p. 19.

⁵ El IAPH está trabajando en la elaboración de una guía metodológica para la elaboración de proyectos de conservación en patrimonio mueble.

⁶ Ver al respecto la amplia bibliografía de CASTILLO RUIZ, José: “La historia del arte es una profesión imprescindible en la tutela del patrimonio histórico”, en *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 85 (2014), pp. 206-214; “El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre”, en *E-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 1 (2007); y “Debate 2 historiadores del arte. ¿Para qué? Una titulación en busca de una profesión”, en *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 85 (2014), pp. 204-205.

⁷ La información sobre estos proyectos corresponden a las memorias finales de intervención cuya documentación se conserva en el archivo de la institución.

Bibliografía

ARAUJO SUÁREZ, R., “La escultura ligera de México” en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, CajaSur, 2001.

BRUQUETAS GALÁN, R. “La restauración en España. Teorías del pasado, visiones del presente”, en *IV Congreso del Grupo Español del GEIIC. La restauración en el siglo XXI. Función, estética e imagen* [Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009], Cáceres, pp. 37-52.

DIESTRO ORTEGA, F. - LORENZO ARRIBAS, J., “Conservación, devoción, documentación. Vírgenes con Niño medievales de la provincia de Soria”, en *Ge-conservación/conservação*, 1 (2010).

ESCUADERO, C., “La Virgen del Oratorio (terracota), restauración y sistema de presentación de la información: articulación de los sedimentos antrópicos de carácter histórico que concurren en la obra”, en *IV Congreso del Grupo Español del GEIIC. La restauración en el siglo XXI. Función, estética e imagen* [Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009], Cáceres, pp. 183-194

MUÑOZ VIÑAS, S., *Teoría contemporánea de la restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.

PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

PRATS, Ll., *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.

QUINTERO, V., “El patrimonio inmaterial: ¿intangibles? Reflexiones en torno a la documentación del patrimonio oral e inmaterial”, en QUINTERO, V. - HERNÁNDEZ, E. (coords.), *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*, Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía/Comares, 2003. pp. 144-157.

SEGUEL QUINTANA, R. - BENAVENTE COVARRUBIAS, A. - OSSA IZQUIERDO, C., “Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción”, en *Conserva*, 15 (2010), pp. 47-65.

SIRACUSANO, G., “Entre ciencia y devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales”, en *IV Congreso del Grupo Español del GEIIC. La restauración en el siglo XXI. Función, estética e imagen* [Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009], Cáceres, pp. 241-248.

VICENTE RABANAQUE, T., “Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el nuevo contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo. ¿Idoneidad o necesidad de redefinición?”, en *Tarea*, 2 (2), 2015, pp. 74-107.

VILLANUEVA ROMERO, E. - MONTERO SAUCEDO, G., “Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarrasa (Huelva)”, en *PH*, 29 (1999).