

RESTAURACIÓ DEL CRIST DE LA SANTÍSSIMA SANG DE DÉNIA

M^a Dolores Vilella Villar
Restauradora de Belles Arts
de l'Excma. Diputació Provincial d'Alacant

RESUM: L'obra que ens ocupa és una talla de fusta policromada de volum redó, que després de l'estudi iconogràfic i històric realitzat, podem dir que estilísticament se situa en el segle XVI, trobant referències seues per primera vegada en el segle següent. Les característiques de les obres dels artistes estudiats fan que el Crist de Dénia s'aproxime més als aires manieristes del segle XVI, encara que en moltes regions, aquesta estètica es va allargar fins ja entrat el segle XVII. Entre aquestes característiques destaquen: la forma de la talla del pèl en flocs rígids acabats en ones, els plecs rectes del drap de puresa, el hieratisme del cos i la corona d'espines que apareix en moltes obres renaixentistes, desapareixent en les barroques.

En el present article s'intenta resumir l'estudi realitzat, l'estat de conservació en què es trobava l'obra i el procés de restauració que vam dur a terme.

PARAULES CLAU: Crist, Santíssima, Sang, Loreto, Dénia, Diputació, Alacant, laboratori, restauració, Cultura, MUBAG, conservació, neteja, consolidació, reforços, reconstrucció, repintats, reforços, llum ultraviolada, abrasió, reintegració, protecció, vernís.

ESTUDI HISTORICOARTÍSTIC

1. Introducció. Origen de la celebració de la Santíssima Sang a Dénia



Detall del lateral dret, on veiem la talla dels cabells entrecreuats.

La Confraria de la Sang de Crist va ser fundada l'any 1587 a l'Escola dels Xiquets, situada al carrer Loreto. No consta documentació escrita del moment en què la talla apareix en la Confraria, però és possible que fóra encarregada per al Convent de les Religioses

Agustines Descalces, en el moment de la seua fundació o en anys propers, a causa de l'acreciment de la fe de la població de la zona, en aquesta advocació. Es trobava a principis del segle XVII el rei Felipe III a Dénia, per a rebre la seua nova esposa Margarita d'Àustria, que arribava a aquest port. Es va pronunciar el monarca sobre la gran fe que professava a les Religioses Agustines i açò va bastar perquè el Duc de Lerma i Marqués de Dénia, Valgut del Rei, decidira demanar autorització al Patriarca Don Joan de Ribera per a fundar el convent de les Religioses Agustines Descalces de Dénia, en el 1604. L'any 1633 la devoció a la Santíssima Sang viurà un moment de plenitud i creixement de la ciutat de la mà del denier Fra Pere Esteve (1583-1658), el "Pare Pere": A l'estiu d'aqueix any Dénia patia una gran mortaldat per una epidèmia de còlera. El "Pare Pere", en conèixer la situació de la seua ciutat natal, va acudir a ella i, després de rebre inspiració divina, va resoldre celebrar una festa en honor a la Puríssima Sang de Crist en el Monestir de les Monges de Loreto.

Explica la tradició que el dimecres de la Santíssima Sang es va celebrar una processó general, es va cantar una missa i un sermó i el "Pare Pere" va beneir uns pans que van ser repartits entre la població, la qual va sanar miraculosament de l'epidèmia¹.

¹ <http://blogs.ua.es/historiadenia/2013/12/13/los-origenes-de-la-fiesta-de-la-santissima-sang/>
ref 13/04/2015

2. Estudi històric

L'escultura barroca espanyola, en la seua majoria de caràcter religiós, s'allunya del naturalisme classicista del segle XVI, per tal d'acréixer la religiositat dels fidels a través del seu dramatisme, incrementant el patetisme fins al límit. Això s'aconsegueix, a més de per la seua expressió, amb l'execució de les múltiples marques de la Passió, d'ací també el nom de Crist de la Sang. Per a comprendre l'escultura del segle XVII, no podem sostraure'ns del seu entorn cultural, clarament marcat pel Concili de Trent i la Contrareforma, en l'àmbit de l'Església Catòlica i l'entorn de la monarquia hispànica íntimament unida a la religió. L'art religiós en aquests moments està clarament dirigit a recolzar els sacerdots en els seus sermons i a acostar al poble el missatge del sofriment i sacrifici de Crist, on no veuran en les escultures tan sols una obra d'art, sinó la representació mateixa de la divinitat.



Estat inicial de l'obra. S'observa el hieratisme de la talla, tan sols trencat per la lleugera inclinació del cap.

En el Barroc es canvia la imatge escultòrica devocional



Lateral esquerre, després de l'intervenció es poden estudiar les múltiples marques del flagell a la pell.

de recloses capelles, col·locades en fornícules de visió frontal, per la imatge processional de volum redó que ix del temple a la trobada del poble. L'escultura del Barroc va arrancar en diferents moments temporals segons el lloc geogràfic, estant molt barrejades les característiques del Renaixement i del Barroc sobretot en el canvi de segle.

En aquest període existeixen dues grans escoles d'escultura a Espanya: La Castellana i l'Andalusa. Les característiques de l'Escola Castellana de principis del XVII es plasmen en imatges de major dramatisme en el rostre, de realisme dur, accentuant les expressions i signes de dolor, amb major quantitat de sang en la policromia que en l'Escola Andalus. Els escultors cercaven el realisme descriptiu, utilitzaven la fusta (cedre, pi, xiprer, perera, castanyer, roure martinenc, etc.), les policromaven i estofaven. L'aprenentatge dels artistes en tallers era obligat.

Quant a l'Escola Castellana, el seu major exponent serà Gregorio Fernández (1576-1636). En el segle anterior, època en què s'està gestant aquesta grandiosa escola, trobem clares influències en els nostres artistes d'escultors procedents dels Països Baixos, pel florent comerç que es desenvolupa entre la península i Flandes. Entre aquests artistes, en els antecedents del Barroc, està Alejo de Vahía (cap a 1475–1510, 1515). Establert en Becerril de Campos, va treballar per Valladolid i Palencia, però també se'l situa per primera vegada en 1473-1475 en la zona llewantina, concretament treballant per a la Catedral de València. Els crucificats d'Alejo de Vahía van marcar una estètica que va ser clarament seguida en la zona castellana i llewantina ². Les dades amb les quals s'explica, tant de tipus documental com a estilístic, situen el període d'activitat d'aquest artista o del seu taller, aproximadament entre 1475-1515. Dins de

² Fernández Sánchez, José Alberto y Belmonte Blas, Jorge. "La imaginería renacentista en la pasión murciana (I). A modo de Introducción". <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia1.htm> ref. 26.04.2016

la seua forma de modelar el cos humà s'observa una lleugera evolució, des d'unes formes planes, lineals i tallants a unes altres una mica més arrodonides i naturals.

La iconografia de Crist Jacent és un model de creació original del segle XVI moltes vegades repetit en el següent segle. En tota la regió lleuantina, fins a Múrcia, s'estendrà la devoció a la Santíssima Sang de Crist promoguda pel suport del Patriarca Joan de Ribera, establert en la ciutat de València. Es van crear a la fi del segle XVI i principis del XVII múltiples confraries seguidors d'aquesta advocació. El costum del rés de les santes nafres enfonsa les seues arrels en els temps medievals trobant ampli ressò en les regions lleuantines de la península; concretament València es converteix en capital de la regió caputxina de la Preciosíssima Sang, comptant amb figures de divers rang intel·lectual que versen sobre la Sang de Crist i les seues Santes Nafres.

Si bé és cert que aquest tema s'ha representat des de temps immemorial, es va intensificar a partir de l'últim terç del segle XVI i principis del XVII, quan



Detall del rostre, amb les zones reixides fregades i les internes amb brutícia acumulada.

comencen a proliferar confraries dedicades al Sant Enterrament. Entorn de Joan de Ribera, gran promotor de les arts, treballaran molts artistes, i encara que va preferir la pintura, també va recolzar escultors com Sebastián de Oviedo (f. del XVI-p. del XVII) o els mallorquins Nicolau i Gaspar Giner, pare i fill. Documentats entre 1586 a 1610, se'ls situa treballant en terres valencianes en aquest període. Un altre escultor actiu en la regió valenciana va ser Josep Esteve (2^a meitat del XVI), que entre els anys 1581 a 1588, realitza les talles del Retaule de la Capella dels Reis per al Convent de Sant Domènec de València. En dos articles relacionats amb el Crist de la Santíssima Sang, dels quals he tingut coneixement recentment, trobe informació molt interessant per al

desenvolupament d'aquest estudi. En un d'ells, l'historiador Daniel Benito Goerlich, situa cronològicament el Crist de la Santíssima Sang entre els primers d'aquesta iconografia realitzats en el segle XVI, de concepció renaixentista, amb algunes reminiscències gòtiques³. En l'altre article Rosa Seser, Directora de l'Arxiu Municipal de Dénia, estudia la relació de les Religioses Agustines amb la Santíssima Sang i el moment en què comença a nomenar-se en els arxius de les religioses i en el municipal, la talla que estem estudiant. No apareix encara en el primer inventari conservat de 1607; serà en l'inventari de 1633 en el primer en què es troba una referència d'un Crist gitat, sense que hi haja seguretat que siga el mateix que ens ocupa⁴.

Uns altres escultors de la zona van ser els germans Francisco, Juan i Diego de Ayala (documentats entre 1565 a 1584), i Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590). Van viure en la regió de Múrcia, treballant allí en l'últim terç del segle XVI. A Francisco, el més actiu dels germans, se'l situa a Múrcia com a nouvingut en 1563, trobant-se treballs dels tres entre 1566 a 1584 en la Diòcesi de Cartagena (Múrcia, Yecla, Pliego, Caravaca, Alhama, Villena, Mula, Cartagena, Moratalla i Jumilla) i en diòcesis veïnes com la d'Andilla (València) i Oriola (Elx...). A Domingo Beltrán se'l situa a Múrcia en dues etapes, la primera entre 1570 a 1576 i la segona entre 1581 a 1584⁵.

En l'Escola Andalusia d'època encara renaixentista, en la segona meitat del segle XV, trobem Pedro Millán (h.1450, 1455-1503, 1526)⁶, autor de nombrosos crucificats, en el segle XVI, a Pablo de Rojas (1549-1611) i a Luis de la Peña a principis del segle XVII. Pablo de Rojas serà l'artista que va fer el pas del classicisme renaixentista al naturalisme barroc. Però serà sobretot Juan de Mesa (1583-1627), ja en el segle XVII, a Sevilla, que va treballar en el taller de Martínez Montañés (1568-1649), qui seguirà diferents iconografies del sofriment de Crist i serà conegut com a imatger del dolor. Un altre artista

3 VV AA. El convent de Agustines de Dénia i la Santíssima Sang, 400 anys de presència a Dénia, Ajuntament de Dénia, Arxiu. 2005. 272 pp. Artículo de Daniel Benito Goerlich. Universitat de València. La Sang de la Vida. Notes sobre la representació escultòrica de la Santíssima Sang, pp. 215 a 225.

4 VV AA. El convent de Agustines de Dénia i la Santíssima Sang, 400 anys de presència a Dénia, Ajuntament de Dénia, Arxiu. 2005. 272 pp. Artículo de Rosa Seser Pérez. Arxiu Municipal de Dénia. La Santíssima Sang i les Agustines, pp. 179 a 213.

5 Fernández Sánchez, José Alberto y Belmonte Blas, Jorge. La imagería renacentista en la pasión murciana (Y III). El romanismo de finales de siglo II. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia3.htm> ref.18.05.2015

6 Sobre el escultor Pedro Milán <http://platea.pntic.mec.es/~anilo/sevilla/escuela.htm> ref. 22.03.2016

que va treballar en aquesta zona va ser Gaspar Ginés⁷, de qui es tenen notícies a partir de 1619. Va gaudir de l'amistat de Juan de Mesa; el seu catàleg com a escultor s'obri en 1627. Es va moure en el cercle de Jacinto Pimentel (c.1600-1676), Luis Ortiz de Vargas (1588,1590-1649) i Juan Martínez Montañés, realitzant les seues obres en la primera meitat del segle XVII, dins de l'estètica realista. No se l'ha de confondre amb el Gaspar Giner mallorquí, que va treballar amb el Patriarca Joan de Ribera.

3. Estudi estilístic



Detall de la zona de la boca abans de la intervenció. Barba i bigot simètrics.

Per a estudiar l'origen i provenença del Crist de la Santíssima Sang de Dénia i poder així situar-lo dins d'una escola i cronologia d'execució concretes, s'ha realitzat una recerca sobre les talles policromades d'aquest tema i d'altres representacions de Crist, en la geografia propera (Llevant i Múrcia) i dins de les dues escoles d'escultura més importants dels segles XVI i XVII, nomenades anteriorment (la Castellana i l'Andalusa).

Començant per l'escola castellana del segle XVI i dins de la influència flamenca que hem comentat entorn de la figura d'Alejo

de Vahía⁸, algunes obres de referència que podem citar com a precursors de les formes del Crist de Dénia són l'altrelleu "Llanto sobre Cristo muerto"⁹ de Bolaños del Campo (del propi Alejo de Vahía), actualment en el Museu catedralici de Valladolid i l'escultura de la Pietat, que anteriorment s'atribuïa

7 Sobre el escultor Gaspar Ginés. Roda Peña, José.. I.3.El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción en el pleno barroco. pag. 175. Pdf en línea, dentro del libro "La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana". Cap. I. Andalucía. 2013. Academia.Edu.

8 Sobre el escultor Alejo de Vahía <http://artevalladolid.blogspot.com.es/2015/09/alejo-de-vahia-un-ymaginario-en-la.html> ref.26.04.2016

9 Alejo de Vahía. <http://domuspucelae.blogspot.com.es/2013/06/theatrum-llanto-sobre-cristo-muerto-el.html> ref. 26.04.2016

a Rodrigo de León, en l'església de Santa Cruz a Medina de Rioseco.

A continuació transcriu literalment part d'una pàgina web dedicada a Alejo de Vahía, on es parla dels trets amb què solia compondre els seus rostres i que es reflectiran al llarg del segle XVI en molts altres escultors.

“Configuración de los rostros de Alejo de Vahía

Alejo de Vahía usa dos esquemas válidos ambos tanto para figuras femeninas como masculinas: el oval, alargado y fino, y el circular, achatado y más fuertemente expresivo, en cuyos trazados se advierte la superposición de los esquemas curvos citados y otros poligonales que sirven para crear puntos de referencia.

En el tratamiento de las cejas también se nota esta dualidad. En unos casos forman un arco de circunferencia continuo, desde las sienas hasta la nariz, y en otros la parte superior permanece recta, marcándose unos pliegues verticales en el entrecejo. Los ojos suelen ser abultados y un poco caídos hacia los lados, la nariz afilada y un poco redondeada en la punta, y las bocas se estiran adaptándose a una línea recta que queda interrumpida por dos pequeños pliegues verticales en las comisuras.” (v. nota 9)

Encara que alguns trets evolucionen, canviant les boques tancades per obertes (xicoteta, carnosa i entreoberta, per on apunten les dents), uns altres romanen, tant en l'execució dels rostres com en la del pèl o en la del cos l'anatomia del qual està esquematitzada, amb barbes simètriques que quan el cabell és ondat la barba repeteix les ones circulars, cabell partit al centre del front, ona en l'oïda dreta, flocs de pèl ondats i entrellaçats que cauen per davant del múscle dret i es tornen cap a arrere de l'esquerre (fórmula molt goticista), les cuixes són curtes i les tíbies són molt sobreixents. Presenta dos tipus de perizonium o drap de puresa, el primer es creua al capdavant i el segon es lliga en un lateral.

Dins d'aquestes influències flamenques es troben també el Cristo de la Laguna¹⁰, anònim del segle XVI, situat en San Cristóbal de la Laguna a Tenerife, el Cristo de la Salud¹¹, de principis del segle XVI situat en l'església de San Juan de Dios a Múrcia i el Cristo de la Laguna¹² de 1522, de l'escultor hispanoflamenc Gil de Ronza (h. 1480- 1534) a Zamora. Totes aquestes obres continuen amb els esquemes establits pels artistes flamencs i presenten clares

10 Cristo de la Laguna. Tenerife <http://pasionenladistancia.blogspot.com.es/2012/09/quinario-al-santisimo-cristo-de-la.html> ref. 11.05.2016

11 Cristo de la Salud. <http://blogmurciasemanasanta.blogspot.com.es/2014/04/triduo-al-santisimo-cristo-de-la-saludt.html> ref.22.03.2016

12 Cristo de la Laguna de Zamora <http://www.lignumcrucis.es/Hermandades/Castilla-Leon/Zamora/Galeria-Cristo-Laguna.html> ref. 11.05.2016



Detall del lateral esquerre del cap, amb la talla del cabell i la barba amb rinxols semicirculars.



Detall frontal del rostre allargassat, amb el suny arronsat, nas recte i cabell partit en dos al mig del front.

semblances amb els trets facials, forma de modelatge del pèl, del cos, les mans, les cames i els peus, el drap de pureza o el hieratisme del Crist de la Sang de Dènia.

Existeix la coincidència que el Duc de Lerma va encarregar a Gregorio Fernández per a San Pablo de Valladolid el primer model d'una sèrie d'escultures de Crist Jacent¹³, datada entre 1609 i 1612, de gran repercussió en l'escultura barroca castellana, anterior a la més famosa del Museu Nacional de Valladolid. Malgrat la coincidència que suposa aquest encàrrec, per un noble tan proper al sorgiment del convent en Dènia, no sembla probable que una d'aqueixes talles fóra l'encarregada pel Duc de Lerma per a aquest convent, ja que aquesta no s'aproxima per res a l'estil del model establert per Gregorio Fernández de la iconografia, molt més realista i dramàtic i que va aconseguir la seua plenitud en el segle XVII.

En la zona mediterrània, a causa probablement de la influència del comerç, per la proximitat amb la mar, les influències que arriben als escultors són majorment italianes i, per proximitat, de la gran Escola Andalusina.

13 Urrea Fernández, Jesús. A propósito de los Yacentes de Gregorio Fernández. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, ISSN 0210-9573, Tomo 38, 1972, págs. 543-546

A Nicolau Giner i el seu fill Gaspar se'ls coneixen dues peces documentades; un crucifix, Sant Crist del Privilegi¹⁴, que, segons l'historiador Benito Goerlich, Nicolau Giner va tallar en 1586 per als frares del Reial Monestir de Sant Domènec de Va-



Detall del rostre, lateral dret, on continuen els semicercles de la barba.



Detall en escorç del rostre, on podem veure l'onda a la altura de l'orella típica de les obres d'Alejo de Vahía.

lència, avui Capitània General i un Crist Jacent¹⁵ que Gaspar Giner va executar per al Col·legi del Patriarca en 1608. De l'escultor Sebastián de Oviedo, del qual poc s'ha estudiat (M^a Teresa Abad Azuaga indica que, pel

seu nom, se li pot reconèixer origen de fora de València), existeix un crucificat en el Cor del Reial Col·legi de Corpus Christi¹⁶ de 1604. Aquest Crist guarda semblances estilístiques amb altres dos de les poblacions valencianes de Navarrés i Vallada, segons Abad Azuaga¹⁷.

14 Imagen Cristo del Privilegio de los Giner. Historia del Arte Valenciano. Tomo 4. Del Manierismo al Arte Moderno. Dirigida y coordinada por Vicente Aguilera Cerni. Capítulo: El Manierismo y la transición al Barroco. Pág. 72 a 74

15 Imagen Cristo Yacente de Gaspar Giner. Historia del Arte Valenciano. Tomo 4. Del Manierismo al Arte Moderno. Dirigida y coordinada por Vicente Aguilera Cerni. Capítulo: El Manierismo y la transición al Barroco. Pág. 72 a 74

16 Imagen del Cristo de Sebastián Oviedo. Sánchez Navarrete, Manuel. El Colegio del Patriarca en Valencia (1). Pdf en línea. <http://www.lahornacina.com/dossiervalencia1.htm> ref. 24.05.2016

17 Abad Azuaga, M^a Teresa. Una donación del Patriarca Ribera: El Cristo de la Salud. Pdf en línea. <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF274.pdf> ref. 24.05.2016

Domingo Beltrán va tallar el Cristo de la Misericordia¹⁸, avui en dia en la parròquia de San Miguel de Múrcia, entre els anys 1581 a 1584, en el segon període de la seua estada en aquesta ciutat (5). De Diego de Ayala es coneix un Cristo Yacente¹⁹ que li va ser encarregat en 1574 i se sap que aquesta obra va ser sotmesa pel que sembla a una taxació de Domingo Beltrán (5); actualment es troba en l'església de San Juan de Dios a Múrcia. I del seu germà Francisco està documentat el Crist de la Reconciliació²⁰ d'Elx. Com a obres anònimes, també a Múrcia, en la sagristia de la parròquia de San Miguel podem veure el Cristo de la Buena Muerte (5), situat en la transició al Barroc o el Cristo de la Reja de Jumilla²¹, talla anònima del segle XVI que es troba en l'ermita de Santa Ana del Monte i el Cristo del Consuelo de Cieza²². L'autor del Cristo de la Salud, segons l'historiador Fernando Esteban Muñoz va poder ser un escultor de procedència nòrdica que va treballar en la regió de Múrcia i posteriorment a Andalusia fins a la seua mort, deixant petjada en els seus principals deixebles Jerónimo Quijano i Ginés de León. D'aquesta mateixa època primerenca renaixentista són les obres anònimes d'un Natzaré d'Oriola desaparegut i del Cristo del Refugio de San Lorenzo de Múrcia (2).

Totes aquestes obres de la regió valenciana i murciana segueixen dins del segle XVI o principis del XVII i, igual que en les comentades de la zona de Castella, s'hi aprecien en les formes de modelatge i en l'expressió dels rostres de les figures, les semblances amb l'obra estudiada. Concretament amb el Crist del Privilegi de Giner, el de la Misericòrdia de Beltrán o amb obres anònims com el Cristo de la Salud, el Cristo de la Reja de Jumilla o el Cristo del Consuelo de Cieza.

Arribant a la zona d'Andalusia, del cercle de Pedro Millán podem citar el Cristo de las Aguas Jerez de la Frontera²³ i de Pablo de Rojas el Nazareno de

18 Cristo de la Misericordia de Domingo Beltrán de Otazu. <http://centrorestauracionmurcia.es/web/veractuacion.php?id=73> ref.14.05.2015

19 Cristo yacente de Diego de Ayala <http://sentircofrademurcia.blogspot.com.es/2014/02/sabado-santo-en-murcia.html> ref.22.03.2016 <http://webs.ono.com/yacente/> ref. 18.05.2015

20 Cristo de la Reconciliación. Atribuido a Francisco de Ayala. <http://www.elche.me/monografia/santisimo-cristo-de-la-reconciliacion-atribuible-francisco-de-ayala-siglo-xvi> ..ref.22.03.2016

21 Cristo de la Reja Jumilla <http://semanasanta-jumilla.es/hermandades-cofradias/hermandad-cristo-caida/paso-cristo-reja/> ref. 26.04.2016

22 Cristo del Consuelo de Cieza <http://www.lahornacina.com/articulosgonzalezmoreno4.htm> ref. 26.04.2016 ; <http://fotos.laverdad.es/201302/santo-cristo-del-consuelo.jpg> ref. 26.04.2016

23 Cristo de las Aguas. Círculo de Pedro Millán. <http://www.lahornacina.com/dossierycacente.htm> ref.21.04.2015.

l'església de San Francisco de Priego i el Cristo de la Esperanza²⁴. En les talles de caps masculins de Pablo de Rojas s'observen característiques similars a la de l'obra de Dénia. De Luis de la Peña, deixeble poc conegut de Pablo de Rojas, en Morón de la Frontera, Sevilla, es pot contemplar l'obra de Jesús de la Oración en el Huerto²⁵ de 1623, que continua amb l'estètica manierista del segle XV i presenta recursos estilístics usats per l'autor del Crist de Dénia, com els trets facials, el tallat del pèl i la forma de pintar les gotes de sang semblants a l'estudiada. També es conserva d'aquest escultor un Cristo Yacente de 1619-1620 en l'església de la Victoria en Morón. Els crucificats de Pablo de Rojas, sent encara renaixentistes, posseeixen molt major naturalisme en el modelatge del cos que el que ens ocupa. Atribuït a Juan de Mesa es conserva un Cristo Yacente²⁶ en el convent de San Gregorio de Sevilla del primer terç del segle XVII, ja amb un major naturalisme barroc. Es coneix de Gaspar Ginés un crucificat per a la parròquia de la Puríssima Concepción de Trebujena²⁷ de 1633-36. El rostre, pèl i corona d'espines de l'obra que estem estudiant té aspectes semblants amb el Cristo de las Aguas de Jerez de la Frontera (Cadis) del cercle de Pedro Millán; el Cristo de Trebejuna de Gaspar Ginés o anònims com el Yacente de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad²⁸, església de San Lorenzo (Marchena, Sevilla) del segle XVI.

En el Crist de Dénia, fins i tot sent d'autor desconegut, després de l'estudi realitzat, podem apreciar semblances estilístiques amb obres dels escultors estudiats de la zona llewantina, murciana i andalusa i fins i tot la influència en la composició de l'obra, dels artistes hispanoflamecs de la zona castellana.

La forma de la talla del pèl en flocs encara molt arcaics, la forma ovalada del rostre, amb les celles inclinades cap amunt en el centre, l'entrecella lleument frunzida, els plànols geomètrics en la forma de modelar el cos, el drap de puresa en franges rectes sense moviment que s'entrecrua en el centre, el hieratisme i la simetria, tan sols trencats per la lleugera inclinació

24 (Fotos de Pablo de Rojas) Rueda Galán, Luis. Pablo de Rojas en los orígenes de la escultura barroca andaluza. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Jaén. Junio, 2014. Fig.6, Nazareno. pág. 38, Fig. 11, Cristo de la Esperanza. pág. 39. Pdf en línea. http://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/852/7/TFG_RuedaGalan,Luis.pdf. Ref. 29.03.2016

25 Cristo de la Oración en el Huerto de Luis de Peña. <http://almagacen.blogspot.com.es/2009/08/cofradias-en-moron-de-la-frontera.html> ref.23.03.2016

26 Cristo Yacente atribuido a Juan de Mesa. <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/obras-de-juan-de-mesa-1-parte> ref.27.05.2015

27 Cristo de Trebejuna de Gaspar Ginés. <http://pasionentrebujena.jimdo.com/nuestro-patrimonio/cristo-de-la-misericordia/> ref.20.05.2015

28 Cristo Yacente de la Iglesia de San Lorenzo. Sevilla. <http://www.rafaes.com/html-2004/exposicion-soledad-450-aniversario-4.htm> ref.23.03.2016

del cap, l'aproximen més a aquests antecedents renaixentistes que al ple barroc. Això no obstant, com també s'ha dit, la forma en què els diferents estils es barrejaven segons regions i canvi de segles fa difícil situar una data concreta per a la seua execució. Com a conclusió es pot dir que, pels seus trets estètics, se situa en el segle XVI i que la primera notícia d'un Crist de les seues característiques que es té en la zona serà al començament del segle XVII. Per a assegurar la data de la seua execució seria necessari realitzar més estudis científics i analítics dels materials que el constitueixen.

4. El laboratori de restauració

Durant els anys 2014-2015 s'ha intervingut en el Laboratori de Restauració de la Diputació d'Alacant, dependent de l'Àrea de Cultura/ Secció de Belles Arts/ MUBAG (Museu de Belles Arts Gravina), l'obra del Crist de la Santíssima Sang propietat del Monestir de Nostra Senyora de Loreto i Santíssima Sang de Dénia.

El Laboratori de Restauració de la Diputació compta amb un personal format per dues restauradores llicenciades en Belles Arts amb l'especialitat en Restauració de Béns Culturals, amb més de 20 anys d'experiència, la meua companya, Isabel Fernández Margüello i jo mateixa.

Al comandament del Laboratori i coordinant els treballs es troba la Directora Tècnica del MUBAG, la senyora Josep Perezgil Carbonell i al capdavant de l'Àrea de Cultura la senyora M^a José Argudo Poyatos. La plantilla del laboratori augmenta anualment amb dos becaris en formació; concretament en aquest treball van col·laborar Zoraida Pérez Jordà i Adrián Robles Andreu.

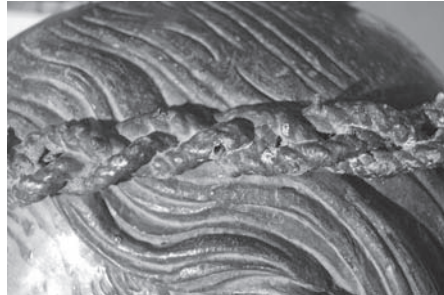
5. Estat de conservació de l'obra

En general, en l'obra s'observava brutícia ambiental generalitzada, causada per l'entorn en el qual havia estat durant uns 400 anys. En ambients amb ciris que desprenien gran quantitat de fum negre i greix; així com cera en forma de goterons que es van anar dipositant en la figura, ambients o magatzematges on es va acumular la pols, alternant amb èpoques d'estar exposada al culte i devoció on se li van aplicar cures o proteccions, acabant per fixar i incrustar

aquests tipus de brutícia en tota la policromia. El que veïem en general i de manera destacada era el contrast entre unes zones amb molta brutícia ambiental acumulada, com en les zones còncaves (les zones més enfonsades i de difícil accés), mentre que en les zones excel·lents, la qual cosa destacava era la seua



Detall de les mans amb zones perdudes de policromia.



Detall de les pèrdues en la corona de espines.

blancor, sense policromia, amb zones erosionades i desgastades pel frec i les neteges realitzades al llarg de molts anys.

També s'apreciaven clevills i separació en les unions dels blocs de fusta que formen el conjunt de la peça, en alguna d'aquestes zones havien afegit claus per a intentar subjectar les parts soltes. En aquestes zones s'havia perdut preparació i policromia.



S'observen les zones sense policromia al nas, pòmuls, celles i las zones amb brutícia acumulada.



Part posterior de l'esquena amb policromia de laceracions en molt bon estat de conservació.



Part posterior dels peus, amb la policromia de la sang perfectament conservada.



Part anterior dels peus, amb fregats i brutícia que alteren l'aspecte de la policromia.

La policromia de les gotes de sang de la part posterior de l'esquena i de la part inferior dels peus estava molt millor conservada.

En zones puntuals s'observaven xicotetes faltes de suport, com en un dit d'una de les mans i zones de la policromia amb una mica de pulverulència. Aquesta falta de cohesió entre la pel·lícula pictòrica, preparació i suport sol venir motivada pels moviments que pateix el suport de fusta davant la presència d'humitat excessiva o de canvis climàtics. En algunes zones de major frec de la part anterior, com les mans i els peus, es podia veure la fusta original.

El cap portava dues corones, la d'espines, que presentava grans faltes de material, havia perdut totes les pues, i una corona afegida, de pa d'or, la qual estava unida a la fusta per mitjà d'un caragol oxidat de considerable grandària, passat de rosca, en una zona que coincidí amb el punt on començava un



Detall del cleவில் en la part lateral del cap, amb les dues corones.



Corona separada de la talla, amb l'or ben conservat.

gran clevell del suport de fusta. Pensem que la corona daurada és d'una altra època perquè no és habitual en la representació d'aquesta iconografia.

6. Procés d'intervenció

- Estudis analítics
- Tractaments realitzats
- Neteja mecànica i química
- Consolidació
- Reforços estructurals
- Reconstrucció volumètrica
- Reintegració volumètrica
- Reintegració cromàtica
- Capa de protecció

Estudis analítics

Es van realitzar anàlisis amb el sistema de TC o TAC (tomografia axial computeritzada), i anàlisis estratigràfiques. El TAC és una tècnica mèdica que per mitjà de rajos X produeix una sèrie d'imatges fotogràfiques en tres dimensions, en aquest cas de l'interior de la talla de fusta. Gràcies a aquestes imatges vam poder observar la divisió de les peces en què està constituïda l'obra i els anells i vetes de la fusta. Les anàlisis estratigràfiques consisteixen en l'extracció de xicotetes mostres, en zones poc visibles o prop de llacunes o pèrdues, de diferents pigments de l'obra, que en el laboratori s'inclouran en resines transparents que una vegada endurides es tallaran en làmines fines, per a procedir a la identificació dels estrats i dels pigments usats per l'artista per a la policromia i preparació de la fusta. Aquests estudis es van realitzar gràcies a una col·laboració amb el IVC+R (Institut Valencià de



Moment de l'extracció de les mostres de policromia per tal d'analitzar i caracteritzar els pigments.

Conservació i Restauració) en les seues instal·lacions i pels seus tècnics. D'aquests estudis es va deduir que la talla sembla estar realitzada en fusta de conífera (possiblement pi o xiprer) pel tipus d'anells i veta que observem en



Lateral dret de l'obra després de l'intervenció.

les imatges característics d'aquesta família de fustes. El pi era una fusta molt usada en l'Escola Castellana i també es van usar bastant el pi i el xiprer en l'Escola Andalus. Ambdues fustes tenen característiques similars de veta i olor agradable. L'olor característica que desprèn una fusta aromàtica en tallarla, roman en el temps i és una de les formes que poden usar-se per a la seua identificació, podent apreciar-se novament si es torna a incidir, tallar o trepar en ella.

Amb el TAC es va observar que la talla està formada per diverses peces de fusta (expliquem 5) unides a unió viva mitjançant coles animals sense afegir elements de reforç com a espigues, cues d'oreneteta o estopa. Amb les anàlisis de les mostres de policromia es va descobrir que la preparació està composta per blanc de plom, les carnacions estan realitzades amb blanc de plom, vermelló cinabri i blau esmalt i les gotes de sang amb laca roja i roig cinabri.

També es van realitzar estudis complementaris des del Laboratori de la Diputació, examen fotogràfic general i de detalls, realitzats amb llum natural i ultraviolada, de tot el procés de restauració. Les fotografies amb llum ultraviolada ens ajuden a observar les deterioracions de l'obra, esgarrapades i abrasions en la policromia, mancades i repintats.

6.1. Neteja mecànica i química

El treball de neteja d'una obra d'art és una part molt delicada dins de la intervenció de restauració, ja que és un procés irreversible. Avui dia els estudis duts a terme per grans restauradors en aquest camp, com Richar Wolbers²⁹ o Paolo Cremonesi³⁰, aconsellen dur a terme neteges molt respectuoses amb



Procés de neteja del tors de l'obra, es pot percebre com en eliminar la brutícia es va igualant la policromia.

la policromia original i només en casos en els quals els vernissos oxidats o la brutícia acumulada en els estrats pictòrics dificulten la llegibilitat de l'obra.

En el cas de l'escultura el problema és la forma en què la brutícia es va introduint en les zones convexes de la

talla. Al llarg dels anys i els segles d'exposició de l'obra a neteges i abrasions, per contacte dels feligresos, trasllats o diferents manipulacions, les parts còncaues de la peça han sigut en moltes zones desgastades, causant un efecte molt agressiu en comparació de la foscor de les zones on no arribaven aquestes manipulacions. En l'obra que ens ocupa la neteja de la pel·lícula pictòrica es va dur a terme mitjançant una solució àcid/ base de pH controlat i amb una emulsió grassa, ja que a causa del tipus de brutícia que presentava, fum, pols, cera de ciris, aquestes solucions van ser les que van demostrar major efectivitat. Aquest tipus de neteja ajuda al fet que els dissolvents emprats romanguen més temps sobre la brutícia que cobreix la policromia. D'aquesta manera es poden usar dissolvents menys agressius, més innocus, tant per a l'obra com per als restauradors que la realitzen. Al mateix temps, en unir el poder del dissolvent amb un emulsionant es potencien les funcions de tots dos. No obstant açò és important que la quantitat del emulsionant siga una proporció molt baixa i

29 Wolbers, R. *Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods*. London: Archetype Publications. 2002. Cremonesi, Paolo. Modificar las propiedades y la acción del agua y de los disolventes orgánicos, incrementando su viscosidad gracias a los gelificantes. Pdf en línea http://ge-iic.com/files/Cursos/Cremonesi_Ponencia.pdf...ref.09.02.2016

30 Cremonesi, Paolo. Reflexiones sobre la limpieza de las superficies policromadas. Revista Unicum, P:\INFORMACION REST Y CONS\Limpieza\REFLEXIONES SOBRE LA LIMPIEZA DE LAS SUPERFICIES POLICROMADAS_ Unicum.htm ref. 21.03.2016

controlada en la mescla per a evitar que possibles restes romanguen sobre la pel·lícula pictòrica després de retirar i neutralitzar l'emulsió.

Un altre benefici d'aquest tipus de neteja és que els dissolvents emprats en la mateixa, espessits, romandran en la superfície de l'obra i no afectaran els diferents estrats en disminuir la penetració. També és molt important controlar les dissolucions usant quantitats xicotetes d'emulsionants i no col·locar-les mai en clevills o zones amb faltes de policromia. En la fundació Getty³¹ s'estan duent a terme estudis de l'ús d'aquests sistemes de neteja aquosos i el seu efecte a llarg termini en les obres on s'han emprat, per a controlar el possible efecte de restes d'emulsió o gels en les superfícies de les mateixes.

En estar la brutícia molt incrustada en els racons i volums de la talla, es va necessitar insistir diverses vegades en algunes zones amb les fórmules usades, fins a arribar a aconseguir un resultat de neteja equilibrat en tota la peça. Les emulsions i la mescla àcid/base posteriorment, dissolien la brutícia, que posteriorment amb l'ajuda de bisturís o d'hisops anàvem retirant lentament.



Zona de les mans i pany de pureza on destaquen les parts ja netes que igualen els plecs i la policromia de les mans.



En eliminar la brutícia, es tornen a veure amb claredat les marques del flagell en la zona de la cuixa dreta.

31 Artículos del Instituto de Conservación Getty The Gels Cleaning Research Project (Fall, 2000).

Gels Cleaning Research (Spring, 1999) ref. 21.03.2016

http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/gels/gels_publications.html

ref. 21.03.2016

6.2. Consolidació

La consolidació de la policromia es denomina en restauració d'obres d'art assentat de color. Aquesta tasca era necessària en zones on s'observava que xicotetes partícules es despenien de la superfície de l'obra. Es van protegir aquestes zones de pel·lícula pictòrica que necessitaven consolidar-se i amb adhesius d'origen animal i calor es va aconseguir aquest objectiu, adherir novament aquests xicotets aixecaments a la capa de preparació que recobreix la talla i al suport de fusta.



Zona de la policromia amb alçaments protegits per a realitzar l'assentament de color.



Plec d'un dels braços on s'aprecien els alçaments de pintura.

6.3. Reforços estructurals

La peça del lateral esquerre del drap es trobava una mica solta, a causa que en origen era una peça exempta adherida a unió viva (solament amb coles) al tronc central que forma l'escultura. A causa de la successiva manipulació de l'obra al llarg dels anys i ser possiblement un lloc fàcil i còmode d'adherència durant els trasllats de la mateixa, era una zona fràgil en l'estructura de l'obra. La intervenció ha consistit a realitzar tres xicotets orificis al llarg del



Orificis practicats al lateral dret del drap de puresa, amb la zona protegida, en el moment d'introduir la vareta de fibra de vidre



Clevills que marquen les parts de divisió del suport i la zona a fixar.



Injecció de l'adhesiu de reforç, pels clevills de separació entre les peces.

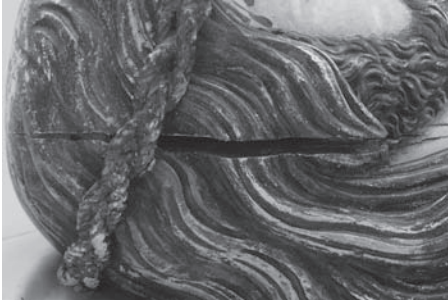
lateral del drap en zones poc visibles. Prèviament es va protegir la zona, els orificis travessen el fragment després i part del tronc central de l'obra, per a introduir tres perns de fibra de vidre de 5cm aproximadament, subjectes amb una massilla epoxídica, i amb açò reforçar la zona exposada a manipulacions durant posteriors trasllats. Així mateix, per a major seguretat es va tornar a encolar la unió viva de les dues peces per mitjà d'injecció d'adhesiu de cola animal.

6.4. Reconstrucció volumètrica

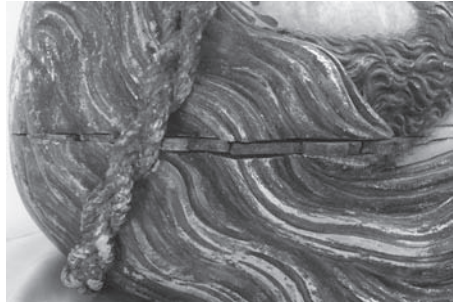
Va ser necessària també una reconstrucció volumètrica en zones de clevills oberts i en xicotetes zones mancades de suport. La fusta és un material que amb els canvis ambientals d'humitat relativa i temperatura sol patir molts moviments en la seua estructura. Això ha fet que els blocs de fusta que formaven la talla s'hagen anat soltant deixant clevills a la vista i zones de pèrdues de preparació i policromia. La reintegració volumètrica pretén emplenar aquestos clevills amb materials que no reaccionen a aquests canvis d'humitat i temperatura, en la mesura del possible, per a evitar que els clevills tornen a obrir-se perdent la policromia que sobre ella s'haja realitzat.

Els clevills es van anar emplenant progressivament, tant en el cap com en la mà, amb làmines de fusta fines, ceres acolorides i una massilla epoxídica lleugera. Finalment es van estucar amb estuc natural i es van reintegrar amb pigments al vernís.

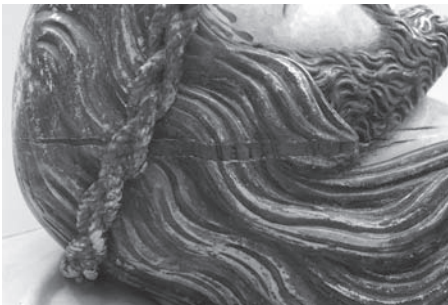
Les fotografies mostren el procés de reconstrucció de les faltes de la mà, amb els materials explicats.

Reconstrucció del cap i de la mà

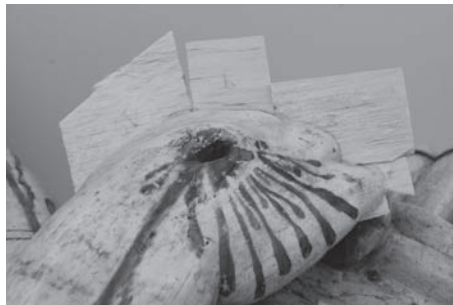
Clevill en la part esquerre del cap.



Replé del clevill amb làmines de fusta.



Part final de replé del clevill, amb cera acolorida.



Realització de las cunyes de fusta mitjançant el marcat de la silueta de la mà.



Clevills i separació de peces del suport en la zona de la mà i el pany de puresa.



Procés de replé dels clevills.



Detall de la mà amb els cleavills ja arreglats.



Detall de la manca del dit amb la massilla epoxídica lleugera.



Gran manca de fusta al dit.

6.5. Reintegració cromàtica i capa de protecció



Imatge de la zona del rostre on destaca la diferència en l'expressió després del suavitzat de la fisonomia gràcies a la neteja efectuada.

La reintegració cromàtica es va realitzar únicament en les zones de cleavills i reconstrucció de faltes estructurals amb aquarel·les i pigments al vernís. Finalment se li va donar una capa de protecció amb un vernís de resines naturals aplicat en spray per a aconseguir una capa fina i mat. La

corona daurada es va retirar per a intervenir-la de forma independent. Es van reconstruir les parts que faltaven i es va daurar amb pa d'or les zones que ho necessitaven. Per a tornar a col·locar-la en el cap de Crist es va cercar una solució menys agressiva que la que tenia, que no deteriorara en el futur la policromia de les zones d'unió.

Finalitzat tot aquest procés l'obra pot visitar-se en l'actualitat en el Convent de la Mare de Déu de Loreto i Santíssima Sang de Dènia.

7. Estat final de l'obra



Estat final de l'obra per la part anterior. Tota l'obra s'ha suavitzat gràcies a la eliminació de la brutícia.



Estat final de l'obra per la part posterior. Esta part de la pel·lícula pictòrica no presentava la mateixa brutícia, colps o abrasió de la part anterior, estava millor conservada.

Excma. Diputació Provincial d'Alacant
Secció de Belles Arts/ Àrea de Cultura

Bibliografia:

- BELDA NAVARRO, Cristobal y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías. Arte en la Region de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración. Colección monografías regionales nº 6. 2006. Págs. 186 a 195. https://books.google.es/books?id=HvyxIAj2wUoC&pg=PA186&lpg=PA186&dq=francisco+y+diego+de+ayala+escultores+renacimiento+murcia&source=bl&ots=E1h3__MF5Z&sig=Ck ref.18.05.2015
- BENITO GOERLICH, Daniel “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner. 1586” Artículo de Revista Archivo de arte Valenciano. 1985.Pág. 44-46
- CABACO, Sergio. La iconografía de Cristo Yacente en la escultura sacra. <http://www.lahornacina.com/dossieryacente.htm> ref.21.04.2015.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto y BELMONTE BLAS, Jorge. “La imaginaria renacentista en la pasión murciana I” .<http://www.lahornacina.com/articulosmurcia1.htm> ref. 26.04.2016
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto y BELMONTE BLAS, Jorge. “La imaginaria renacentista en la pasión murciana II. La huella florentina”. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia2.htm> ref. 26.04.2016
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto y BELMONTE BLAS, Jorge. “La imaginaria renacentista en la pasión murciana III”.<http://www.lahornacina.com/articulosmurcia3.htm> ref.18.05.2015
- Historia del Arte Valenciano. Tomo 4.Del Manierismo al Arte Moderno. Dirigida y coordinada por Vicente Aguilera Cerni. Capítulo: El Manierismo y la transición al Barroco, pág. 72 a 74
- LÓPEZ ALFONSO, Jesús. PEDRO MILLÁN. En línea. <http://www.lahornacina.com/semblanzasmillan.htm...> ref. 29.03.2016
- LLOMPART, Gabriel “Dos puntualizaciones definitivas sobre el Retablo manierista de Sineu”. pdf en línea...ref.18.05.2015
- MENA HORNERO, Aurelio. Pablo de Rojas. <http://platea.pntic.mec.es/~anilo/granada/rojas.htm> ref.27.04.2016
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Capítulo:La Escultura del siglo XVII en

- las demás escuelas españolas. Summa Artis. Tomo XXVI. Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Pág. 414 a 417
- PALAU DIEGO, Mossen Francisco. “El Lobarro, anales de Denia y su comarca”. Edición facsímil. Editorial Marina Alta. Pedreguer. 1983
 - PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán. Pdf en línea. https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/22709/file_1.pdf?sequence=1 ref. 11.05.2016
 - RODA PEÑA, José.. I.3.El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción en el pleno barroco. pag. 175. Pdf en línea, dentro del libro ”La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana”. Cap. I.Andalucía.. 2013. Academia.Edu.
 - ROMERO BEJARANO, Manuel. “Francisco de Heredia, Maestro entallador, y la autoría del Cristo de la Viga de la Catedral de San Salvador de Jerez de la Frontera” pdf en línea.
 - VV AA. El convent de Agustines de Dénia i la Santíssima Sang, 400 anys de presència a Dénia, Ajuntament de Dénia, Arxiu. 2005. 272 pp. Artículo de Rosa Seser Pérez. Arxiu Municipal de Dénia. La Santíssima Sang i les Agustines. pp. 179 a 213. Artículo de Daniel Benito Goerlich. Universitat de València. La Sang de la Vida. Notes sobre la representació escultòrica de la Santíssima Sang. pp. 215 a 225.
<http://institucional.us.es/revistas/arte/16/15%20romero%20bejarano.pdf...> ref. 22.03.2016
http://www.academia.edu/3853067/San_Juan_de_Ribera_el_Monumento_de_Semana_Santa_y_la_ermiteja_de_la_Sang
ref. 27.04.2015
<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cristo-yacente-gregorio-fernandez/> ref. 21.04.2015
<http://platea.pntic.mec.es/~anilo/sevilla/escuela.htm> ref. 22.03.2016
<http://www.rafaes.com/html-2004/exposicion-soledad-450-aniversario-4.htm> ref.22.04.2015
<http://www.elche.me/users/rafael-mcevoy?type=All&page=29>
ref.14.05.2015
https://es.wikipedia.org/wiki/Sant%26%20Cristo_de_La_Laguna ref. 11.05.2016
<http://www.elche.me/biografia/de-ayala-francisco> ref. 26.04.2016