



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

JESÚS ATADO A LA COLUMNA

AUTOR ANÓNIMO. S.XVIII

LEBRIJA. SEVILLA

mayo de 2015



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	2
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	3
III.1. Ficha catalográfica.....	3
IV. ESTUDIO DEL BIEN.....	5
IV.1. Estudio histórico.....	5
IV.2. Estudio técnico.....	18
V. VALORES CULTURALES.....	34
VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	36
VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	40
VIII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	41
IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	80
X. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO.....	81
EQUIPO TÉCNICO.....	83
ANEXOS.....	84

INTRODUCCIÓN

A petición del Hermano Mayor de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna y Nuestra Señora del Castillo Coronada de Lebrija el Centro de intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía (IAPH), presta el servicio de conservación-restauración de la imagen de Jesús Atado a la Columna, perteneciente a esta corporación. La intervención se ha desarrollado entre el mes de octubre de 2014 y marzo de 2015. Una vez los trabajos de conservación –restauración se dieron por concluidos, la imagen fue devuelta a la Hermandad el día doce de marzo de 2015.

La intervención realizada se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento “Informe diagnóstico y propuesta de intervención, de la imagen de Jesús Atado a la Columna”, que con carácter previo se efectuó y entregó a la Hermandad en julio de 2014.

Con arreglo a 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, donde fue sometida a un exhaustivo reconocimiento. Se efectuó una completa documentación fotográfica con diferentes tipos de iluminación, se analizaron muestras de policromía y se realizó un estudio endoscópico del interior de la talla así como un estudio radiográfico.

El presente documento “memoria de intervención en la imagen de Jesús Atado a la Columna” 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 análisis complementarios a la intervención y el estudio histórico-artístico.

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

La intervención efectuada en la imagen de Jesús Atado a la Columna ha tenido como principal objetivo solventar una serie de deterioros que sobre el soporte y la policromía se habían ocasionado debido el envejecimiento natural de los materiales, a su función como imagen procesional y a las múltiples intervenciones que se le habían realizado. La solución de estos problemas ha contribuido sin duda, a la puesta en valor de la obra.

Por otro lado, el momento de la intervención ha servido para conocer en mayor profundidad las soluciones constructivas y procedimientos técnicos utilizados por el autor de la imagen, lo que ayudará a establecer comparaciones con otras obras y acercarse mejor al conocimiento del taller creador.

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

Para acometer la intervención, se llevó a cabo una metodología de actuación basada en la información recabada en el momento de estudio y en la investigación durante el tratamiento en el taller. Es decir, durante el proceso de intervención directa en la imagen, se han clarificado algunos de los datos apuntados en el primer examen que se realizó a la obra con motivo de la elaboración del "Informe diagnóstico y propuesta de intervención" de julio de 2014.

Por otro lado, la intervención de conservación-restauración se ha llevado a cabo al amparo de unos criterios generales internacionalmente reconocidos tales como: necesidad de la intervención, interdisciplinariedad, control de los factores de deterioro, mínima intervención, respeto a los valores culturales y la materialidad de la obra, aplicación de tratamientos y materiales validados, discernibilidad de la intervención y documentación de todos los procesos.

III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 6_2014_E

1. CLASIFICACIÓN. Patrimonio artístico.
2. DENOMINACIÓN. JESÚS ATADO A LA COLUMNA.
3. LOCALIZACIÓN
 - 3.1. Provincia: Sevilla.
 - 3.2. Municipio: Lebrija.
 - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Ermita del Castillo.
 - 3.4. Ubicación en el inmueble: Capilla de la nave del evangelio.
4. IDENTIFICACIÓN
 - 4.1. Tipología: Escultura
 - 4.2. Periodo histórico:
 - 4.3. Estilo: Barroco
 - 4.4. Adscripción cronológica / Datación: Último tercio del siglo XVIII.
 - 4.5. Autoría: Anónima. Se relaciona con el círculo de escultores jerezanos-genoveses barrocos.
 - 4.6. Materiales: Madera.
 - 4.7. Técnicas: Tallado y policromado.
 - 4.8. Medidas:

Imagen: 175 cm x 73 cm x 73 cm (h x a x p)
Peana: 17 cm x 73 cm x 73 cm (h x a x p)
Columna actual: 79 cm x 26 cm (h x a) Basa: 72 cm x 25 cm (h x a)
Columna anterior: 68, 5 cm x 26, 1 cm (h x a)
 - 4.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: no presenta.
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Jesús atado a la columna, representa el episodio de la pasión en que Jesús es flagelado, castigo al que fue sometido antes de la crucifixión.
6. USO / ACTIVIDAD:
 - 6.1. Uso / actividad actual: Uso religioso ligado a la práctica devocional y procesional de la Hermandad.
 - 6.2. Uso / actividad históricas: Uso religioso ligados a la práctica devocional y procesional de la Hermandad.
7. DATOS HISTÓRICOS
 - 7.1. Origen e hitos históricos: Adquirida por la Hermandad en 1771.
 - 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Constan varias restauraciones en la imagen en 1968 y otra en 1989.
 - 7.3. Posibles paralelos: Se ha relacionado con la imagen de Jesús del

Consuelo de Jerez.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: No consta una declaración expresa de la imagen. Es constatable históricamente su ubicación en la ermita del Castillo, templo declarado Monumento Histórico Artístico en 1931, siendo posteriormente inscrito como Bien de Interés Cultural en 1985 con la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

8.2. Propietario: Hermandad y cofradía de nuestro Padre Jesús atado a la columna y Nuestra Señora del Castillo en su misterio doloroso.

9. VALORACIÓN CULTURAL

En la obra destaca su valor histórico-artístico, iconográfico y devocional.

IV. ESTUDIO DEL BIEN

IV.1. ESTUDIO HISTÓRICO

1. Origen histórico.

La imagen de Jesús Atado a la Columna es uno de los titulares de la hermandad del mismo nombre junto con Ntra. Sra. del Castillo, imagen mariana que a su vez es patrona de la localidad de Lebrija.

La sede de la Hermandad es la ermita del Castillo, ubicada en el interior de la antigua fortaleza medieval de Lebrija, que fue construida en el tercer cuarto del siglo XIV. En los siglos XVII y XVIII se incorporan nuevos elementos muebles que suponen una renovación estética del templo. Posteriormente durante las primeras décadas del siglo XIX se realizaron reformas en el edificio.

El conocimiento que actualmente se tiene de la hermandad proviene de los datos publicados por Bellido Ahumada (1985), Mayo Rodríguez (2003) y, por último, los estudios realizados por Ramos Pascualvaca (2011) para el expediente de la coronación canónica de la Virgen del Castillo.

El origen de esta corporación se gesta en torno a la talla de la Virgen del Castillo que los investigadores sitúan en la producción mariana hispalense de la época fernandina. Durante la primera mitad del siglo XVII se constituyó la primitiva Hermandad del Dulce Nombre en cuya festividad litúrgica, el 12 de septiembre, celebraba una función y efectuaba procesión hasta la parroquia de Santa María de la Oliva.¹

Además la Virgen del Castillo desde principios del siglo XVII participaba también en la estación de penitencia de la Semana Santa procesionando junto al Crucificado de las Cinco Llagas, actual titular de la Hermandad del Santo Entierro.

Señalan los investigadores que debió ser una cofradía con una doble vertiente, estando recogida la celebración de ambas fiestas en unas reglas aprobadas en 1641.

Unos años más tarde, en 1643, aparece citada en las actas del cabildo lebrijano la Virgen del Castillo como protectora y patrona de la villa.² Posteriormente en 1755 fue proclamada como tal por el Ayuntamiento como agradecimiento por librar a la población del terremoto de Lisboa, ocurrido en noviembre de ese año.³

Durante la primera mitad del siglo XIX se producen diversos acontecimientos políticos que tienen repercusión social y, por tanto, incidencia en el devenir de las cofradías. En el caso de la que nos ocupa existe muy poca información sobre este periodo. A principios de siglo se instaló en la ermita la Congregación de Sacerdotes Seculares de San Isidoro, conocidos como monjes Oblatos que permanecieron en ella casi un siglo.

En 1844 se realizó una visita arzobispal a Lebrija y el visitador hace constar la ausencia de unas reglas y la necesidad de aportarlas al Arzobispado. En 1850 se aprobaron las nuevas reglas. A finales del siglo XIX la Hermandad desapareció

1 Mayo Rodríguez, J.: Hermandad y cofradía de Nuestro Padre Jesús atado a la columna y Nuestra Señora del Castillo en su misterio doloroso. En misterios de Sevilla. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2003. T. IV. Pp. 368-376.

2 Bellido Ahumada, J.: La patria de Nebrija. (Noticia histórica). Edición, 1985. p. 302.

3 *Ibidem*.

por algunos años, reorganizándose hacia 1908.

En relación con el origen de la imagen de Jesús atado a la columna fue Bellido Ahumada el primer investigador en aportar información sobre la talla. Únicamente se conoce el dato de su adquisición en 1771 por 1.120 reales a una persona llamada Benito Castellano, desconociéndose si fue algún miembro de la Hermandad o un intermediario para su compra. En el padrón eclesiástico de la parroquia de la Oliva de Lebrija consta que en la calle Sillera de esta localidad vive un vecino con ese mismo nombre entre los años 1767 y 1772, aunque desconocemos si es la misma persona.⁴

Bellido comenta que la imagen fue llevada en procesión desde el pueblo hasta la ermita, se bendijo y se celebró una misa a cargo del fraile dominico sevillano fray José de Acevedo. Quedó ubicada en la nave del Evangelio, en un retablo dieciochesco. Añade también que el maestro Juan Alonso López le construyó una urna y le compraron unas potencias que fueron adquiridas en Utrera.⁵

Como más adelante explicaremos, Juan Alonso López fue uno de los oficiales encargados del taller que la familia Navarro tenía en Lebrija. Según hemos comprobado en el archivo de la Hermandad se le pagaron 1200 reales por componer una urna para el Señor, lo que debe corresponder a la realización del paso procesional, según la terminología de la época.⁶

En fecha más reciente Ramos Pascualvaca publicó los datos que constan en el archivo de la Hermandad donde se refieren los detalles de esa adquisición por los hermanos de dicha corporación.⁷ En el libro de cuentas de la cofradía consta lo siguiente: "Yten doy en data un mil ciento veinte reales de vellón que pague a Don Benito Castellanos, por un señor amarrado a la columna que se compró por esta hermandad cuya compra se hizo con intervención de sus hermanos, como todos los demás gastos que van adaptados".

El coste de dicha imagen, sería sufragado por dicha Hermandad en la forma siguiente: "Yten es cargo doscientos cinco reales de vellón que en dicho año se juntaron de limosna para ayudar de hacer un señor amarrado a la columna para dicha cofradía. Yten es de mi cargo un mil ciento sesenta y un real y medio de vellón que perciví, y se juntaron de limosna en unos toros que se hicieron en dicho año de setenta y uno para ayuda a hacer el referido señor".

Su llegada a Lebrija, fue muy esperada y celebrada, con distintos actos y ceremonias; la imagen fue bendecida y llevada a la ermita del Castillo, donde se le rendirá culto; este hecho, supuso una serie de gastos, como se evidencia en dicho libro de cuentas: "Yten quinze reales que costó la sera que se gastó quando se fue por dicho señor en procesión, para llevarlo a la iglesia del Castillo, donde esta. Yten siete reales que pague a un carpintero por unos tarugos que hizo para poner en la urna de diho señor. Yten sesenta y cinco reales de vellón pagados a la musica que asistió, quando se llevó dicho Señor a bendecir. Yten cient reales de vellón pagados al Padre predicador cuaresmal por un sermón que dijo para la colocación de dicho señor. Yten cincuenta y seis reales y medio de vellón que pague al beneficio por la misa cantada que se dijo para dicha colocación. Yten sesenta y tres reales de vellón costo que tuvieron seis libras de cera que se gastó en dicha función. Yten treinta reales de vellón que costó componer y poner

4 Archivo de parroquia de Santa María de la Oliva. Lebrija. Cuaderno de padrones eclesiásticos, 1767 y 1772.

5 Bellido Ahumada, J.: Op. Cit. P. 300.

6 Archivo Hermandad del Castillo. Libro de data y cargo. 1772 – 1801. (fol. 102)

7 Ramos Pascualvaca, L. M.: Historia de la Hermandad, en Expediente de coronación de Nuestra Señora del Castillo. 2011. Pp. 112-114.

decente la capilla donde se colocó dicho señor.”

Se desconocen los motivos de la compra de la escultura por parte de la Hermandad cuya imagen mariana procesionaba hasta entonces, como se ha comentado, con el crucificado de las Cinco Llagas. Sin embargo, consta entre sus bienes la existencia de una imagen de Ecce Homo en los inventarios de las primeras décadas del XVIII.⁸

Probablemente la adquisición de la imagen se realizó con la intención de renovar la Hermandad. Es el momento previo a la Real Orden de Carlos III, dada el 25 de junio de 1783, por la cual resolvía abolir las cofradías sin aprobación oficial. Años anteriores el Consejo de Castilla había realizado un informe general sobre las cofradías del reino.

Respecto a la autoría de la imagen, según los estudios realizados recientemente por Moreno Arana, éste plantea que debió ejecutarse en torno a esa fecha del último tercio del siglo XVIII y relaciona su autoría con el denominado círculo de escultores barrocos jerezano-genovés, en concreto con los escultores Jacome Vacaro y los hermanos Vicente y Bernardo Creci, cuyos talleres estaban plenamente activos por esa época.⁹

2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.

En 1999 la imagen de Jesús atado a la columna junto a la Virgen del Castillo fueron trasladadas a la iglesia parroquial al haberse cerrado la ermita para acometer las obras necesarias para su reparación.¹⁰

3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

La imagen de Jesús atado a la columna ha tenido diversas intervenciones algunas de las cuales constan en el archivo de la Hermandad, como hemos podido comprobar durante este estudio.

En 1968 se recoge el pago de 5.000 pesetas “al escultor por arreglo del Señor”, aunque no se especifica en que consistió dicho arreglo.¹¹

Se conoce también un recibo fechado en mayo de 1942 donde consta el pago de 415 pesetas “por los gastos del escultor” pero no especifica por que concepto ni si fue una actuación en la imagen del Cristo.

Por el contrario sí existe más información de la última restauración efectuada sobre la misma, realizada en 1989 por Juan Manuel Miñarro.

En el estudio que hizo en esa fecha Miñarro concluyó que la imagen había tenido dos intervenciones, una de ellas para reparar algunos ensamblajes abiertos en la espalda, los brazos y las piernas, siendo entonces repintada la policromía en esas zonas. Y otra intervención que, según la información proporcionada por la Hermandad, era la última de la que se tenía constancia, realizada en Utrera, y que supuso la aplicación de una policromía superpuesta a la original en amplias zonas de la escultura.

8 Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. del Castillo. Inventarios 1673-1779. Fol. 7. “1700 una hechura de un Ecce Homo con su tunicela”

9 Moreno Arana, J.M.: La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII. Revista historia de Jerez. 16/17. 2010, 2012. Moreno Arana, J.M.: La imaginería en las hermandades lebrijanas del barroco. En <http://www.lahornacina.com> [consulta 03/07/2014]

10 Mayo Rodríguez, J.: Op. Cit. P. 375.

11 Archivo Hermandad del Castillo. Libro de Cargo y data 1844-1974. Fol. 72.

Miñarro propone la recuperación de la policromía original al haber constatado la conservación de un importante porcentaje de la misma. También la consolidación de la cogida de la imagen a la peana y la sustitución de la columna por otra de nueva realización que es la que tiene actualmente.

Existen algunas fotografías fechadas a mediados del siglo XX (1949 y 1950) donde se aprecia el deterioro de la imagen y la columna anterior a la que tiene actualmente.

4. Exposiciones.

No consta.

5. Análisis iconográfico.

La iconografía de flagelación tiene su origen en el castigo a que fue sometido Jesús antes de la Crucifixión y está recogida en los evangelios sinópticos (Mt. 27, 26, Jn. 19,1). Se considera uno de los mayores tormentos sufridos por Cristo durante la Pasión llevado a cabo por orden del propio Pilatos.

El arte medieval representa a Jesús casi siempre desnudo, atado a una columna del Pretorio y azotado por sayones. Más tarde, los artistas flamencos e italianos sobre todo en representaciones pictóricas incluyen otros personajes en la escena. Entre ellos a la Virgen creándose así el tema iconográfico de la compasión de María.

Existe una hipótesis que plantea la posibilidad de que la imagen de Jesús atado a la columna de Lebrija pudiese haber formado un grupo con la talla de San Pedro arrepentido que se conserva en la ermita del Castillo, constituyéndose así una iconografía frecuente en la época. Sin embargo, pensamos que existen diferencias morfológicas entre ambas que no permiten asignarlas a un mismo autor.¹²

Este episodio de la pasión ha sido representado tradicionalmente por la figura de Cristo flagelado y atado a una columna aunque los evangelios no mencionen este elemento. A lo largo de la historia la columna se ha representado de distintas maneras como consecuencia de la existencia de dos columnas distintas, una en Jerusalén y otra en Roma. La primera, alta y fina, fue difundida por los peregrinos a Tierra Santa y sirvió de inspiración a los artistas medievales. La segunda, de forma abalaustrada y más baja, se conserva en la basílica Santa Praxedis de Roma y es el modelo utilizado por los artistas a partir del concilio de Trento. Este último es el modelo que se empleó en el barroco.

6. Análisis morfológico-estilístico.

La imagen de Jesús atado a la columna se representa de pie con la pierna izquierda adelantada respecto a la derecha, con la rodilla un poco flexionada, en ella descansa el peso del cuerpo que está inclinado ligeramente hacia delante. La cabeza está girada hacia su izquierda.

La talla presenta una anatomía robusta, tiene los músculos en tensión y las costillas marcadas, destacando el ángulo que forman entorno al vientre.

Los brazos están dispuestos delante del torso con las muñecas sobrepuestas

12 Reyes de la Carrera, M.R.: La iconografía de Cristo atado a la columna con San Pedro arrepentido en las hermandades de Sevilla y su provincia. XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia. Fundación Cruzcampo. Sevilla, 2013. Pp. 61-63.

para permitir el cruce de las manos que van atadas con una soga por encima de la columna, ubicada delante de la pierna derecha de la talla. El brazo derecho tiene el codo flexionado y se dispone por encima del izquierdo que está extendido hacia la derecha de la imagen.

Las manos tienen las venas muy resaltadas terminando en forma de V invertida a la altura de los nudillos; los dedos son anchos por la base y se van estilizando hacia la yema de los dedos.

Lleva el sudario tallado y policromado, cayendo uno de los extremos de la banda de tejido que lo forma por el costado izquierdo de la talla con bastante volumen. Por el lado contrario se dispone dejando a la vista parte de la cadera de la imagen.

El rostro tiene forma alargada y está enmarcado por el cabello que se dispone con raya al centro y hacia atrás por los lados, dejando a la vista la parte inferior de las orejas. Está tallado formando sinuosas ondulaciones que caen sobre los hombros y la espalda en largos mechones.

Las facciones del rostro no son dramáticas, muestra la frente despejada, el entrecejo levemente fruncido y las cejas son finas y rectas. Los ojos tienen forma almendrada, con gran desarrollo del párpado fijo. Tiene policromadas las pestañas inferiores. La nariz es recta y los pómulos están escasamente marcados. La boca se encuentra entreabierta dejando a la vista los dientes. Tiene marcado el surco nasolabial y un poco abultada la parte central del labio superior. Presenta tallado el bigote y la barba. Esta última es bífida formada por pequeños mechones que se curvan hacia delante por la zona del mentón y debajo de las mejillas se disponen en horizontal.

La composición, muy estática, responde al modelo iconográfico de Jesús atado a la columna que se populariza durante el barroco, con las manos atadas hacia delante donde se encuentra ubicada la columna y no hacia atrás como se representa en épocas anteriores. Destaca como único gesto más expresivo la posición de la cabeza girada hacia el espectador (fiel) y la boca entreabierta en una actitud que parece reclamar la compasión por los tormentos padecidos.

La imagen, por tanto, muestra las características estilísticas del barroco de finales del XVIII. En esta época la escultura ha abandonado el realismo característico del siglo anterior, y se busca un nuevo concepto de belleza que tiende a una idealización de los rasgos hacia formas y expresiones más dulces y delicadas. Se acentúa el movimiento de los paños y la gesticulación teatral de las figuras, efecto primordial en aquellas imágenes de temática religiosa.

Como ya se ha comentado se desconoce si la persona a la que la hermandad del Castillo adquirió la imagen lo hizo en Lebrija o en otra localidad. Tras el análisis de la talla realizado durante este estudio estamos de acuerdo con la propuesta de Moreno Arana sobre su autoría que la pone en relación con el grupo de escultores barrocos que trabajaron en durante la segunda mitad del XVIII en el entorno de Jerez. En concreto Moreno Arana apunta ciertas similitudes de esta imagen con obras del escultor genovés afincado en Jerez Jacome Vacaro y su círculo.

En relación con el contexto artístico que circunda la creación de esta obra hay que tener en cuenta varias cuestiones. Lebrija depende de la archidiócesis de Sevilla la cual fue el punto de referencia obligado en cuestiones artísticas sobre todo durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, el patrimonio artístico lebrijano del periodo barroco correspondiente al siglo XVIII superó la dependencia exterior

que mantenía en los siglos anteriores y muestra una actividad artística local que alcanza cierto desarrollo en la escultura y la arquitectura lignaria. Al mismo tiempo se produjeron también encargos a otras poblaciones vecinas como Jerez de la Frontera o El Puerto de Santa María.

A principios del siglo XVII Cádiz también mantiene una dependencia artística de Sevilla, en lo que respecta a la escultura barroca, aunque esta dependencia se va reduciendo en función del protagonismo que la ciudad va adquiriendo por su lograda posición estratégica, que culminará en 1717 cuando la Casa de Contratación se traslade a Cádiz. La preeminencia alcanzada por su puerto supone un incremento de extranjeros que influyeron en el cambio de imagen de la ciudad, adquiriendo prestigio los talleres escultóricos de los genoveses que en ella se fueron instalando.

El siglo XVIII en Cádiz supondrá la consolidación definitiva de las influencias italianas en el ámbito de la escultura que desde finales del siglo XVII habían ido tomando protagonismo en la ciudad. Introducidas directamente por artistas italianos procedentes de Italia y también por maestros italianos afincados en Cádiz.

Esta influencia se extenderá también a la ciudad de Jerez, dependiente en principio del arzobispado sevillano, donde se afincan una serie de familias de artistas, convirtiéndose durante la primera mitad del XVIII en un interesante foco de creación artística independiente de la ciudad hispalense.

Los recientes estudios de Moreno Arana (2014) y Herrera García (2007) permiten avanzar en el conocimiento de la actividad de los escultores que trabajaron por esa época en esta zona, en cuya área de influencia está Lebrija.

Centrándonos en la localidad de Lebrija destacan en este siglo XVIII los trabajos de la familia Navarro, artistas dedicados básicamente a la realización de retablos que desarrollaron su actividad principalmente entre los años veinte y sesenta del mencionado siglo desde Lebrija y tuvieron talleres también en El Puerto de Santa María, a partir de 1727, y en Jerez, desde 1750.

El fundador del taller fue Juan Santa María Navarro (c.1669-1750), artista de procedencia sevillana que se estableció en Lebrija en 1717 y tuvo seis hijos, todos menos el segundo dedicados a la misma profesión que el padre.

El taller de los Navarro tenía las características propias de la organización gremial y un marcado componente familiar, dirigidos en primer lugar por Juan Santa María Navarro y luego por su hijo Matías José (1693-1770), que fue el primogénito. Los lazos fraternales sirvieron para cohesionar y fortalecer al grupo aunque posteriormente se produjeron divergencia de intereses entre Matías José y una parte de sus hermanos. Hasta 1755, cuando se revelan los problemas que llevarían a la disgregación del taller, los hermanos actúan constituidos en una compañía laboral, cuyos miembros fijos son Matías José, la mente pensante, Diego y Francisco José.

A partir de 1757 estuvo al frente del taller en Lebrija Juan Alonso López, uno de los oficiales del mismo que se instaló en la mencionada localidad para trabajar en distintas obras bajo las órdenes de Matías Navarro. Fue Juan Alonso quien realizó en 1774 la urna o paso procesional para la imagen de Jesús atado a la columna pagándole por ello 1200 reales.

Al año siguiente, en 1758 Matías otorgó poder a su hermano Juan para que en su nombre pudiera contratar cualquier obra de talla y escultura en la villa de Lebrija y otras partes.

En la producción del taller de los Navarros, en opinión de Moreno Arana, se perciben distintas improntas en lo que a imaginería se refiere a lo largo de los años de trayectoria de este taller itinerante. Comenta que son obras de discreta calidad que evidencian dos sensibilidades distintas, una dentro de la estética sevillana de la época y otra próxima a los imagineros genoveses instalados en Cádiz y su entorno en el setecientos.

Expone, basándose en la documentación que ha estudiado, que el taller estuvo integrado por ensambladores, tallistas y escultores por lo que la imaginería de sus retablos debió realizarse en el propio taller. La dificultad es conocer quien llevaba a cabo esas labores que según él pudo ser realizada por alguno de los Navarros pues algunos de ellos (Matías, José y Bernardo) constan como escultores activos en Jerez en el Catastro de la Ensenada.

Como ya se ha comentado la familia Navarro tuvo taller en Jerez a partir de 1750 donde entrarían en contacto con otros artistas instalados allí. Consta documentalmente la relación por cuestiones no laborales de Matías con el escultor italiano Jacome Vacaro, pues actuó como testigo del artista italiano en la escritura de venta de una casa en 1767.

Jacome Vacaro es uno de los artistas más destacados del último tercio del siglo XVIII en Jerez y su entorno (c. 1734-1801). Trabajó indistintamente la piedra y la madera y la mayoría de sus obras se encuentran en Jerez de la Frontera, muchas de ellas aún sin identificar.

Dentro de la producción imaginera segura de este artista genovés se perciben diferentes modelos y soluciones estilísticas, algunas de ellas contradictorias, según apunta Moreno Arana. Esto hace difícil distinguir entre lo ejecutado por el maestro y las manos de sus oficiales o supuestos seguidores.

La imagen de Jesús Flagelado de la iglesia jerezana de los Descalzos es una de sus primeras obras documentadas y fue tallado en 1759 por encargo del canónigo de la colegial Francisco Gutiérrez de la Vega, según consta en una inscripción de su peana. Realizó posteriormente la sillería y portada de la catedral de Jerez, obras hasta ahora poco estudiadas y que ofrecen una variedad de modelos que permiten analizar su producción en una época de madurez.

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

Es complejo llevar a cabo un estudio comparativo de la imagen de Jesús atado a la columna con otras tallas de su época precisamente por lo expuesto antes. Es difícil establecer hipotéticos límites formales entre lo ejecutado por el maestro encargado del taller y las manos de sus oficiales o supuestos seguidores. Es necesario avanzar en el conocimiento de la producción imaginera generada en Jerez y su entorno durante la segunda mitad del XVIII.

En relación con la producción de Jácome Vacaro los estudios de Moreno Arana suponen un avance en la definición y caracterización de los grafismos de este artista que destacó en el panorama artístico jerezano de la época que estudiamos.

Descarta como rasgos característicos de Vacaro el canon alargado de sus figuras que proponen estudios anteriores. Aunque está de acuerdo con las características que plantean en cuanto a la talla del cabello claramente de influencia genovesa. Realizado con una técnica aristada y detallada a base de líneas largas y dinámicas. Ese movimiento está presente en las obras de Vacaro mediante curvos mechones que suelen caer sobre la frente. A veces el cabello

cae de forma sinuosa y acaba con frecuencia sobre los hombros en unos distintivos bucles, que pueden alcanzar cierta ampulosidad. En otras ocasiones dichos bucles se multiplican dando un aspecto general rizado. Las barbas suelen ser muy movidas se curvan y peinan hacia delante, llegando en los personajes de mayor edad a configurar largos y retorcidos mechones. O también presentan una sucesión de pequeños mechones bajo las mejillas

La documentación y las obras conservadas demuestran que Jacome trabajó de forma habitual en la entonces colegial jerezana. Los rasgos comentados se repiten en una serie de obras que se han asignado a Vacaro y su taller como el San José situado en el actual presbiterio, la imaginería del retablo de San Pedro y la del antiguo de San Juan Nepomuceno. En las tallas de San Felipe Neri y San Carlos Borromeo de éste destaca Moreno Arana que se observa un detalle que, aunque no aparezca siempre en todas las figuras masculinas, parece genuino del obrador de Vacaro y que también se localiza en esculturas de la portada de la sacristía. Es la forma de tallar las manos se describen las venas en un marcado relieve de dibujo entrecruzado que suele terminar en doble "V" en los nudillos. Este pormenor lo tienen imágenes atribuidas como el San José de la parroquia jerezana de Santiago.

Otros rasgos de sus obras son los torsos esbeltos, con el ángulo o arco formado por las costillas en torno al vientre de borde muy marcado, como se observa en la imagen del Cristo de la Flagelación de Jerez y se percibe también en otras figuras realizadas en piedra según propone Moreno Arana, por ejemplo los atlantes de la portada de mármol del palacio de Villapanés realizada entre los años 1766 y 1776, atribuida al escultor.

Algunos de los grafismos descritos de las obras de Vacaro se perciben en la imagen de Jesús atado a la columna de Lebrija. En concreto la morfología del torso con las costillas marcadas entorno al vientre, la forma del relieve de las venas de las manos, la talla de la barba bífida y curvada hacia el centro.

Las mayores afinidades de esta talla lebrijana son con la de Jesús del Consuelo de Jerez, obra relacionada con el entorno del escultor Jacome Vacaro. Es muy similar el dibujo de los ojos, la nariz, la boca o la talla de la barba. También la representación de las venas o el cabello es parecido.

Hay otras características morfológicas de la imagen de Lebrija que se observan en general en las esculturas barrocas realizadas por artistas genoveses como por ejemplo el uso de musculación muy abultada y el tórax desarrollado. Muestra también una expresión del rostro dulce y el cabello es compacto con trazos de la gubia muy superfluos. La talla del sudario tiene un tratamiento de los paños que recuerda a las esculturas barrocas italianas realizadas en mármol.

Además hemos observado como la manera de distribuir el tejido del sudario dejando una zona de la cadera al descubierto es un recurso que emplea Antón María Maragliano en el Cristo de la Salud, realizado hacia 1733-1736, en la iglesia del Carmen de San Fernando (Cádiz). También es semejante la talla del torso abultado con las costillas resaltadas en forma de arco sobre el vientre.

En definitiva este es el contexto en el que debió gestarse la creación de la imagen de Jesús Atado a la Columna, cuya talla muestra características estéticas afines a la producción escultórica que se realiza en el ámbito jerezano de la segunda mitad del siglo XVIII y se encuentra influenciada notablemente por los artistas genoveses que trabajan en la provincia gaditana por esa época.

8. Valoración de las fuentes de información histórica

En cuanto a las fuentes documentales se han consultado los documentos referentes a la Hermandad de Ntra. Sra. del Castillo recogidos en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla.¹³

La documentación correspondiente a esta hermandad existente en el mencionado archivo algunos de cuyos datos ya habían sido publicados con anterioridad a este trabajo por Bellido Ahumada y Julio Mayo.

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

- Fundación de la Hermandad del Castillo el 27 de junio de 1641. Consta: "La Hermandad de Nuestra Señora del Castillo que de inmemorial tiempo a esta parte se halla instituida y fundada en esta villa de Lebrija con su regla admitida bajo de ciertas condiciones, que mandó para su observancia guardad el señor D. Francisco del Carpio provisor y vicario general de la ciudad de Sevilla y su Arzobispado en el día veinte y siete de Junio del año de 1641" (Sección Justicia. Serie Hermandades. Caja 199/09983)

- Pleito entre la Hermandad del Santísimo Sacramento y Ntra. Sra. del Castillo 1773. El Santísimo Sacramento cede una carroza de plata a Ntra. Sra. del Castillo que la devuelve destrozada. (Sección Justicia. Serie Hermandades. Caja 199/09938)

- Consta con fecha 2-2-1843 que la Hermandad se encontraba sin reglas. (Sección Justicia. Serie Hermandades. Caja 94/9885)

- Así mismo hay datos que constatan la existencia de la cofradía de las Cinco Llagas "de disciplina" fundada en la ermita según la visita pastoral de 1611. (Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 05152)

- Se citan otras visitas a la iglesia del Castillo en la que se cita a la cofradía del Dulce Nombre en los años 1694, 1708, 1711, 1713, en esta se menciona que hay que hacer reparos en el altar del Ecce Homo, y en 1716, 1718, 1721, 1726. (Sección Gobierno. Serie Visitas. Leg. 05165, 05170, 05180, 05183, 05187, 05188, 05154, 05203)

De la misma forma se ha consultado la siguiente documentación existente en el Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. del Castillo:

1) Cuaderno de inventarios 1673 – 1779, donde consta:

9 – 7 – 1700 Itten una hechura de un ecce-homo con su tunicela (fol. 7)

Una túnica morada de ntro. Señor de tafetán (fol. 23)

29 – 5 – 1706 Ytten una túnica morada de Ntro. Señor. (fol. 32)

1 – 3 – 1716 Ytten otro frontal de lana viejo con picaduras que está en el

¹³ Este trabajo de búsqueda documental se ha realizado con la colaboración de José María Calderón LLamas, Licenciado en historia del Arte, durante su estancia formativa en el Centro de Intervención del IAPH.

altar del Ecce Homo (fol. 43)

Ytten una túnica morada de nuestro señor Ecce Homo que está y la tiene puesta en el altar este año de 1729

- Libro de data y cargo 1772 - 1801

8 - 10 - 1774 Juan Alonso López compone una urna para el señor. 1200 r. (fol. 102)

1781 Potencias de plata para el señor a un platero de Utrera. 120 r.

- Cuentas de cargo y data 1844-1973.

- Carpeta restauración del Cristo. Informe y presupuesto de Juan Manuel Miñarro 1989.

Además se han consultado en el Archivo de la Parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija los cuadernos de padrones eclesiásticos de los años 1766 a 1773.

BIBLIOGRAFÍA

- Barroso Vázquez, M.D.: Patrimonio histórico de Lebrija. Ayuntamiento de Lebrija, 1992.
- Cordero Ruíz, J.: Las pinturas y esculturas de Lebrija. Ayuntamiento de Lebrija. Fundación El Monte. 2002.
- Cortines Murube, F.: Viajando con Rodrigo Caro. Revista Bética Ilustrada. 1915.
- Fernández Casanova, E.: Catálogo monumental de España. Madrid, 1908.
- Fenández Casanova, E,
- Herrera García, F. J.: *La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental* en Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, 2007. Pp. 45-66.
- Morales Padrón, F.: Catálogo de los archivos parroquiales de la provincia de Sevilla. Banco Español de Crédito. Sevilla, 1992.
- Moreno Arana, J. M.: *Notas documentales para la historia del arte del siglo XVIII en Jerez* en Revista Historia de Jerez. Nº 9, 2003.
- Moreno Arana, J.M: La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII. Revista Historia de Jerez. Nº 16/17. 2014.
- Moreno Arana, J.M.: La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras. Laboratorio de Arte nº 26. Sevilla, 2014.
- Moreno Arana, J.M:La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII. Universidad de Sevilla, 2010.
- Moreno Arana, J.M: El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII. Universidad de Sevilla, 2015.
- Ponz, A.: Viaje por España. T. XVIII.
- Quirós Esteban, C.A.: *Contexto histórico de la ermita de Nuestra Señora del Castillo (Lebrija)* en Expediente de coronación de Nuestra Señora del Castillo. 2011. Pp. 49-66.
- Sánchez Peña, J.M.: Escultura genovesa. Artífices del setecientos en Cádiz. Cádiz, 2006. Pp. 69-70
- V.V.A.A.: I Jornadas de historia de Lebrija. Ed. Ayuntamiento de Lebrija y Universidad de Sevilla. 2005.

Figura IV.1.1



Jesús atado a la columna. 1949. Fototeca Universidad de Sevilla

Figura IV.1.2



Jesús atado a la columna. 1950. Foto del archivo de la Hermandad.

IV.2. ESTUDIO TÉCNICO

1. Tipología

Para determinar los datos técnicos y el estado de conservación de la obra, ésta se sometió a una exhaustiva inspección organoléptica, utilizando para ello distintos tipos de iluminación. Por otro lado, se realizaron otra serie de pruebas diagnósticas, que ayudan al conocimiento de la obra y al de su estado de conservación.

- Inspección de la superficie policroma con estereomicroscopio y con microscopio digital de 200x.
- Extracción de una muestra de policromía y estudio de la misma en laboratorio, analizando la secuencia estratigráfica, los pigmentos y cargas utilizadas en su ejecución.
- Estudio de la obra y documentación fotográfica con fluorescencia ultravioleta.
- Estudio radiográfico de la obra (toma lateral y frente), el cual ha aportado una valiosa información sobre la estructura interna y otros aspectos relacionados con el soporte y con los estratos más superficiales.
- Estudio con endoscopía óptica del interior de la talla. Se realizó introduciendo la fibra óptica (de 4 mm. ø) por una fisura situada en el costado derecho.

Además, se ha contado con la información aportada por la hermandad de unas fotografías en las que aparece la escultura en un momento anterior a la última de las intervenciones que se llevan a cabo sobre la misma (Fig.IV.2.3).

1.1.1. Datos técnicos del soporte

La imagen de Jesús Atado a la Columna es una escultura de bulto redondo, tallada en madera y policromada. Se trata de una composición escultórica formada por el cristo y una columna, ambos exentos, dispuestos sobre una peana también realizada en madera tallada y policromada. Ambos elementos, la imagen y la columna, se encuentran unidos por un sistema de pernos metálicos.

La escultura está realizada mediante la unión de una serie de piezas de madera, encoladas a "unión viva". Presenta un hueco central en la zona del tórax, con el volumen de un prisma cuadrangular. Los lados de esta oquedad lo forman los bloques de madera cortados al hilo y por cabeza, sin estar trabajados con la hachuela. Este dato, apuntado en el informe diagnóstico, se ha podido confirmar al visionar el interior de la caja torácica con el endoscopio (Fig. VIII.15). Además, se ha podido ver que la madera está en buenas condiciones, libre de galerías y sin evidenciar muestras de pudrición (Fig.VIII.16).

El volumen del sudario está realizado por la unión de varios bloques de madera, aunque no es posible conocer la disposición exacta de los mismos. Esto es debido a la opacidad de la placa radiográfica y a la acumulación de capas policromas en esta zona, que dificultan la percepción de las líneas de unión de

piezas.

Los brazos se unen al volumen del torso a la altura de los hombros. Están formados básicamente por dos bloques de madera, uno para el brazo y otro para el antebrazo, a la que se han añadido algunas pequeñas piezas para terminar de formar el volumen.

La disposición de los bloques de madera en las piernas es longitudinal, estando cada una de ellas conformada por una pieza central en sentido longitudinal, a la que se unen otras piezas de menor tamaño para formar las curvas y volúmenes anatómicos.

Los ojos de la imagen son de vidrio. Se encuentran insertos desde el exterior en los huecos de los párpados. La cabeza no está ahuecada.

La columna, por otro lado, presenta la parte superior realizada con placas de DM.

La imagen y la columna se encuentran unidas mediante un elemento metálico que se encuentra atornillado a ambos. En el cristo se atornilla a la parte anterior del sudario y en la columna, en la zona alta del fuste.

Sólo algunos de los múltiples elementos metálicos que se observan en la radiografía parecen ser originales. Se trata de los clavos de forja que refuerzan las uniones de los brazos al torso, en la zona de los hombros. El resto de puntillas y clavos se han clavado seguramente también con la intención de fortalecer las uniones, salvo las dos armellas que tiene colocadas a cada lado de la base del cuello, cuya función es sostener el cordón.

En la radiografía se observan tres elementos insertos en la parte superior de la cabeza, que se corresponden con unos casquillos internos de metal para colocación de las potencias.

1.1.2. Datos técnicos de la policromía

La policromía de la superficie tiene características de técnica al óleo no pulimentado para las carnaciones, que presentan un color ocre violáceo con moratones en color pardo y violeta.

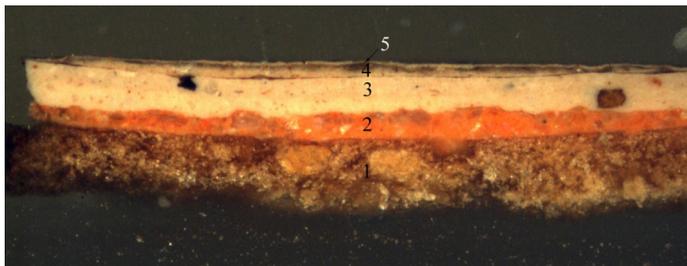
La escultura presenta en la superficie varias capas de color fruto de distintas intervenciones, dispuestas de manera heterogénea. En las carnaciones combina dos capas de policromía antiguas con numerosos y extensos repintes parciales. El color de las carnaduras se acaba con una fina capa a modo de pátina aplicada estratégicamente potenciando algunos volúmenes.

La observación de la policromía con estereomicroscopio durante los tratamientos en el taller ha puesto de manifiesto la existencia de otra capa policroma más, que no se pudo ver en el estudio diagnóstico previo.

La muestra analizada en el laboratorio contiene sólo una de las capas policromas, la primera. Esto es seguramente porque la zona analizada había

sufrido un desgaste de color que había terminado con la policromía superficial, y sobre el que se aplicó el repinte que aparece en la muestra.

De esta muestra se extrae que la capa preparatoria está compuesta por yeso. La capa primera está compuesta por minio y sobre ella se aplica una policromía con blanco de plomo y ocre. Sobre esta capa se identifica un barniz, y sobre ella una policromía compuesta por litopón y tierras rojas y otra compuesta por blanco de zinc, minio y ocre¹⁴. Estos últimos estratos ya no son de factura original, puesto que contienen pigmentos fabricados después de la fecha de creación de la obra.



Estratigrafía de la muestra COLUMQ1. Estudio estratigráfico de capas pictóricas

El sudario, pintado superficialmente en color marfil, presenta una textura con la pincelada marcada en algunas zonas. Se ha observado una policromía subyacente realizada con técnica de esgrafiado sobre lámina de oro. Sobre esta capa, probablemente original, se han aplicado al menos otras dos capas de color sucesivas en color ocre amarillo y blanco marfil. (Fig.VIII.3)

En la peana, acabada en un color pardo oscuro, se han encontrado al menos tres capas sucesivas de color. La primera de ellas es de color blanco, otra de color ocre y otra gris, debajo de la más superficial.

La columna que actualmente conforma el conjunto escultórico presenta dos capas de policromía, de muy reciente factura.

Por otro lado, en la policromía del rostro presenta la huella de haber tenido adheridas cuatro lágrimas de vidrio. Parece que estuvieron unidas por medio de una pintura de color marfil.

En resumen, la secuencia estratigráfica de cada una de las áreas polícromas sería la siguiente:

- **Carnaciones.** Dos policromías antiguas, repartidas por una gran extensión de la superficie de la talla, salvo en los desgastes y las lagunas. La primera de ellas tiene una capa de minio como imprimación.
- **Sudario.** Se han observado hasta cuatro capas de color, siendo la primera un estofado con lámina de oro y diseño de rayas, muy degradado en este momento.
- En la **columna antigua** ha sido necesario abrir una cata para conocer la

14 Estudio estratigráfico de capas pictóricas.

secuencia de estratos. Se observan hasta seis capas de color sobre la primera policromía.

- **Peana.** Hasta tres policromías sucesivas en la cara superior.

1.1.3. Intervenciones anteriores

La última intervención que afecta de manera integral a la imagen es la que se efectúa en el año 1989 por Juan Manuel Miñarro (consultar estudio histórico). Después de esta intervención, se han realizado retoques parciales, que han afectado sobretodo a la policromía de la imagen, pero no al soporte.

Anteriormente a estas, también la imagen se ha visto sometida a otras "reparaciones", aunque es complicado situar en el tiempo cada una de ellas. En resumen, las intervenciones que podemos suponer después del análisis de las fotografías en nuestro haber, han sido básicamente las siguientes:

- **Entre 1949 y 1989. Repolicromado del Cristo, de la columna primitiva y de la base de la peana.** (Fig.IV.2.3). En esta fotografía se observa que la imagen se ha repolicromado completamente con un tono uniforme en las carnaciones, un color también uniforme en el sudario, mientras que la antigua columna, que aún conserva, se ha recubierto de una capa de marmoreado color rosáceo que recubre también la base de la peana, y que no tenía en la imagen fotográfica de 1949 (Fig.IV.2.1). Esta capa se corresponde con la quinta policromía encontrada en el estudio estratigráfico.
Además de aplicar una nueva capa de color, a la columna se le añade una pieza de DM sobre el capitel, para darle mayor altura. (Fig.IV.2.3)
La base de la peana se transforma también, retallando la misma con la forma de un relieve rocoso.
- **Antes de 1989. Siguiendo repolicromado de la columna.** Después de la anterior intervención, al menos la columna se volvió a repolicromar, aplicando una capa de estuco sobre toda la superficie y pintándose de un nuevo marmoreado, esta vez en tonos anaranjados, que es el que hoy día presenta a la vista. (Fig.IV.2.2)
- **1989. Sustitución de la antigua columna** por la que actualmente posee. La nueva columna mide 10,5 cm. más que la anterior.
Se retiran repintes anteriores y se vuelven a aplicar nuevos repintes parciales, se deja sólo parte de la policromía primitiva a la vista –en la espalda, manos, parte de los antebrazos y algunas áreas de las piernas– y se aplica una pátina generalizada para homogeneizar cromáticamente el conjunto. Muchos de estos repintes se aplicaron para ocultar fisuras provenientes de la desunión de piezas, imitando el color de la carnación o con regueros de sangre estratégicamente situados.
- **Después de 1989.** Repolicromado de la nueva columna. (Fig. VIII.5)
Antes fue de color gris y se vuelve a policromar en el marmoreado color marfil que luce en la actualidad.
- **Colocación de casquillos** para sujeción de las potencias. No se puede

precisar en qué momento fueron colocados.

- **Lijado** con herramientas de carpintería de algunas zonas de la policromía y del soporte. En la imagen radiográfica se ha observado que se ha raspado, con la intención de enrasar la superficie en zonas que presentaban ligeros desplazamientos entre las piezas de madera. No se puede precisar cuándo fue realizada esta operación.
- Inserción de multitud de **elementos metálicos**, entre ellos puntillas pequeñas, pletinas atornilladas y clavos, colocados en distintos momentos.

A continuación se muestra el estudio de correspondencia policroma de la columna primitiva.

1. Primera policromía. Color anaranjado. En la moldura del capitel, esta policromía es de oro sobre bol rojo.

2. Segunda policromía. Marmoreado gris.

3. Tercera policromía. Color marfil (capa muy fina y de gran dureza).

4. Cuarta policromía. Marmoreado en color verde.

5. Capa muy fina color tierra. No es una policromía, parece una imprimación, soluble al agua.

6. Quinta policromía. Marmoreado en tonos rojizos.

7. Sexta y última policromía superficial, sobre una gruesa capa de estuco (con una capa de barniz sobre ella).



Fig.VIII.4 Cata en la columna primitiva. Secuencia estratigráfica.



Figura IV.2.1 Entre 1949 y 1989. Quinta policromía.



Figura IV.2.2 Sobre la anterior. Sexta policromía.

- Secuencia estratigráfica del sudario.

A. Primera policromía. Con bol rojizo, lámina de oro y color blanco marfileño.

B. Segunda Policromía, color ocre amarillo.

C. Tercera policromía, color blanco grisáceo.**D. Policromía superficial,** ocre con pátina.

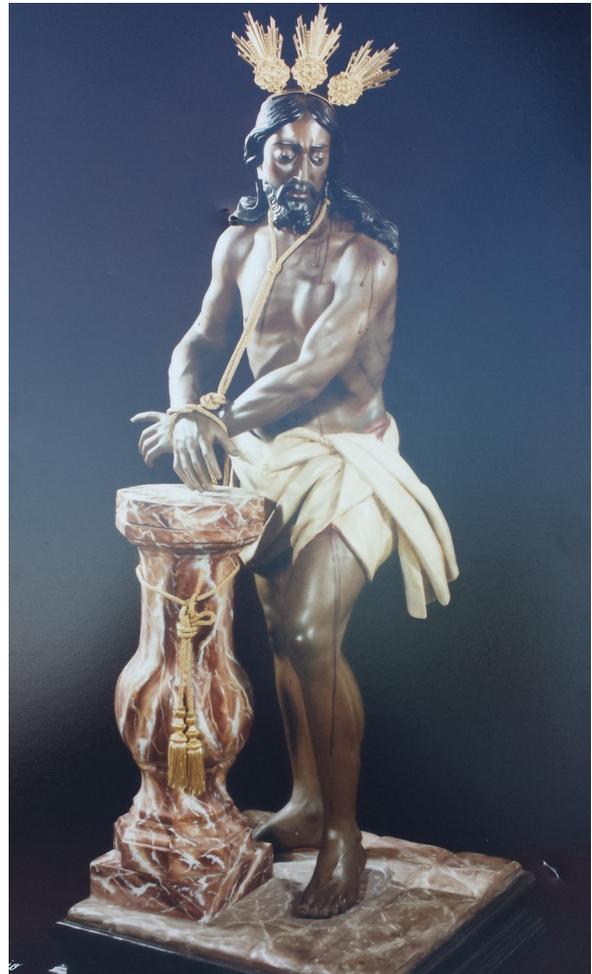


(Fig.VIII.3)

Figura IV.2.3



Copyright Universidad de Sevilla
Fotografía de la Fototeca de la Universidad de Sevilla. En torno a 1949.



Fotografía realizada entre 1949 y 1989.

Figura IV.2.4



Estado inicial

Figura IV.2.5



Estado inicial

Figura IV.2.6



Estado inicial

Figura IV.2.7



Estado inicial

Figura IV.2.8



Columna primitiva.

Figura IV.2.9



Estado inicial. Iluminación ultravioleta.

Figura IV.2.10



Estado inicial. Iluminación ultravioleta.

Figura IV.2.11



Imagen radiográfica.

Figura IV.2.12

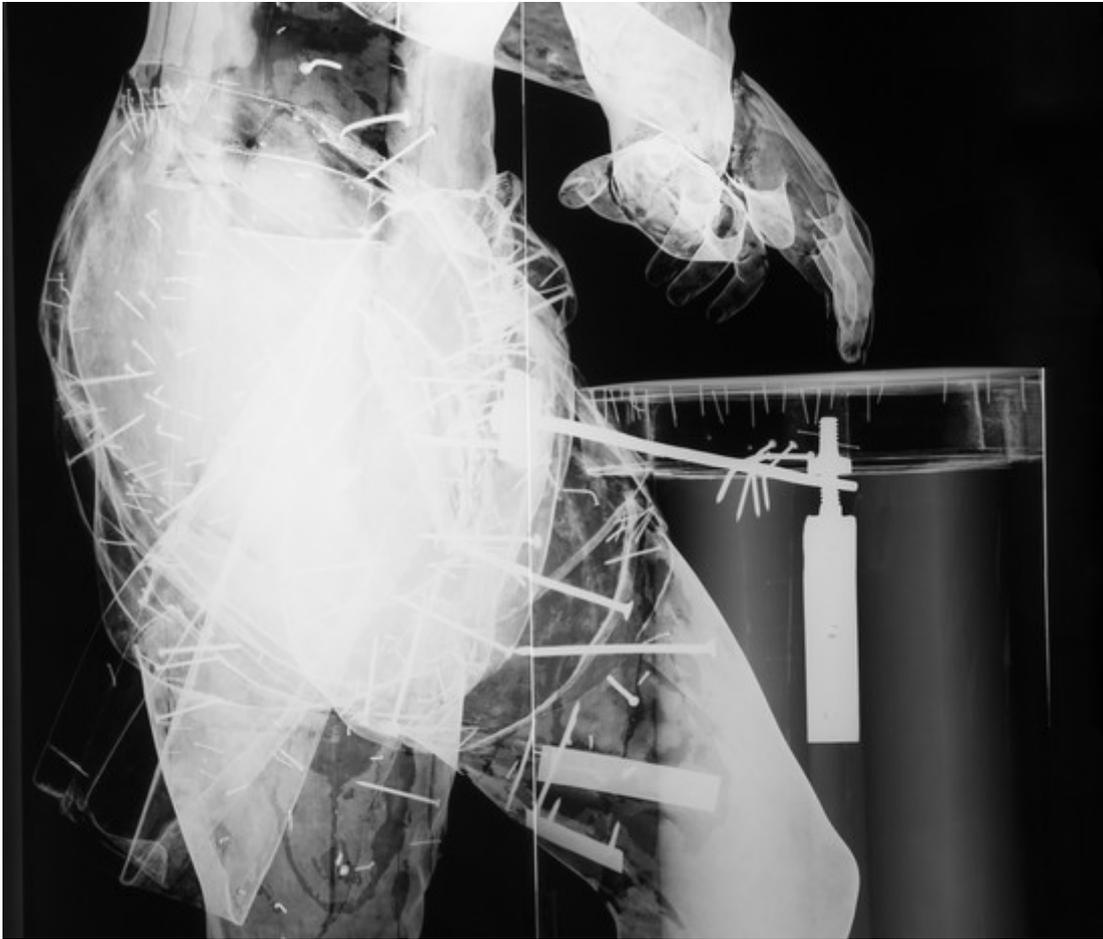


Imagen radiográfica.

V. VALORES CULTURALES

La imagen de Jesús Atado a la Columna, realizada en el último tercio del siglo XVIII, es una escultura religiosa que representa el episodio de la flagelación de Jesús. La obra reúne una serie de valores histórico-artísticos, iconográfico y devocionales a tener en cuenta.

El origen de la talla está en relación con su función religiosa como imagen procesional y de culto para la que fue adquirida por la Hermandad del Castillo en 1771. Desde entonces se encuentra junto a la Virgen del Castillo en la ermita del mismo nombre de Lebrija, siendo ambas imágenes titulares de esa hermandad.

Como obra de arte también hay que resaltar que forma parte del conjunto de bienes muebles que alberga la ermita, edificio que está declarado Monumento Histórico Artístico desde 1931 e inscrito como Bien de Interés Cultural en 1985 con la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

Este lugar donde recibe culto se ubica en el interior de la antigua fortaleza medieval de Lebrija. Su relevancia histórica ha convertido a este templo en un referente visual y cultural de la localidad y su entorno.

En un principio, fue el templo cristiano de los habitantes del interior del recinto defensivo, con posterioridad a la reconquista cristiana, a finales del siglo XV, dejó de ser la iglesia principal. Se produce un abandono del templo constatado en el siglo XVI por la visitas del arzobispado al extenderse la población fuera del recinto amurallado. Durante los siglos XVII y XVIII se incorporan nuevos elementos muebles al templo, encaminados al embellecimiento del mismo.

Además, en 1755 la Virgen del Castillo fue proclamada patrona de la localidad con lo que en el siglo XVIII se renueva por tanto la devoción y la importancia de una iglesia que se encuentra ya consolidada como ermita, alejada del centro de la población. Es en este contexto donde la hermandad encarga la imagen de Jesús atado a la columna.

Al aproximarnos al conocimiento sobre la talla de Jesús atado a la columna, detectamos la ausencia de información sobre ella, las referencias historiográficas son prácticamente inexistentes hasta el siglo XX.

Será Bellido Ahumada (1954) el primer investigador que publique los datos referentes a su adquisición por parte de la Hermandad en 1771. Los estudios posteriores se limitan a reproducir esta información.

Recientemente, en las primeras décadas del siglo XXI, se han publicado unos escuetos datos que facilitan un mayor acercamiento a su adscripción cronocultural. Moreno Arana (2010, 2012) la relaciona con la producción de los escultores barrocos jerezanos que trabajaron durante la segunda mitad del siglo XVIII en torno al círculo del artista genovés Jacome Vacaro.

En este sentido, el análisis artístico ahora llevado a cabo permite corroborar que la imagen representa la iconografía de la flagelación mediante la estética barroca del siglo XVIII, pero con un lenguaje diferente al empleado en la ciudad de Sevilla, a cuyo arzobispado pertenece Lebrija. Está en relación con la producción escultórica del ámbito jerezano de la segunda mitad del siglo XVIII y se encuentra influenciada notablemente por los artistas genoveses que trabajan en la provincia gaditana por esa época.

La imagen actualmente es un referente en las devociones de la localidad y prueba del aprecio social que tiene es la repercusión que su restauración ha

tenido en los medios de comunicación locales.

VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

1.1.1. Estado de conservación del soporte

En cuanto al estado de conservación del soporte, es de reseñar que se observaban numerosas fisuras a nivel de la policromía, provenientes de incidencias en el soporte. Estas grietas se sitúan en zonas tales como el empeine del pie izquierdo, en las piernas marcando líneas de unión de piezas, en la espalda marcando también la tapa que cierra el ahuecado de la espalda, en los brazos, en el sudario y en el torso.

La unión entre las distintas piezas conformantes es estable, aunque durante los tratamientos en el taller, hubo que revisar la eficiencia de los ensamblajes entre algunas piezas constitutivas, como las de la unión del empeine del pie derecho o las uniones de las piezas de la parte alta de ambos brazos. Durante la manipulación directa de la obra se pudo comprobar que, tanto en el brazo derecho como en el izquierdo, existía cierto movimiento entre las piezas situadas en la parte más alta de estas dos extremidades. También se detectó un problema de cierta desunión entre una pieza de pequeño tamaño que conforma el talón derecho y el bloque central del volumen de la pierna.

Por otro lado, no se han encontrado alteraciones de tipo biológico en la madera que conforma el cuerpo, pero no ocurre así con la utilizada en la peana. En ésta, se comprobó que varios de los listones conformantes estaban atacados por pudrición y por la acción de insectos xilófagos. Las tablas más atacadas estaban situadas en los laterales internos de las molduras. (Fig. VIII.23) ,(Fig.VIII.24)

Otra de las patologías que afectan al soporte es la inclusión de cientos de elementos metálicos de distinta factura clavados y atornillados en la madera. Estos elementos, además de haber agujereado la policromía, también pueden suponer una causa de degradación en cuanto que pueden ser susceptibles de oxidación y han producido una pérdida de materia.

1.1.2. Estado de conservación de la policromía

Existían zonas con inminente riesgo de desprendimiento de la preparación y la policromía localizadas en el talón del pie derecho, en algunas zonas del sudario y alrededor de algunas de las fisuras situadas en las carnaciones.

Las fisuras detectadas en la superficie polícroma provienen de las líneas de unión de las distintas piezas del soporte, como ya se ha reseñado.

Una de las alteraciones a destacar es la multitud de faltas de policromía debidas a las incisiones producidas por los elementos metálicos que se colocaron en anteriores intervenciones y por los lijados de la superficie polícroma. Estas faltas de policromía quedaron a la vista, tras la retirada de repintes más superficiales.

Sobre la superficie de la peana presenta gotas de cera, algunas debajo de la última capa de color.

VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

El procedimiento y método de intervención aplicados en el proyecto de Jesús Atado a la Columna están englobados dentro de una metodología general ya desarrollada (apartado II. Metodología y criterios generales).

Desarrollo del proceso metodológico específico de actuación:

- Fase de estudio, durante la elaboración del informe diagnóstico previo.
 - Examen organoléptico,
 - Estudio de la superficie policroma con iluminación Ultravioleta. (Fig. IV.2.9), (Fig. IV.2.10)
 - Estudio de la superficie policroma con estereomicroscopio.
 - Realización de radiografías con tomas de frente y perfil. (Fig. IV.2.11), (Fig.IV.2.12)
 - Análisis en laboratorio de una muestra de policromía.
 - Documentación fotográfica.
 - Estudio histórico-artístico.
- Fase de intervención, en el taller.
 - Actuación directa en el soporte (fisuras y peana).
 - Actuación directa en la policromía (eliminación de repintes y barnices, estucado y reintegración cromática).
 - Estudio del hueco interior de la talla con endoscopia óptica. (Fig.VIII.16)
 - Documentación fotográfica.
- Fase de documentación de procesos.
 - Elaboración de la memoria final de intervención.

Atendiendo a criterios de intervención específicos, para llevar a cabo las acciones precisas, se ha tenido muy presente el carácter devocional de la propia obra así como su funcionalidad como imagen procesional.

Como ya se ha visto en apartados anteriores, durante el inicio del proceso de tratamiento se encontró que existía otra policromía subyacente, aparte de la encontrada en el momento del estudio diagnóstico. Después de contemplar todas las posibilidades en cuanto a la remoción de capas policromas, se decidió dejar a la vista la segunda fase policroma, que es la que está en mayor extensión a la vista y es además, la opción planteada en el informe diagnóstico.

Estudiada la posibilidad de reubicar la antigua columna en la peana, se determinó que lo mejor sería dejar la que actualmente tiene hoy día. Esta decisión fue expuesta y justificada en una reunión a la Comisión de seguimiento de este proyecto. La causa principal de esta decisión reside en que la retirada de todas las capas de policromía superpuestas se hacía casi imposible sin perjudicar a la policromía primera, que se encontraba muy frágil. Otra de las razones para convenir no retirar la actual columna es que los procedimientos necesarios a llevar a cabo para la extracción de los elementos metálicos que la sujetan se consideraron operaciones demasiado agresivas para el resto del soporte y de la policromía.

VIII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Los tratamientos de conservación–restauración que se han realizado son los siguientes:

- **Limpieza superficial** de toda la imagen con brocha suave y aspiración.
- **Fijación del conjunto policromo** con la aplicación de cola animal y calor controlado en las zonas donde se consideró necesario. Áreas puntuales del sudario y de las carnaciones. (Fig.VIII.1)
- Previa realización de un test de solubilidad, se realizó la **limpieza del estrato policromo**, que se centró en eliminar todos los repintes aplicados sobre la policromía de las carnaciones. La solución empleada fue la impregnación puntual del área a tratar con un gel de Acetona y alcohol bencílico para la eliminación de los repintes más espesos y de los que se encontraban sobre zonas sin policromía subyacente. Para las áreas más sensibles se utilizó una mezcla de White Spirit, Acetona y Etanol (1:1:1).(Fig.VIII.2, VIII.6, VIII.7, VIII.8, VIII.9)

Fue necesario acudir a la acción puntual de goma de borrar para la eliminación de repintes y suciedad muy incrustada en la policromía.

Asimismo, se eliminaron de forma mecánica numerosos estucos mal enrasados y desbordantes a las lagunas, aplicados en intervenciones anteriores. (Fig.VIII.12)

- Algunos **clavos** se encontraban a más nivel que el de la superficie policroma y quedaron a la vista tras retirar los estucos que los ocultaban, aplicados en anteriores intervenciones. Una vez a la vista el metal del clavo, se impregnó con ácido tánico y se protegió con una resina acrílica.
- **Consolidación de las fisuras** situadas en ambos brazos. Se inyectó Acetato de Polivinilo a través de las mismas, colocando gatos de presión para que hicieran fuerza, reforzando así los ensamblajes. Esta misma operación fue realizada en zonas con fisuras, como la parte anterior alta de la pierna derecha o algunos pliegues del sudario.

En otras áreas existían fisuras, pero no se detectó movimiento entre las piezas, por lo que se procedió rellenando el hueco entre los planos de unión con finas chirlatas de madera y pasta de madera a base de polvo de serrín y acetato de Polivinilo. (Fig.VIII.17, VIII.18)

Al eliminar los repintes situados en el área del pliegue interno del codo derecho apareció una gruesa capa de estucos y masillas que había deformado visiblemente el volumen primigenio de la talla. Además, todo este volumen añadido ocultaba una falta de madera, suplida con estos materiales. Como consecuencia de esto, se actuó eliminando estos estucos y añadiendo piezas de madera encoladas hasta conformar el volumen que se encontraba perdido. (Fig.VIII.13, VIII.17)

- **Peana.** Las piezas situadas en la cara interna de los laterales de la peana, como se ha dicho, estaban muy afectadas por pudrición y galerías de xilófagos. Por este motivo, se procedió a eliminar todas aquellas piezas de madera afectadas, y a consolidar con resina acrílica las otras partes que se dejaron y que presentaban mejor resistencia. Para retirar las piezas hubo que extraer numerosos clavos oxidados con los que se sujetaban unas a otras. (Fig. VIII.23)

Una vez retiradas las piezas en mal estado, se realizaron otras con las mismas características morfológicas y se colocaron en su sitio, ensamblándolas con Acetato de Polivinilo y refuerzo de espigas de madera. Además, se reforzaron los ensambles de las esquinas ya que habían perdido estabilidad. Se sustituyó uno de los cartabones de madera de las esquinas (trasera derecha) por otro de las mismas dimensiones realizado en madera de cedrela. (Fig. VIII.24)

A las palometas de hierro que enroscan en los pernos internos de las piernas se les retiró el óxido con cepillo de metal y se protegieron con resina acrílica (Paraloid B-72 ®).

Finalmente, las molduras nuevas colocadas en las caras externas se protegieron con una imprimación sintética y se pintaron con pintura sintética y el mismo tono que el resto de las piezas de la peana. Las piezas colocadas en el interior de la misma, se pintaron con pintura acrílica y color marfil, similar al que tienen el resto de las piezas en esta zona. (Fig.VIII.25)

- **Las lágrimas** y los regueros se potenciaron visualmente aplicando pigmentos al barniz. (Fig.VIII.34)
- Se retiraron los pequeños **cáncamos** situados junto alrededor del cuello, que en su día sujetaban el cordón.
- **Estucado** de lagunas de policromía, con materiales afines al original (sulfato cálcico y cola animal). (Fig.VIII.19, VIII.20, VIII.21, VIII.22)
- **Reintegración del estrato policromo** mediante técnica reversible y criterio diferenciador (acuarela, pigmentos aglutinados al barniz y técnica de rayado).
- **Protección de la superficie** de color mediante aplicación de un barniz adecuado. (Lefranc & Bourgeois® surfin).

Figura VIII.26



Finalizada la intervención. Vista general de frente.

Figura VIII.27



Finalizada la intervención.

Figura VIII.28



Finalizada la intervención.

Figura VIII.29



Finalizada la intervención.

Figura VIII.30



Finalizada la intervención.

Figura VIII.31



Finalizada la intervención.

Figura VIII.32



Finalizada la intervención.

Figura VIII.33



Finalizada la intervención.

Figura VIII.34



Finalizada la intervención.

Figura VIII.35



Finalizada la intervención.



Antes de la intervención.

Figura VIII.36



Antes de la intervención.



Finalizada la intervención.

Figura VIII.37



Antes de la intervención.



Finalizada la intervención.

IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

Con la intervención de conservación–restauración efectuada en la imagen de Jesús Atado a la Columna, se han alcanzado los objetivos previstos al inicio del proyecto: ampliación del conocimiento técnico, consolidación estructural de la obra, aportación de información al estudio histórico y puesta en valor cultural de la obra.

El hecho de haber podido dejar a la vista en las carnaciones la policromía que ahora podemos contemplar ha conseguido devolverle un valor a la imagen que se encontraba perdido tras las últimas intervenciones que se llevaron a cabo.

Además, las recomendaciones técnicas aportadas a la Hermandad van a servir para el mejor mantenimiento de la escultura. El informe final ayudará a tener presente en adelante algunas claves de conservación para tratar aspectos de la imagen, su manipulación y su entorno de cara a su preservación material.

X. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la imagen de Jesús Atado a la Columna, 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 20°C de T y unos 55-60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

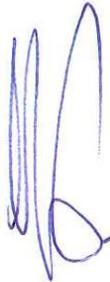
Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que algunas lámparas ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar. Es importante, en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra.

En el transcurso de la actividad cotidiana de la Hermandad, se producen determinadas actuaciones que implican una manipulación de las imágenes tales 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 llevarlas a cabo 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 esta tarea no se puede convertir en un acto rutinario.

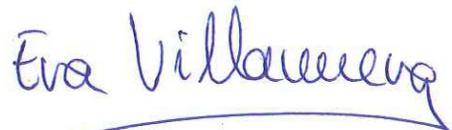
Recomendaciones básicas a tener en cuenta en la manipulación y uso de la imagen:

- 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 besamanos. Sustituir el contacto directo por un gesto de acercamiento. En ningún caso se debe frotar la superficie polícroma con cualquier tipo de paño.
- No colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma (anillos, adornos, 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 deben estar desprovistas de anillos, pulseras y otra 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 restos de cera con un foco de calor ni con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.



Fdo.: Ma Teresa Real Palma
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Eva Villanueva Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
ARTÍSTICOS



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

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

Reyes Ojeda Calvo. Jefa de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación de los trabajos:

María Teresa Real Palma. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Conservación-restauración:

María Teresa Real Palma y Juan Carlos Castro Jiménez. Técnicos en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico:

Eva Villanueva Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Análisis:

Auxiliadora Gómez Morón. Química. Laboratorio de Análisis Químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Estudio radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH. Estudio

Estudio fotográfico:

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

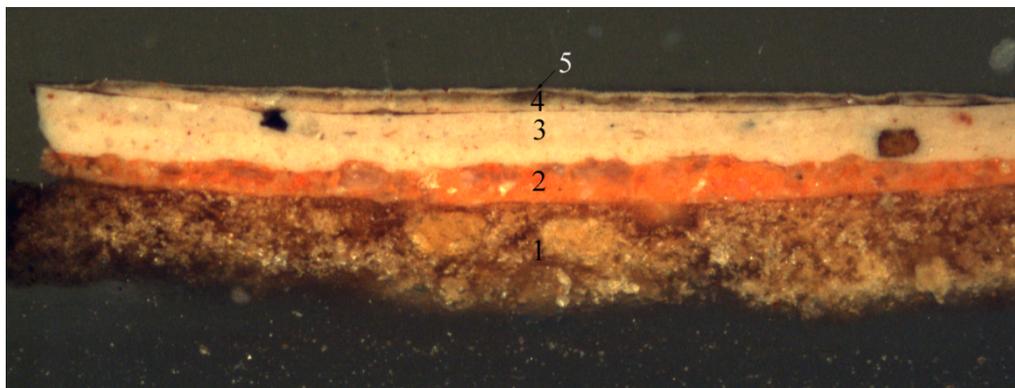
Sevilla, mayo de 2015



VºBº Lorenzo Pérez del Campo

JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN

ANEXOS



ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

Cristo atado a la columna

(Lebrija, SEVILLA)

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se ha analizado una muestra de policromía de la obra. El fragmento de pintura se embute en una resina de metacrilato y se pule perpendicularmente para obtener la sección transversal. En esta sección se analiza tanto la capa de preparación como las de pintura.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Descripción de las muestras.

COLUMQ1. Carnación tomada del talón del pie izquierdo junto a una laguna.

2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra 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 inorgánicas.

3. RESULTADOS

Muestra: COLUMQ1

Descripción: Carnación tomada del talón del pie izquierdo junto a una laguna (figura 1).

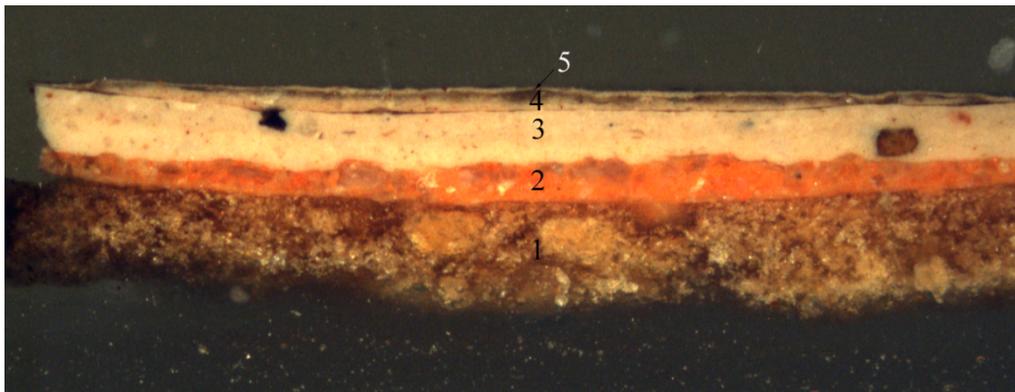


Figura 1. Estratigrafía de la muestra COLUMQ1

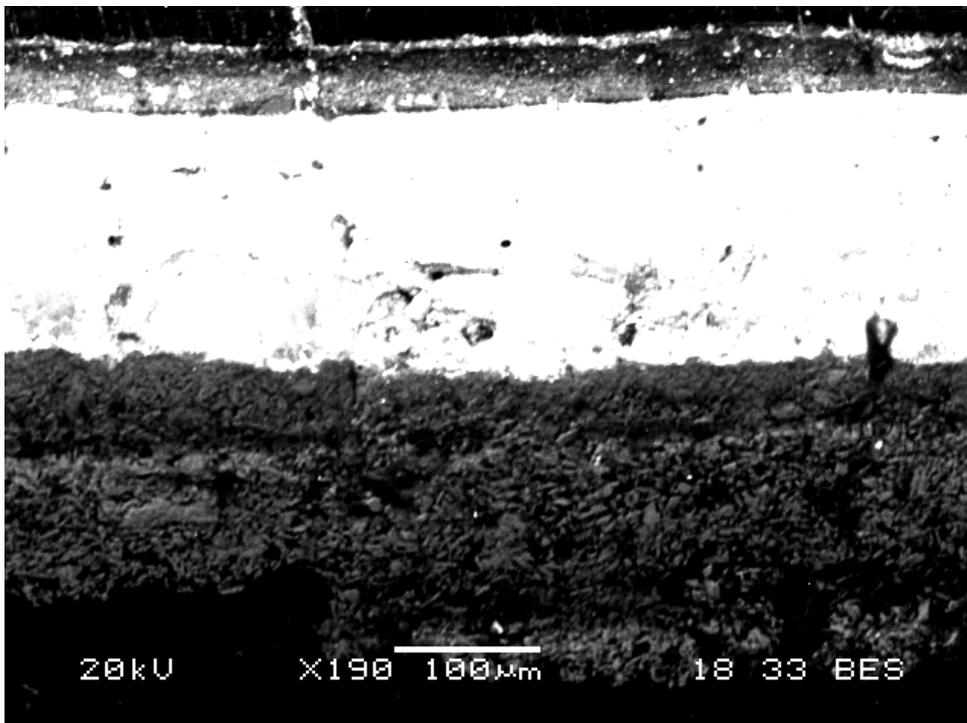


Figura 2. Fotografía al SEM en modo BSE de la muestra COLUMQ1

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 2) Capa de preparación de espesor máximo medido 230 μm . Está compuesto por yeso y algunos granos de cuarzo.
- 3) Capa de color naranja cuyo espesor medio es de 80 μm . Está compuesto por minio y algunos granos de yeso.
- 4) Capa de color blanco y algunos granos rojos de espesor medio de 110 μm . Está compuesta por blanco de plomo y granos de ocre.
- 5) Capa de color blanco cuyo espesor es de aproximadamente de 40 μm . Está compuesta por litopón y tierras rojas con algunos granos de calcita y cuarzo.
- 6) Capa de color blanco cuyo espesor es de aproximadamente de 20 μm . Está compuesta por blanco de zinc, minio y ocre.

4. CONCLUSIONES

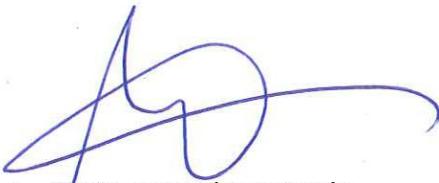
La capa preparatoria está compuesta por yeso. La capa original está compuesta por minio y sobre ella se aplica una policromía con blanco de plomo y ocre.

Sobre la capa 3 se identifica un barniz y sobre ella otra capa compuesta por litopón y tierras rojas.

Sobre la capa 4 se identifica otra capa compuesta por blanco de zinc, minio y ocre.

En estas muestras se identifican como pigmentos:

- Rojo: Tierras rojas, ocre, minio.
- Blanco: Blanco de plomo, litopón, blanco de zinc



Fdo.: Auxiliadora Gómez Morón

LABORATORIO DE ANÁLISIS QUÍMICOS

CENTRO DE INMUEBLES, OBRAS E INFRAESTRUCTURAS