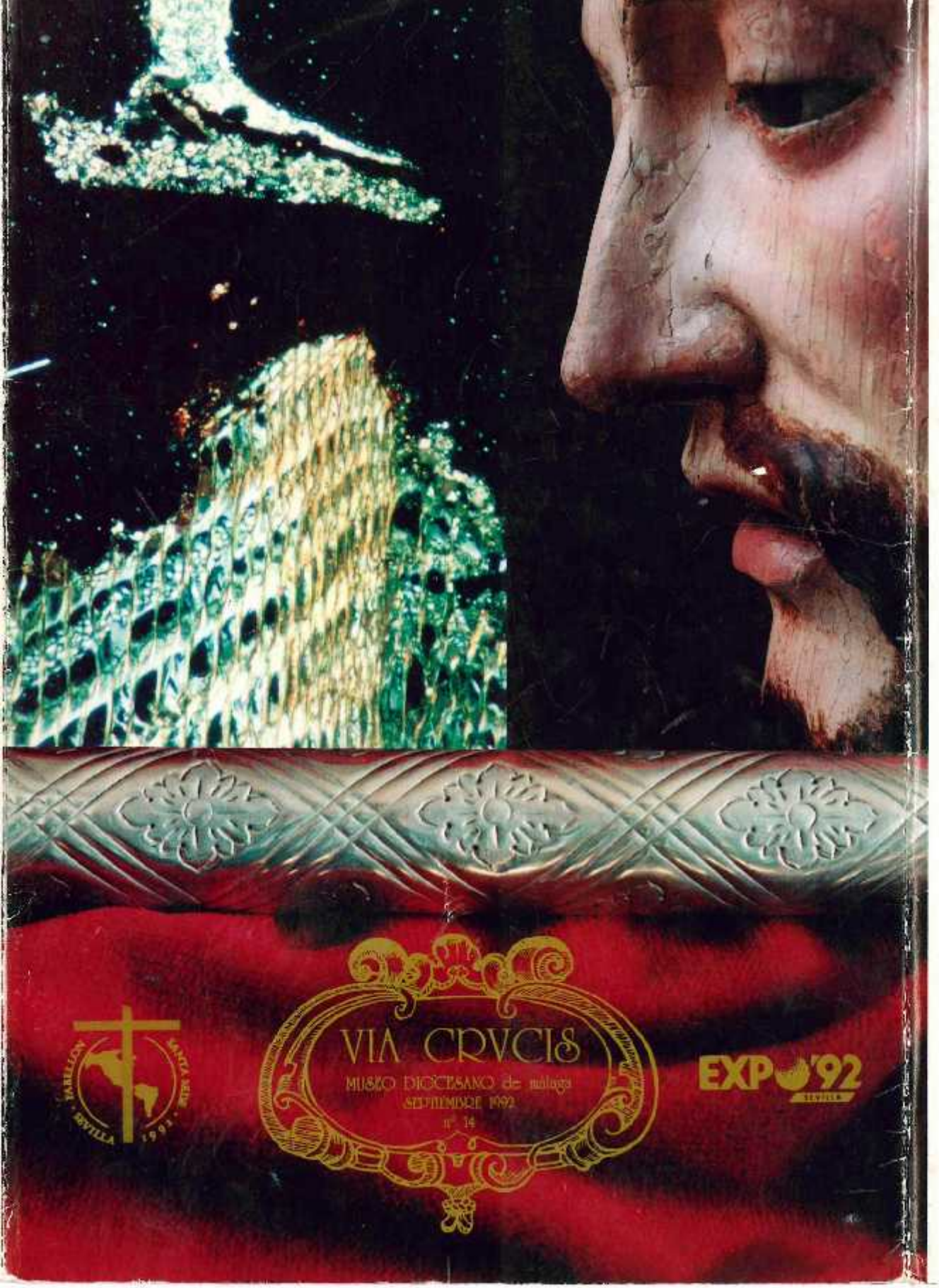


Si el estudio en sí es siempre digno de elogio, el estudio del arte unido a la ciencia en torno a una tradición, es si cabe aún mucho más elogiable.

Pocas veces una empresa de este tipo, ha sido tratado con tanta dedicación y con tanto interés desde los más distintos puntos del ámbito científico y artístico y también con tanto cariño.

La riqueza del estudio está intrínsecamente unida al esfuerzo. Pero si este esfuerzo se complementa con la persecución y el anhelo de lo vivido, se convierte en satisfacción. Hay que comprender por tanto esta satisfacción y llevarla a la total dedicación.

Esta dedicación es la que tiene que impulsar la satisfacción cofrade, guiada desde los más diversos campos, pues todo supone riqueza moral y espiritual.

Invitemos de este modo, a todas las Cofradías y Hermandades que configuran el mundo cofradiero, a la superación individual y colectiva, todo ello lejos de supersticiones y falsas supercherías.

Así, por tanto, valgan estas líneas para hacernos eco de la gratitud que quiere expresar esta Cofradía a todos los que han hecho posible este estudio, en especial a la revista Vía Crucis y a su director D. Eduardo Nieto Cruz, por el interés mostrado hacia lo nuestro, para que la tradición, la categoría artística y la religiosidad popular de la Semana Santa de Antequera, representada por nuestra Cofradía, sean tratadas con la importancia y el respeto que merecen.

Manuel Jesús Barón Ríos
HERMANO MAYOR.
ESTUDIANTES (VERA CRUZ).
Antequera

ARTE Y CIENCIA

VERA CRUZ
DE
ANTEQUERA

estudio pluridisciplinar
de un patrimonio

VIA CRVCIS de málaga

Servicio de Publicaciones del Museo Diocesano del Obispado de Málaga

AÑO IV. Nº 14. SEPTIEMBRE 1992.
Donativo: 1.000 Ptas.

DIRECTOR
Eduardo Nieto Cruz

REDACTOR JEFE
Salvador García Morgado

DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA
Francisco Aguilar de la Fuente

SECRETARÍA
Encarnación Carrera Cantos
Ana Luz Madrid Alonso
M.ª Victoria Mogaburo López

DIBUJOS PLANOS
Juan Carlos Madrona Sánchez.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA
E. Nieto Cruz
Jesús Romero Benítez
Archivo Municipal de Antequera
Zubillaga
Emilio
Velasco.
Archivo Temboury. Málaga.

ENTIDADES COLABORADORAS
Universidad de Málaga.
Clínica Sta. Elena de Torremolinos.
Foto Poster, Málaga.
Sumopan, S.L. Málaga.
Hexágono-3 S.A. Compañía de Seguridad y Vigilancia. Málaga.
Sociedad Andaluza de Verificación y Contraste de Metales Preciosos.
Federación Andaluza de Joyeros.
Consejo Regulador Denominación de Origen. Málaga.

IMPRIME
Artes Gráficas Aprisa, S.L.
C/ San Millán 11. Tel. 225-73-66. Málaga.

EDITA
Museo Diocesano del Obispado de Málaga.

DIRECCIÓN
Depósito Legal: MA-555-1989.

VIA CRVCIS es una publicación abierta a los lectores que deseen exponer sus trabajos, desde un prisma reverente, serio y veraz. Deseamos pues, manifestar nuestro interés por recibir aportaciones y colaboraciones, de acuerdo con la línea de pensamiento de VIA CRVCIS.
La Dirección no se responsabiliza, necesariamente, del contenido expuesto en los artículos de sus colaboradores.

Queda prohibida la reproducción de los artículos publicados, sin la cita expresa de su origen.

COLABORACION CIENTÍFICA
HISTORIA
José Escalante Jiménez.
RELIGIOSIDAD
José Sánchez Herrero
Esperanza Cano Ruiz
HISTORIA DEL ARTE:
- ARQUITECTURA
Rosario Camacho Martínez
- ESCULTURA
Jesús Romero Benítez
Suso de Marcos
- PINTURA
María de la Paz Unghetti Molina
- ORFEBRERÍA
Francisco García Gómez
Rafael Morales Castejón
- ICONOGRAFÍA
Juan Antonio Sánchez López
- BORDADO
Eduardo Nieto Cruz
Manuel Mendoza Ordóñez
Salvador Aguilar San Miguel
QUIMICA Rafael Izquierdo Abrisqueta
Rosa Montero Simó
Rafael Pérez Morales
Carlos Morales Navarro
José Rodríguez Gordillo
Antonio Sánchez Navas
RADIOLOGIA Enrique Naveira Abeigón
Antonio Senés Motilla
RESTAURACIÓN-CONSERVACIÓN
Estrella Arcos von Haartman
Amor Alvarez Rubiera
Ana Iruretagoyena García
José María Velasco Gómez
MEDICINA FORENSE
Antonio García de Gálvez

PORTADA: Nazareno de la Sangre. Visión microscópica de una muestra de pigmentos. Varal de palio (detalle). Antequera.
FOTOGRAFIA: E. Nieto Cruz
DISEÑO: S. García Morgado.

19 de Febrero de 1992

Sr. D. Eduardo Nieto
Director de la revista Viacrucis
Museo Diocesano
Málaga

Distinguido amigo:

Tengo el gusto de comunicarle que se ha aprobado aceptar la participación dentro de la programación de Pabellón, la EXPOSICION: VERA CRUZ DE ANTEQUERA : ARTE Y CIENCIA (estudio pluridisciplinar de un patrimonio), en las dependencias de la Hermandad del Gran Poder, como usted ha solicitado.

A esta actividad, de sentido evangélico y ecuménico, que se encuadra en la Celebración del V Centenario de la Evangelización de América, deseamos de corazón fruto y el mejor éxito.

Aprovecho esta ocasión para expresarle mi reconocimiento y gratitud.

Afectuosamente en el Señor,

Antonio Hiraldo Velasco, Pbro.
Delegado del Comisario General

INDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN 9

I. LA DEVOCIÓN Y COFRADÍAS DE LA VERA CRUZ 11
José Sánchez Herrero

II. EL CULTO A LAS RELIQUIAS 15
María de la Esperanza Cano Ruiz
- LA RELIQUIA DE LA SANTA VERA CRUZ

III. HISTORIA DOCUMENTAL DE LA COFRADÍA DE LA SANTA VERA CRUZ Y SANGRE DE JESUCRISTO 19
José Escalante Jiménez
- FORMACIÓN Y ESTRUCTURA
- ORGANIZACIÓN INTERNA
- CULTOS Y PROCESIÓN
- ECONOMÍA

IV. VISIÓN BARROCA DE UN CICLO MEDIEVAL: LA LEYENDA DE LA VERA CRUZ Y EL ENTORNO ICONOGRÁFICO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE DE ANTEQUERA 29
Juan Antonio Sánchez López

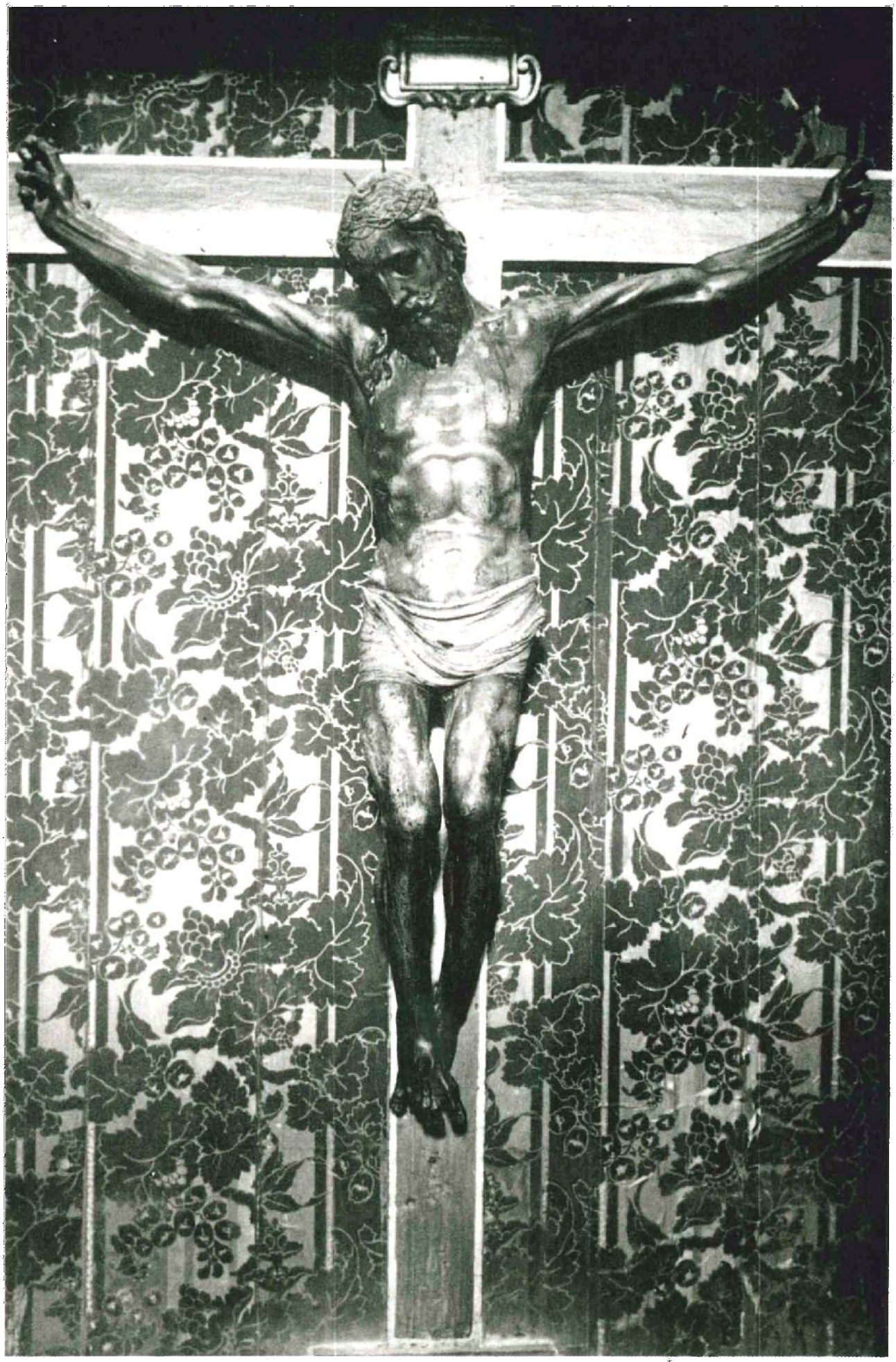
V. LA CAPILLA DE LA SANGRE EN EL CONVENTO DE SAN ZOILO DE ANTEQUERA 41
Rosario Camacho Martínez
- LECTURA DE ETAPAS EN SU CONSTRUCCIÓN
- LA ERMITA DE LA VERA CRUZ

VI. APLICACIONES CIENTÍFICAS EN LA CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE: ESCULTURA 49
Amor Álvarez Rubiera
Estrella Arcos von Haartman
Ana Iruretagoyena García

VII. EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA COFRADÍA DE LA SANGRE Y SANTA VERA CRUZ DE ANTEQUERA 55
Jesús Romero Benítez
- SANTO CRISTO VERDE
- JESÚS NAZARENO DE LA SANGRE
- VIRGEN DE LA VERA CRUZ
- OTRAS IMÁGENES

VIII. CONSIDERACIONES TÉCNICO-ESCULTÓRICAS DEL SANTO CRISTO VERDE Y DEL NAZARENODE LA SANGRE 61
Suso de Marcos

IX. ESTUDIO MÉDICO FORENSE DEL CRISTO VERDE 65
Antonio García de Gálvez
X. ESTUDIOS RADIOLÓGICOS 71
Enrique Naveira Abeigón
Antonio Senés Motilla
- NAZARENO DE LA SANGRE
- CRISTO VERDE
- VIRGEN DE LA VERA CRUZ
XI. MEMORIA SOBRE EL SOPORTE LÍGNEO DE LAS ESCULTURAS ... 81
José María Velasco Gómez
XII. ESTUDIO COMPOSICIONAL Y MINERALÓGICO DE LAS ESCULTURAS DEL CRISTO VERDE Y EL NAZARENO DE LA SANGRE .. 89
José Rodríguez Gordillo
Antonio Sánchez Navas
XIII. PIEZAS DE PLATERÍA EN EL PATRIMONIO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE 99
Francisco García Gómez
XIV. INFORME ANALÍTICO-TÉCNICO Y DE DISEÑO DE LAS PIEZAS DE PLATERÍA 107
Rafael Izquierdo Abrisqueta
Rosa Montero Simó
Rafael Morales Castejón
Carlos Morales Navarro
Rafael Pérez Morales
XV. ARTES ORNAMENTALES EN LA HERMANDAD DE LA VERA CRUZ DE ANTEQUERA: BORDADO 119
Eduardo Nieto Cruz
- FUNDACIÓN Y SÍMBOLO
- EL PASO DE PALIO ANTEQUERANO
- ANÁLISIS DE LAS OBRAS:
- ORNAMENTACIÓN E ICONOGRAFÍA
XVI. ESTUDIO TÉCNICO DEL BORDADO EN LA COFRADÍA DE LA SANTA VERA CRUZ 129
Salvador Aguilar San Miguel
Manuel Mendoza Ordóñez
- PALIO VERDE
- PALIO BURDEOS
- PALIO NEGRO
XVII. ESTUDIO DE UNA IMÁGENES PICTÓRICAS SOBRE LIENZO DE N. P. JESÚS NAZARENO DE LA SANGRE 133
María de la Paz Unghetti Molina



SANTO CRISTO VERDE. ANTEQUERA
Imagen del titular a principios de siglo.

INTRODUCCION

La revista "VIA CRUCIS de Málaga", perteneciente al servicio de publicaciones del Museo Diocesano del Obispado de Málaga, ha coordinado un pluridisciplinar proyecto de investigación aglutinado bajo el epígrafe: "VERA-CRUZ DE ANTEQUERA: ARTE Y CIENCIA. Estudio pluridisciplinar de un patrimonio".

Para ello ha contado con la inestimable colaboración de la Universidad de Málaga, a la que se han asociado otra serie de instituciones públicas de la comunidad autónoma, tales como el Departamento de Mineralogía de la Facultad de Ciencias de Granada y la Sociedad Andaluza de Verificación y Contraste en Metales Preciosos (S.A.V.E.C.O.), organismo en cooperación con la Federación Andaluza de Joyeros.

El vértice lo constituye el patrimonio histórico-artístico de la Hermandad de la Vera-Cruz (Estudiantes) de Antequera. Un conjunto que, desde el primer momento, despertó en los órganos de dirección de la revista el deseo de acercarse a toda su dimensión con un estudio vertebrado en numerosas disciplinas humanísticas y científicas al objeto de extraer una serie de conclusiones útiles a los investigadores y a los propios cofrades; se trata de una etapa de conocimiento del todo necesaria a la hora de abordar parte del legado heredado de nuestros antepasados con criterios ecuménicos y para nada positivistas.

Desde la historia del arte, pasando por la analítica de pigmentos y metales, se ha podido estructurar un vasto campo de acción en el que se han puesto en perfecta sincronía arte y ciencia, polos atávicamente opuestos a la hora de analizar un patrimonio determinado y en el que tan sólo se había aplicado una metodología formalista.

Queremos por último testimoniar nuestro público agradecimiento a la Hermandad de la Vera-Cruz por el entusiasmo prestado en todo el proceso de investigación que ha durado cerca de un año; y a las entidades privadas y particulares que con su esfuerzo y desinteresada aportación humana y material han hecho realidad esta empresa.

Eduardo Nieto Cruz.
Director VIA-CRUCIS.

sentación dramática de la Crucifixión, Muerte y Descendimiento de Cristo, dentro de la cual predicaba el obispo. La **Crónica de Miguel Lucas de Iranzo**, condestable de Enrique IV, que narra las fiestas que celebraba en Jaén en 1460, nos detalla la celebración del Jueves Santo: su asistencia a la misa solemne por la mañana, el recorrido de las estaciones por todas las iglesias, monasterios y ermitas de la ciudad y de fuera ofreciendo a la Cruz, la asistencia al oficio de tinieblas por la tarde; y el Viernes Santo: su presencia por la mañana en el sermón de la Pasión y a todos los oficios litúrgicos. Y nada más, no hay cofradías ni procesiones.

De manera semejante ha evolucionado la devoción a Cristo y la Cruz. Nadie duda del hecho concreto de la muerte de Jesús en una Cruz, pero la devoción a este instrumento de la Pasión de Cristo y a Cristo mismo ha evolucionado con los tiempos.

Si nos referimos exclusivamente a Cristo, sabemos que hasta el siglo XI se contempló, se veneró el Cristo mayestático, sublime, teológico, divino, de manera que su humanidad parecía olvidada. El Cristo del siglo XII es ya un Cristo histórico, el Cristo de los evangelios sinópticos, un Cristo humano. A lo largo de los siglos XII y XIII la contemplación de la humanidad de Cristo se acelera. Cristo se va convirtiendo en un Cristo sufriente y, poco a poco, comienza a aparecer el Cristo de la Pasión. Con el siglo XIV se impone el Cristo sufriente, el Cristo que padece acerbamente, con terribles dolores físico y síquicos en su Pasión y muere abandonado de todos, en el patíbulo de los infames, de los malhechores, en una Cruz.

A esta evolución de la consideración, de la contemplación, de la devoción de la misma persona de Cristo, corresponde, también, una evolución de los signos externos, de las imágenes que simbolizan, que expresan esa devoción. Primero fue la Cruz, la Cruz sola, la Cruz triunfal, símbolo de victoria, de gloria, de triunfo. El primer dato seguro sobre la devoción a la Cruz y a sus reliquias o Vera Cruz es del siglo IV, en cuyos años se fueron concretando las circunstancias de su hallazgo por Santa Elena, madre de Constantino. La fiesta de la Invención de la Cruz, 3 de mayo, fue muy apreciada en el siglo IX por los monjes y por el célebre Alcuino de York, el monje que trajo Carlomagno a Aquisgrán para que dirigiera la reforma cultural y dio lugar a lo que hoy llamamos «Renacimiento Carolingio», quien escribió un Oficio completo para la fiesta de la Santa Cruz, considerando a la Cruz como instrumento de salvación.

Existen ya representaciones románicas del Crucificado desde el siglo XI, Cristo en Majestad del románico catalán, Crucificados cubiertos de rica túnica, rígidos, inmóviles, no sólo en el cuerpo, sino también en el rostro, sin gesto, que muestran a los fieles la realidad de otro mundo. Crucificados solos o rodeados de María, San Juan y otros personajes en el momento del descendimiento, de los siglos XII y XIII, más cercanos a lo humano y a la experiencia del sacrificio, pero construídos más para asustar que para acercar al hombre a otro Hombre-Dios que sufría con él.

Hay Crucificados góticos, más

expresivos del dolor y de la compasión, desde el siglo XIII en adelante. Ya no están rígidos, sino desplomados. La corona de rey ha sido sustituída por la corona de espinas, la auténtica de la Pasión. Pero aún son deformes, acusan una curva característica, retorcidos, un sólo clavo sujeta ambos pies, lo que obliga a cruzar las piernas. Inspiran dolor, compasión, pero también miedo. Tampoco son aptos para la procesión.

Hay que esperar, en Italia, a los Crucificados de fray Angélico (1387-1455) y en Castilla de ciertos modelos más humanos, como será el modelo del Cristo de Burgos, que se va a difundir por toda Castilla y aparecerá incluso en Sevilla.

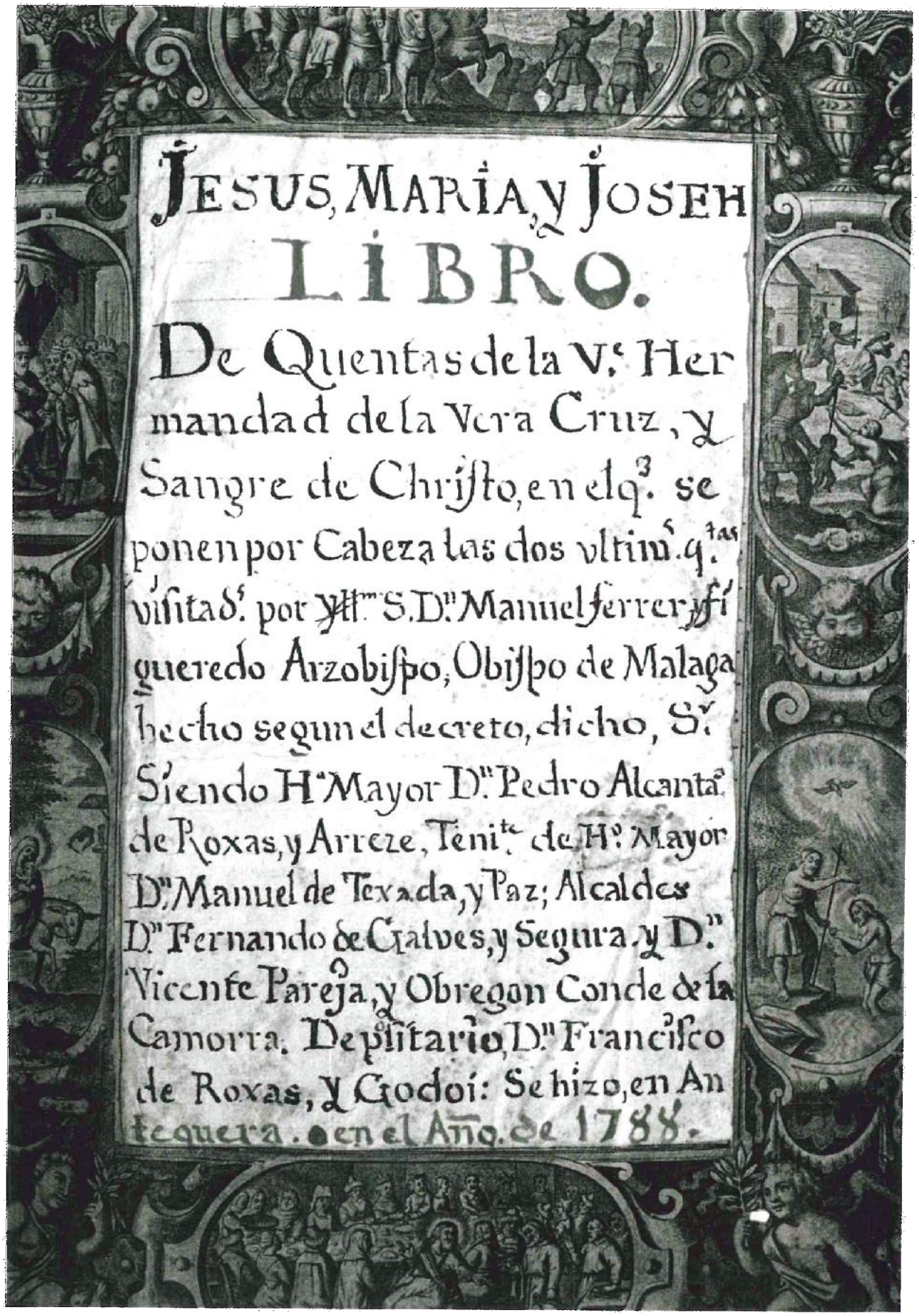
La primera noticia sobre el culto y, quizás, cofradía de la Vera Cruz parece ser, en España, la de Santo Toribio, en la Liébana (Santader), fundada a mediados del siglo XII por cuatro obispos: los de León, Palencia, Oviedo y Burgos. El 15 de marzo de 1208 se consagraba en las afueras de Segovia, la iglesia de la Vera Cruz. Este hecho lo entendemos mejor si tenemos en cuenta que la iglesia pertenecía a los templarios y ellos pudieron, muy bien, traer la reliquia verdadera de la Cruz de Tierra Santa; reliquia que la citada iglesia poseía desde estos mismos años, pues, el papa Honorio III, por bula de 1224, concede la reliquia **Lignum Crucis** y la auténtica a los caballeros templarios «del septentrión» de Segovia.

Pero es en el siglo XIV cuando el culto y la devoción a la Vera Cruz, a la Santa Vera Cruz, cobra su verdadero auge. En La Corona de Aragón, el rey Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) celebraba el Viernes Santo el sermón de la Pasión ante la reliquia de la Santa Espina de Nuestro Señor y ante la Vera Cruz; y el 3 de mayo, fiesta de la Invención de la Vera Cruz, tenía lugar en la Capilla Real sermón y procesión y se mostraba la Vera Cruz en el altar, a su derecha la «camisa de Nuestro Señor» y a su izquierda la Santa Espina.

En Castilla, en las Cortes de Burgos de 1315 se termina jurando: «tovímoslo por bien e otorgámoslo e juramos a Dios e a la Virgen Sancta María e a la Vera Cruz e a los Sanctos Evangelios». Y en las Cortes de Carrión de 1317 la reina, doña María de Molina, jura a la Sancta Vera Cruz.

En junio-julio de 1326, el infante don Juan Manuel lucha y vence a los moros cerca de Antequera. En el día de la batalla: « e tomó la espada Lobera, que en aquel tiempo era suya, e besola en remembranza de la Cruz en que nuestro Señor puso las sus espaldas, e fiso su oración disiendo: «Señor, miémbresete de mi e de los christianos que aquí son ayuntados por loor e reverencia de mi e de la Sancta Vera Cruz en que Jhesu Cristo tomó muerte e pasión en el Monte Calvario». Alfonso XI, en una carta de 1329 al abad comendaticio del Monasterio de San Pedro de Cardeña, don Juan del Campo, de cuya autenticidad dudamos le pide que le envíe la Cruz que se guardaba en aquel monasterio, para llevarla en un próximo viaje que pensaba realizar a Portugal.

Hacia 1410-1411 San Vicente Ferrer pasa por la ciudad de Salamanca. En su acción pastoral, especialmente en relación con los judíos, logra que éstos se conviertan al cristianismo y que su sinagoga pase a ser y



JESUS, MARIA, Y JOSEH

LIBRO.

De Quentas de la V.s Hermandad de la Vera Cruz, y Sangre de Christo, en el q.3 se ponen por Cabeza las dos vltim.s q.tas visitad.s por Ill.mo S. D.n Manuel Ferrer, y figueredo Arzobispo, Obispo de Malaga hecho segun el decreto, dicho, S.r Siendo H.no Mayor D.n Pedro Alcanta.a de Roxas, y Arreze, Teni.te de H.o Mayor D.n Manuel de Texada, y Paz; Alcaldes D.n Fernando de Galves, y Segura, y D.n Vicente Pareja, y Obregon Conde de la Camorra. Depositario, D.n Francisco de Roxas, y Godoi: Se hizo, en Antequera. en el Año. de 1788.

Constituciones. Cofradía Vera-Cruz (Estudiantes). Antequera. Archivo Municipal de Antequera.

I. LA DEVOCION Y COFRADIAS DE LA VERA CRUZ

José Sánchez Herrero

De todos es bien sabido que el Misterio Central del Cristianismo es el de la Redención de la Humanidad que se consuma con la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús de Nazaret, verdadero Hijo de Dios. Este Misterio de la Redención y este Morir de Jesús en una Cruz para luego Resucitar, a lo que exclusivamente nos vamos a referir, siempre centrales, no han sido siempre objeto de la misma devoción. Hacemos un poco de Historia.

La más antigua fiesta cristiana y la más importante es la Pascua de Resurrección. Más tarde se introdujeron en la liturgia cristiana las otras dos Pascuas: Pentecostés y Navidad, así como el desarrollo del Triduo Sagrado de la Semana Santa. Desde el punto de vista litúrgico, de la liturgia oficial de la Iglesia, el Ciclo Pascual de Septuagésima a Pentecostés con su octava está prácticamente confeccionado en el siglo X. Ciclo Pascual, que no es otra cosa sino la celebración de la Redención de la Humanidad, que se cumple con la Resurrección de Cristo, aunque ya desde el siglo IV queda explicitado con el triduo de la Crucifixión, Muerte, Sepultura y Resurrección de Cristo. Dentro, pues, del calendario litúrgico, la verdadera celebración se da en la noche la Pascua, en la que se conmemora el paso de Cristo de la muerte a la vida, que a su vez se realiza en los cristianos por el bautismo o la penitencia-eucaristía.

Esto mismo es lo que ocurre en las celebraciones del pueblo cristiano durante los siglos XIV y XV. De hecho las fiestas más importantes, recordadas por los sínodos de dichos siglos, cuando se juntaba mayor número de gentes en las iglesias y se les debía predicar eran las tres pascuas: Navidad, Resurrección y Pentecostés, la Asunción de María y Todos los Santos. Para Juan Ruiz en su **Libro de Buen Amor**, aún cuando recuerda ampliamente la Cuaresma, describe la Pasión de Cristo (estrofas 1018-1060), la gran celebración, el día más solemne de todo el año es el día de Pascua de Resurrección (estrofa 1225): «Era día muy santo de la Pascua Mayor – salía el sol muy claro y de noble color».

En la Capilla Real del rey de Aragón, Pedro el Ceremonioso (1336-1387), el Jueves Santo se vestía el altar historiado con los mejores ornamentos y vestiduras bermejas y una cruz (sin crucifijo) en el medio, y el Viernes Santo se celebraba sermón ante la reliquia de la Santa Espina de Nuestro Señor y ante la Vera Cruz. En ninguno de los calendarios festivos castellanos figura entre las fiestas de guardar ni el Jueves ni el Viernes Santo; solamente en León sabemos que en 1450, ignoramos a partir de qué año, se guardaba el Viernes Santo por la tarde, no para asistir a los Oficios Litúrgicos, que entonces se celebraban por la mañana, sino para estar presentes en la repre-

se denomine la iglesia de la Vera Cruz.

De las cofradías de la Vera Cruz, la primera de la que tenemos datos ciertos es de la Santo Toribio de Liébana, que parece fué fundada en la segunda mitad del siglo XII. También conocemos los estatutos de una Cofradía de Nuestro Señor Jesucristo, de Santa María y de la Vera Cruz, de Játiva, aprobada por la reina Leonor de Castilla, segunda esposa de Alfonso el Benigno (1327-1336), rey de La Corona de Aragón, en 1331, cofradía que quizás, llega al reino de Valencia por influencia castellana. En ninguno de los dos casos se habla de procesión ni flagelantes.

En Castilla los datos que en la actualidad poseemos sobre las cofradías de la Vera Cruz son de mediados del siglo XV en adelante. En Sevilla parece que existía una cierta congregación de fieles devotos hacia 1400, en 1448 se convirtió en cofradía, en 1478 se trasladó a su famosa capilla de la Vera Cruz en el Convento Casa Grande de San Francisco y en 1501 se aprobó su primera regla. En Valladolid existía en 1498; en Zamora en 1507; a la de Alcañices (Zamora) el papa León X concedía una bula en 1515; en Palencia se aprueban sus reglas en 1524; en Bilbao en 1553.

Estas primeras cofradías de la Vera Cruz, fundadas en los últimos años del siglo XV no incorporan aún los flagelantes. Será en el paso de siglo XV al XVI y en el primer cuarto de este siglo cuando estas cofradías incorporen cofrades de luz y cofrades de sangre, quienes en la procesión que se efectúa en la noche del Jueves al Viernes Santo disciplinan sus espaldas desnudas. El 7 de enero de 1536 el papa Paulo III concedía a la cofradía de la Vera Cruz de Toledo un «vivae vocis oraculo» que confirma y estimula la inquietud, auténticamente espiritual, de los cofrades de la Vera Cruz, quienes con recto sentido cristiano buscaban la base teológica de sus prácticas devocionales. La carta del Doctor Ortiz, que contiene la respuesta oral del papa, tiene dos partes, en la primera se señalan las circunstancias que harían reprobable la disciplina penitencial y justificarían, por consiguiente, las dudas sobre la rectitud cristiana de la penitencia, de la flagelación. En la segunda indica las motivaciones que justifican plenamente el uso de la disciplina penitencial. El Papa Paulo III concede diversas indulgencias a todos los cofrades, los de disciplina y los de luz, de todas las cofradías de disciplinantes o de la Santa Cruz o de Penitencia -de los tres modos son designadas en el documento- de ambos sexos, si cumplen con las siguientes condiciones: acompañar la procesión del Viernes Santo, disciplinándose o alumbrando, arrepentidos y confesados sus pecados o con propósito de confesarlos. Las indulgencias concedidas son las que ganaban, plenarias o no, los que personalmente visitaban las iglesias de Roma el día de Viernes Santo.

La carta de Toledo de 1536 se difundió por toda España llevando consigo la expansión de las cofradías de la Vera Cruz, que se convirtió así en la primera y más común de las cofradías de disciplina, de penitencia o de sangre de la Semana Santa Española.

II. EL CULTO A LAS RELIQUIAS

María de la Esperanza Cano Ruiz

La conversión del emperador Constantino al cristianismo y el reconocimiento de éste como legítima religión del Estado causó gran impacto en la antigua religión y en la Iglesia y la fe cristianas, teniendo también extraordinaria trascendencia en todo el mundo histórico de los siglos siguientes.

Sin embargo, el mundo espiritual pagano y el cristiano se hallaban íntimamente ligados, tanto en lo referente a las formas de culto y las prácticas devotas, como en la general creencia sobre la actuación de poderes invisibles en este mundo. Teología y piedad popular no pueden sustraerse al influjo del mundo en que viven los cristianos; la fe encontró su activa expresión diaria en los oficios divinos y en las múltiples formas de piedad popular, siendo el culto divino el centro de la vida comunitaria. En la devoción privada pasa claramente a primer plano la veneración de los santos y los mártires, lo cual provoca la creación de centros conmemorativos y santuarios y pone en marcha el fenómeno de peregrinaciones: visitar un tempo o un lugar donde se guardan las reliquias de un santo, equivalía a acercarse a Dios, ir de peregrinación constituía una manera de alcanzar el cielo. Algunos de los primeros peregrinos, como la monja gallega Egeria, del siglo IV, eran una especie de pioneros.

Durante la época constantiniana, las peregrinaciones, sobre todo a Palestina, se producían ya en gran escala, favorecidas en parte por la que realizó la emperatriz madre Elena, en busca de las reliquias de la Pasión. Sus excavaciones sacaron a la luz la verdadera Cruz y en el lugar del hallazgo fue construida la Iglesia del Santo Sepulcro, en Jerusalén. A las peregrinaciones va unido el nacimiento del comercio de las reliquias; cada vez era más frecuente que los peregrinos regresaran a su tierra con reliquias, a las que destacados teólogos de la época, como Ambrosio, atribuían un poder milagroso. El poeta Prudencio aseguraba a los creyentes que junto a la tumba de los mártires se alcanzaba la gracia divina y que sus restos eran capaces de realizar milagros.

En Europa, el proceso de cristianización fue muy lento y entre los siglos IV y IX, la piedad popular continuó dirigiéndose con mucha frecuencia hacia las antiguas divinidades, no siendo hasta el siglo XI, cuando la peregrinación se convierte en Cruzada, cuando el culto a las reliquias alcance su máxima expresión; el entusiasmo que a partir de este momento despertaron las reliquias es difícil de describir: para conseguir algún trozo de osamenta o algunas astillas de la Vera Cruz se emprendían peligrosas expediciones y se gastaban sumas desorbitadas, pero el resultado recompensaba todos los esfuerzos.

En los albores del mundo moderno la religiosidad generalmente se manifestaba con exagerados actos de piedad exterior. Se piensa que esta piedad es consecuencia del temor producido por las frecuentes epidemias y hambres del siglo XIV. Entre las múltiples manifestaciones

de esta piedad cabe destacar el creciente interés de los sencillos cristianos por la vida de los santos; todo cristiano tenía su santo patrón y las poblaciones tenían un patrón común, cuya reliquia o imagen se consideraba en la iglesia o santuario local, la cual solía ser llevada en procesión en todos aquellos momentos de crisis social. Este culto a las reliquias ayudaba a localizar lo sagrado, hacer visible y concreto el significado eterno de las preocupaciones y aflicciones cotidianas de la humanidad, pero su multiplicación alcanzó tales cotas, que tendió a rebajar la dignidad de lo sagrado, pudiendo llegar a convertirse la fe sacramental en animismo.

Este orden de cosas se prolongó hasta que el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1562, en su sesión XXV, decretó sobre las reliquias y las imágenes, reafirmando el uso piadoso de tales objetos de culto, pero atacando los abusos que conllevaba, como «celebraciones tumultuosas y ebrias» en las festividades e «imágenes inusuales» en las iglesias.

El funcionamiento del modelo tridentino de cristianismo se pudo contemplar durante el ministerio de Carlos Borromeo, arzobispo de Milán entre 1562 y 1584. Aunque acogió con buen ánimo algunos aspectos de la religión popular, como las peregrinaciones a Loreto y la veneración de la sábana de Turín, y él mismo llevó la reliquia del Clavo Santo en una procesión rogativa durante la epidemia de 1576, Borromeo se manifestó totalmente opuesto a muchas muestras de la cultura religiosa popular y anárquica que encontró entre los seglares; esta postura dio lugar, ya en el siglo XVII a un continuo descenso de culto a las reliquias de los santos y a un crecimiento de templos y cofradías dedicados a Cristo o a María como sujeto o testigo de la Pasión.

El siglo XVIII fue testigo de una reacción racionalista contra la religión y la institución eclesiástica, aunque la descristianización nunca fue completa y el culto al Ser Supremo se concretó en la misma imaginería del catolicismo.

Tras la crisis racionalista, el culto a la Virgen, los santos y las reliquias jamás alcanzaron tanta difusión como en el siglo XIX, gracias a la necesidad burguesa de dar un culto en el hogar, como contrapartida a la postura laica del Estado.

A principios del siglo XX, a medida que la obligación de regirse por la normas religiosas desaparecía, la fe de los individuos y su expresión práctica se estrechaban con mayor fuerza. Las circunstancias políticas y sociales tendían a debilitar las asociaciones, las creencias y la ética cristianas. Si bien la piedad individual era mas sincera, lo cierto es que el cristianismo en cuanto religión de amplias comunidades estaba desapareciendo.

LA RELIQUIA DE LA SANTA VERA CRUZ

Desde que Santa Elena encontró la Santa Cruz en que fue muerto Cristo, el cristianismo encontró en este símbolo una forma de manifestar su devoción. A partir de entonces al madero encontrado se le denominó Santa Vera Cruz, creándose infinidad de capillas, conventos, iglesias, cofradías, hermandades y otras entidades que empezaron a conocerse con este nombre, fundaciones potenciadas por la Orden franciscana.

En el caso de Málaga, fueron los conquistadores en 1487, los portadores de una de las reliquias de la Santa Vera Cruz. Alonso de Ribera, uno de los conquistadores que llegó con los Reyes Católicos, fundó una ermita entre los cerros de Gibralfaro y San Cristobal, puso en ella una cruz y a la ermita se le dió el título de Vera Cruz. En 1505, en el convento de San Luis el Real, se estableció la Hermandad de la Santa Vera Cruz.

Igualmente se sucedieron las fundaciones en otras villas de la provincia,

como es el caso de la ciudad de Antequera. En el repartimiento que se hiciera de las tierras del término de Antequera por los Reyes Católicos, le correspondieron a María Ruiz un determinado número de tierras, cuyos beneficios ésta destinó, a la fundación de un monasterio en el cerro del Infante. Ante una primera negativa, María Ruiz y su hija emprendieron un viaje a Roma, donde consiguieron una Bula Pontificia, concedida por el Papa León X en 1517, para la fundación del convento, iglesia y capilla, los cuales fueron consagrados alrededor de 1520. Durante los siglos XVI al XVIII adquirió gran popularidad esta ermita de la Vera Cruz, que desde el principio fue frecuentada por los fieles, debido a la devoción que propugnaba su dedicación a la Santa Cruz. Desde entonces se incrementó aún mas esta devoción, de tal manera que ella dió lugar a la creación de la Hermandad del Santo Cristo de la Cruz. Igualmente existió la costumbre, introducida por la cofradía de la Sangre en 1543, de realizar un Via-Crucis hasta la ermita de la Vera Cruz, así como llevar todas las cofradías de Semana Santa sus insignias procesionales hasta dicha ermita.

BIBLIOGRAFIA

Castillo Benitez, J.: *Historia de la Cofradía del Cristo de la Vera Cruz de Albaurín el Grande.* Málaga 1982.

Evans, Ch.: *Iglesia Cristiana.* Ed. Folio.

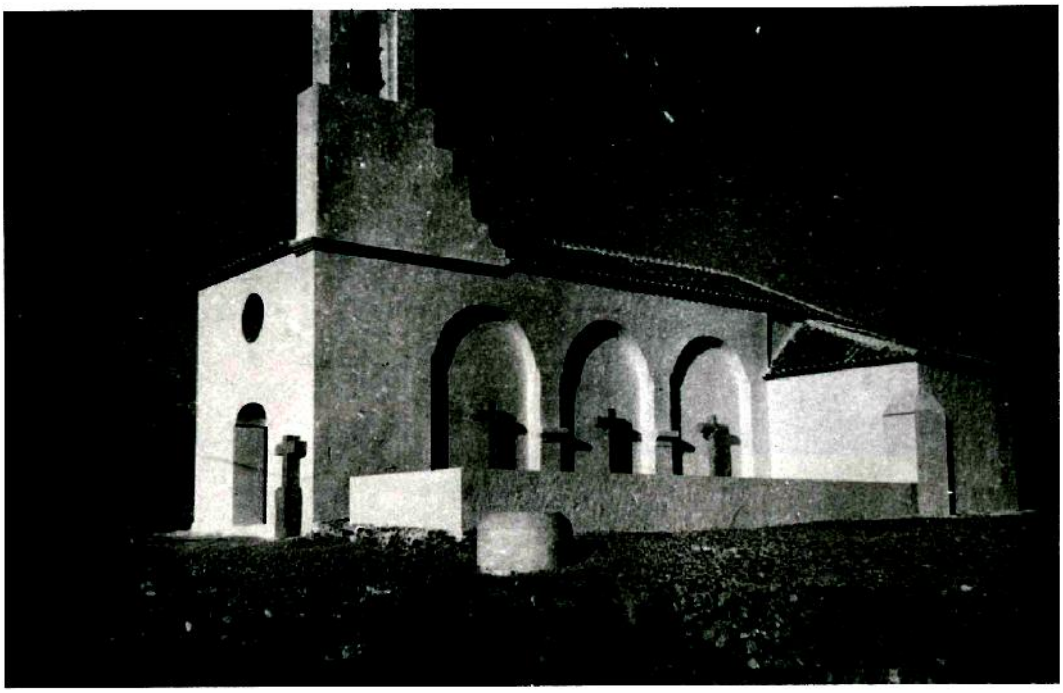
García de Yegros, A. Historia de Antequera.

Guede, L.: *Ermitas de Málaga.* Ed. Bobastro 1987.

Llorden, A. y Souviron, S.: *Historia documental de las cofradías...* Málaga 1989.

Maier, F. J.: *Las transformaciones del mundo mediterráneo.* Siglo XXI Madrid 1985.

Mateo Avilés, E. de: *Piedades e impiedades de los malagueños en el siglo XIX.*



Ermita de la Vera-Cruz. Antequera. Hacia 1950.

VIA CRVCIS confió en nuestros servicios desde el nº 1. Por ello hemos querido estar presentes en esta edición especial, aportando el proceso de revelado en las ilustraciones de esta obra...

foto POSTER

Profesional s.c.

FOTO Y VIDEO

Direcciones:

- Camino de Suárez, 41-45
- Lope de Rueda, 23 (Pto. de la Torre)
- Mensajera, 3. (Pto. de la Torre)
- Magistrado Salvador Barberá (Ciudad Nueva Málaga)
- PRYCA Alameda

III HISTORIA DOCUMENTAL DE LA COFRADIA DE LA SANTA VERA CRUZ Y SANGRE DE JESUCRISTO

José Escalante Jiménez

I.- FORMACION Y ESTRUCTURA.

Don Fernando rey de Aragón y Doña Isabel reina de Castilla otorgan en la Ciudad de Granada, el dieciocho de septiembre de 1500, una Real Cédula, en la que concedían licencia a la ciudad de Antequera para que ésta cediera 700 varas de terreno en las que poder levantar un monasterio bajo la advocación de San Zoilo, por los frailes de la observancia de San Francisco (1). Daban así cumplimiento, a los deseos de su hijo Don Juan, el cual en el testamento que otorgó en Salamanca en 1497, mandó por medio de legado la suma de 340.000 maravedies para tal fin. Por su parte los Reyes Católicos aportaron para la obra otros 600.000 maravedies.

La fábrica del convento se inició en 1501, en los arrabales de la ciudad en el lugar ocupado por una antigua ermita dedicada igualmente al mártir San Zoilo, y duraría hasta el año 1515.

Los franciscanos observantes, potencian todo lo referente a la devoción hacia la Pasión de Cristo y hacia la Santa Cruz; allá donde se fundaba un convento de la observancia al poco tiempo se instituía una cofradía encargada de adorar la «Verdadera Cruz» (2).

No conocemos la fecha exacta de la fundación de la cofradía de la Vera-Cruz de Antequera. La primera referencia documental que tenemos nos aparce en las Ordenanzas Municipales, redactadas en 1530 y confirmadas por el emperador Carlos en 1531 a través de una Real Provisión otorgada en Avila.

En el capítulo de estas Ordenanzas denominado «La Horden que se a de tener al Dia de la fiesta del Santo Sacramento y como an dyr los oficios», en el apartado dedicado a las cofradías hace una relación por orden de antigüedad de las existentes. En su folio 3r nos aparece: «... *la Cofradia de la Santisima Imagen de nuestra Sennora y su Cruz despues desto. La Cofradia de Sant Miguel y su Imagen y cruz despues desto. La Cofradia de la Vera Cruz...*» (3). Este dato es importantísimo a la hora de barajar una fecha aproximada de la fundación de la cofradía, ya que sabemos que la cofradía de San Miguel se funda en 1.525 (4), por lo que cercano a este periodo debió de crearse nuestra cofradía y por supuesto con anterioridad 1530, fecha en que se redactan las Ordenanzas Municipales.

Además del culto a la Vera Cruz, otro aspecto de la pasión de Cristo que potencia la orden franciscana de la observancia es la veneración de su Preciosísima Sangre, y con tal nombre surgen hermandades en toda Europa, llegando a España en el primer cuarto del siglo XVI.

En Antequera, surge la Santa Hermandad de Flagelantes de la Preciosísima Sangre de Nuestro Redentor Jesucristo en la primera mitad del referido siglo.

El doce de septiembre de 1543 se fusiona esta cofradía de la Sangre con la de la Vera-Cruz. El uno de noviembre de dicho año la cofradía y hermandad de la Vera-Cruz y Sangre de Jesucristo, solicitan a los frailes del monasterio de San Zoilo, les concedan sitio donde labrar capilla y casa de hermandad donde celebrar sus cabildos. El quince del mismo mes y año, fray Francisco de Escobar guardián del monasterio y demás frailes otorgan escritura pública en la que ceden unos terrenos a los pies del templo donde poder labrar casa y capilla: «...*Por quanto Ahora nuevamentesea hecho e fundado e nesta casa y convento nro de la cibdad de San franc° de antequera una hermandad y cofradia de la san Veracruz e sres dela sangre de ntro redentor laqual a cada dia crece ese aumenta...*» (5).

El quince de junio de 1.554, el Alcade Mayor de la cofradía don Rodrigo Alonso de Pinazo convoca cabildo en el que acuerdan, redactar unas nuevas reglas ya que la cofradía «... *tenía unas constituciones hechas de los antiguos y no firmadas de prelado, por lo qual era parecer de la hermandad no cumplillas...*» (6). Formadas por sesenta capítulos o artículos son indiscutiblemente uno de los documentos más interesantes e importantes que la cofradía ha podido encontrar.

Dando un salto en el tiempo nos vamos al año 1631, en que Fray Juan del Castillo, lector jubilado y guardián del Real Monasterio de San Zoilo, viaja a Granada para adquirir del Convento de Franciscanos Casa Grande (San Matías Pavaneras) la imagen de un crucificado de carnación de tonos verdosos, realizado por Jerónimo Quijano en 1543, según consta en el documento titulado «Inventario de Imágenes y cuadros existentes en el Convento de Franciscanos de Granada», conservado en el Archivo Histórico Nacional, legajo 25 de la sección Concejos y Ciudades (7).

En torno a esta imagen, pronto se crea en el monasterio una cofradía, la cual se acomoda dentro de la Capilla de la Sangre, hecho éste que propició que diez años más tarde, el veintiocho de diciembre de 1641, esta cofradía se uniera a la de la Vera Cruz y Sangre de Jesucristo, configurando a partir de este momento la actual

estructura de la cofradía. Esta unión fue sancionada mediante la rectificación de las reglas existentes con quince capítulos más, y fueron aprobadas el veintiuno de marzo de 1643 por don Diego Bermúdez de Castro, Vicario General de Málaga en nombre del entonces Obispo don Fray Antonio Enriquez (8).

El resultado de este largo proceso de fusiones llevado a cabo, es la actual cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, Santo Cristo Verde y Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, conocida popularmente como cofradía de Estudiantes, constituida o formada por dos cofradías y una hermandad.

II.- ORGANIZACION INTERNA.

La cofradía estaba constituida por dos tipos o clases de hermanos: los de luz, que no estaban obligados a practicar pública disciplina, sino que se limitaban a portar durante la procesión en la tarde-noche del Jueves Santo, grandes hachas de cera verde; y los de sangre, dentro de estos existían a la vez dos clases, los que portaban grandes cruces de madera y arrastraban cadenas atadas a los tobillos, y los que realizaban la estación de penitencia flagelándose sus descubiertas espaldas.

Para poder entrar a formar parte de la cofradía, tanto unos como otros debían de abonar la suma de cuatro reales y 17 maravedies.

La cofradía estaba gobernada por tres alcaldes, dos mayordomos, un escribano, ocho diputados, un prioste y un muñidor.

Cada alcalde representaba a una de las distintas hermandades que la configuraban, y de entre ellos se nombraba un alcalde mayor que regía los destinos de la cofradía.

Estos cargos, eran anualmente elegidos entre los hermanos de la cofradía. Para ello se reunían en cabildo el domingo siguiente al tercer día de mayo (día de la cruz) en la capilla de la hermandad; previamente habían sido citados por el muñidor.

Solamente uno de los alcaldes mantenía su mandato durante dos años «... *De los dos alcaldes, pasado el año, salga el que lleva dos años y permanezca el que sólo lleve uno y sea él mismo quien señale al nuevo Alcalde que ha de suplirle...*» (9). El resto de la Junta de Gobierno era elegida por votación. No obstante a lo anteriormente dicho, estaban permitidas las reelecciones de algunos cargos, como eran los de alcalde mayor, mayordomo, prioste y escribano, «... *si viesen los hermanos que son suficientes y provechosos los pueden reelegir de nuevo...*» (10).

El cargo más importante después del de alcalde mayor era el de mayordomo, a él se le encomendaba la administración de la

hermandad y debía de ser «... *persona lega, llana y abonada en quien esten seguros todos los bienes e rentas e limosnas...*» (11).

El mayordomo era el custodio de las escrituras de propiedad de la cofradía; estaba obligado de llevar un libro donde reflejara los ingresos y gastos que hubiere de los cuales anualmente debía dar cuenta. Generalmente se le asignaba un sueldo, consistente en un tanto por ciento de las limosnas que recaudaba.

La cofradía se reunía en cabildo general, todos los primeros domingos de cada mes, y de forma extraordinaria la noche del Domingo de Ramos. En este cabildo, al que tenían que asistir sin excusa alguna todos los hermanos bajo pena de pagar como multa media libra de cera, tenía como objeto ultimar los detalles para la salida procesional, y así mismo para que los hermanos que hubieran tenido durante el año alguna desaveniencia o disputa se perdonasen y se diesen un abrazo. Igualmente, estaban obligados a dar limosna para cubrir los gastos extraordinarios que durante estos días se iban a producir.

III.- CULTOS Y PROCESION.

Dentro de los cultos ordinarios de la cofradía de la Santa Vera-Cruz y Sangre de Jesucristo, caben destacar: la fiesta de la Santa Cruz. Se celebraba al tercer día del mes de mayo y era sin duda, uno de los acontecimientos más importantes de la cofradía.

Anualmente instalaban en el compás del monasterio, a los pies de la capilla de la Sangre, una gran cruz, ante la cual, y siguiendo un ritual que duró siglos y que lamentablemente no ha llegado a nuestros días, se bailaba una danza, por un sólo individuo, entre el estruendo de cohetes y fuegos de artificio; tenemos constancia que durante muchos años, en el siglo XVII, la interpretó un tal Alonso Medrano (12). Una vez concluida, volvían a repetirla pero esta vez bailaban la danza grupos de gitanos, que para tal efecto contrataba la cofradía. Posteriormente al día siguiente, cuatro de mayo, se celebraba una solemne eucaristía con sermón.

Otras solemnidades que festejaban era la fiesta del Corpus Christi, un octavario en agosto en el día de Nuestra Señora y por supuesto las novenas a Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre; estas últimas llegaron a atraer tal número de fieles que la hermandad decidió pactar con la comunidad de franciscanos la construcción en 1787 del camarín del altar mayor de la iglesia a cambio de poder trasladar a él la imagen del Nazareno durante las celebraciones de las novenas, para que pudieran asistir todas las personas, que así lo deseasen.

Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz. Conjunto Procesional. Antequera.

Pero sin duda, el hecho más importante anualmente, para la cofradía, era su salida procesional en la tarde noche del Jueves Santo.

Desde su capilla en el Real Monasterio de San Zoilo, emprendían su estación de penitencia, hacia el cercano cerro de Viscarai, donde se ubicaba la ermita de la Vera-Cruz. Curiosamente esta hermandad era la única penitencial, que no realizaba estación, en la Real Colegiata de Santa María la Mayor, donde estaban obligados a realizarla el resto.

La procesión se iniciaba con un crucifijo que acompañaban seis hermanos de luz, a continuación iba la insignia de la cofradía que consistía en un gran estandarte negro con una cruz arbórea roja en su centro y «... *musica de cantores, los mas et mejores que se hallaren que vayan cantando el miserere Mei y una trompeta tañendo de dolor...*» (13), seguía a todo esto un trono que portaba una cruz exenta, acompañada del San Juan y la Magdalena a los lados, a continuación el Santo Cristo amarrado a la columna bajo palio rojo, luego Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, vestido con túnica morada, bajo palio púrpura, detrás, el Santo Cristo Verde, bajo su palio verde y cielo con un sol y una luna y cerrando la procesión la imagen de Nuestra Señora de la Santa Vera-Cruz, con saya, manto y palio negro bordados en oro. De estas imágenes, se conservan en la actualidad la del Jesús Nazareno de la Sangre, obra probable de entallador Diego de Vega, la de Nuestra Señora de la Vera Cruz y la del Santo Cristo Verde, obra documentada de Jerónimo Quijano. De ellas ya se habla abundantemente en el capítulo realizado a tal efecto por Jesús Romero Benitez (14).

El culto en torno a estas imágenes, adquirió dentro de la sociedad antequerana una preponderancia clara y neta. La predilección por parte de la nobleza y de la alta burguesía local hacia el Monasterio de San Zoilo y especialmente a la cofradía de la Sangre, no sólo se va a ver reflejada, a través de las mandas testamentarias y demás tipos de donaciones de la hermandad, sino que también se hará patente por las numerosas donaciones de enseres que durante este período se realizan, configurando así todo el conjunto patrimonial de la cofradía, que en un mínimo número ha llegado hasta nosotros.

IV.- ECONOMIA

Dentro del Antiguo Régimen, uno de los capítulos más importantes dentro de cualquier cofradía era el económico. Las fuentes de ingresos eran de lo más variadas, pero perfectamente claras y específicas. Las reglas contemplan este capítulo concreto con sumo cuida-

do, en cada hermandad.

En un primer acercamiento, podemos clasificar los ingresos en dos tipos: externos e internos. Los externos procedían mayoritariamente de capellanías, patronatos y legados o mandas. Y los internos de censos, arrendamientos o de las normas establecidas en las reglas que obligaban a los hermanos de la cofradía a abonar diversas cantidades en determinados momentos para cubrir los numerosos gastos de mantenimiento anual de la hermandad. Por ejemplo, cualquier persona que quisiera formar parte de la cofradía, una vez superados los requisitos éticos y sociales debía de abonar en concepto de inscripción la suma de 153 maravedies. Posteriormente y una vez integrado debía abonar a lo largo del año 172 maravedies y una libra de cera «... *que se pague cada un año en la vispera del dia de la cruz...*» (15). Otra fuente importante de ingresos eran las mismas de difuntos «... *paguen por misas y entierros 500 maravedies o mas segun sus posibilidades...*» (16).

En esta cofradía, especialmente favorecida por las familias pudiente y el pueblo en general y a pesar de las muy respetables sumas que ingresaban, los gastos, eran generalmente superados por los ingresos. Esto puede verse claramente en los balances extractados entre 1612 y 1638. Hemos de especificar que las sumas están indicadas en maravedies (17):

AÑO	INGRESOS	GASTOS
1612	294.323	290.605
1613	225.559	268.580
1614	258.583	290.601
1615	257.333	263.086
1616	219.167	231.422
1617	186.989	139.798
1618	172.061	139.110
1620	152.654	182.465
1625	245.578	249.708
1626	235.219	240.573
1627	194.442	216.962
1628	149.448	150.167
1629	295.129	370.100
1630	225.708	275.245
1631	213.233	282.163
1632	167.367	220.010
1633	193.635	240.406
1634	140.349	221.846
1635/6	224.012	297.337
1637/8	233.141	403.179 (18)

Todos estos ingresos estaban custodiados por el mayordomo que los guardaba en una reglada arca con tres cerraduras, cuyas llaves se repartían el mayordomo, el escribano y uno de los alcaldes.

Generalmente el mayordomo apoderaba al muñidor para efectuar el cobro de las limosnas y demás fuentes de ingresos. La figura del muñidor es muy apreciada dentro de la cofradía, por lo que representaba para su buen saneamiento económico, (por su puesto cobraba). Se daba el caso de que si enfermaba la hermandad se hacía

cargo del pago de médicos y tratamiento e incluso se le pasaba una renta que le ayudara a sobrevivir durante su convalecencia (19).

Independientemente de este tipo de ingresos, se recibían numerosas donaciones de enseres, configurando así todo el importante conjunto patrimonial de esta cofradía. Prueba de ello son los palios que actualmente se procesionan, potencias, complementos de plata, mantos, coronas y un largo etcétera, así como otros, de los cuales existe constancia documental pero que han desaparecido al paso de los años, tales como la difundida y famosa cruz de plata y carey de la que nos habla el padre Andrés Llordén (20), o de los interminables listados que aparecen en los inventarios conservados de la época, y que actualmente se encuentran depositados en el Archivo Histórico Municipal de Antequera (21).

NOTAS

1.- A.H.M.A.-F.M., RR y PP, Legajo núm. 1.

2.- El profesor Sánchez Herrero, hace un magnífico trabajo sobre el tema en «Las cofradías de Sevilla en la modernidad (S. XV-XVII)». Sevilla 1991.

3.- A.H.M.A.-F.M., Ordenanzas. y Alijo Hidalgo, Francisco: *Ordenanzas de Antequera (1531)*. Málaga 1979.

4.- Parejo Barranco, Antonio: "Un nuevo censo de cofradías en Antequera" en *El Sol de Antequera*, 23 de marzo de 1991.

5.- A.H.M.A.-F.P.N., Escribano Juan de Baena, legajo núm. 2.769.

6.- A.H.N. CC y CC, legajo núm. 25

7.- Dato proporcionado por el profesor D. Juan Manuel Moreno García.

8.- Barrero Baquerizo, Francisco: *Antigüedades de la siempre nobilísima y leal ciudad de Antequera*, ms. siglo XVIII.

9.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

10.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

11.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

12.- A.H.M.A.-F.HH. y CC. Archivo de la Cofradía de la Sangre.

13.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

14.- Ver Romero Benitez, J.: "El patrimonio escultórico de la Cofradía de la Sangre y Santa Vera-Cruz de Antequera". Rev. *Viacrucis de Málaga*, nº12. Cuaresma 1992.

15.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

16.- A.H.N. CC y CC legajo núm. 25.

17.- 34 maravedies equivalen a 1 real, 11 reales equivalen a 1 ducado, y un ducado a 3,60 gramos de oro.

18.- Fuente de elaboración propia.

19.- A.H.M.A.-F. HH y CC. Archivo de la Cofradía de la Sangre.

20.- Llorden, Padre Andrés: "La cruz de plata y carey de Ntr. Padre Jesús de la Sangre", en *El Sol de Antequera*, 12 de abril de 1981.

PTV

PTV, empresa pionera de la Televisión por Cable en España; presente en los acontecimientos del ´92

León Gil de Palacios, 2
Telf. 433 58 00
28007 MADRID

Ollerías, 51
Telf. 48 49 16
14001 CORDOBA

Santa María de los Reyes
Bl. 2, Local 3
Telf. 36 25 62
41008 SEVILLA

Alderete, 22
Telf. 65 11 99
29010 MALAGA

Ciudad de Mula, 16
Telf. 361 11 62
46021 VALENCIA

Jesús Nazareno de la Sangre. Conjunto Procesional. Antequera

IV. VISIÓN BARROCA DE UN CICLO MEDIEVAL: LA LEYENDA DE LA VERA-CRUZ Y EL ENTORNO ICONOGRÁFICO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA SANGRE DE ANTEQUERA

Juan Antonio Sánchez López

Una de las constantes de comportamiento sociológico que explicita la fenomenología colectiva de la Edad Media es, sin duda, el culto a las reliquias. Sin descartar en ningún instante el móvil económico que inducía a corporaciones, instituciones y cabildos a utilizarlas como reclamo para atraer a las multitudes a sus respectivas ciudades, sin obviar, para tal fin, métodos tan perspicaces como la estafa o el robo, es indudable que aquellos Vestigios más estrechamente relacionados con la vida de Cristo, siempre gozaron de una mayor estimación por parte del pueblo, a causa del componente afectivo que los vinculaba directamente a su persona, a través de relatos en los que se entremezcla lo visionario con la Historia y el Mito.

La predilección que Órdenes religiosas como los Franciscanos, sintieron por el ciclo de la Pasión, contempló en dichos testimonios «arqueológicos» un medio totalmente válido para servir a sus propósitos de demostrar la humanidad de Cristo, excitando paralelamente la confianza de las masas en su carácter soteriológico como Redentor. En consecuencia y una vez conseguida la Guardianía de los Santos Lugares, procederían en sus múltiples enclaves a una continua evocación de la ciudad de Jerusalén como sede de tales acontecimientos «históricos», estimulando la fundación de Cofradías de Pasión bajo la advocación de la Vera-Cruz, como vehículo idóneo para trabar estrechos lazos de relación entre la Orden y la población escogida para su asentamiento.

A tenor de la Real Cédula dada en Granada a 18 de septiembre de 1500, la Corona concedía licencia a la Ciudad de Antequera para ceder a los franciscanos 700 varas de terreno, con vistas a la edificación de un monasterio dotado de huertas y tierras de labor para su sustento.

En el primer tercio del siglo XVI, y como fruto de ese proceso por el que la Cofradía brota casi simultáneamente a la fundación del Convento, surgiría la *Antigua Hermandad de Flagelantes de la Santa Vera-Cruz y Sangre de Jesucristo*, que incorporaría en sucesivas etapas las esculturas de sus tres titulares: *Jesús Nazareno de la Sangre*, *Santo Cristo Verde* y la *Virgen de la Vera-Cruz*. En este sentido, la peculiar interpretación de la espiritualidad franciscana que esta Archicofradía efectuó a lo largo de la época barroca, la llevó a conformar un original programa iconográfico, no exento de cierta originalidad, cuyo estudio vamos a abordar a lo largo de las líneas que prosiguen.

Mediante el mismo, la corporación antequerana recreaba, a su manera, uno de los ciclos más acabados de la literatura hagiográfica: *la leyenda de la Vera-Cruz*, la cual había sido definitivamente perfilada en sus matices más novelescos, a partir de su inclusión en la *Legenda Aurea Sanctorum* (h. 1264) de Jacopo de Vorágine e inmortalizada por Piero della Francesca en los frescos de la Iglesia de San Francisco de Arezzo (h. 1452-1459).

En líneas generales, no puede afirmarse que la definición de dicho programa obedeciera a las consignas dictadas por la Hermandad a través de un plan iconológico previo, ya que las numerosas imágenes y retablos que llegaron a cobijarse bajo las bóvedas de su capilla, hasta un total de quince, fueron anexionándose

paulatinamente al entorno, en el transcurso de un dilatado periodo cronológico que arranca desde el instituto de la entidad hasta el último tercio del siglo XVIII, lo cual se tradujo en la tremenda disparidad de criterios formales y estilísticos, e incluso de proporciones, con que fueron concebidas individualmente las figuras, por mor de los gustos vigente en cada periodo.

No obstante, la extraordinaria unidad de contenido exhibida por tales simulacros plásticos resulta lo suficientemente sintomática como para poder plantear la hipótesis de que en el recinto sacro de la capilla acabara por crearse un conjunto iconográfico que, obviando aquellas divergencias, se supeditara por completo a la triple exaltación de la Cruz como instrumento material de la Salvación, emblema triunfante y conducto ideal para verificar el seguimiento de Cristo.

La iconografía de *Jesús Nazareno de la Sangre* es el factor clave para descifrar el mensaje citado, al erigirse en condicionante primordial de esa yuxtaposición de personajes secundarios vinculados con la Cruz, marcando además una serie de lecturas polivalentes en torno suyo que, como veremos, desbordará el ámbito espacial de propio templo de San Zoilo para desarrollarse secuencialmente en otros «escenarios» adláteres.

En efecto, el autor de tan notable pieza escultórica concibió una hermosa imagen de Nazareno de claros matices manieristas, que porta sobre su hombro izquierdo y hacia adelante una cruz cepillada. Por tanto, se representa un momento histórico de debatida cronología, en el que Cristo muestra el atributo del suplicio en una de esas posiciones inestables tan del gusto de la plástica de Quinientos, basculando el *stipes* o travesaño largo hacia el frente de la figura, mientras el *patibulum* roza prácticamente su rostro, recondando la explicación de Fray Pedro de Santa María de Ulloa por la que «*el Señor se abrazó a la Cruz con grande alegría y la besó con gran ternura*» (1).

La posición de la crítica especialista a la hora de encuadrar con precisión la iconografía de la escena, se muestra especialmente ambigua al insinuar que la misma vino a ser un producto de la mentalidad de los frailes franciscanos, cuyo contacto con los escenarios reales en los que tuvo lugar la Pasión de Jesús les movió a intentar mantener la forma que pudieron considerar más cercana a las primeras representaciones de la Vida de Cristo (2).

Por dicho motivo, según las tesis suscritas por algunos autores, la figuración icónica en la que Cristo carga, según la locución popular, con la «cruz al revés» en contraposición al modo «tradicional», no escenificaría el recibimiento de la misma en el Pretorio, sino el itinerar del Nazareno por la Calle de la Amargura (3).

Según nuestra hipótesis y sin obviar por supuesto las propuestas de lectura citadas, es evidente que la iconografía estudiada va más allá de la transcripción plástica, más o menos literal, de un pasaje pasional que se antoja intrascendente en apariencia. En caso contrario, no se explica la eclosión de un tema que gozó de gran predicamento en la escultura procesional andaluza del siglo XVI y parte del XVII y del que, además del ejemplar antequerano, son palmarios exponentes el *Nazareno de la Corona* de la parroquial hispalense del Sagrario y el *Cristo de la Magdalena* mencionado por el abad Sánchez Gordillo (4). Otras representaciones algo más tardías como el *Cristo de Santa Cruz* de la parroquia de San Pedro de Ecija (5) y *Jesús de las Necesidades* del templo de Santo Domingo en de la localidad cordobesa de Cabra, captan al Nazareno en el dramático y emotivo instante de estrechar con fuerza el madero contra su pecho, enarbolándolo como si de un lábaro se tratara (6).

A nuestro parecer la confusión nace del error de querer hacer de una imagen mental situada fuera de la Historia, como

la del Nazareno abrazado a la Cruz, que fue pensada para transmitir la idea abstracta de un Cristo extático y entregado con enorme dignidad a su misión, una secuencia narrativa más del ciclo pasional. Si bien, la composición de la «cruz al revés» que a finales del Medievo había actuado como eje central de una tumultuosa y variopinta representación, queda convertida ahora por vía de autores tan singulares como el Greco, en cuadro de devoción, esto es, en una iconografía que no puede ser aprehendida por categorías racionales, remotándose así al plano de lo atemporal (7).

No obstante, sí es cierto que determinadas piezas pictóricas facilitaron el trasvase del modelo al campo de la escultura, como en el caso de la efigie contratada por Francisco de Ocampo en 1607, para la Cofradía de los Nazarenos sita en la iglesia de San Bartolomé de Carmona, que serviría para adscribir provisionalmente a su producción la sublime talla de *Jesús Nazareno* (h. 1609-1611) titular de la Archicofradía hispalense de la Santa Cruz en Jerusalén (Silencio) de la Real Iglesia de San Antonio Abad (8).

En efecto, en la mencionada escritura contractual el capitán Lázaro de Briones y Quintanilla y los licenciados y presbíteros Gregorio Pacheco y Lucas Martín encargan «*una hechura de un Cristo con la crus a cuestas (...) que a de ser del tamaño y estatura de un hombre de siete palmos e medio y que la hechura dél sea a la misma trasa e hechura del Cristo questá a las espaldas del Sagrario de la Santa Yglesia desta ciudad encima de las gradas*» (9).

La pintura aludida en el documento no era otra que el llamado *Cristo de los Ajusticiados* (1561-1563) encargado a Luis de Vargas por el Cabildo Metropolitano hispalense, la cual se adecuaba, por cierto, al esquema de escena con varios personajes que tuvo uno de sus antecedentes directos en la serie de grabados flamencos de *La Gran Pasión* de Lucas Van Leyden. Dicho fresco, se convirtió instantáneamente en una de las obras más celebradas por cuantos historiadores, artistas y viajeros se acercaban a la capilla abierta provista de balcón en la que estuvo situada (10). Francisco Pacheco, que se deshizo en elogios hacia el mismo, confiesa en el *Libro de Retratos* que esa pintura «*me arrebata y suspende*» para pasar a afirmar seguidamente «*que en la dispossición de aquella fachada; en el tratado de los colores, principalmente, ninguna se le aventaja en España*» (11).

La admiración del pintor y tratadista por el cuadro de Vargas le llevó a elaborar sendas copias, de las cuales es muy interesante para nuestro análisis, la miniatura a temple sobre pergamino, que ejecutó, en las primeras décadas del siglo XVII, para ilustrar el *Libro de Reglas* de la Archicofradía de los Nazarenos de Sevilla, en la que descontextualizó por completo al Nazareno de su entorno ambiental (12).

Por tanto, se hace palpable que *Jesús Nazareno de la Sangre*, titular de la corporación antequerana, participa de esa renovación iconológica que la Edad Moderna supo practicar sobre el hondo sentido poético que informaba a la plástica medieval, sabiendo hacer suya esa intuición ancestral según la cual, las versiones legendarias y piadosas sobre los hechos reales tenían más aceptación que los acontecimientos mismos y su tratamiento en las fuentes «oficiales».

De ahí que, por mor de la cultura emblemática vigente en la época, *Jesús Nazareno de la Sangre* transmitiera al espectador, una interpretación triunfante de la iconografía pasionista, apelando a la dinámica evolutiva por la que suele guiarse la gestación de los símbolos desde su aparición en la Historia de la Humanidad. Desde el periodo paleocristiano se tuvo muy presente que la Cruz, lejos de ser el patíbulo de una muerte infamante, era, por el contrario, el trono desde el que

Jesús Nazareno de la Antigua Parroquia de la Magdalena. Anónimo 1ª mitad S. XVIII. Sevilla. Grabado

la divinidad había desplegado su acción salvífica, según las estrofas del himno *Vexilla Regis Prodeunt* en las que Venancio Fortunato proclama que *regnavit a ligno Deus*. La plástica del siglo IV corrobora ese sentir y así en obras tales como la *píxide de la Pasión* (h.450, Bristish Museum, Londres) y el *sarcófago de Domitila* (h.350, Museo Pío Cristiano, Roma) Cristo ostenta la cruz a modo de la insignia imperial romana y hacia adelante. Tras las versiones bizantinas y carolingias y con la revitalización gótica de los ciclos pasionales, el esquema figurativo se perpetuará, si bien decayendo un tanto su simbología primitiva, registrándose en ciclos pictóricos murales como los frescos, de fines del siglo XIV, que exornan el ábside de la Real Parroquia de San Lorenzo de Córdoba (13).

La ulterior revisión del tema por las artes plásticas en el momento en que se esculpe el Nazareno de Antequera, reivindica por las razones ya aducidas, la prístina y dual significación de la Cruz como madero y como cetro, ya que no debe olvidarse que el siglo XVI asiste a lo que podría catalogarse como una segunda fase del llamado «Cristianismo triunfante» por obra de los mecanismos de presión y control ideológico del movimiento contrarreformista. De esta manera, y según el programa trazado por la Archicofradía de la Vera-Cruz de aquella localidad malagueña, la imagen de *Jesús de la Sangre* constituye el *centrum* en torno al cual gira toda una apología sobre la Cruz, que remite al carácter de ésta como *sacramentum ligni vitae* como la definía San Buenaventura, asumiendo el papel del *Arbol de la Vida* que ha sido escogido como instrumento de la regeneración de género humano, asegurada por el acto sacrificial de Cristo (14). Tales teorías contaban con una antigua apoyatura literaria, como la propia *Leyenda Aurea* que hace derivar su madera

Jesús Nazareno (Silencio). Diego de San Román y Codina. 2ª mitad S. XVIII. Sevilla. Grabado

del árbol plantado por Seth sobre la tumbra de Adán, cuyas partículas se esparcen por el universo tras la muerte de Cristo, donde él multiplica los milagros, al confeccionarse con cuatro especies de árboles primordiales, según el verso que cita Vorágine,: «*Ligna Crucis, palma, cedrus, cypressus, oliva*» (15).

Así se explicita el color verde, alusivo al renacer de la vida, que se convirtió en inconfundible divisa de las Cofradías de la Vera-Cruz, refrendado por otros textos como el himno *O Crux spes única* por el que el madero reaparecerá transfigurado en las manos de Cristo al final de los templos como un cetro.

A partir de esta inflexión, se produce una irradiación del programa hacia otros pormenores iconológicos que descienden desde lo universal hacia lo particular, pues tras una primera fase en la que se tiende a avalar la veracidad de la *Leyenda de la Vera-Cruz* a través de algunos de sus más prominentes protagonistas, se procede a la inclusión en el ciclo de diversas adovacaciones que conectan, de manera más incisiva, con el devenir cotidiano de la Archicofradía y sus vínculos con el franciscanismo.

En este sentido, el Inventario adherido al *Libro de los Cabildos* celebrados por la corporación entre 1706-1754 (16) ha sido una fuente documental de inapreciable valía para la reconstrucción de un programa que ha llegado cercenado a nuestros días, por la desaparición de muchas de las esculturas que lo integraban primitivamente (17). Tras la promulgación del Edicto de Milán (313) que proclamaba la libertad de cultos, dando fin a la etapa de clandestinidad que había vivido la Iglesia de Roma en las catacumbas, se produce la repentina ascensión del Cristianismo al primer plano de la esfera social del Imperio.

Aunque la Historiografía contempla en dicha reacción una de las más hábiles maniobras políticas personales de Constantino, es evidente que la euforia reinante no vio el suceso con los mismos ojos, minimizando la postura del emperador a favor de dos de los personajes que contaron con retablo propio en la capilla de la Vera-Cruz de Antequera: la emperatriz *Santa Elena*, esposa de Constancio Cloro y madre de Constantino, y *San Silvestre*, primer pontífice de la «Nueva Era», cuyo único mérito efectivo fue haber persuadido al emperador a aceptar la conversión y el bautismo, aprovechando el impacto que en él causó la supuesta visión de la Cruz, acompañada de la profecía: *In hoc Signo Vinces*, en la víspera de su decisiva batalla contra el usurpador Magencio en el Puente Milvio.

Por lo demás, Silvestre no fue, precisamente, un hombre de excepcional estatura política y doctrinaria, aunque sí depositario de unas coyunturas que se revelarían muy provechosas para las aspiraciones a la supremacía que sus sucesores en el solio papal iban a demostrar. La escultura conservada, revestida con tiara e indumentaria pontifical y con un animal fabuloso (toro o dragón) a sus pies, que alude a distintos milagros narrados por Vorágine (18), ostenta en su peana la fecha de 1785, lo que presupone la existencia de una anterior más antigua, que sería renovada por la Archicofradía coincidiendo con la construcción de un nuevo retablo de estilo rococó, para este Santo en 1789 (19).

Mucho más sugestiva es la presencia de Santa Elena dentro del ciclo, al corresponderle el privilegio de dirigir en Jerusalén las excavaciones «arqueológicas» que dieron como fruto en el año 326, el hallazgo de la Vera-Cruz, de ahí que su hierática imagen de vestir del tempo de San Zoilo la efigiese «*con corona plateada, una cruz negra y un cubillo de oja de lata*». Según siempre la *Leyenda dorada*, Elena hizo arrojar al fondo de un pozo al hebreo Judas, por negarse a confesar el lugar exacto donde se encontraba la Cruz en que murió Jesucristo, la cual hacía muchos años que había sido enterrada por Salomón en las profundidades de la Tierra, una vez que la Reina de Saba le hubo vaticinado que en el madero sería crucifi-

cado un ser por quien sería destruido el pueblo judío. Vencida la obstinación del hebreo, la emperatriz asiste al descubrimiento o *Invención* de las tres cruces, de las cuales la *Vera-Cruz* demuestra su autenticidad resucitando a un joven muerto con el solo contacto con la misma (20). De hecho, la figura de Elena fue enaltecida hasta el punto de convertirse en coticular de numerosas Cofradías de Pasión conocidas bajo la nomenclatura popular de «cofradías de los elenos», que con su culto a Jesús Nazareno, impulsarían la transformación de las antiguas corporaciones de disciplinantes o «hermandades de sangre» en entidades netamente penitenciales, recordando el papel de dicha santa en la propagación de la devoción a la Cruz pues «*quiso Su Majestad por su misericordia y por los merecimientos de la gloriosa Santa Elena descubrirle el lugar done estaba para que con tal estandarte tengamos siempre en la memoria lo mucho que por nosotros padecido*», según reza en la Constituciones de la Hermandad granadina de tal título (21).

Sin embargo, será sólo con la victoria de Cristo sobre la Muerte cuando se haga palpable la exaltación del *Lignum Crucis*, factor por el que la capilla de la Vera-Cruz acogía además «*una ymagen de Jesús Resucitado con potencias plateadas y estandarte de raso blanco con galón de oro y barra plateada*» ya que, según Juan Crisóstomo, «*el día del Juicio veremos como la Cruz y las cicatrices de Cristo brillan más intensamente que los rayos del Sol*» (22).

Llegados a este punto, el estudio comparativo del programa iconográfico de la Vera-Cruz de Antequera, nos induce a plantear algunas reflexiones acerca de uno de los grandes enigmas que acosan a la Historiografía especialista sobre las Hermandades de Pasión en Málaga; la *Primitiva Hermandad de la Santa Cruz y de la Santa Resurrección*, erigida en 1599 en el Convento de San Andrés de Carmelitas Descalzos, bajo la denominación de *Hermandad de los Nazarenos de Málaga*.

En 1605, con ocasión del pleito interpuesto a la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Santo Domingo por su pretensión de usar en exclusividad túnicas de color morado, dicha corporación declaraba su agregación canónica por Bulas Pontificias a la gran Archicofradía de los Nazarenos de Roma, habiendo encargado en 1604, como «Cofradía de Santa Elena», una imagen de San José al escultor Antonio Gómez (23). No acabarán ahí las sorpresas, pues tras su estancia, desde 1609, en el convento de la Victoria se trasladará en 1710, por concesión del obispo Fray Francisco de San José, a la iglesia de Santa Lucía que, a partir de entonces se intitulará de *Jesús Nazareno* (24). A ello unimos que en 1713 también existía un «*Cristo Resucitado Redentor*», en el altar mayor de la antigua capilla de la Hermandad sita en el compás de la Victoria, cuyo culto se obliga a mantener a pesar de la mudanza. Pero aún es más sintomático que, en 1610, el escultor Antonio Gómez concierte con Ginés Martín, Mayordomo de la Cofradía del Dulce Nombre de Marbella, «*un Cristo con su cruz a cuestas del modelo y hechura que está en Nuestra Señora de la Victoria en la Cofradía de los Elenos*» (25).

Por consiguiente, el círculo iconográfico queda perfectamente cerrado ya que, a partir de tales premisas, es plausible inferir que la imagen malagueña que se impone como modelo poseía algún rasgo distintivo que la individualizaba, el cual, casi con total seguridad, no debía de ser otro que el de tratarse también de un *Cristo Nazareno abrazado a la Cruz* como *Jesús de la Sangre* de Antequera y los restantes titulares de las *Cofradías de los Nazarenos*.

Abrazo a la Cruz, como primera de las *Arma Christi*, que lleva consigo el desarrollo de todo un *modus vivendi* específico, según la tercera interpretación de la Iconografía del ciclo antequerano, que remite al ejercicio de la *Imitatio Christi* a

partir de tratados exegéticos y de meditación como la *Subida al Monte Sión* (1617) de Fray Bernardino de Laredo, *La Regia via Sanctae Crucis* o *Camino Real de la Cruz* (1721) de Benedictus Van Haeften o las *Coplas a la Santa Cruz* de Inés de Godoy, monja profesa del Convento de las Bernardas de Jaén en 1634, que denotan la ingenuidad con que la mentalidad popular «leía» el mensaje de programas tan complejos como el que analizamos:

«Los trabajos y la Cruz
ponen siempre el corazón
libre de toda aflicción
y a las almas le dan luz
Ya no me allo a bibir
sino en la Cruz muy clabada
y en ella Crucificada
con Jesús quiero morir
En la Cruz tengo mis glorias
y en ella allé mi vida
y así me traen tan perdida
por la Cruz dulces memorias (...)» (26).

Por ende, no podemos obviar la influencia del clásico tardomedieval de Tomás de Kempis al postular que «*todo consiste en la Cruz (...) y no hay otro camino para la paz verdadera e interior, sino el camino de la Santa Cruz y de la mortificación contínua (...) Prepárate pues como bueno y fiel servidor de Cristo, para llevar con fortaleza la Cruz de tu Señor, crucificado por tu temor*» (27).

Desde finales del siglo XVII, la cultura simbólica y emblemática del Barroco impondrá un viraje radical de la visión «triunfal» de la Cruz que había primado hasta entonces, lo que unido a la reorientación estética de dicha temática por parte de los Franciscanos, repercutirá en la Iconografía del *Cristo de la Sangre*. En efecto, según se colige del espléndido grabado firmado por Torre (1784), el *Nazareno* había trastocado radicalmente la fisonomía de centurias anteriores, desvirtuándose por completo su concepción escultórica original al harcelo aparecer revestido con túnica de telas bordadas, aditamentos de orfebrería y con lo que, es más importante, con la Cruz dispuesta hacia atrás y sin acariciarla como antes. Así se repudiaban los matices iconológicos de corte intelectual, propios de aquellos círculos cerrados que comprendían su simbolismo críptico, sustituyéndolos por una decantada concesión a los viscerales gustos de las masas populares que, desde un punto de vista psicológico, preferían ver una interpretación cristífera sometida a todo tipo de dolores y sufrimientos.

El culto a la sangre de Cristo como *Fuente de Vida* que participa de la mística de la Eucaristía, se integra en la esencia del estilo de Cofradía impuesto por la Hermandades de la Vera-Cruz, que cooperaron a la expansión por España de los movimientos de disciplinantes, aprovechando el clima de exaltación religiosa derivado de las inflamadas predicaciones de San Vicente Ferrer.

Las Constituciones de 1554 de la Archicofradía antequerana, aprobadas al año siguiente por el prelado malacitano Fray Bernardo Manrique, estipulaban la jerarquización de sus miembros en torno a «*dos maneras de Cofrades. Unos que se llamen de luz, que no sean obligados a la disciplina sino para llevar hachas encendidas y para lo demás que fuese menester en la procesión y servicio de los disciplinantes*» (28).

Ello explica tanto la presencia del «*Señor amarrado a la columna con potencias de oja de lata y su sudario de lienso guarnecido de encaje y su laso de sinta y un cordón de plata falso*», como la advocación «de la Sangre» bajo la que fue puesta, a pesar de su iconografía netamente letífica, una escultura mariana de vestir presumiblemente relacionada con la devoción franciscana de la *Virgen de los Angeles*; lo que no fue óbice para que contara con un principesco atuendo a base de «*corona y rostrillo de plata con diferentes piedras*» y «*corona, sapatos y mundo de plata y una crusesita de esmeraldas de oro*

en el cuello» para el Niño que portaba en sus brazos (29).

El *Via Crucis* organizado por la Archicofradía a la Ermita del *Cerro de la Vera-Cruz*, viene a significar la extroversión del programa fuera de San Zoilo, pues sintonizaba con la afición franciscana a conservar y extender entre sus fieles las prácticas piadosas que habían observado en Jerusalén, tal como narra Fray Germán Rubio en la *Custodia Franciscana de Sevilla*. Un sondeo en la literatura medieval nos revela que dichos comportamientos contaban con unos precedentes tan notables, como los relatos de la *Atheriae peregrinato*, atribuidos al siglo IV, en los que una dama gallega relata las ceremonias que presenció en la basílica del Santo Sepulcro, asistiendo a los esfuerzos que clérigos y fieles hacían para revivir *in situ* la Pasión de Cristo (30).

A tenor de esa *Theología Crucis*, la corporación antequerana desplegaba toda una «composición de lugar» por la que se intuía la dolorosa subida del Nazareno por «estaciones», de modo acorde con la postura contemplativa adoptada por los místicos, que la imaginaban en sus más mínimos detalles, como si hubieran sido testigos presenciales de los hechos. El Calvario pasaba a ser, así, el Cerro de la Vera-Cruz y su ermita un sacromonte que, según Barrero Baquerizo, estuvo jalonado en el siglo XVII *«por Cruces a la distancia y pasos según y como su Divina Majestad los anduvo y con el mismo nombre que tenía que era la Vía Sacra y hacían la estación hasta la Ermita del Cerro, volviéndose por los mismos pasos al refugio, rezando el Rosario* (31).

Posteriores alteraciones experimentadas en la idea general del programa, conllevaron el traslado de la imagen del *Santo Cristo Verde* desde el ático del antiguo retablo principal a una pared lateral.

La decisión de habilitar una *Scala Santa* de madera que posibilitaba el acceso directo a la talla del Crucificado, tras la recitación de una enigmática oración ritual dedicada a Santa Elena (32), acabó por originar una nueva secuela de corte «ascensional» dentro del ciclo, entendida, esta vez, como remedo de la escalera conservada en la capilla del Salvador de la basílica romana de San Juan de Letrán, que la tradición identificaba con la existente en el Pretorio de Pilatos en Jerusalén. Sin embargo, al ser la escalera el elemento que establece la unión física entre Cielo-Tierra, el mecanismo integrado dentro del recinto antequerano entroncaba con el sentido que adquiere la Cruz en las leyendas orientales, como puente o escala por donde las almas de los hombres suben hasta la divinidad, del mismo modo que la osbervancia del rito por parte del fiel le impulsaba hacia la efigie del Cristo Verde, de hecho, la «meta» de ese «espacio-camino» (33).

En consecuencia, y como conclusión del presente ensayo, podemos establecer que la Capilla de la Archicofradía de la Sangre de Antequera quedaba configurada como un *Microcosmos* en el que se daban cita todo tipo de sugerencias en torno al Misterio de la Exaltación y Glorificación de la Cruz, que ofrecía en las dos tablillas situadas a la entrada del recinto una invitación: *ENTRA Y SERAS SALVO* y una promesa: *EN TODOS LOS DIAS Y EN TODAS*, lo suficientemente explícitas sobre el particular. Eje gravitatorio del conjunto descrito era la hermosa escultura del Nazareno, que presidía desde su retablo toda la distribución cosmológica de un programa que parecía suscribir, punto por punto, las palabras que el apologista Hipólito dirigía al árbol de la Cruz en el siglo II, considerándolo:

«Planta inmortal que se levanta en el centro exacto del cielo y de la Tierra y es el firme sostén del Universo: es el lazo vincular de todas las cosas, el apoyo y reserva de todas las tierras habitadas; es el enlace cósmico que reune en sí toda la muchedumbre diversa del género huma-

no. Este árbol santo está fijado y sostenido por los clavos poderosos del Espíritu para no vacilar en su ensamblaje a lo divino, tocando el Cielo con el vértice de su cabeza, que es una cima, y bien afianzado en la Tierra por los pies enclavados, y, en medio, abrazando la Tierra toda con sus brazos, inmensamente abiertos, en su actitud continuada de perdón».

NOTAS

(1) Palomero Páramo, J.M.: *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Ayuntamiento, Sevilla, 1981, p. 113.

(2) Castillo Utrilla, Mª. J.: «Una iconografía del Nazareno» en *Archivo Hispalense* nº 213, Diputación Provincial, Sevilla, 1987, pp. 179-188, *cit.* p. 188.

(3) *Ibidem.* Véase igualmente Roda Peña, J.: «La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión: un modelo para la iconografía del Nazareno en Sevilla» en *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno* (2 vols.), Ayuntamiento de Mérida-Congregación Hermanas Hospilatorias de Jesús Nazareno, Córdoba, 1991, pp. 675-686 (vol. 1).

(4) Sánchez Gordillo, A.: *Religiosas Estaciones que frecuenta la Religiosidad sevillana. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737* (Estudio preliminar, selección de textos y notas por J. Bernales Ballesteros), Patronato Ricardo Cantú Leal- Consejo General de Hermandades y Cofradías, Sevilla, 1982, p. 204.

(5) AA.VV.: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, p. 401.

(6) Aroca Lara, A.: «Iconografía de las imágenes» en AA.VV.: *Semana Santa en los pueblos Cordobeses*, Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1990, pp. 26-66, *Vid.* p. 40.

(7) Alvarez Lopera, J.: *La Pasión de Cristo en la Pintura del Greco*, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria nº3, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1985, p. 21 y Davies, D.: «El Greco and Spiritual Reform Movements in Spain», Ponencia presentada en el Simposio sobre el Greco celebrado en el Palacio de Fuensalida de Toledo, Abril, 1982.

(8) Martín Macías, A.: *Francisco de Ocampo, Maestro Escultor (1579-1639)*, Gráficas del Sur, Sevilla, 1983, pp. 119-120; Gónzale Gómez, J. M.: «Iconografía del Nazareno procesional en Sevilla» en *Actas del Congreso Internacional* ..., pp. 697-714, (vol. 2) *cit.*, p. 700 y Bernales Ballesteros, J.: «El paso de misterio a través de los siglos» en AA.VV.: *Semana Santa en Sevilla*, vol. III: *El esplendor del alma y la madera*, Gemisa Ediciones, Sevilla, 1983, pp. 10-121, *cit.*, pp. 56-57.

Procesión con el Santo Lignum Crucis. Cofradías Fusionadas de S. Juan. MALAGA.

(9) Bago y Quintanilla, M. de: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. V: *Arquitectos, Escultores y Pintores Sevillanos del siglo XVII.* Laboratorio de Arte -Facultad de Filosofía y Letras, Universidad, Sevilla, 1933, pp. 41-42, *cit.* Oficio IV- Pedro del Capio -Libro II de 1607- fol. 470 v.

(10) Palomero Páramo, J.M.: *Ciudad de Retablos. Arte y Religiosidad popular.* Monte de

Piedad - Caja de Ahorros, Sevilla, 1987, pp. 49-50.

(11) Pacheco, F.: *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, ed. de Pedro. M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, 1985, p. 298 y *El Arte de la Pintura* (Edición y notas de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, 1990, pp. 222, 418-419.

(12) Martín Macías, A.: «Jesús Nazareno en las Reglas de nuestra Archicofradía» en *Silecio-Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno* nº79, Sevilla, 1992, s/p.

(13) Castillo Utrilla, Mª. J.: art. cit. p. 183 y Nieto Cruz, E.: «Aproximación a la iconografía nazarena en Málaga: la imaginería procesional» en *Nazareno de Málaga* nºs. 5-6, Gráficas San Pancracio, Málaga, 1988, pp. 125-133.

(14) Chevalier, J. y Gheerbrant, A.: *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona, 1988, pp. 363-367.

(15) Voragine, S. de la: *La leyenda dorada* (2 vols.), Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 288 (vol. 1).

(16) A(rchivo) A(rchicofradía) S(angre) A(ntequera): *Libros de los Cabildos de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, sita en el convento de Señor San Francisco de esta Ciudad de Antequera. Año de 1706*, lib. 6, (1706-1754), s/f. En la *Ciudad de Antequera. Año de 1706*, lib. 6, (1706-1754), s/f. En la transcripción de citas del Inventario se ha respetado la grafía original del documento.

(17) En la actualidad y además de las tres imágenes titulares, sólo han subsistido las de *Santa Elena* y *San Silvestre*, encontrándose las restantes en paradero ignorado.

(18) Voragine, S. de la: *op. cit.*, pp. 83-84 (vol. 1). Hacen referencia al exorcismo del toro que resucitó para hacer frente al reto de sus enemigos, y al dragón que venció para conseguir la conversión de los pontífices de los ídolos.

(19) Romero Benítez, J.: *Guía Artística de Antequera*, Caja de Ahorros, Antequera, 1989, p. 338.

(20) Voragine, S. de la: *op. cit.*, pp. 287-294 (vol. 1).

(21) Citado por Szmolka Clares, J.: «La devoción a Jesús Nazareno en Granada. La Primitiva Hermandad de las Cruces de Santa Helena y Jesús Nazareno» en *Actas del Congreso Internacional ...*, pp. 443-451 (vol. 1), *cit.*, p. 446.

(22) *Cit.*, por Voragine, S. de la: *op. cit.*, p. 585 (vol. 2).

(23) Llorden Simon, A.: *Escultores y entalladores malagueños. (Ensayo histórico-documental de los siglos XVI-XIX*, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Avila, 1960, p. 71.

(24) Llorden Simon, A. y Souviron Utrera, S.: *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Ayuntamiento, Málaga, 1969, pp. 479-501, 883-843.

(25) Llorden Simon, A.: *op. cit.*, p. 73.

(26) *Vid.* para la ampliación del concepto: Caballero Venzala, M.: «Coplas a la Santa Cruz en el Jaén del siglo XVII» en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa giennense*, Cajasur, Córdoba, 1979, s/p.; Moreno Cuadro, F.: «Grabados de Taulo para el *Camino Real de la Cruz*» en *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa Cordobesa 1991*, Cajasur, Córdoba, 1991, pp. 38-41, Sebastián López, S.: «Los Emblemas del *Camino Real de la Cruz* de Van Haeften» en *Boletín del Museo e Instituto -Camón Aznar-* XLIV, Zaragoza, 1991, pp. 5-64 y Sánchez López, J.A.: «Contenidos Emblemáticos de la Iconografía del *Niño de Pasión* en la cultura del Barroco» en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Estudios Turolenses C.S.I.C., Teruel, 1991 (en prensa).

(27) Kempis, T. de: *Imitación de Cristo*, Tor, Buenos Aires, 1957, Lib. II, Cap. XII, 3 y 10, pp. 60-62.

(28) A.A.S.A.: *Traslado de las Constituciones de la Santa Vera-Cruz y Sangre de Jesucristo de la Ciudad de Antequera*. Original en Archivo Histórico Nacional, Secc.: «Diversos Concejos y Ciudades», Leg. 25. Agradecemos a D. José Escalante el habernos facilitado la transcripción de este documento.

(29) Otras imágenes como las de *San Nicasio, San José, la Virgen San Juan Bautista, San Juan Evangelista, Santa María Magdalena* y otra sin identificar se acoplaban a los distintos altares sin otra función que la de servir de complemento ornamental a los retablos colaterales.

(30) Sánchez López, J.A.: «Iconografías pasionistas» en AA.VV.: *Vida Cofrade y entorno en las Cofradías malagueñas*, Arguval, Málaga, 1989, pp. 34-45, *cit.*, p. 35 y Andrés Ordax, S.: «Imagen y palabra en el Medievo hispano» en *Lecturas de Historia del Arte II*, «Ephialte» -Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 16-23.

(31) Parejo Barranco, A.: «Hermandades y Cofradías Antequeranas» en Diario *El Sol de Antequera. Especial Semana Santa 1989*, 18-III-1989. Antequera, 1989, s/p.

(32) Datos facilitados por D. José Escalante y Hermanos Mayores de la Corporación, a los que agradecemos su amabilidad.

(33) Chevalier, J. y Gheerbrant, A.: *op. cit.*, p. 363 y Camacho Martínez, R.: *La Emblemática y la Mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*. Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria Española nº 8, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, p. 20.

Casa de la Música

INSTRUMENTOS MUSICALES

Carretería, 13 — MÁLAGA

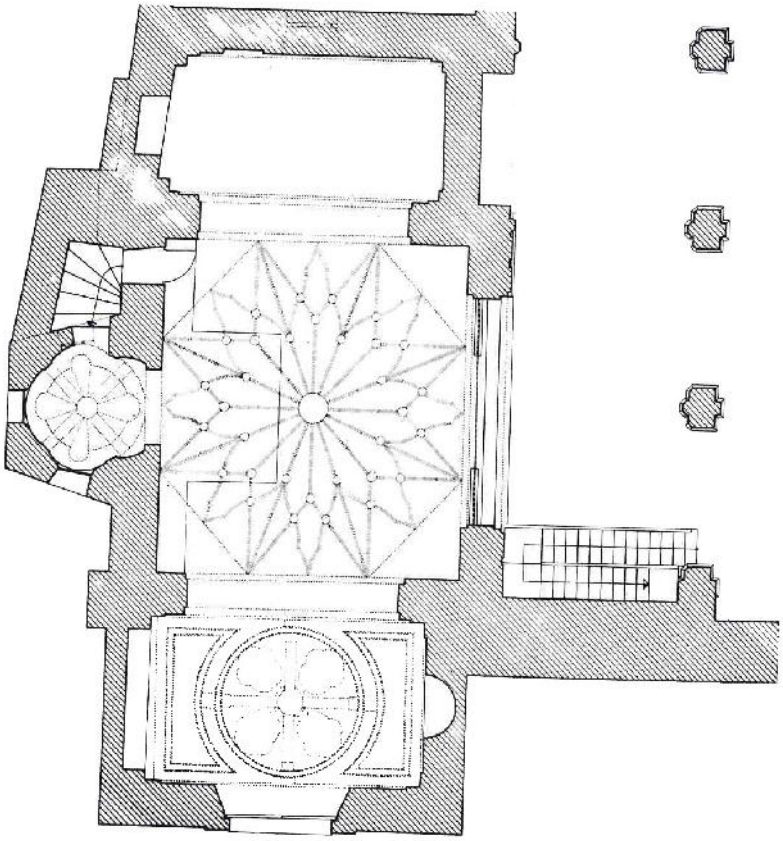
Telfs. 222 29 72-3 — Fax (95) 222 29 50

Cafés

SANTA CRISTINA

Tradición de Buen Café

PRODUCTOS DEL CAFÉ S.A.
TOSTADERO Y OFICINAS:
Polígono Industrial del Guadalhorce - Tels. (95) 223 43 49 - 223 43 61 - Fax. (95) 224 19 30
29004 MÁLAGA



Capilla de la Sangre y Santa Vera Cruz. Alzado del Compás y planta

V. LA CAPILLA DE LA SANGRE EN EL CONVENTO DE SAN ZOILO DE ANTEQUERA. LECTURA DE ETAPAS EN SU CONSTRUCCION

Rosario Camacho Martínez

En la iglesia del convento franciscano de San Zoilo, el más antiguo de Antequera, fundado por los Reyes Católicos en 1501 (1), está instalada la antigua Hermandad de Flagelantes de la Santa Vera Cruz y Sangre de Jesucristo, (hoy de los Estudiantes) haciendo la Comunidad donación a los cofrades de un terreno capaz para labrar la capilla *hermosa y anchurosa ... al último de la iglesia por escritura de 15 de noviembre de 1543* (2). Las cofradías penitenciales solían instalarse en los conventos, y eran los religiosos los que promovían la creación de las dedicadas a devociones de su preferencia (3); es lógico que los franciscanos, cuyo escudo ostenta los estigmas de San Francisco, acogieran a esta Hermandad del Cristo de la Sangre, cuyo emblema nos muestra la cruz arbórea con las cinco llagas, (a las que se unirían después los tres clavos).

Las obras de la capilla, que es también patronato de la familia Rojas, debieron comenzar inmediatamente, pues conserva rasgos del estilo gótico de los Reyes Católicos, que se mantuvo en algunas zonas hasta bien entrado el siglo XVI, pero se han realizado otras obras a lo largo del tiempo que han transformado la disposición original.

Actualmente la capilla, a la que se accede desde la nave izquierda de la iglesia por un arco de medio punto cuya clave se decora con una ostentosa cartela rodeada de exhuberantes yserías de los primeros años del siglo XVIII, cuenta con un espacio cuadrado en cuyo testero se alza un camarín y lo flanquean lateralmente dos extensiones rectangulares para disponer otros altares.

El cuadrado central era la primitiva capilla y responde a las obras de 1543. Conserva su cubierta gótica arrancando de trompas acanaladas aún doradas: es una bóveda de nervios que forma una estrella de ocho puntas de longitud alternada, con botones señalando el cruce de los arcos, ofreciendo ocho de ellos, a los que rodean tres angelotes, los escudos de la cofradía, querubines, y guerreros que, aunque toscos, presentan voluntad de clasicismo, siendo más tardío el rosetón central.

El espacio de la izquierda era el Lavatorio, al que se accedía inicialmente a través de la capilla, pero en 1853 la cofradía obtuvo licencia del P. Fray Pedro de los Angeles, para abrir una puerta en el *Lavatorio, enfrente de la Centinela* (4) con objeto de que los flagelantes pudieran llegar discretamente al lavatorio y lavarse las llagas antes de pasar a la iglesia. No es extraño este rasgo de pudor pues los disciplinantes de esta cofradía fueron famosos por la penitencia que se imponían ya que cargando con una pesada cruz, como la del Nazareno que preside su capilla, se flagelaban hasta sangrar desde que salían de San Zoilo a las diez de la noche del Jueves Santo hasta que regresaban ya de madrugada (5). En 1590 se fundó la cofradía de San Diego que se instaló provisionalmente en la capilla de la Sangre, labrándose después la puerta del Compás (6).

Pero en 1597 tuvo lugar la primera gran transformación de la capilla, introduciendo el Lavatorio en ella, con objeto de tener un espacio más desahogado para el altar de la Virgen, y en 1599 se encargaba a Francisco Gutiérrez Garrido el cerramiento de la bóveda; las condiciones, firmadas ante el escribano Diego de Vilchez por el Mayordomo de la Cofradía y el maestro Gutiérrez describen toda la obra a realizar (7), que había de igualar con la capilla vieja y reforzar el arco de unión, pero en la bóveda que *dizen por cruzero*, las formas y molduras se remiten al maestro que dio las condiciones, quien se nos muestra dentro de un manierismo muy acusado de recuerdos vandelvirianos. La cubierta es una bóveda vaída en la que se inserta un casquete

esférico muy plano compartimentado por cuatro columnillas jónicas apoyadas en ménsulas que surgen de un florón central de forma cuadrada, y el espacio entre aquellas lo ocupan cartelas de rígidos rebordes muy manieristas, todo ello realizado con yeserías de recio modelado. Este maestro, natural de Jaén y vecino de Antequera, llevó a cabo muy notables trabajos en decoración de yeserías, entre ellas las de la bóveda de la nave central de la Catedral de Córdoba (8), de acusado italianismo, y es probable que también sea suyo el revestimiento con yeserías manieristas de otras iglesias de Antequera como San Agustín, el Carmen y la nave central de esta misma iglesia de San Zoilo (9).

En 1641 fundaron otra Cofradía, que se agregó a la antigua, e hicieron nuevas Constituciones, aprobadas dos años más tarde por el Obispo D. Antonio Enríquez (10). Como consecuencia de ello, en 1677 volvió a ampliarse la capilla, a costa de la sacristía, que ocupaba el tramo de la derecha, pero fue una ampliación más sencilla cubriéndose ese espacio rectangular con bóveda vaída simple, que realizó el maestro Francisco del Castillo, también conocido en Antequera por otros trabajos (11). Aquí se encontraba un retablo renacentista con diferentes esculturas, entre ellas Santa Elena, incorporándose en el s. XVIII una imagen de San Silvestre (12), iconografía relacionada con la devoción a la cruz, que se completaba con una Scala Santa junto al retablo.

Otras obras se realizaron en esta fecha pues el mismo Francisco del Castillo doró el retablo principal y la bóveda de la capilla, y se colocaron las primeras rejas de separación con la nave de la iglesia, que se sustituyeron en 1784 por las actuales, compradas al convento de Carmelitas Descalzos de Belén (13). No conocemos la disposición de este retablo, pero el erudito antequerano José Mª Fernández lo describe de dos cuerpos, situando en el principal al hermoso Nazareno de Pablo de Rojas (?) y en el ático un Crucificado, el llamado Cristo Verde, obra clásica de Jerónimo Quijano.

Pronto se logró un espacio más desahogado para el Nazareno, pues entre 1704-06 se realizó un camarín tras el testero de la capilla, tomando terreno de la calle, que cedió la Ciudad. Su disposición en cuanto a planta podía ser igual a la que hoy tiene y aunque no se conserva su ornamentación podemos suponerlo decorado con yeserías similares al cartelón que preside el arco de acceso a la capilla, que bien puede fecharse en estos años; no parece lógica la realización aislada de este motivo pero sí como complemento de otras obras de la capilla que pudieron ser las del camarín. Pormenores decorativos del mismo tipo cubrían los interiores antequeranos por esos años, como el camarín de la iglesia de los Remedios construído entre 1700-07, con cuyas yeserías puede equipararse el cartelón de la capilla de la Sangre y más aún con las de San Juan de Dios que se revistió de yeserías en 1712 (14). Pero este camarín recibió una reforma notable a fines del siglo XVIII, de la que se conserva su estructura y ornamentación revestida de una decoración pictórica realizada en los primeros años del s. XX con motivos alusivos a Cristo, posiblemente para integrarlo mejor con la del retablo neogótico que ha ocupado este altar hasta hace unos años.

El camarín presenta planta polilobulada, separados los lados por esbeltas pilastras cajeadas sobre pedestales de mármol rojo del Torcal; su capitel, apoyado en un cuerpo bulboso, soporta una pequeña pechina cuyo arco superior contrasta con el más acusado de los lados dando movimiento al anillo y ofrece un cuerpo de ventanas que ilumina profusamente este pequeño interior y de las que cuelgan placas recortadas. El anillo, muy movido, sostiene bovedilla avenerada sobre cada uno de los lados, creando cuatro gajos alunetados separados por pilastrillas planas que confluyen a un amplio florón, conformando una bóveda cueviforme cuya parte superior parecía flotar sobre el radiante anillo de luces.

Esta complicada cubierta tiene antecedentes en Antequera, como la iglesia de Madre de Dios obra realizada entre 1746-61 por el maestro Cristóbal García quien también hizo el pórtico de la parroquia de Santiago (15), y se le pueden atribuir la iglesia de Santa Eufemia y el camarín de Nuestra Señora de los Dolores en la iglesia carmelita de Belén (16). Dada la relación existente entre las cubiertas de estas obras y la del camarín de la

Sangre no sería extraño que Cristóbal García, que era Hermano de esta cofradía (17), hubiera dado un diseño para la obra si es que ésta se proyectó antes de su muerte, ocurrida en 1758 (18), o más bien que fuera realizada siguiendo su estilo. Un grabado firmado por Torre en 1784, posiblemente editado para conmemorar la bendición de la obra, muestra al Nazareno en su camarín, cuya embocadura ofrece amplio desborde de yeserías que podrían entroncar con la decoración de principio del siglo XVIII o ser creación libre del autor, pero el interior reproduce con fidelidad la disposición cuadrilobulada y la compleja movilidad del anillo.

Esta imagen titular de la Cofradía tenía otro lugar de veneración temporal ya que ocupaba el camarín del altar mayor mientras se celebraba su novena anual, por ello los cofrades contribuyeron a su construcción, que se realizaba a la vez que el retablo mayor contratado con Antonio Palomo en 1787 (19).

Exteriormente el volumen de la capilla nos ofrece una sencilla fábrica de mampostería con hiladas de ladrillo y cantoneras de piedra en las esquinas, y también en ella se pueden leer las distintas fases de la obra.

Sabemos que a finales de s. XVI se abrió la puerta hacia el compás de la iglesia; obra simple, de dintel adovelado que forma escuadra con la fachada de ésta. Pero hay otra puerta más amplia que se labró en 1785 para que saliera el paso procesional ya montado (20); presenta igual disposición adintelada pero más empaque, tanto en sus dimensiones, en el resalte de la clave y remate del cornisón, como en las jambas cuya parte inferior es de caliza roja del Torcal.

La capilla tiene una espadaña más pequeña independiente de la del convento. Realizada en ladrillo en los primeros años del siglo XVIII, su primer cuerpo lo configura un arco de medio punto entre pilastras con columnas adosadas de ladrillo, que apoyan en ménsulas quedando como suspendida sobre la fachada de la iglesia; el cuerpo superior es muy similar, pero introduce un juego más claroscurista al sustituir las columnas por pilastras cajeadas y sobre el arco se destacan recios dentellones, rematándose con un penacho de suave curvatura.

Es muy interesante la disposición exterior del camarín cuyos muros de ladrillo guardan testigos de las sucesivas obras: unos cajeados rectangulares bajo las ventanas, parecen ser la huella de éstas en el primer camarín, que ganaría en altura con la reforma de 1784, y más aún por la llevada a cabo por el arquitecto Rafael Martín Delgado en 1991, que al reforzar los muros y la cubierta ha cambiado la disposición rematándolo con un tejadillo a cuatro aguas que le presta mayor esbeltez. Una inscripción bajo el cajeado central confirma toda la parte inferior como obra de comienzos de siglo XVIII (21).

«Esta obra hizo la Cofradía de la Sangre y el sitio lo dio la Ciudad por sus Comisarios los Señores D. Francisco Santisteban y D. Juan de Gayo regidores, siendo Mayordomo Juan Angel Vallejo. Año del Señor de 1704» (Remata como firma el escudo de la Cofradía).

LA ERMITA DE LA VERA CRUZ

Otro elemento arquitectónico relacionado con la Hermandad de Flagelantes de la Santa Vera Cruz y Sangre de Jesucristo es una ermita que se levanta en las afueras de la ciudad, en un cerrillo que se alza frente al que corona la fortaleza, denominado antes de Vicaray, después del Infante y actualmente de la Cruz.

En este lugar existía un antiguo Beaterio en honor de la Santa Cruz y memoria del Monte Calvario, que fundó María Ruiz, la Rubiana bajo la regla de Santa Catalina de Siena. Surgió la obra con dificultades, pues aunque tenía repartimiento de tierras y licencia de 1513, le fue contradicha, trasladándose la fundadora a Roma para conseguir la Bula del Papa quien la expidió en 1517 (22). La construcción que se llevó a cabo se reducía prácticamente a una ermita de dos naves, edificándose unas sencillas habitaciones junto a ella en la que vivían la fundadora y su hija. En 1520 vinieron a Antequera las Carmelitas Calzadas que hicieron aquí su primera fundación y profesó María Ruiz en este convento del que llegó a ser priora; como el cerro era un lugar bastante inhóspito, las carmelitas obtuvieron licencia del obispo D. César Riario para trasladarse al interior de la ciudad, y con ellas la Rubiana y su hija por lo que la ermita, cuyo patronato ostentarían los descendientes

de la Rubiana, pasando a D. Andrés Rojas, llegó a convertirse en la estación final de un largo y disciplinado Via Crucis que salía de la Capilla que la citada Hermandad de Flagelantes poseía en la iglesia de convento de San Zoilo.

Esta primitiva capilla ha recibido diferentes obras con el paso del tiempo, que han transformado su aspecto inicial. No obstante podemos intentar reconstruir su imagen no ya sólo por los restos arquitectónicos sino por las descripciones de los autores antiguos.

La ermita, ejemplo de sencilla arquitectura popular con fábrica de mampostería, tenía dos naves separadas por arcos de medio punto sobre pilares, con cúpula oval sobre pechinas en el presbiterio y sobre cuyo altar el Padre Cabrera sitúa un tabernáculo con sus velos y un crucifijo sobre tres gradas (23), esta zona pudo tener una intervención del siglo XVII pues las pechinas presentan cartelas ovales con los símbolos de la Pasión de Cristo y alrededor rígida ornamentación de yesería todavía manierista. En el muro de la izquierda hay restos de un pequeño altar con decoración de yeserías seiscentistas de motivos arquitectónicos y los de un camarín que por el análisis de sus mutiladas yeserías puede situarse en la mediación del siglo XVIII. Su planta es cuadrada y se cubre por una pequeña cúpula (desaparecida) sobre pechinas con cartelas entre vistosas cornucopias de yeso; la presencia en éstas de símbolos marianos (torre, palmera...) nos habla de su dedicación a la Virgen.

La ermita fue objeto de muchas devociones y, además de las materializadas en la propia obra arquitectónica, se conocen otros testimonios como una lápida (dada por desaparecida y que hoy se encuentra en la iglesia de Santa María) que estaba situada junto al arco toral dando acceso al presbiterio y cuya inscripción reza así: (24)

«D. Juan de Ocón, Caballero del Orden de Calatrava, del Consejo de Su Majestad, Secretario y Dª María Francisca Chacón, su mujer, dotaron una fiesta perpetua en esta santa ermita en el domingo infraoctavo de la Santa Cruz de mayo y nombraron por razón de dicha fiesta a D. Francisco Chacón, Caballero del Orden de Calatrava, Conde de Mollina y (ilegible) Ruiz, sus descendientes. 1680».

El siglo XX ha contemplado sucesivos cambios de imagen de esta pequeña ermita. En la primera mitad del siglo aún conservaba el aspecto primitivo con sus dos naves y dos puertas de acceso, una situada al sur, hacia la ciudad con arco de medio punto y la occidental se abría en un muro con tres arcos ciegos, como muestra un grabado del s. XVII (25). En los años cincuenta se actuó sobre la ermita que debía tener la segunda nave en muy mal estado, por lo que se demolió, excepto el tramo de la cabecera que se convirtió en capilla, manifestándose al exterior la arquería de separación como una danza de arcos ciegos y sobre la esquina se alzó excesivamente una espadaña de un sólo vano (26).

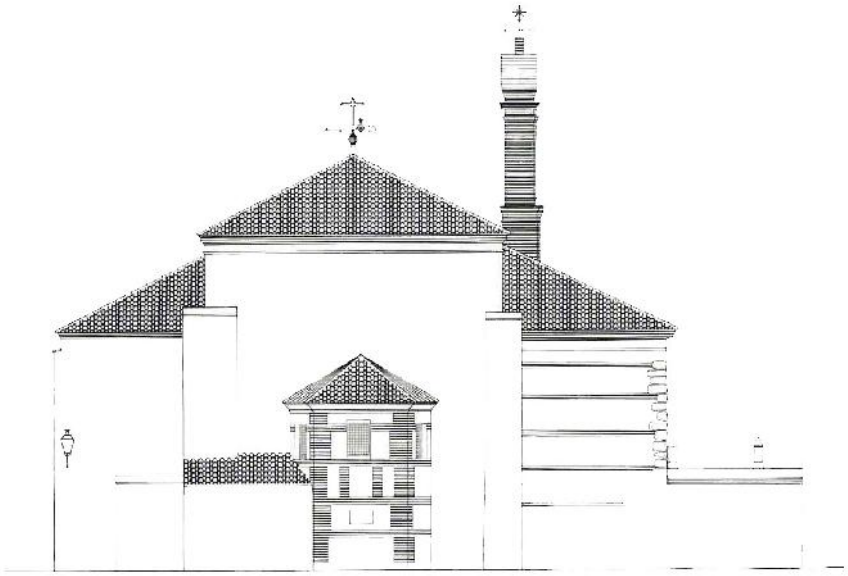
Pero el deterioro que sufría este inmueble, *«en un cerro de peña viva... con los contínuos aires que lo combaten en invierno y en el verano los soles»* (27), se fue acelerando y en 1979 los propietarios decidieron cederla al Ayuntamiento para que se encargara de la conservación; sin embargo, la cesión no llegó a concretarse y otras obras más urgentes no han permitido ocuparse de la ermita que ha llegado a una situación casi irrecuperable a lo que han contribuído no ya sólo factores medio ambientales, sino fundamentalmente de riesgo antrópico, por la agresividad de un sector de la población que no ha recibido una adecuada educación y confunde el juego con el ataque al patrimonio.

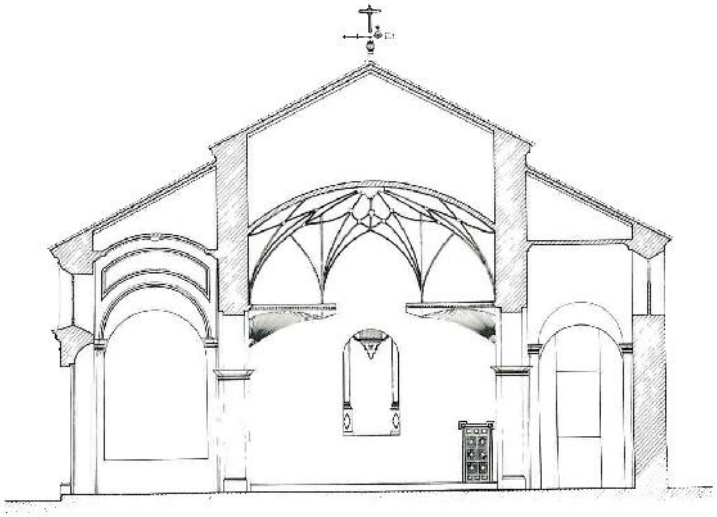
Evidentemente la ermita debería recuperarse. Por su situación en el pequeño cerro ya fue puesta en valor como elemento clave del paisaje urbano. *«La silueta de la ermita -aún más cuando tenía la espaldaña- resultaba interesantísima como coronamiento de un cerro en el que las casas se despeñan en una blanca catarata»* (28), si a esto añadimos que fue un importante centro de devoción y consideramos la recuperación de devociones y tradiciones que hoy se está llevando a cabo, es posible prever para la pequeña ermita de la Vera Cruz algunas perspectivas de futuro.

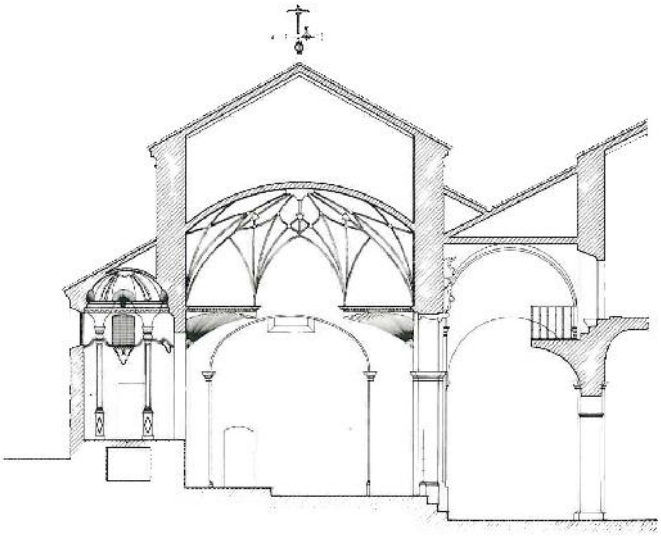
NOTAS

(1) Fernández, C.: *Historia de Antequera desde su fundación hasta el año de 1800.* Málaga, Imp. del Comercio, 1842, pág. 245.

(2) *Historia de Antequera, su fundación, nombres, introducción a la fe..., sacada de di-*







Capilla de la Sangre y Santa Vera-Cruz. Sección Transversal
Dibujado por J. Carlos Madrona Sánchez

ferentes autores que han escrito sobre ella. Año 1814. 3 vols.

(Fotocopia de un manuscrito existente en la Biblioteca Cánovas del Castillo, Diputación Provincial de Málaga), vol. 3º, L. 4, fol. 220.

Romero Benítez, J.: *Guía artística de Antequera*, public. Caja de Ahorros de Antequera, 2ª ed., 1989, pág. 334.

(3) Parejo Barranco, A.: *Historia de Antequera*, public. Caja de Ahorros de Antequera, 1987, pág. 260.

(4) *Historia de Antequera, su fundación*, ... vol. 3º, L. 4º, fol. 220. Se refiere a la calle de la Centinela.

(5) Parejo Barranco, A.: *Op. Cit.*, pág. 260.

(6) *Historia de Antequera, su fundación*, ... vol. 3º, L. 4º, fol. 220. (Agradezco los datos complementarios de la Cofradía de San Diego al archivero D. José Escalante).

(7) Archivo de Protocolos de Antequera. Escr. de Diego de Vílchez, leg. 1.043, fol. 797 y ss. (Pliego de condiciones) (Agradezco a D. José Escalante este documento, así como otras referencias cronológicas de este trabajo).

(8) Bonet Correa, A.: «Córdoba en el siglo XVII: Arquitectura y urbanismo», en *Antonio del Castillo y su época*, Catálogo de la exposición organizada por la Diputación Provincial, Córdoba, 1986, pag. 201.

Villar Movellán, A.: «La arquitectura del Quinientos», en *Córdoba y su Provincia*, Sevilla, ed. Gever, 1985, pág. 230.

(9) El P. Llordén ha documentado a un Francisco Gutiérrez o González, que junto con Diego de Atarrén realiza en 1589 unas columnas para el convento de la Victoria de Antequera (Llorden, A.: *Varia Antequerana*, inédito).

(10) *Historia de Antequera, su fundación*, ... vol. 3º, L. 4º, fol. 221.

(11) Un Francisco Antonio del Castillo, vecino de Oñate, contrató en 1697 con el convento de los Capuchinos la realización del Triunfo de la Inmaculada que se encuentra ante el convento (Datos de Llorden, A.: *Varia Antequerana*, inédito).

(12) Fernández, José Mª.: *Las iglesias de Antequera*. Public. de la Caja de Ahorros de Antequera, 1971, pág. 86.

(13) Datos facilitados por D. José Escalante.

(14) Camacho Martínez, R.: «La iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Antequera», *Baética*, nº2 Universidad de Málaga, 1979, pág. 15.

(15) Romero Benítez, J.: *Op. cit.*, pág. 121.

(16) Romero Benítez, J.: *Op. cit.*, pág. 125. Camacho Martínez, R.: *Málaga Barroca, Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Diputación, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1981, págs. 331 y 358.

(17) Dato facilitado por D. Jesús Romero Benítez.

(18) Llorden, A.: «Notas documentales sobre el arquitecto Cristóbal García», en *Jábega* nº12, Diputación de Málaga, 1975, pág. 57.

(19) Datos del Archivo de la Cofradía facilitados por D. Jesús Romero Benítez.

(20) Agradezco esta precisión a D. José Escalante.

(21) En la transcripción de la inscripción se ha actualizado la grafía y desarrollado las abreviaturas.

(22) García de Yegros, A.: *Historia de la antigüedad y nobleza de la ciudad de Antequera en la provincia de Andalucía*. Van añadidas la fundación de las parroquias escritas por D. Luis de la Cuesta. Corregida y modificada en 1713 por D. José A. Molina. Antequera, 1915, pág. 335.

(23) Cabrera, Padre Francisco de: *Descripción de la fundación, antigüedad, historia y grandeza de la muy noble ciudad de Antequera*. Manuscrito, copia de 1846, pág. 253.

(24) Agradezco a D. Jesús Romero Benítez la localización y transcripción de la lápida, que se transcribe actualizando la grafía.

(25) AA.VV.: «Historia de la ermita» (Trabajo inédito existente en el Ayuntamiento).

(26) En un plano del trabajo citado anteriormente aparecen unas habitaciones a la izquierda señaladas como sacristía y capilla, que se construyeron para vivienda de guardeses.

(27) *Historia de Antequera, su fundación, nombres, introducción a la fe*... sacada de diferentes autores que han escrito sobre ella. Año de 1814 (Manuscrito fotocopiado en la Biblioteca Cánovas del Castillo, Diputación Provincial de Málaga). Tomo 2º, fol. 57.

(28) Parejo, A. y Romero Benítez, J.: «¿Recuperamos la ermita?» en «Plazuela». *Sol de Antequera*, 23-12-1979.

Banco Sabadell

ESTAMOS EN:

MÁLAGA. C/. HILERA, 2. TELF. 227 84 00

MARBELLA. AVDA. DEL MAR.
TELF. 282 78 52

FUENGIROLA. AVDA. DE MIJAS, 1.
TELF. 246 53 53

TORREMOLINOS. AVDA. PALMA DE MALLORCA, 21.
TELF. 237 10 00

BENALMÁDENA-COSTA. CTRA. CADIZ (ESQ, MAR Y SOL. TELF. 244 73 36

MIJAS-COSTA EDIF. LAS POSTAS DE CALAHONDA.
TELF. 283 40 86

ESTEPONA. AVDA. ESPAÑA, 190.
TELF. 279 02 15

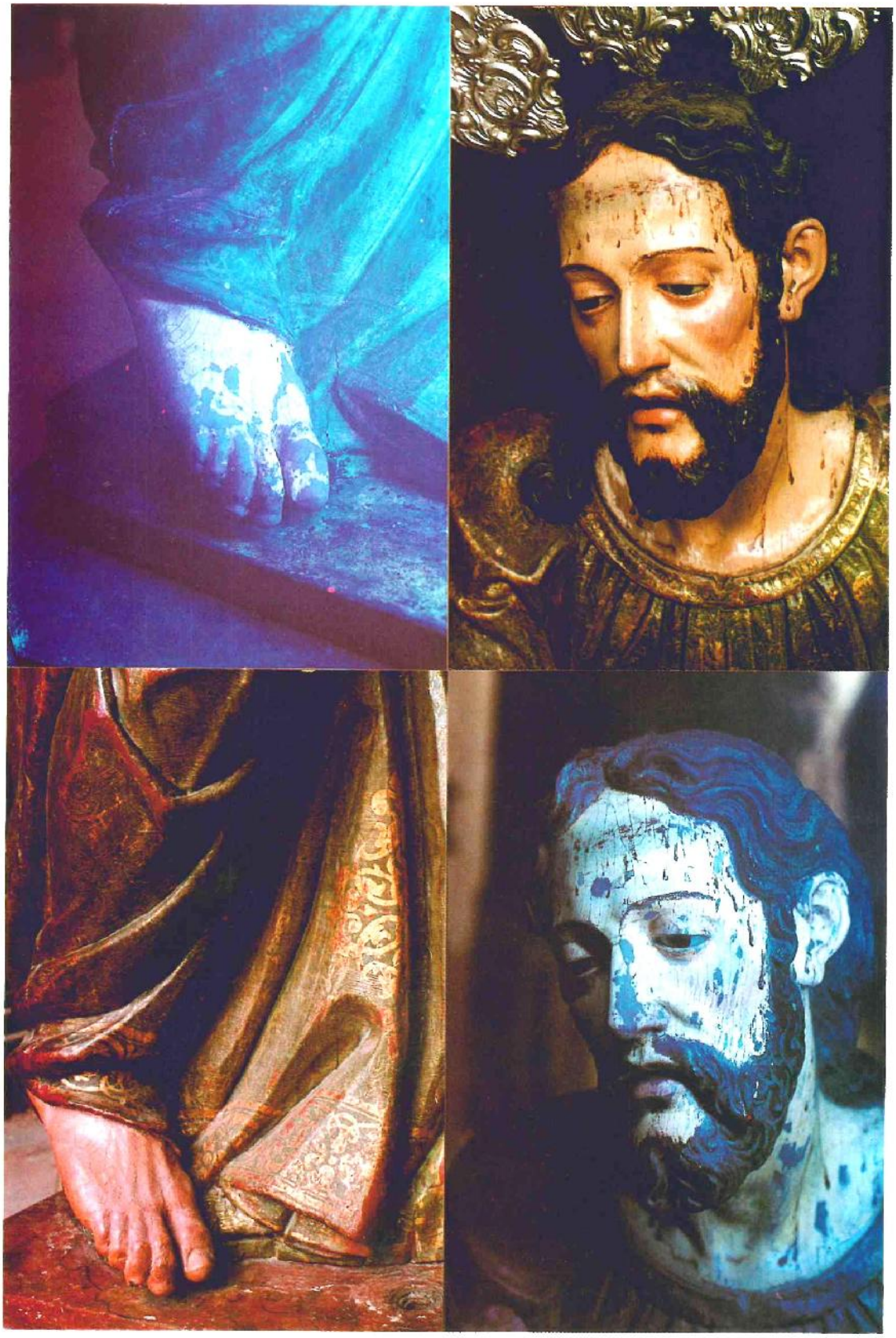
SAN PEDRO ALCÁNTARA. AVDA. LUIS BRAILLE, 24.
TELF. 278 12 00

Cafeteria atalaya Restaurante

Restaurante a la Carta
Menú Diario
Platos Combinados
Salón para Reuniones Sociales
Cafetería, Pastelería,
Tapas y Bebidas.
Moderno, Cómodo,
con Aire Acondicionado
y Música Ambiental.

CLIENTELA SELECTA

COMPOSITOR LHEMBERG RUIZ, 10 — TELF. 239 47 94
29007 - MÁLAGA



Nazareno de la Sangre. ANTEQUERA.
Radiación Ultravioleta

VI. APLICACIONES CIENTIFICAS EN LA CONSERVACION DE LAS OBRAS DE ARTE: ESCULTURA.

Amor Alvarez Rubiera
Ana Iruretagoyena García
Estrella Arcos Von Haartman

Cualquier intervención sobre una obra de arte comprende una serie de investigaciones previas que aseguren un tratamiento adecuado y la elaboración de conclusiones de amplio espectro. Se pueden señalar tres aspectos en esta línea:

- el artístico, correspondiendo a la definición exacta de la obra, tanto en detalles o conjunto, de manera que sean sus resultados comparables en el tiempo y el espacio, denunciando las variaciones entre unos y otros, probabilidades de influencias, etc.

- el estudio de los materiales en todas sus partes y aspectos.

- el conocimiento de los elementos degradantes externos que influyen en el estado de conservación de los materiales.

En los casos que nos ocupan, el Nazareno, talla de finales del s. XVI, en un típica iconografía de Jesús con la cruz a cuestas, ofrece una imagen naturalista de cuidado modelado y delicada policromía. Representa un claro ejemplo de transición al realismo en Andalucía.

Por su parte el conocido como Cristo Verde es una curiosa talla del s. XVI que da origen a múltiples especulaciones en el campo de la Historia del Arte.

La Virgen de la Vera Cruz, imagen de vestir, ofrece en la actualidad una reciente policromía que cubre un modelado delicado del s. XVIII.

Ante el estudio científico de una obra de arte, es esencial obtener el mayor número de datos posibles. De este modo se acudirán a las fuentes documentales existentes y los exámenes de laboratorio. Con ellos se pueden obtener el conocimiento estructural y técnico (naturaleza y composición), la datación y atribución, autentificación, y las condiciones idóneas para su conservación y restauración.

Hay que hacer notar que ningún método de examen en solitario puede dar un juicio absoluto para determinar la naturaleza y composición de un objeto, sino que es imprescindible el concurso de los distintos datos obtenidos por diversos métodos para la obtención de unas conclusiones fiables, objeto final de este estudio.

Cuanto más método apliquemos, el número de datos para comparar será mayor, ya que la estructura material de una obra, su estado, adiciones y restauraciones, generalmente sólo pueden determinarse mediante éstos.

Como sistema de trabajo se parte de una amplia documentación gráfica y fotográfica con luz normal, rasante, infrarroja, ultravioleta y radiografías que ayudan a la identificación de todos los elementos que componen la

pieza, así como las intervenciones que ha sufrido, las correcciones del propio autor, etc. Del mismo modo la toma de muestras y su estudio al microscopio óptico y electrónico ofrece un corte estratigráfico de las diferentes capas y los componentes de los pigmentos.

De una manera general la obtención de datos parten de dos tipos de análisis:

- Globales de superficie
- Puntuales.

El examen global se basa en el empleo de radiaciones visibles e invisibles.

1.- En el campo de las radiciones visibles a su vez las posibilidades de observación se diversifican:

a) A simple vista.

b) Iluminación tangencial, que pone de manifiesto las irregularidaddes de la superficie.

c) Luz monocromática de sodio.

d) Lentes de aumento.

La información que se obtiene de todas ellas es muy amplia y ofrece un primer panorama de las características de las obras que se estudian, como por ejemplo, la falta de adherencia entre las capas constituyentes de la pieza, los daños de origen mecánico (roces, fracturas, fisuras, efectos producidos por la incorporación de elementos metálicos, etc.), la presencia de repintes y añadidos posteriores (paño de pureza del Cristo Verde, por ejemplo), las lagunas en la policromía o soporte, las craqueladuras de superficie o de edad, el ataque de insectos xilófagos (en este caso exclusivamente en el Nazareno), la oxidación de barnices o capas de protección, la incidencia externa de presencia de nudos en el soporte (cara de la Virgen) o los propios factores de realización (parte posterior del Cristo Verde).

Todos estos datos quedan reflejados en la documentación mediante fotografía visible, macro y microfotografía.

2.- Dentro de las radiaciones invisibles contamos con las aportaciones de:

a) Rayos infrarrojos. Mediante las técnicas de la fotografía y la reflectografía IR se detectan firmas e inscripciones cubiertas por barnices envejecidos o la identificación de ciertos pigmentos, como el azul de cobalto, que se vuelve incoloro ante la incidencia del IR. En los presentes casos la utilidad de este medio ha sido relativa, ya que no aportan datos concretos.

b) Rayos ultravioletas. Excita la fluorescencia de determinadas sustancias por su naturaleza química. Permite establecer las adiciones y repintes en una obra debido a la fluorescencia diferente de los materiales en superficie.

En el Nazareno la documentación fotográfica realizada pone de manifiesto los duros contrastes cromáticos entre las zonas de reciente aplicación (retoques) y la policromía original, sobre todo en las carnaciones, que se consideran excesivos ya que sobrepasan lagunas o refuerzan calidades (venas).

En el Cristo Verde esta lectura se amplía a un doble aspecto: por un lado de nuevo los añadidos (regueros de sangre) y por otro una tonalidad opaca más intensa en los entrantes del modelado, donde se han acumulado con mayor grosor barnices y otras protec-

ciones.

c) Rayos X. Presenta la propiedad de atravesar los objetos en función del número atómico de los elementos, el espesor de los materiales que lo constituyen y la longitud de onda de la radiación incidente. Se emplea la radiografía y no la radioscopía porque un elevado tiempo de exposición envejece aceleradamente las obras de arte.

En la imagen radiográfica, las zonas claras corresponden a las zonas de mayor peso y densidad y las oscuras a las menos densas. Indicará, por tanto, las lagunas existentes y las piezas de madera que componen el soporte, el ataque de xilófagos, los objetos metálicos incluidos, la presencia de ciertos pigmentos (por ejemplo, blanco de plomo, oro), etc.

En el Cristo Verde la acumulación de elementos metálicos es muy abundante, especialmente en la cabeza, y destaca asimismo la fijación del paño de pureza mediante tornillo y tres clavos en la pierna izquierda. Estas incorporaciones pueden tener graves consecuencias sobre la talla por la diferencia de dilatación entre materiales y si las condiciones de humedad son favorables se produce una reacción química entre los taninos de la madera y el hierro que da como resultado la formación de compuestos de hierro que se traducen en manchas oscuras.

Otros datos que ofrecen las radiografías de esta talla demuestran la utilización de tela de refuerzo en la unión de piezas (brazo-hombro, por ejemplo, donde el ensamble de dos elementos cuyo soporte tiene las fibras encontradas ofrece el punto más débil de toda la estructura), siguiendo el sistema tradicional de fabricación. Asimismo el empleo de bicarbonato de plomo en las carnaciones y en el estofado del paño de pureza contrasta con las lagunas estucadas posteriormente que evidencian la utilización de otros pigmentos.

El Nazareno ofrece el mismo mapa de contrastes gracias a la presencia de núcleos metálicos (clavos, alfileres, pletinas, etc.) y pigmentos obtenidos a partir de metales pesados.

Las radiografías de la Virgen están realizadas con los parámetros de intensidad, tiempo de exposición, voltaje, etc. adecuados para observar el veteado de la madera, los ensambles de las piezas, la densidad aire de vaciado interior y los añadidos metálicos (sujección de la corona, pletinas, tornillería, alfileres rotos en su interior).

Por otro lado los examenes puntuales requieren la toma de muestras representativas. La elección dependerá de tipo de dato a obtener y el tamaño de esta muestra, para la técnica de análisis a utilizar. Existen métodos espectroscópicos (espectroscopía atómica y molecular) o de separación (espectrometría de masas y cromatografía), si bien el más sencillo es la microscopía.

El examen microscópico permite la observación del objeto penetrando en el campo de lo imperceptible a simple vista. Para ello se prepara la muestra como disgregado o en secciones y láminas delgadas, obteniéndose así las estratigrafías. De este modo se desvela la estructura interna de los materiales. El análisis químico puede ser de dos tipos: a la gota, que

se aplica en la identificación de numerosos materiales inorgánicos, y la coloración de láminas delgadas, que sirve para la identificación y localización de aglutinantes. Se desvela de este modo la técnica pictórica utilizada.

Aplicando los datos así obtenidos al aspecto concreto de conservación se deduce, por ejemplo, que el Cristo Verde presenta en las carnaciones dos capas de barniz -la original con craqueladuras y la añadida, de aplicación irregular y ya polimerizada y oxidada- que en ningún caso suponen una protección eficaz hacia agentes degradantes externos. Estas mismas estatigrafías evidencian que por un proceso de envejecimiento natural las colas orgánicas han perdido su capacidad de adhesión, volviendo porosa la capa de preparación y originando su desprendimiento. La policromía presenta el tono verdoso ya desde origen por la combinación de pigmentos minerales (azurita y malaquita), con la intención de enfatizar el aspecto cadavérico; por tanto en ningún caso se trata de un proceso de envejecimiento sino de impresión estética intencionada.

No se tomaron muestras de la Virgen de la Veracruz ya que la reciente aplicación de la totalidad de la policromía que presenta carece de todos interés científico.

De todo lo anteriormente citado se deduce la importancia que ofrece ante el estudio del estado de conservación y las causas de degradación de las obras de arte, a partir de lo cual las propuestas de intervención serán mucho más realistas y ajustadas. Del mismo modo se obtienen conclusiones interesantes en cuanto a la propuestas de mantenimiento y conservación, ya que el deterioro del objeto es un proceso natural debido a factores intrínsecos del mismo y al ambiente y variaciones del mismo. El fin de la conservación es ralentizar ese proceso de deterioro reduciendo los desequilibrios entre entorno y obra.

Las obras de arte y los objetos artísticos pueden deteriorarse estando almacenadas o expuestos como resultado del deterioro medioambiental. Las obras compuestas por celulosa, fibras textiles, pintura, metal, tejidos animales o adhesivos orgánicos son susceptibles de una alteración química, física a través del oxígeno, humedad, polucionantes atmosféricos o la luz.

1) Sólo el efecto de la temperatura puede ser dramático, puesto que con un aumento de ésta se aceleran los procesos químicos y físicos. Una elevación de temperatura ambiente en 10º C dobla los niveles de cambios químicos.

2) La humedad, y más concretamente la humedad relativa, influye en los cambios dimensionales. Pero de la misma manera, la ubicación en un entorno de HR estable y temperaturas moderadas constantes consiguen alcanzar después de algún tiempo su grado de equilibro con el entorno.

* Sequedad excesiva: provoca una distensión de las telas.

* Humedad excesiva: produce debilitación de los adhesivos, pudrimiento de colas, tirantez de las telas.

* Cambios bruscos: favorece el movimiento de los materiales higroscópicos, el alabeo de la madera, la exfoliación de la pintura.

3) La contaminación atmosférica

influye en gran medida en los deterioros: el dióxido y trióxido de sulfuro, dióxido de carbono, partículas de carbón producidas por la combustión, etc. tienen alto valor corrosivo. El control de este aire polucionado puede resolverse instalando sistemas de filtración en las zonas de entrada de aire, si existen controladas.

4) Los efectos del deterioro que la luz produce en los objetos de iglesia se vienen estudiando desde la década de los 50. Dentro del espectro luminoso las regiones de ultravioleta son las más peligrosas para los materiales contribuyendo al cambio químico. Toda luz puede causar deterioro, pero esta actividad aumenta cuando se incrementa la longitud de onda. La luz diurna es rica en UV y activa fotoquímicamente ciertos materiales. Dentro de la luz artificial, las lámparas fluorescentes son las más peligrosas; las halógenas de cuarzo tienen menos contenido en UV y las tradicionales de filamento de tungsteno (incandescentes) menos aún. Pero éstas producen gran aporte de calor por su contenido en infrarrojos. Cuando estas lámparas están colocadas demasiado cerca de un objeto higroscópico, aumenta la temperatura con las subsiguientes consecuencias. Algunos colores absorven más IR que otros causando efectos puntuales destructivos (craqueladuras, ampollas, pérdida de partículas pictóricas).

La luz de flash de fotografía normalmente es poco importante. Tendrían que realizarse miles de fogonazos para que se produzca un daño mesurable. Podrían utilizarse filtros protectores, en todo caso. Son más peligrosos los focos para cine, TV o video.

Los factores del daño dependen de la susceptibilidad del objeto, la longitud del objeto, la longitud de onda de la luz (especialmente si incluye UV), su nivel de iluminación y la duración de la exposición. El índice de iluminación se mide en lux y está en relación con el tiempo. Por ejemplo, 100-200 lux durante 50 días de iglesia a 10 horas cada día es lo máximo recomendado al año.

5) Microorganismos e insectos. En el caso que nos ocupa no hay problemas de hongos o mohos dadas las características del entorno. Se han observado ataques de Anobium punctatum en el Nazareno, por lo que se recomienda el exámen periódico preciso, sobre todo al comienzo de la época cálida y un tratamiento preventivo.

CONCLUSION

Se recomienda observar los siguientes parámetros:

* Humedad relativa 50-60%
* Temperatura media 15-20ºC
* Iluminación 100-200 lux para el máximo de días y horas determinados.
* Control del posible ataque de insectos.
* Revisión periódica (por ejemplo el cambio de estación) del atirantamiento de los cuadros.
* Eliminación del polvo depositado ya que es un elementos altamente higroscópico (absorve varias veces su peso en humedad).
* Altura de colocación, amplitud de visión y sistema de iluminación sin brillos adecuados a la mejor observación por parte del público.

Nuestra Señora de la Santa Vera-Cruz. Antequera.
Aspecto cultual. 1er tercio S. XX.

VII. EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE LA COFRADÍA DE LA SANGRE Y SANTA VERA CRUZ DE ANTEQUERA

Jesús Romero Benítez

La Cofradía de la Santa Vera-Cruz y Sangre de Jesucristo, con sede permanente en la capilla propia del Real Convento franciscano de San Zoilo Mártir, fue sumando, a partir del año de su fundación -hacia 1525 ó 1530-, un importante patrimonio de considerable interés histórico, artístico y devocional, parte del cual se ha visto mermado en lo que va de siglo. Bien es verdad que durante casi todo el siglo XIX esta cofradía llevó una vida bastante lánguida, manteniendo su existencia merced al culto interno que un muy reducido número de familias de la antigüa nobleza antequerana seguían dedicando a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre. Acabada la última guerra civil la capilla fue en gran medida desmantelada de retablos y otros enseres, que se trasladaron a diversas iglesias y capillas de la propia Antequera e incluso de algunos pueblos de la Diócesis. La reorganización de la cofradía en el año 1959, como Hermandad de los Estudiantes, supuso la revitalización de una larga tradición de siglos, que estaba a punto de perderse (1).

En lo referente al capítulo escultórico, que es el tema que aquí nos ocupa, cabe apuntar que el conjunto iconográfico era del máximo interés, respondiendo a un programa de sentido pasionista y en torno a la Vera-Cruz. El ciclo imaginero de la Pasión de Cristo lo componían las esculturas de Jesús atado a la columna, el Nazareno de la Sangre, el Crucificado (Cristo de la Luz y el Cristo Verde) y el Resucitado. La Virgen se representaba en las imágenes de vestir de la Virgen de la Sangre (era de gloria y tenía el Jesús Niño en su mano) y la Virgen de la Cruz o de la Vera-Cruz (Dolorosa). Finalmente, en cuanto a las imágenes de santos el ciclo era doble: San Juan y la Magdalena, ambos de vestir, que pertenecían al programa pasionista; y Santa Elena y San Silvestre Papa, de vestir la primera y de talla completa la segunda, que corresponden al programa iconográfico de la «Invención de la Cruz».

De todo este amplio conjunto escultórico, perteneciente a épocas y autores muy diferentes, en la actualidad se conservan las imágenes de Jesús Nazareno de la Sangre, Cristo verde, Cristo Resucitado, Virgen Dolorosa de la Vera Cruz, Santa Elena y San Silvestre (2).

SANTO CRISTO VERDE

Jerónimo Quijano.

Mediados del Siglo XVI.

Madera dorada y policromada.

136x133 cms.

Hay que señalar que nos encontramos ante una imagen de Crucificado que responde estéticamente a un primer renacimiento, de claras influencias italianizantes, pero en la que todavía se expresan las últimas sacudidas del espíritu gótico. Se representa a Cristo clavado en la cruz y muerto, la cabeza algo caída e inclinada hacia su derecha, las piernas ligeramente flexionadas y los pies atravesados por un solo clavo.

Ya de entrada, debemos aclarar que no estamos ante una obra pensada para el culto procesional, sino antes al contrario de un Crucificado que iba a «decorar» un retablo, muy posiblemente ocupando la zona del ático. De hecho, en un análisis detallado de la escultura, se puede observar que tanto el torso como las extremi-

dades inferiores están totalmente ahuecadas en su cara posterior, si bien en fecha no determinada se cubrió con tela encolada y se policromó toda la imagen.

Desde el punto de vista estético el Santo Cristo Verde es una obra de fuerte impronta expresionista. Su atormentada anatomía, particularmente el esquemático retorcimiento de sus brazos extendidos, quiere expresar algo más que el simple sufrimiento humano, fruto de los hechos históricos acaecidos en el momento que representa la imagen. La cabeza, algo mayor de lo que aconseja el canon clásico de proporciones, presenta una faz serena, muy elaborada y plena de sugestiones renacientes, lo que apenas se advierte al primer golpe de vista. El paño de pureza, dispuesto en menudos plieguecitos y estofado en oro y blanco marfil, responde a una voluntad de clasicismo, pero -como casi todo en este Crucificado- sin desasirse totalmente del gótico final. El nudo y caida del paño que tiene en la actualidad no son los originales, que los tuvo en época lejana, pero con diferente disposición. Este añadido, así como el mechón de pelo que cae sobre la clavícula izquierda, se deben a una intervención de Emilio del Moral llevada a cabo en 1960 (3).

La curiosa denominación de esta imagen -Cristo Verde o Señor Verde, que de ambas maneras se le cita en la documentación antigua- se debe a la tonalidad verdoso-marfileña de la policromía de sus carnaciones. Sobre la autoría de esta obra se ha especulado bastante, aunque siempre en la misma dirección desde que José María Fernández la atribuyera a Jerónimo Quijano, arquitecto y escultor discípulo de Jacobo Florentino (4). En fecha más reciente, el profesor Juan Manuel Moreno García encontró en la documentación procedente del archivo del convento de franciscanos (Casa Grande) de Granada, una referencia a esta imagen. En ella se hace inventario de un «Crucifixo de talla de madera, la su color sinople», como obra de «J. Quijano», aclarando dicha documentación, además, que fue trasladada al convento de Antequera en el siglo XVII (5).

JESUS NAZARENO DE LA SANGRE
Diego de Vega (?).
Ultimo tercio del siglo XVI.
Madera dorada y policromada.
170 cms.

Hasta hace muy poco tiempo se venía manteniendo, sin ningún género de dudas, la atribución que Emilio Orozco hizo de esta escultura al maestro alcalaíno Pablo de Rojas (6). El Nazareno antequerano se consideraba uno más de la serie de cuatro que el citado profesor proponía -las otras esculturas se encuentran en la iglesia de las Angustias de Granada, en San Francisco de Priego y en la parroquial de Huétor-Vega-, pudiéndose añadir a esta serie el Nazareno de Archidona.

Recientes descubrimientos de José Escalante, en el Archivo Municipal de Antequera, han venido a replantear este panorama (7). Existe en Antequera un grupo de esculturas, del último tercio del siglo XVI, en las que se evidencian con meridiana claridad las notas más características del arte de Pablo de Rojas. Estas son el Crucificado del convento de San Agustín -hoy en Santo Domingo- el Nazareno de la Sangre y la Magdalena del Museo Municipal (8). Además, en la cercana Archidona también existen otras tres obras cuya filiación al arte de Rojas es igualmente más que evidente, cuales son el Crucificado del Santo Sepulcro, el Nazareno y el Jesús atado a la columna. Pues bien, los dos Crucificados que hemos mencionado -uno de Antequera y otro de Archidona- sabemos ya con certeza documental que fueron realizadas por un mismo artista, con taller en Antequera, llamado Diego de Vega (9).

Este artista, hasta ahora desconocido por la crítica, es autor asimismo de la imagen de vestir del Nazareno del Dulce Nombre de Jesús de la iglesia ex-

conventual de Santo Domingo de Antequera (10), y de algunas otras obras ya desaparecidas. Parece lógico deducir de lo expuesto con anterioridad que este maestro se formó en Granada, en el círculo de Pablo de Rojas, pudiendo haber colaborado en la gran obra lignaria de la Granada del momento: el retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo. Con posterioridad, posiblemente en busca de nuevos horizontes profesionales, debió trasladarse hasta Antequera, donde montó taller propio y en cierto modo «difundió» el estilo del maestro de Alcalá la Real. En este sentido el Jesús Nazareno de la Sangre, que aquí nos ocupa, podría ser obra de su primera época en Antequera, y el Nazareno archidonés de una etapa más avanzada en la que ya queda más lejana la impronta directa de Pablo de Rojas. En cualquier caso, todo lo aquí expuesto se encuentra, de momento, en el campo de lo puramente especulativo.

Centrándonos ya en el estudio particular de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, debemos reafirmar la idea de que -sea quien sea su autor- en ella predominan, de manera clara, los rasgos característicos del estilo del maestro alcalaíno y su círculo. Es más, por su buen estado de conservación y la ausencia de cualquier tipo de mutilación cabría añadir que esta obra es, sin ninguna duda, uno de los ejemplos más señeros de Nazareno manierista andaluz de progenie granadina.

Aparece Jesús con la cruz sobre su hombro izquierdo y tomándola con ambas manos. La cabeza, erguida y ligeramente virada hacia su derecha, nos muestra un rostro de corte muy clásico y bellas facciones, que traducen una expresión como de mirada perdida y llena de tristeza, más que propiamente de dolor. El plegar de los paños de la túnica, con recuerdos de añejas texturas «metálicas», deja entrever las formas anatómicas, particularmente de las extremidades inferiores. La pierna izquierda algo avanzada, y como sosteniendo el peso del cuerpo, y la derecha flexionada confieren a la figura una especie de dinamismo controlado (11).

VIRGEN DE LA VERA-CRUZ

Anónimo.

Segunda mitad del siglo XVII.

Madera policromada. 162 cms.

Esta expresiva dolorosa de vestir, realizada en la segunda mitad del siglo XVII, es hasta el momento obra de autor desconocido, aunque se ha apuntado el nombre del antequerano Juan Bautista del Castillo (12).

Su modelo iconográfico responde al conocido prototipo de «mater dolorosa», de pie, la cabeza de rostro lloroso ligeramente inclinada hacia su derecha y con las manos juntas y los dedos entrelazados. En las últimas décadas, sin embargo, se muestra con las manos abiertas, siendo las actuales (1981) del escultor carmonense Francisco Buiza Fernández. Las originales se conservan en poder de la Cofradía.

La bella testa de esta dolorosa de la Vera-Cruz, de cráneo liso para colocar peluca, transmite en la expresión de su rostro todo el desgarro de la tragedia vivida, pero con un llorar silente. De sus ojos, rasgados y apenas entreabiertos, vemos fluir lágrimas que se hacen cristal al recorrer las mejillas. La boca, de sensual modelado, se abre en unos temblorosos labios como expresión logradísima del sollozo. Tiene perfectamente anatomizadas las orejas y la zona escapular del elegante cuello. Los ojos de cristal son de los de «cazuelilla», pintados por dentro, como fue bastante habitual durante el siglo XVII.

La primitiva policromía fue renovada, en el año 1960, por el ya referido Emilio del Moral, quien no tuvo la precaución al menos de reproducir la original. En 1981 volvió a renovarse la policromía por José Romero, quien planteó el trabajo a partir de los escasos restos que fueron apareciendo de la carnación primitiva. Esta era de tonos muy claros con ligeros toques

de rojo en párpados y mejillas.

OTRAS IMAGENES

Aparte de las tres esculturas estudiadas con anterioridad, que son las que se procesionan por la Cofradía en la tarde-noche del Lunes Santo, se conservan otras tres pertenecientes a épocas y autores diferentes. La más antigua de ellas es la de Jesús Resucitado, obra del último tercio del siglo XVI muy relacionada con el estilo de Alonso de Mena. Se encuentra torpemente repintada, lo que viene a acentuar su mediana calidad.

La imagen de Santa Elena, de vestir y probablemente del siglo XVII -aunque renovada en su policromía en el siglo XIX-,presenta un rostro de acentuado hieratismo. Aparece erguida, cabeza recta y mirada frontal, portando en su mano izquierda la Cruz y en la derecha los tres clavos. Su interés es más histórico y devocional que propiamente estético.

Por último, la escultura de San Silvestre resulta de un mayor valor artístico. Es toda ella de talla, presentando los ropajes y tiara dorados y policromados. La creemos obra de Diego Márquez y Vega, aunque no existe documentación al respecto. En la peana lleva la inscripción «AÑO DE 1785. Sr Sn SILVESTRE PAPA».

NOTAS

1.- En la actualidad la Cofradía se intitula Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, Santo Cristo Verde y Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz.

2.- La imagen del Resucitado está depositada, de manera provisional, en la iglesia de San Agustín de Antequera y es procesionada en la mañana del Domingo de Resurección por la Agrupación de Cofradías.

3.- Emilio del Moral, profesor de dibujo durante bastantes años en el Instituto de Bachillerato «Pedro Espinosa», era granadino de nacimiento y realizaba trabajos de imaginería.

4.- Fernández, José María: *Las iglesias de Antequera*. Public. de la Caja de Ahorros de Antequera, 1971, pág. 85.

5.- Datos facilitados por don Juan Manuel Moreno García.

6.- Orozco Díaz, Emilio: «Sobre los posibles precedentes granadinos del Jesús de la Pasión: unas obras desconocidas de Pablo de Rojas», en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría de Exposiciones, Madrid, 1972.

7.- José Escalante ha realizado, en los dos últimos años, trabajos de reordenación del Archivo Municipal de Antequera.

8.- Esta escultura de la Magdalena penitente perteneció al convento de frailes alcantarinos, situado extramuros de la ciudad en el camino que lleva al Valle de Abdalajís.

9.- Datos facilitados por José Escalante.

10.- Escalante, José.: «El entallador antequerano Diego de Vega autor del Nazareno de la Cofradía del Dulce Nombre». En *Real Feria de Agosto 91*, Programa de Festejos del Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 1991. s.p.

11.- Barrero Baquerizo en su *Historia de Antequera*, escrita en el primer tercio del siglo XVIII, dice de esta imágen: «Cuios selosos hermanos la mantienen en la estimasión, que se merece, y dando culto a la mexor imagen de Jesús Nazareno, y mas milagrosa, que se sepa aver en el mundo, fervorizan a los Antequeranos a su devoción».

12.- Se sabe que la imagen fue restaurada por Antonio del Castillo, hijo de Juan Bautista, en 1692, quien cobró treinta y tres reales por «aderezar la manos y el cuerpo de la Ymaxen de nra. Señora de la Cruz» (Archivo de la Cofradía).

ESTUDIO - TALLER

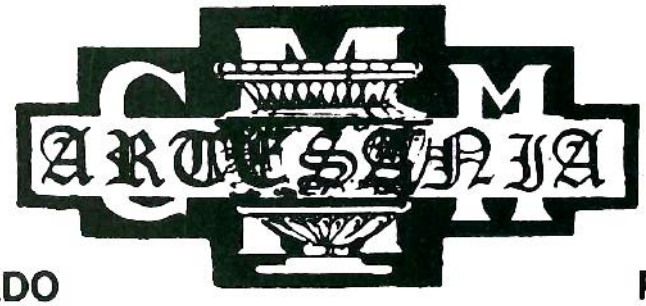
RUIZ DE LUNA

IMAGENES
RETABLOS IGLESIAS
TECNICA TRADICIONAL
Y MODERNA.
RELIEVES

C/. BODEGUEROS, 52

(Sector Camino San Rafael)
Telf. 235 93 13
MALAGA - 29.006

CRISTOBAL MARTOS MUÑOZ



NIQUELADO **PLATEADO**

TALLER DE ORFEBRERIA

Baños de niquelado, oro y plateado
C/. López Blanco, nº 9 - Telf. 306948
MALAGA

Santo Cristo Verde. Antequera. Detalle

VIII. CONSIDERACIONES TÉCNICO-ESCULTÓRICAS DE LOS TITULARES DE LA COFRADÍA DE LA VERA-CRUZ. ANTEQUERA

Suso de Marcos

INTRODUCCIÓN

Si desde el mismo momento en que el primer y más grande imaginero dotara a aquel barro modelado en forma de hombre de animación e inteligencia, constituyendo una condición inherente a su propio ser la constante voluntad de superación de sus conocimientos, en situaciones como la que nos ocupa se torna en necesaria preocupación la obtención de todo el material informativo posible para transmitir nuestro criterio con mayor objetividad.

Consideramos demasiado escasos los datos de que disponemos, para contestar a tantas interrogantes como las que surgen en torno a la imaginería en general y a estas en particular. Sólo ellas, testigos mudos del tiempo, guardan en su esencia todas las respuestas, los demás, incluso ayudados por la técnica, sólo podemos aventurarnos por la senda de las suposiciones subjetivas.

CRISTO VERDE

No resulta fácil para cualquier observador, dotado de una mínima sensibilidad, abstraerse del impacto emocional que este Crucificado provoca, a pesar de la distorsión que algunos elementos actuales ejercen sobre el mismo.

Hasta el momento no se conoce documentación veraz sobre su autoría, pero en cambio, sí conocemos al menos dos atribuciones distintas, dentro en ambos casos de la línea trazada por la escuela granadina. Una de estas atribuciones lo relacionan con Jacobo Florentino y para José Mª Fernández se debe a Jerónimo Quijano. De esta disparidad se desprende asimismo un fechado distinto para su ejecución, pues en el primer caso se sitúa en el primer tercio del siglo XVI, en el segundo hacia la mitad y si yo he de dar mi opinión, esta es que corresponde a bien entrada la segunda mitad de dicho siglo.

Realizado en madera del grupo de las coníferas, probablemente ciprés, que ofrece buenas garantías en muchos sentidos, además de su tradicional vinculación con el lugar donde nuestro destino encuentra el verdadero significado de esta representación iconográfica. Está formado por un gran bloque que alcanza el contorno del tronco y la mayor parte de las piernas, a este bloque se le añade el volumen de la cabeza, dispuesta oblicuamente y por lo tanto ensamblada a testa sobre aquel, de forma que la línea del veteado coincide con la dirección del rostro. Este proceder, además de conveniente para la respuesta de la propia madera en un punto tan fundamental como la mascarilla, facilita su cómodo tallaje por separado, para, posteriormente, ser unido junto con el resto de la cabeza esbozada al cuerpo, que en la zona de unión estaría en las mismas condiciones, permitiendo con ello

continuar unido el modelado restante. Una vez concluído este núcleo vertical se le practica el ensamblaje de los brazos, tallados también independientes e insertados en el mismo por fuertes espigas, prolongación rebajada en este caso de la misma madera del brazo, según pudimos comprobar en las radiografías de apoyo.

Es una talla que no necesita de un esmerado acabado, ya que esa terminación la va a obtener de la densa capa de entelado y estuco que la recubre. Esto sucederá después de que previamente haya sido cuidadosamente vaciado en lo posible, incluyendo piernas y brazos, a través de una ranura central en cada una de las partes posteriores. Esta profusión en el ahuecado con la correspondiente reducción de peso, ya advertida en otros crucificados de la misma advocación de tamaño inferior al natural, nos hace pensar que en origen podía ser un único portador el que lo procesionara a modo de cruz-guía.

Indudablemente, no es una pieza de las denominadas de «taller», aquí están cuidadas igualmente todas las partes que lo integran. El verdadero interés anatómico expresivo que lo recorre y que ha llegado a este grado de desarrollo, le separa ya con toda claridad del concepto gótico, por más que con el paño de pureza en su forma de recogerse, nos quieran remitir al período de implantación de la advocación. Porque incluso el mismo paño en su drapeado original, pues el nudo y su caída son de una intervención posterior, delata tal dominio naturalista que nos situa sin duda ante un autor autóctono de pleno renacimiento, evidente por otra parte en la capacidad para imprimir al rostro una calma y serenidad configuradas con rasgos de verdadero carácter, que se complementan con un movimiento de cabello y barba de bella factura. Con ellos armoniza perfectamente el mechón izquierdo añadido en una posterior intervención.

El apurado ahuecado y el fuerte entelado a que fue sometida esta talla, son dos circunstancias esenciales para que hoy podamos contemplar en buen grado la conservación de la policromía original. De claro efectos emocionales, acentuados por la textura irregular de la superficie en las encarnaduras y por el contraste con el detalle del dibujo y fina superficie que se observan en el paño de pureza.

Una obra de estas características merece un esmerado cuidado, a lo que contribuirían entre otras medidas: la eliminación de elementos férreos innecesarios y sus secuelas nocivas, temperatura y humedad controladas, asi como el retorno a la utilización de los orificios de la espalda para su principal sujección a la cruz, a otro tipo de cruz que se adapte a esta circunstancia.

EL NAZARENO DE LA SANGRE

Partiendo de la unánime atribución que hasta hoy se viene haciendo de esta imagen al granadino Pablo de Rojas, maestro de Martínez Montañés, nos encontramos sin embargo ante un tema iconográfico creado por la escuela sevillana, lo que demuestra la relación y conocimiento mutuo del momento entre los imagineros y los círculos creados en torno a éstos.

El material radiográfico por una parte y nuestro razonamiento por otra, nos llevan a la conclusión de que está realizada en pino rojo, una madera

bastante habitual en este tipo de obras con un considerable volumen, pues una vez seca resulta bastante ligera, ofrece una buena conservación y constituye una de las más ideales ante la acción de las gubias.

Estudiado el ensamblaje, en la medida que una serie de elementos permitían detectarlo a través de las radiografías como son los materiales férreos, los panes de oro del estofado o el empastado aparejo de las encarnaduras, así como por nuestra mera observación exterior, hallamos un procedimiento correcto en general, excepto en el ensamblaje a doble testa que se produce a la altura de los muslos en el gran bloque y que ineludiblemente trasciende al exterior, aunque por fortuna menos de lo que cabría esperar.

Estamos a finales del siglo XVI y por lo tanto todavía no han hecho su aparición, al menos aquí, ninguna de las características que distinguirán al barroco. La actitud humilde y limpia de falsos efectos consigue a través del naturalismo, remitirnos a una situación donde el único camino posible es la resignación.

Un Nazareno que acaba de incorporarse con la cruz al hombro podría constituír un motivo idóneo de formas abiertas, por el contrario sólo vemos en esta imagen un consciente carácter cerrado, donde no solo los diversos miembros del cuerpo se contienen sino que también otros elementos contribuyen notablemente en esta consecución. Tal es el modo de concebir la túnica, que aunque amplia, se ciñe a la cintura por el cíngulo, disponiendo el resto en pliegues de escaso volumen y con un claro afán por marcar la anatomía. Anatomía que a pesar de una cierta cicatería en las manos y del modelado un tanto plano del rostro alcanza altas cotas de expresividad, especialmente en los dos puntos mas significativos de la cabeza, boca y ojos.

Del examen verificado sobre sus proporciones detectamos inmediatamente, que la longitud entre la rodilla y el pie derecho es sensiblemente menor que en la parte de su pierna izquierda. Ello puede que tenga su justificación en razones de espacio de alguna determinada ubicación, puesto que toda la zona posterior de la figura que mas sobresale, desde la cintura a la base, forma prácticamente un plano vertical.

Aunque algunas partes de su policromía han sido sometidas a los «habituales» retoques, claramente apreciables en las manos y zona del hombro izquierdo, hay que congratularse de la extensión no tocada y así poder admirar el delicado modo de hacer de aquel maestro, excelente por demás en el esgrafiado de la túnica, cuyo desgaste en los pliegues mas salientes se debe seguramente a que durante un período de tiempo, que no podemos precisar, se le vistió con una túnica de tela sobrepuesta.

Evitar roces innecesarios, así como el uso excesivo de elementos férreos que en este caso tanto proliferan en la cabeza y hombro izquierdo, junto al cuidado procesional y la preocupación del control ambiental, redundarán en la preservación de un legado tan apreciable como éste a las generaciones futuras.

VIRGEN DE LA VERA-CRUZ

Se encuadra esta imagen, reali-

zada según algunas fuentes en el año 1677, dentro del círculo de la escuela granadina, no faltando quien la quiere ver más concretamente dentro de la producción cercana a Pedro de Mena, no coincidiendo nosotros con esta última apreciación y ello en base a una serie de consideraciones de caracter morfológico formal de lo original conservado.

No ha quedado exenta esta bella imagen de vestir, de las convencionales transformaciones a que obras cofrades se ven con demasiada frecuencia sometidas, ya que por una parte las actuales manos más en línea con el carácter sevillano, tanto por su propia constitución como por el modo abierto que adoptan, como corresponde al autor hispalense contemporáneo Francisco Buiza, vinieron a sustituir a las primitivas que se disponían juntas y con los dedos entrelazados, respondiendo entonces el conjunto al prototipo de la citada escuela granadina. Por otra parte la policromía que hoy vemos corresponde a la intervención efectuada por José Romero en el año 1981, y que a pesar de su buena ejecución nos priva del disfrute que supondría la contemplación del original, que suministraría la evocación de toda la trayectoria del tiempo albergada en su semblante.

Desde el punto de vista técnico, nos llama la atención el ensamblaje por testa de la cabeza al cuello, a la altura de la barbilla, ya que si es habitual, sobre todo en este tipo de imágenes, tallar además de las manos, la cabeza por separado del tórax, para que una vez resueltas, ambas partes ser ensambladas por medio de una caja en la base del cuello y clavículas. No es fácil encontrar una lógica explicación en este caso en el modo de proceder, a no ser la conveniencia de la corrección en la longitud del cuello, reduciendo éste por el punto relativamente menos visible ante su posible trascendencia al exterior, cosa que actualmente no se detecta en su reciente policromía.

Estamos ante una obra realizada en madera del grupo de las coníferas y más concretamente en pino rojo, que a tenor de la aportación radiográfica, presenta un buen modelado en la citada materia prima, que no necesita recurrir en demasía al estuco para construir un rostro de óvalo correcto, en el que las diversas partes que lo integran se complementan armónicamente en la consecución de unas dulces facciones, que lejos de cualquier efecto teatral patético, consiguen una sublimación del dramático momento que representa.

Dolorosas de factura similar y ejecutadas en fechas cercanas se estima que existen en varios puntos de Málaga, lo que nos lleva a pensar que el taller o talleres que las producían tenían conocimiento mutuo del extraordinario grado de aceptación con que este modo de representarlas contaba por entonces.

En base a las apreciaciones expuestas y otras en que por razones de espacio no vamos a entrar, coincidimos con el equipo radiológico en lamentar el exceso de elementos férreos que a lo largo del tiempo se le fueron introduciendo, ya que suelen ser un factor negativo determinante en el proceso de su conservación.

IX. ESTUDIO MÉDICO FORENSE DEL CRISTO VERDE

Antonio García de Gálvez

INFORME PERICIAL

El presente Informe está basado en el estudio Médico Forense de una serie de fotografías realizadas a la Imagen del denominado popularmente «Cristo Verde».

El **Hábito Externo** permite precisar:

Que se trata de la representación del cuerpo de un varón que aparenta una talla aproximada a los 175 cms de estatura, unos 70 kgrs. de peso, y de constitución atlética.

El cuerpo que se encuentra crucificado a una cruz de madera, presenta aparentes signos ciertos de muerte, pero en un estadío o fase de *muerte reciente*. La lateralización del cuello hacia su lado derecho y la semiflexión de las rodillas, confirma que aún no se ha instaurado la rigidez cadavérica (nos hallaríamos en un período anterior a las 4 horas postmortem).

Esta ausencia de rigidez cadavérica, también puede ser debida al hecho de haber superado el período de «rigor mortis» (más de 36 horas post mortem). Pero la ausencia de mancha verde abdominal que suele aparecer a partir de las 24 horas posteriores a la muerte, nos hace pensar que realmente se trata de un estudio de muerte reciente.

El cadáver está desnudo, cubierto únicamente por un lienzo de tela que anudado a la cintura en su lado izquierdo, cubre la zona genital.

Sobre el cuerpo se advierten numerosas lesiones violentas, que para un mejor estudio pasamos a valorar según las distintas regiones tipográficas.

Cráneo: La cabeza que por su tipología y rasgos faciales corresponde a una persona de cráneo braquicéfalo, presenta un largo cabello de color negro un poco rizado, con barba cerrada mostrando al igual que el cabello la impregnación en sangre y sudor.

El rostro, que tiene los párpados cerrados, se encuentra manchado de sangre. Se trata de unas manchas tipo «regueros» que partiendo de la parte más alta craneal, recorren la cara en sentido descendente revelando de ese modo no sólo su origen vital sino la postura erguida del cuerpo cuando esas lesiones se han producido.

El origen de la sangre que aparece en la cabeza, está en una corona de espinas que elaborada

con ocho cabos le ha sido ceñida por todo el perímetro craneal. Las pequeñas espinas se han clavado sobre la piel de la frente y cuero cabelludo, provocando en una zona muy vascularizada la salida de sangre por acción de un claro agente punzante.

Llama igualmente la atención, la apertura de las aletas nasales, este fenómeno podría atribuirse a una situación clínica de marcada insuficiencia respiratoria.

Por último, la existencia de las tres potencias clavadas en el cráneo, no parecen tener un origen vital.

Tórax y espalda:

En su plano anterior se hace muy evidente el marcado pronunciamiento de los relieves óseos como traducción de una inspiración forzada por la suspensión del cuerpo desde un plano más alto, y en solo dos puntos.

Son perceptibles las manchas de sangre en forma de pequeños regueros descendentes, y otras en forma de gotas por proyección de la sangre desde la cabeza.

En el hemitorax derecho, sobre el séptimo espacio intercostal en su confluencia con la línea media clavicular, existe una herida rectilínea que bien pudiera tener siete centímetros de longitud. Esta herida que se ubica casi transversalmente al eje corporal, reúne los caracteres que definen a las heridas inciso punzantes.

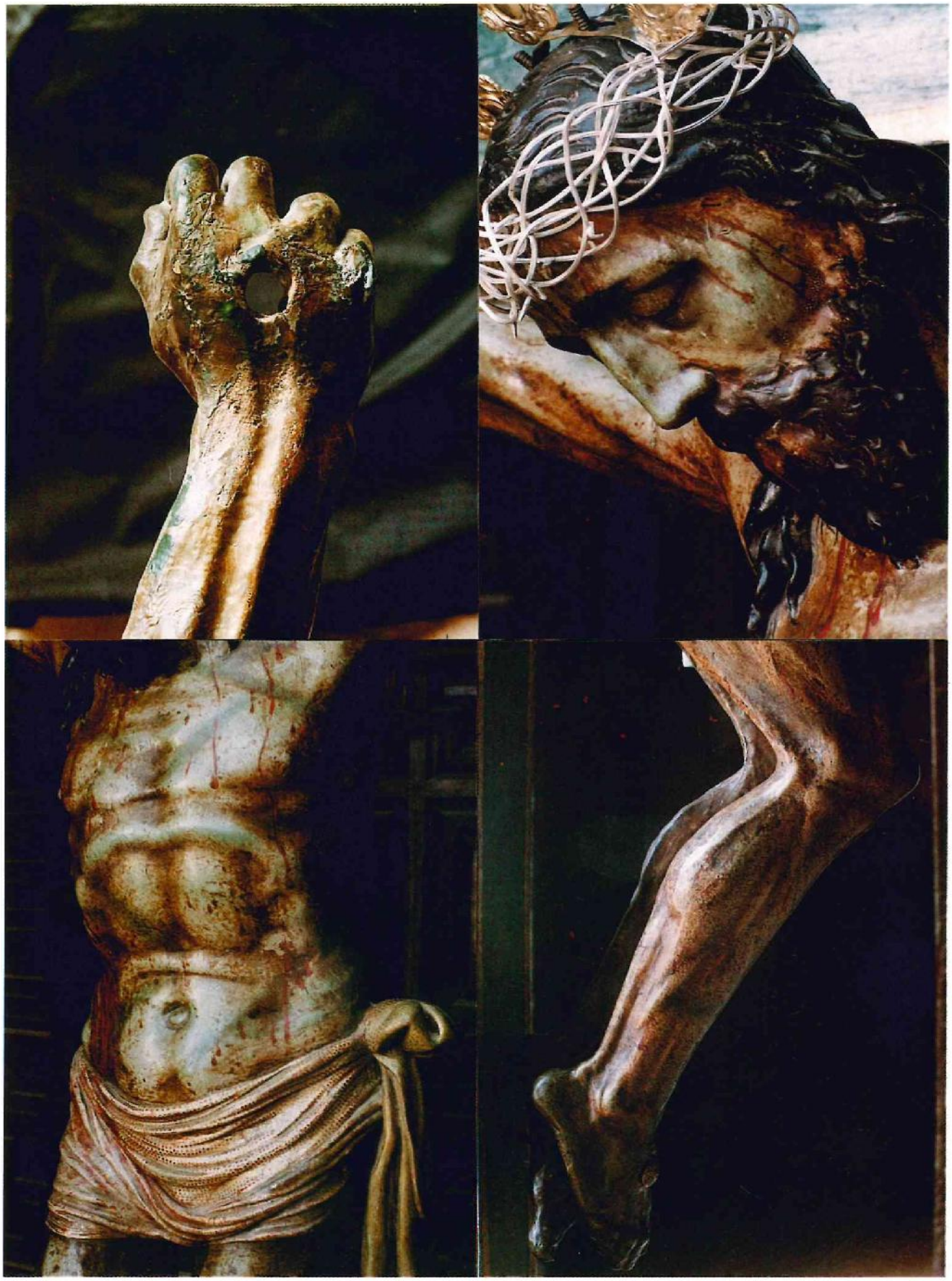
El detenido estudio de esta herida permite precisar:

Que tiene un labio superior evertido, y uno inferior cortado «a bisel» con lo cual hace pensar en una trayectoria ascendente; la terminación de la herida en dos ángulos tan agudos, la abundante sangre que ha fluido por esta herida, así como la disposición de los regueros de sangre que ocasiona, permiten intuir no sólo su origen vital, sino que se trata de una herida producida por un arma blanca «tipo lanza» con una hoja ancha de doble filo, que ha profundizado varios centímetros (alcanzando al hígado), en trayectoria de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda de la víctima.

La visión posterior del cuerpo, reconoce unos hematomas que en forma de «equimosis figurados» y en número superior a veinte, han quedado marcados sobre la espalda. La morfología de los mismos y su angulación con respecto al eje corporal, identifica al agente lesivo como un cuerpo flexible (látigo), que con una longitud superior a los 35 cms., ha golpeado reiteradamente sobre la espalda de la víctima desde distintos ángulos. La coloración de estos hematomas (en un tono oscuro), es indicativo de que han sido producidos horas antes de la muerte.

Brazos:

Las extremidades superiores presentan una marcada tensión de



Santo Cristo Verde. ANTEQUERA.
Detalles.

la musculatura esquelética; esto puede ser debido al hecho de que ambos brazos son los puntos de donde gravita todo el peso del cuerpo.

Ambas manos están atravesadas por sendos elementos punzantes (clavos de grueso calibre), que a través del espacio inter-óseo existente entre el tercer y cuarto metacarpiano, constituyen los dos puntos altos de fijación de la cruz. La coloración oscura de las manos, la sangre, así como la actitud flexora de las mismas; son clara manifestación de una lesión vital y de una situación de intenso dolor.

Piernas:

Del estudio de las piernas cabe hacer dos reflexiones: Por una parte la semi-flexión de las rodillas, motivado en gran medida por el vencimiento corporal. Las rodillas están hinchadas, y es perceptible la colaboración violácea de las mismas; estas serían las manifestaciones de contusiones reiteradas sobre las mismas tal como puede suceder tras sucesivas caídas.

Una segunda reflexión versaría sobre los pies; aquí se localiza el tercer punto de fijación a la cruz. Montada la planta del pie derecho sobre el dorso del pie izquierdo, un solo clavo los atraviesa por el espacio inter-óseo del primer y segundo metatarsiano. Ambos talones apoyándose sobre el madero, tratan de mitigar el dolor tan intenso que el peso del cuerpo hace caer sobre el clavo que los atraviesa.

CONCLUSIONES MEDICO LEGALES:

En base a todo lo anteriormente manifestado, cabe finalizar con las siguientes conclusiones:

.- La Imagen objeto de esta pericia, presenta caracteres que permiten reconocer una crucifixión vital.

.- Sobre el cuerpo se reconocen lesiones distintas a la crucifixión: Coronación de espinas., Flagelación, y varias caidas, producidas con anterioridad.

.- La herida inciso–punzante descrita en el hemitórax derecho (por su trayectoria), parece haber sido producida una vez que el cuerpo ya estaba crucificado.

.- Sobre la causa de la muerte puede decirse que dado el carácter vital de todas las lesiones descritas, la situación clínica teórica, admite: Una importantísima pérdida de sangre con capacidad de provovar un Shock Hemorrágico.

Un dolor tan intenso como para entrar en situación de Shock.

Y caso de soportar estas situaciones anteriores, una fatiga muscular que conduciría a la muerte por parálisis respiratoria.

Academia Isaac Peral
CENTRO DE ENSEÑANZA PERMANENTE DE ADULTO
O. M. 13 - 1 - 83

GRADUADO ESCOLAR (Título oficial)
ACCESO A LA UNIVERSIDAD
Para mayores de 25 años

CURSO DE OFIMATICA
SECRETARIADO INFORMATICO

Métodos Audiovisuales de:

- **Mecanografía** (30 horas 250 pulsaciones).
- **Taquigrafía** (45 horas 80 palabras por minuto.
- **Contabilidad** (30 horas).
- **Prácticas de Oficina.**

PLAN GENERAL CONTABLE
ASISTIDO POR ORDENADOR
Idiomas

Diríjase a: **ACADEMIAS ISAAC PERAL**

Capulino Jáuregui, 7-8	Avda. La Luz, 23	C/. La Unión, 21	Camino del Pato, 2
(Jardín de la Abadía)	(Bda. La Luz)	(Sector Est. Autobuses)	(Puerta Blanca)
Teléfono 232 37 89	Teléfono 223 41 27	Teléfono 233 96 75	Teléfono 223 90 28

FUNDADA EN 1.883

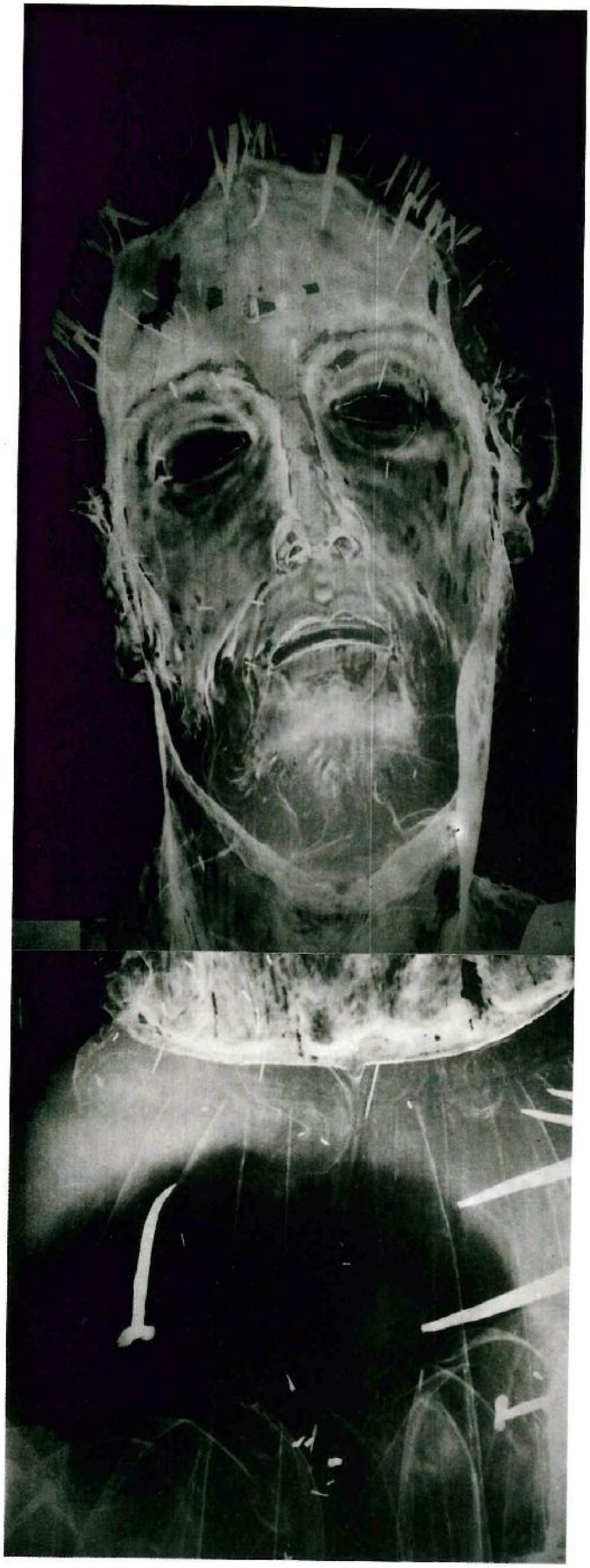
Papeleria

LA ESPAÑOLA

CORCELLES

MATERIAL DE OFICINAS – LIBRERIA
IMPRESOS – ARTICULOS DE REGALOS
FOTOCOPIAS NEGRO Y COLOR

SANCHEZ PASTOR, 5
TELF. 221 13 55
29.015 - MALAGA



Nazareno de la Sangre. ANTEQUERA.
Visión Radiográfica.
Proyección Antero–Posterior.

X. ESTUDIOS RADIOLÓGICOS

Enrique Naveira Abeigón
Antonio Senés Motilla

A) NAZARENO DE LA SANGRE

MATERIAL Y METODOS

EQUIPO: GENERAL ELECTRIC TELEGEM II
PICO MAXIMO: KV-120
PICO MAXIMO: MA-400
REVELADORA: TIPO MEDICO AGFA CURIX RP2
MEDIDAS: 45x33 y 30x40 cms.

ZONA	TENSION K.V.	INTENSIDAD M.A.	TIEMPO SG.	DISTANCIA M.	ANGULO Grados
Cabeza A-P (antero-posterior)	100	68	0,04	1,50	90
CABEZA L (Lateral)	100	71	0,04	1,50	90
TORAX A-P	100	70	0,04	1,50	10
TORAX L	100	85	0,04	1,50	90
ABDOMEN A-P	100	72	0,04	1,50	90
PELVIS A-P	100	72	0,04	1,50	-80
BRAZOS	100	62	0,04	1,50	90
MANOS	100	62	0,04	1,50	-70
PIERNAS	100	62	0,04	1,50	80
PIES	100	62	0,04	1,50	90

En su estudio se utilizaron 20 placas: 18 de 45x33 cms. y 2 de 30x40 cms.

Para su análisis vamos a dividir el trabajo en cabeza, tronco y extremidades.

CABEZA

PROYECCION ANTERIO–POSTERIOR

Nos llama poderosamente la atención la gran cantidad de puntas y clavos que ocupan la totalidad de la cabeza y que serán consecuencia de la sujeción de una peluca o un manto. Los clavos mayores interparietales servirían para las potencias.

El pelo está trabajado en forma de melena respetando los pabellones auditivos.

La cara y parte de la barba parecen estar muy retocadas con masillas y a lo largo de ellas se ven fallos de policromía. A nivel de los ojos se observa una densidad menor (aire) que corresponderá al espacio dejado para trabajar los ojos. Estos son de cristal, permaneciendo en posición semiabierta.

Vemos varias puntas de carpintero que son de origen occipital.

PROYECCION LATERAL

Debido al tamaño de la imagen fue muy difícil de movilizar y colocar en proyecciones concretas.

La testa está dividida por un línea que va de arriba hacia abajo y de adelante hacia atrás, partiendo de la unión fronto-parietal y siguiendo hacia abajo, y atrás hacia la región tiroides.

Esta línea divide esta proyección en:

1) *Cabeza* propiamente dicha. Corresponde a la cabellera, pabellones auditivos y mitad superior de cuello. Por su parte anterior está pegada a la mascarilla.

Observamos una zona en su parte media de densidad aire, correspondiente al hueco realizado para colocar los postizos internos (ojos).

Vemos la gran cantidad de puntas y clavos que concentra la cabellera.

A nivel de cuello observamos grandes fallos de policromía. Los pabellones auditivos están muy retocados, producto de anteriores restauraciones.

2) *Mascarilla.* Separada de la cabeza por la línea de unión que es más ancha en su tercio inferior.

Observamos en su tercio medio, la parte anterior de la oquedad para trabajar los ojos y que actúa además de cámara de aire.

La parte anterior de la mascarilla, o sea la cara, está totalmente retocadas con masillas.

Podemos ver grandes alteraciones de policromía; igualmente se aprecia que la intervención con estuco no afectó prácticamente a la barba. Debido a todos estos retoques es difícil apreciar el veteado de la madera.

Los pabellones auditivos están respetados por la melena.

El cuello tiene una mayor densidad (como la cara) hasta su inserción en el tronco, lo que delata de una restauración con estuco.

En la proyección detectamos el veteado fino del soporte lignario.

TRONCO

Distinguiremos: hombros, tórax y abdomen.

a) Hombro derecho.

Parcialmente tapado con el ca-

bello. Tiene seis puntillas de carpintero, posiblemente para la sujeción de una túnica.

Se aprecian con notoria claridad los pliegues de la indumentaria.

Hacia la flexión del codo vemos las cabezas de tres clavos enormes y que en las restantes proyecciones consolidan nuestra hipótesis de que sirven para ayudar a sujetar el brazo que se cruza por delante del tórax.

En esta zona podemos detectar puntillas interiores.

b) Hombro izquierdo.

En esta zona resultan manifiestas tres placas metálicas que cubren en bandolera el hombro a la par que están insertadas en el mismo soporte de madera.

Las placas tienen varios orificios para la introducción de clavos y tornillos.

La extremidad está sujeta al tronco a través de grandes espigas de hierro (22,3 cms. y 18,5 cms. las más grandes).

A este nivel existen otros clavos bastante grandes a los cuales no les encuentro explicación.

Todo el artilugio metálico ya comentado tiene la función de sostener la cruz.

c) Tórax.

Cruzado en su tercio inferior por el brazo derecho. Una zona de densidad aire nos indica que está oradado, siendo mayor en su posición posterior.

Observamos un clavo de herrero curvo con trayectoria ascendente de abajo hacia arriba.

d) Abdomen.

Siguiendo hacia la parte inferior, seguimos apreciando los pliegues de la túnica. A este nivel podemos señalar una línea horizantal en la mitad izquierda.

A nivel de muslos, rodillas y piernas, se siguen apreciando los trazos lineales del plegado de la túnica. Igualmente vemos varios clavos de difícil utilidad.

EXTREMIDADES

Distinguiremos las superiores de las inferiores.

1) Extremidades superiores:

- Brazos. Por la forma de la imagen, es imposible efectuar las radiografías por separado de ambos. El derecho se cruza por delante y contiene múltiples puntillas.

- Manos. La derecha está atravesada desde el primer metacarpiano hasta el quinto por un clavo.

El primer dedo a nivel interfalángico presenta una grieta como consecuencia de una posible rotura.

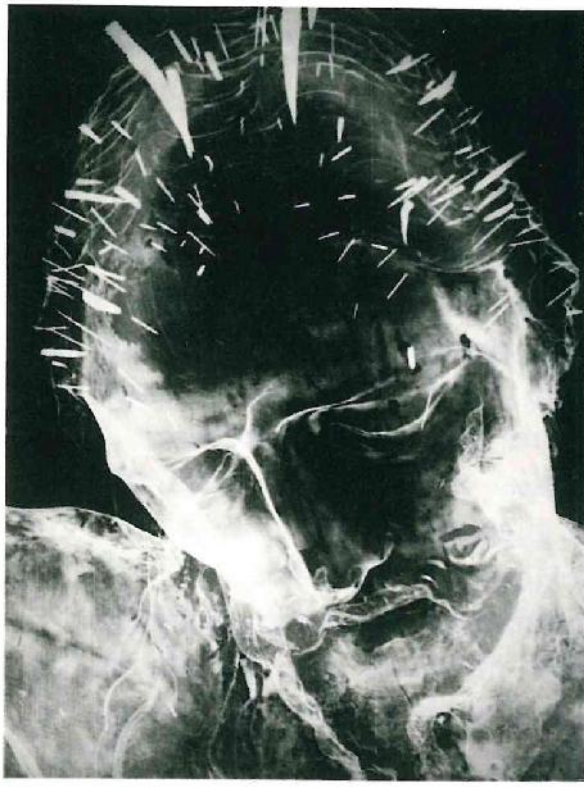
Lo que se ve del resto de las manos, sólo evidencian retoques de masillas y fallos en la policromía.

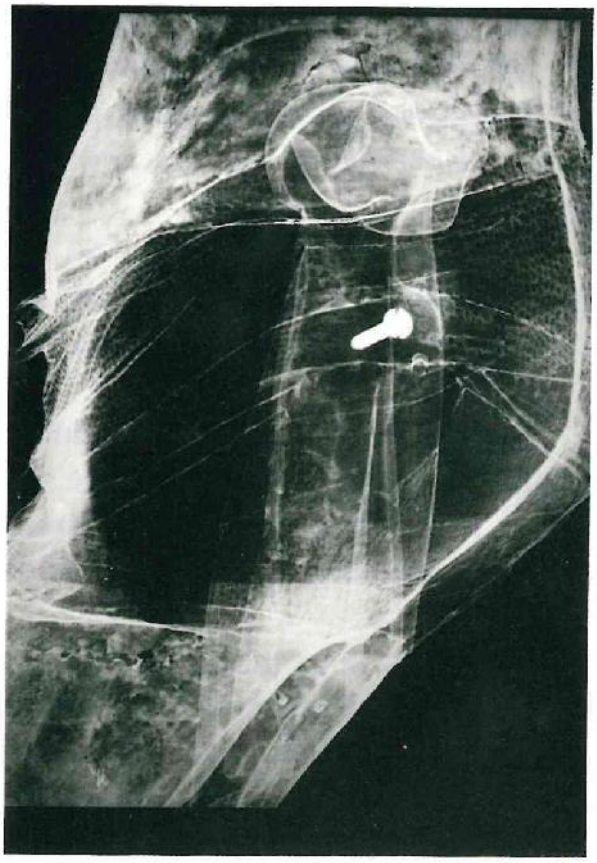
2) Extremidades inferiores:

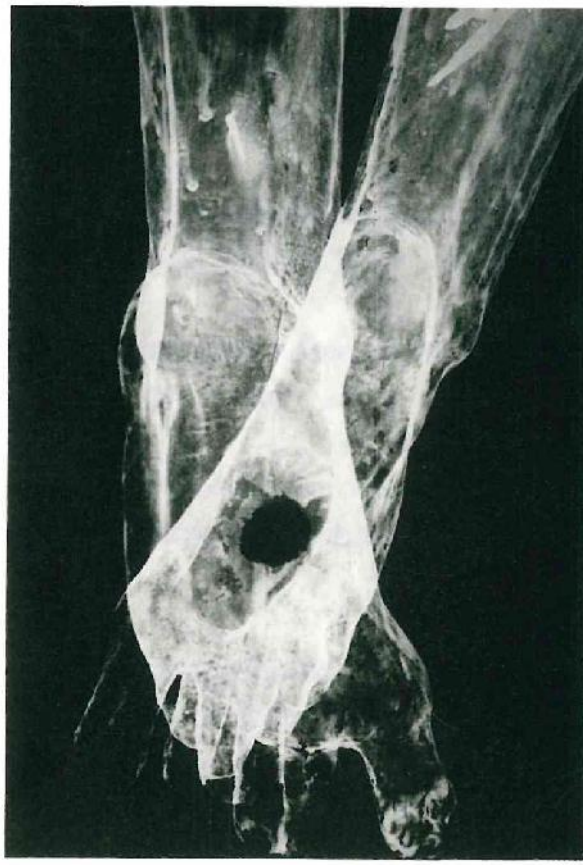
- Pie derecho. Apoyado sobre el metatarso. Muy retocado. Tiene un clavo a nivel del primer metatarsiano.

- Pie izquierdo. Apoyado en toda su zona plantar.

La base de la talla está sujeta a una tarima de madera por medio de grandes clavos. Uno de ellos, en el lazo izquierdo, tiene forma de «jota» y va de atrás hacia delante y de izquierda a derecha, con la forma de gancho en la parte inferior de la tarima.







Santo Cristo Verde. Antequera.
Visión Radiográfica.
Proyección Antero-Posterior y Lateral.

B) CRISTO VERDE

MATERIAL Y METODOS

EQUIPO: GENERAL ELECTRIC TELEGEM II
PICO MAXIMO: KV-120
PICO MAXIMO: MA-400
REVELADORA: AGFA GEVAERT CURIX ESPECIAL
PLACAS: TIPO MEDICO AGFA-CURIZ RP2
MEDIDAS: 35x43 Y 14x17 cms.

ZONA	TENSIÓN K.V.	INTENSIDAD M.A.	TIEMPO SG.	DISTANCIA M.	ÁNGULO Grados
Cabeza A.P.	100	62	0,04	1,50	90
Cabeza L	100	62	0,04	1,50	90
Tórax A–P	100	62	0,04	1,50	80
Tórax L	100	62	0,04	1,00	-80
Abdomen A–P	100	62	0,04	1,50	-80
Abdomen L	100	62	0,04	1,00	90
Pelvis A–P	100	60	0,04	1,50	-80
Brazos	100	60	0,04	1,50	90
Manos	100	52	0,04	1,50	-45
Piernas	100	53	0,04	1,50	70
Pies	100	53	0,04	1,50	80

Para efectuar este estudio, vamos a dividir la imagen anatómicamente en Cabeza, Tronco, Abdomen, Pelvis y Extremidades.

CABEZA

PROYECCION ANTERO–POSTERIOR

Lo que nos llama la atención es la cantidad innumerable de puntas y de clavos en las regiones parietales, temporales y occipital que tiene su origen en la sujección de una antigua peluca.

Entre parietales sobresalen 4 clavos-tornillo para la sujección de las potencias.

Se notan fallos de policromía en la frente y en ambos malares.

La melena está trabajada tapando los pabellones auditivos. El labio superior se encuentra tapado casi por completo por la barba. Los ojos están trabajados por fuera y semicerrados.

PROYECCION LATERAL

La vamos a dividir en:

1) Cabeza propiamente dicha.

2) Mascarilla.

1) Se encuentra parcialmente tapada por la posición de los brazos, dejándose ver únicamente los clavos y las puntas que nos referíamos antes.

2) Separada de la cabeza por una línea divisoria que va de atrás hacia delante y de arriba abajo. Formada por la misma madera que la cabeza y con un veteado estrecho y vertical. A nivel de los parietales se ven los clavos de sujección de la melena postiza y una de las sujecciones de las potencias que parece partida. Observamos en el interior una imagen que con otra semejante en la cabeza forman una esfera irregular, y que tiene densidad aire por lo que sospechamos que está hueca.

TORAX

Está formado por una sola pieza de madera. A nivel de las axilas, observamos una formaciones cilíndricas de madera que tienen la función de sujección de los brazos. A nivel mamilar observamos dos formaciones redondeadas, que servían para la inserción de sendos tornillos para la sujeción a una antigua Cruz. De arriba hacia abajo observamos fallos y grietas en la policromía.

ABDOMEN

Sigue perteneciendo a la misma pieza de madera.

En su proyección A–P nos llama la atención la formación circular umbilical. El Paño de Pureza está trabajado con pequeños paneles metálicos (oro), que en la radiografía da imagen de punteado con densidad metal.

En la proyección lateral observamos un tornillo metálico que sujeta el colgante del nudo del Paño de Pureza que es de otro tipo de madera (posiblemente de una última restauración).

EXTREMIDADES

Extremidad Superior Derecha:

Hombro derecho: Se aprecia una formación cilíndrica que corresponde a un vástago de madera que sirve de sujeción al brazo derecho. A nivel del 1/3 proximal del brazo observamos una grieta que abarca toda la circunferencia del brazo. Esta grieta queda sobre el extremo distal del vástago de madera, y no se observan masillas ni colas de unión.

En el brazo y antebrazo vemos fallos en la policromía, como si hubiera superposición de pinturas. En la mano vemos el agujero para la sujección del clavo. Tiene fallos en la policromía por el desgaste de esta al poner y sacar los clavos. Los dedos están en buenas condiciones.

Extremidad Superior Izquierda:

Hombro izquierdo: Se observa la formación del vástago de madera para la sujeción del brazo. Brazo y antebrazo con fallos de la policromía, pero no se ven grietas, ni fisuras.

En la mano se ve también el agujero del clavo, con el desgaste consiguiente. A nivel de la 3ª falange del dedo medio se ve una punta metálica de una anterior restauración.

Extremidades Inferiores

Siguen perteneciendo a la misma madera, y lo que nos llama la atención es:

1) Formación metálica en forma de grapa anillada a nivel del borde externo de la rodilla izquierda.

2) Tres clavos de herrero en 1/3 inferior de la pierna izquierda.

3) En la pierna derecha y un poco más abajo, antes de la inserción del tendón Aquileo se aprecia un clavo de herrero y una punta de carpintero. Estas piezas pueden tener origen en una antigua restauración, pero no se observan líneas de unión artificial de la madera. Los pies están en posición de cruzado con el agujero del clavo atravesando los antepies.

RESUMEN

El buen estado de la talla me permite aconsejar:

1) Retirada en lo posible de los clavos y puntas de la cabeza, ya que muchos son superficiales.

2) Reparar el brazo derecho, pues al estar la unión sin colas, puede llegar a desprenderse, o ser refugio de ácaros.

C) VIRGEN DE LA VERA CRUZ

La Imagen perteneciente a una Dolorosa, se encuentra se actitud de profundo abatimiento y resignación, con la cabeza ligeramente flexionada hacia abajo y con lágrimas que descienden de sus ojos.

MATERIAL

Equipo: General Electric Telegem II

Pico máximo: KV-120

Pico máximo: MA-400

Reveladora: Agfa Gevaert Curix Especial

Placas: Tipo Médico Agfa- Curix RP2

Medidas: 35x43 y 14x17 cms.

TÉCNICAS RADIOLÓGICAS

De la talla se han realizado un total de 5 radiografías, en distintas proyecciones (A–P y L.).

En decúbito supino y decúbito lateral izquierdo, que corresponden a la cabeza y tronco de la misma.

La metodología radiológica seguida se detalla a continuación:

ZONA	TENSIÓN KV	INTENSIDAD MA	TIEMPO SG	DISTANCIA M	ÁNGULO Grados
Cabeza A.P	100	62	0,04	1,5	90
Cabeza L.	100	70	0,04	1,5	90
Tronco A.P.	100	64	0,04	1,5	90
Tronco L.	100	64	0,04	1,5	90

Para su estudio dividiremos la imagen en cabeza, cuello y tronco.

ESTUDIO

1) Cabeza.

Según las proyecciones radiológicas empleadas dividiremos la cabeza en Proyección Antero–Posterior y Lateral.

PROYECCIÓN ANTERO–POSTERIOR

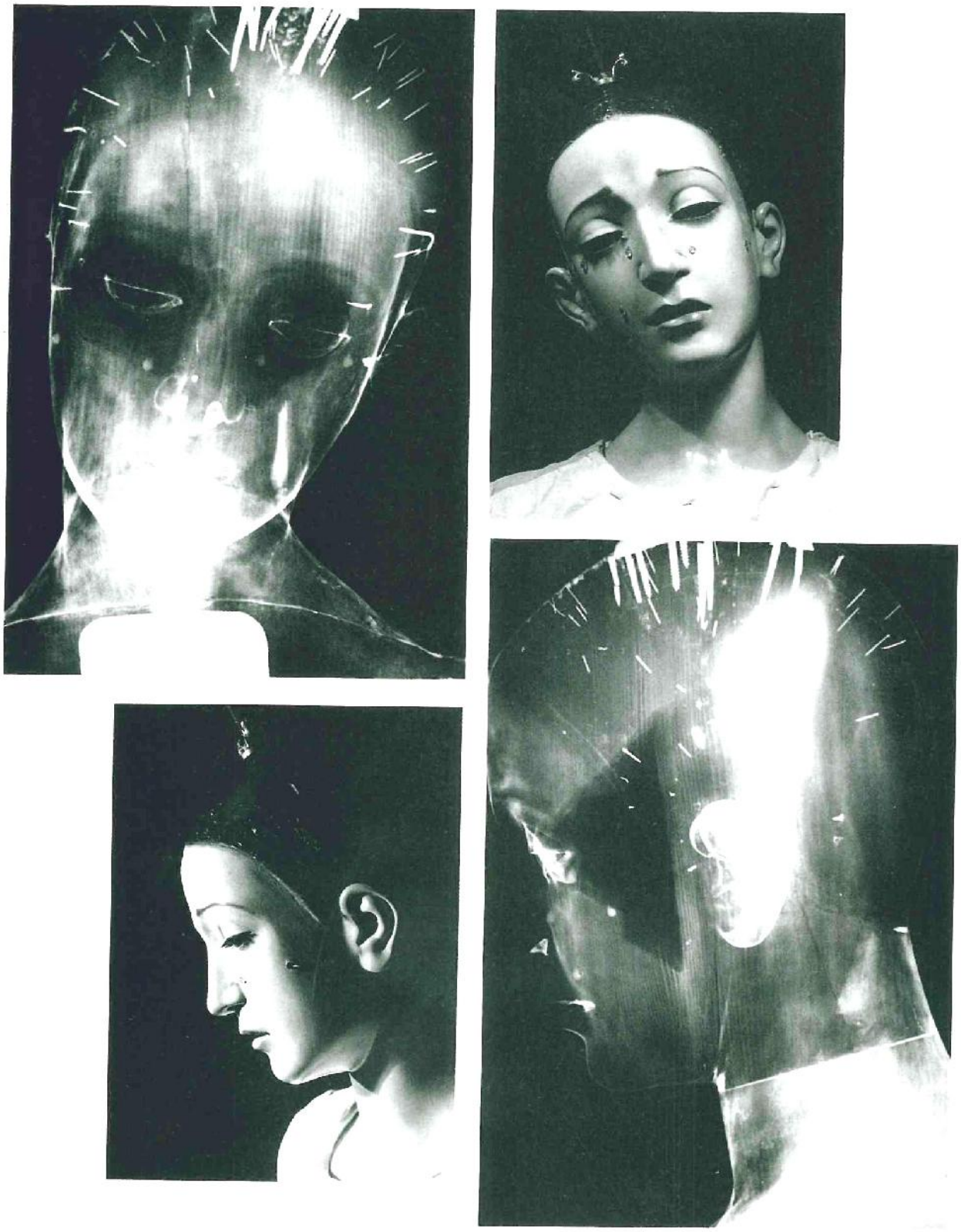
Observamos la cabeza ligeramente lateralizada hacia la derecha, con rostro y mirada inclinados hacia abajo.

En el vértice de la misma (zona interparietal) y adosada a la misma desde el exterior, se detecta la existencia de una placa metálica fijada con tornillos, de la cual sobresale un anclaje vertical para el enroscado y fijación de la corona.

También llama la atención la presencia de numerosas puntillas en zonas frontales, parietales y temporales, que no asoman al exterior y que probablemente se emplearon para la sujeción de la peluca y o manto.

Se observa mayor densidad radiológica a nivel frontal y del rostro con respecto a las zonas parietotemporales, probablemente debida a la existencia de un nudo en la madera.

Desde la zona frontal izquierda se aprecia una línea de menor densidad (probable grieta) que desciende verticalmente hacia la pirámide nasal.



Virgen de la Vera-Cruz. ANTEQUERA.
Radiografía-Luz natural

Los globos oculares son de cristal, semiesféricos y con la mirada descendida. La zona periorbitaria tiene densidad aire (hueca). Los párpados permanecen semiabiertos, notándose un aumento de densidad a nivel del borde libre de los mismos. Esta densidad es similar a la del metal, por lo que probablemente en la policromía a este nivel se utilizaron sales metálicas.

Hay una imagen sugestiva de puntilla en zona supraciliar derecha. Se detectan 4 acúmulos de mayor densidad (dos a cada lado de la nariz) que representan las lágrimas.

Los pabellones auriculares externos están adosados a la cabeza por medio de colas de contacto, aunque en el izquierdo hay una puntilla a nivel timpánico pero que creo no tiene función de fijación.

A nivel de la pirámide nasal llama la atención la existencia de un punto metálico en tercio inferior del tabique nasal y que probablemente tenga su localización a nivel occipital, apareciendo en esta proyección por superposición de imágenes (ver proyección lateral). Los orificios nasales están muy marcados. Los labios aparecen semiabiertos no apreciándose piezas dentarias. Existe una imagen sugestiva de grieta que parte de la comisura bucal izquierda y que desciende oblícuamente y hacia dentro hasta adentrarse en región cervical. Quizá corresponda a una grieta situada en región occipital o bien sea por la unión de la mascarilla (ver proyección lateral).

Partiendo del resalte malar derecho se aprecia una línea longitudinal gruesa que desciende hasta la mejilla y que puede corresponder con un nudo de la madera. En el espesor de esta imagen se observa una nueva lágrima.

A nivel mandibular existe un aumento marcado de densidad radiológica que incrementa el espesor de la misma. Puede haberse conseguido con aposición de masillas y posterior utilización de pinturas metálicas.

PROYECCION LATERAL

Esta proyección se realizó con la imagen en decúbito lateral izquierdo. En ella distinguimos dos partes bien definidas: la cabeza propiamente dicha y la mascarilla.

1) **Cabeza**: realizada en madera, se aprecia una zona de mayor densidad a nivel parietal que puede corresponder a un nudo de la madera.

A nivel del cuero cabelludo (zona interparietal) se detectan dos placas metálicas:

a) Una anterior, de mayor tamaño y fijada a la madera con tornillos modernos. Corresponde al actual soporte de la corona.

b) Otra posterior, más pequeña y fijada con tornillos de herrero (lo que nos indica su antigüedad). Desconocemos la función actual de esta placa y si fue el soporte antiguo de la corona.

Entre estas dos placas hay dos clavos de herrero y diseminados por toda la calota gran cantidad de puntillas antigüas y modernas.

En la zona retroauricular se detectan dos grietas con distinta dirección:

-una que desciende insinuosamente hacia el occipucio terminando en un clavo (esta imagen metálica se correspondería a nivel anteroposterior con la observada en tercio inferior del tabique nasal).

- Otra más larga y verticalizada que desciende hacia la zona cervical.

Por último se puede delimitar la zona de unión de la cabeza con la mascarilla.

2) **Mascarilla**: Realizada en madera, presenta un veteado en dirección vertical visible a lo largo de toda ella, excepto en la zona frontal donde se pierde por una imagen de mayor densidad. En su parte media se aprecia una cámara de densidad aire que posibilitó el trabajo de los globos oculares y su colocación. Existe un aumento de densidad a nivel de ojos, párpados, nariz y boca, como resalte de la policromía empleada.

2) Región Cervical:

Formación de madera que va a conectar la cabeza con la parte superior del tronco. No se puede distinguir bien el veteado, por la existencia de un nudo en la madera que ocupa la mayor parte de la

pieza.

Existe una línea bien marcada que atraviesa esta zona, teniendo su origen a nivel mandibular y descendiendo hacia el tronco. Esta línea solo es visible en proyección A–P.

No se observan densidades metálicas en ella.

3) Tronco.

Para su estudio lo dividiremos en Tórax y Abdomen.

A) Tórax.

Solamente realizada la proyección anteroposterior, ante la imposibilidad de realizar la lateral por superposición de los vástagos que sujetan los brazos articulados.

En el tórax se pueden distinguir tres piezas en madera:

- Una formación principal que constituye la mayor parte del mismo y que se continúa hacia abajo hasta formar el abdomen.

En ella se aprecian dos apéndices laterales que forman la zona escápulo humeral y deltoidea (hombros). En el lado izquierdo se observan cuatro puntillas que refuerzan la sujeción de dicho hombro con la piezal central del tórax. Además se detecta un clavo grande cuya cabeza sobresale al exterior y que verticalmente une este hombro al vástago del costado izquierdo.

En el centro de este bloque principal existe una placa rectangular metálica, ignorándose su función (quizá relacionada con la sujeción del manto).

Englobando a esta placa se observan unas líneas de mayor densidad y que llegando a los hombros forman una estructura rectangular. Estas líneas no son más que la zona de unión de la pieza cervical con la parte superior del tronco.

- Dos cilindros de madera que sirven de vástagos de sujeción para los brazos y que se introducen en la pieza principal por dos túneles excavados en la misma. El vástago izquierdo está mas elevado que el derecho y como vimos anteriormente unido al hombro izquierdo por un clavo largo.

B) Abdomen.

Formado como continuación de la pieza principal torácica y que se continúa hasta formar la base de la imagen.

En hemiabdomen izquierdo se aprecia una imagen longitudinal de mayor densidad que corresponde a un nudo de la madera.

En caras anterior, posterior y laterales destaca la existencia de placas metálicas con tornillos que sirven de refuerzo a la talla y por otra parte de fijación a la base de la misma. Esto nos indica la existencia de una restauración relativamente reciente debido a las características de los materiales empleados.

También se observan a nivel anterior y posterior zonas de densidad aérea más o menos rectangulares que pueden corresponder a zonas de inserción de cuñas de madera de antiguas restauraciones.

Por último, reseñar la presencia de multitud de clavos y puntillas (tanto de herrero como modernas) en tercio inferior del abdomen y en zona pélvica.

RESUMEN

Para una buena conservación de la imagen debería plantearse una actuación especializada sobre ella, basándose en los siguientes puntos:

1) Retirada de la placa metálica posterior de la cabeza si no tiene misión específica.

2) Restauración del apéndice que forma el hombro izquierdo.

3) Estudio y probable actuación sobre las cuñas existentes en el abdomen por si fuera lugar de inicio de un deterioro.

4) Retirada de clavos y puntillas superficiales.

XI. MEMORIA ACERCA DEL SOPORTE LÍGNEO DE TRES ESCULTURAS DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO. ANTEQUERA

José María Velasco Gómez

INTRODUCCIÓN:

En el presente estudio se analizan los soportes lígneos de tres esculturas policromadas: El Nazareno de la Sangre, el llamado Cristo Verde, y la Virgen de la Vera Cruz, ubicados en la Iglesia de San Francisco, titulares de la Cofradía de Estudiantes, en la ciudad de Antequera, y para la elaboración del mismo, se han empleado material radio, micro, y lógicamente macroscópico, que han permitido el análisis del tipo de madera que conforma los soportes, su constitución y estructura interna, las reintegraciones y restauraciones a que se han visto sometidas, y a un análisis de las posibles patologías que pudieran afectarlas en base a las características y condiciones del soporte. Miembros de los diversos equipos de estudio que trabajan en este proyecto, ampliarán y redundarán en las conclusiones de esta memoria que atañen a sus ámbitos de estudio, pues como es de sobra conocido, el análisis de una obra de arte, es tarea multidisciplinar, en que los diversos estudios son necesariamente complementarios. Prueba de ello será el trabajo final, resultado de este proyecto, que ha reunido gran número de profesionales, y a los equipos de investigación de diversas universidades.

ANÁLISIS DEL MATERIAL CONSTITUYENTE: TIPOLOGÍA DE LA MADERA.

El análisis de las preparaciones microscópicas elaborado por la Universidad de Granada, muestra microcortes transversales y longitudinales de tejidos celulares de marcada homogeneidad estructural, en que las células de sostén y las conductivas presentan una gran similitud, y la existencia de canales resiníferos, características típicas de las gimnospermas o coníferas. En dos de ellas, las que corresponden a la Virgen de la Vera Cruz y al Nazareno de la Sangre, se aprecian con claridad las punteaduras pinoides fenestradas, que corresponden a la madera de pino rojo, cuya típica estructura de anillos estacionales homogéneos, aparece reflejada en el material radiográfico. En el caso de la tercera muestra, correspondiente al Cristo Verde, la estructura reticulada de las células, más compactas, y de textura más fina, presenta características similares a las de la madera de ciprés, por lo que la hemos clasificado como tal.

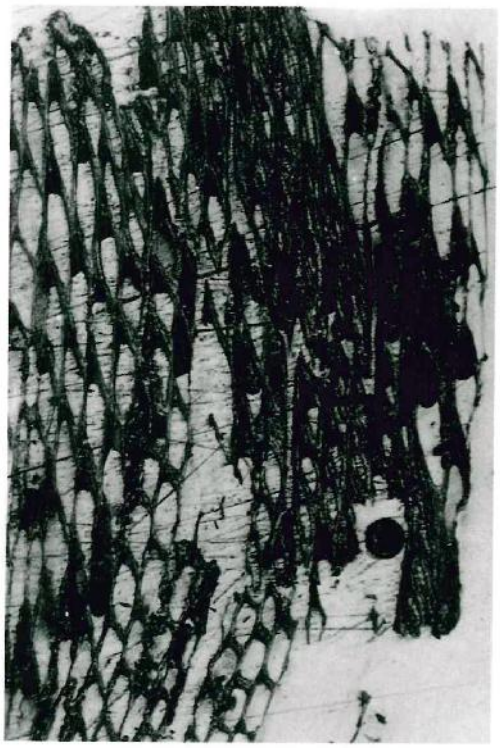
Ambas maderas fueron empleadas profusamente por los imagineros andaluces, en el primer caso por la accesibilidad de la madera de pino, las grandes escuadrias disponibles, y la relativa sencillez de su tallado, favorecida por su homogeneidad, y la baja dureza de sus fibras. El ciprés, ligeramente más duro, presenta las ventajas de un secado rápido, su carácter poco

resinoso, la estabilidad de la madera de los árboles de crecimiento lento, menos nudosos que los de crecimiento rápido o de plantación, y su durabilidad, amparada por su resistencia al ataque de insectos xilófagos.

CONSTITUCIÓN: ESTRUCTURA INTERNA DE LAS ESCULTURAS.

El presente estudio se ha realizado en base al análisis microscópio y de material radiográfico, que ha permitido la identificación de los ensamblajes o embones que conforman las esculturas, el número de piezas de que estas están compuestas, y las restauraciones y reintegraciones a que se han visto sometidas.

El ensamblaje de piezas, es una constante en la escultura de piezas de gran tamaño, generada tanto por la necesidad de grandes escuadrias, difíciles de obtener en un solo bloque, por la dificultad del tallado de las formas, y por la fragilidad que la estructura de las fibras, longitudinales al eje vertical, trae consigo a las piezas que se disponen verticalmente respecto de dicho eje (brazos habitualmente). Asimismo, en el caso de esculturas ejecutadas en el taller de maestros tallistas, es frecuente que éstos tallen por separado las piezas más complicadas (manos, pies y cabezas), dejando en manos de los oficiales el trabajo de devastado y tallado de las piezas que requieren menos experiencia (torsos y mantos por ejemplo). Todas las piezas, trazadas según un patrón previo, se ensamblan posteriormente para formar la escultura acabada.



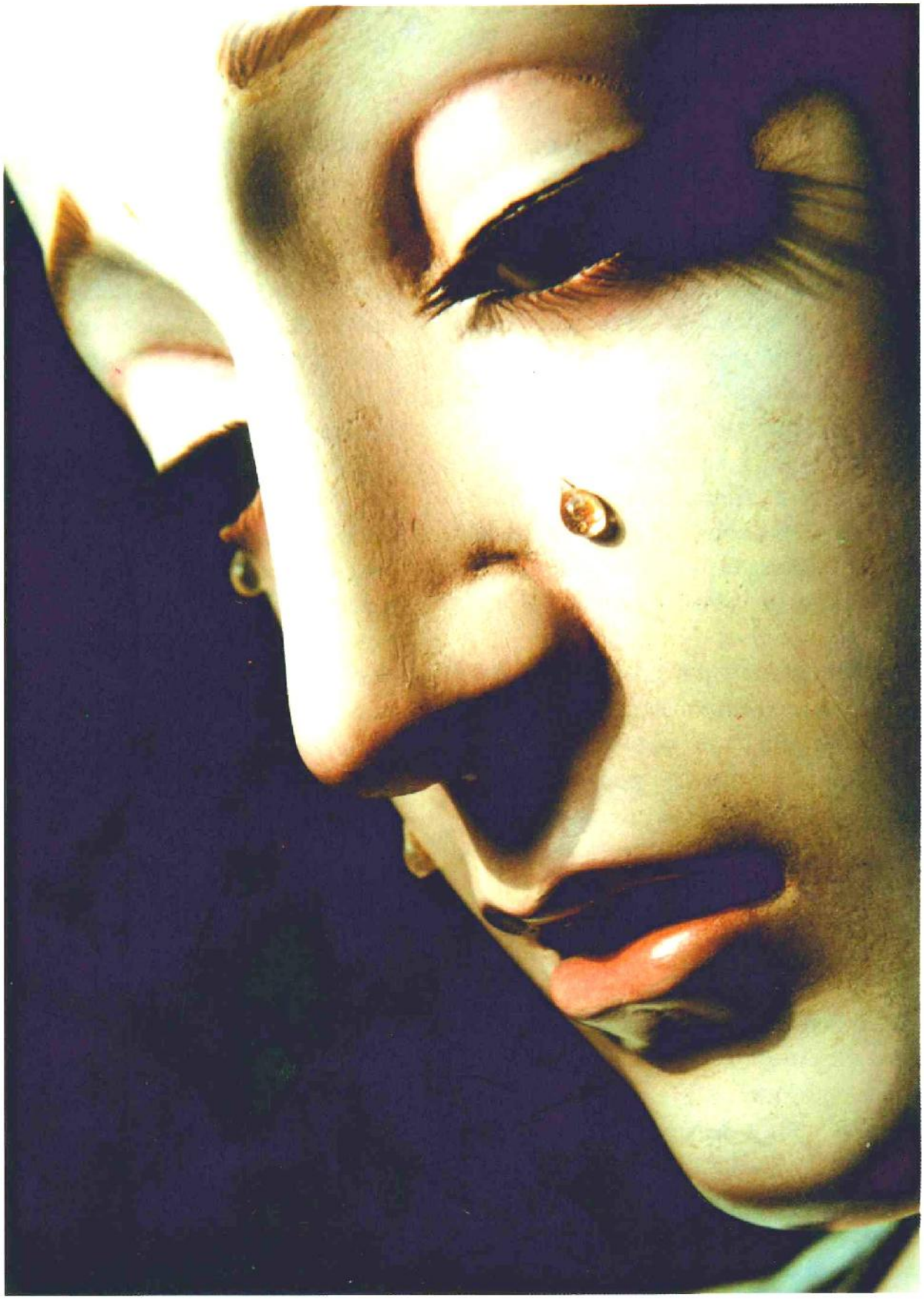
Como elemento ilustrativo, he compuesto una carta gráfica a partir de las radiografías de la escultura de la Virgen de la Vera Cruz, que superpuesta al antecitado material radiográfico, permite entender con claridad el método de lectura de las mismas.

El análisis de las piezas se hace en los tres casos partiendo de la cabeza, para concluir en el extremo inferior de las mismas.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL SOPORTE LÍGNEO DE LA VIRGEN DE LA VERA CRUZ.

Las radiografías de la cabeza de esta imagen muestran la distinta densidad de los dos pabellones auditivos respecto del resto del bloque, y una pequeña espiga es visible en el izquierdo, de donde deducimos que ambos pabellones fueron tallados aparte, y posteriormente incluidos en la pieza por medio de pequeñas espigas. La nariz, aparece recubierta por una capa de grosor considerable de estuco, y la madera subsistente, denota un retalle de la misma. Los globos oculares están albergados en una caja de perfil trapezoidal, vaciada al efecto en el rostro.

El bloque de la cabeza se ensambla a testa en la parte su-



Virgen de la Vera–Cruz. ANTEQUERA.
Detalle.

perior del cuello, por debajo de la barbilla. Una espiga cilíndrica, que ingresa en la cabeza hasta la altura de los oidos refuerza el encolado, y atraviesa la segunda pieza, en la que se ha tallado el cuello hasta la altura de las clavículas. Esta pieza, encolada a la cabeza y al bloque del torso, está ensamblada a este último por medio de una caja, cuya sección puede apreciarse en la carta gráfica. La antecitada espiga, atraviesa las tres piezas, uniéndolas entre sí, ligeramente oblícua respecto del eje vertical de la escultura y de las líneas del veteado, con objeto de mejorar la adherencia de la superficie de encolado.

Sendas espigas cilíndricas refuerzan los encolados de los brazos al torso a la altura de los hombros. La del brazo derecho, sensiblemente vertical respecto a la línea de veteado del tronco, y ligeramente oblícua en el izquierdo. Las manos extendidas, sustituyen a otras enlazadas, que se insertaban a la altura de las muñecas por medio de espigas de madera de pequeña escuadria, ensamblaje que supongo se ha vuelto a aplicar en el caso de las que hoy presenta.

El bloque del torso se mantiene homogeneo hasta la cintura, en que este se ensamblaba a testa y cara a una pieza dispuesta horizontalmente. Originalmente, ambas piezas se aseguraban por medio de una gruesa espiga de madera, que por efecto de tracciones verticales generó una deformación o abocardado de la caja de dicha espiga. Con objeto de subsanar el problema del refuerzo, se construyó una estructura metálica, conformada por una chapa en la base, y cuatro pletinas, atornilladas a la cintura de la imagen, que la unen a la antecitada pieza horizontal. Desgraciadamente, no he podido disponer de fotografías de la imagen sin su manto, para aclarar el tipo de estructura que conforma la base de esta.

POSIBLES PATOLOGÍAS DEL SOPORTE LÍGNEO:

Bajo la pieza metálica que se emplea como fijación para la corona, en el extremo superior del cráneo, se aprecia una alteración del soporte, que puede deberse a la acción de insectos xilófagos del género Lictus Brunesis, o a la descohesión generada por la inclusión y extracción de tornillos y otros elementos metálicos.

Son apreciables asimismo, una grieta o regresión desde la parte superior del cráneo hasta la altura del oido, generada probablemente por la inserción de varios clavos de forja de gran tamaño, empleados para fijar una pletina en la parte superior del cráneo, que afirma una pieza que conforma la misma, y cuyas líneas de veteado coin-ciden con las del resto del bloque, lo que indica que la misma fue cortada limpiamente. La falta de referencias, no permite aclarar el objetivo de dicha intervención, pero en otras esculturas, se procede de este modo con objeto de colocar la pieza de sujección de la corona en el interior del bloque de la cabeza.

Otras regresiones de pequeño tamaño son patentes en la barbilla.

Objetivo de varios estudios, son las patologías generales en la madera por la inclusión de elementos ferrosos, y pueden encontrarse entre la bibliografía de referencia que cierra este trabajo. Fundamentalmente, dichas patologías son generadas por el distinto coeficiente de dilatación del metal y la madera, que tiende a generar

fracturas y regresiones. Por otra parte, los elementos metálicos tienen tendencia a condensar la humedad, con el consiguiente riesgo de pudriciones por hongos xilófagos, a lo que se une la posibilidad de infección de larvas de insectos a través de los orificios de tornillos, clavos y otros elementos extraidos. Es conocido además el aumento de volumen de las cabezas de los clavos de forja en que se produce oxidación, y cuyas escamas producen abombamientos, que suelen afectar a la policromía si dichas cabezas no han sido convenientemente botadas, y recubiertas de estopa.

Con objeto de corregir esta situación, consideramos recomendable la extracción de todos los elementos metálicos insertos en las tres imágenes, y su sustitución en aquellos que actuan como refuerzo de ensamblajes por espigas de cedro convenientemente curadas y tratadas, puesto que dichas espigas son proclives a la infección xilofágica, su turgencia puede reventar las cajas, y su contracción puede liberarlas.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL SOPORTE LÍGNEO DE LA ESCULTURA CONOCIDA COMO «CRISTO VERDE».

Se trata de una escultura tallada en leños a los que se ha vaciado la médula, tanto con objeto de reducir las tracciones generadas en la madera por la distinta densidad del duramen y la albura, que produce habitualmente las grietas y alabeos llamados «de regresión»; de reducir el peso de la imagen, que parece haber estado ubicada en la coronación de un retablo, antes de convertirse en escultura exenta; y de impedir el efecto de absorción de humedad que puede crear el duramen.

Con objeto de reproducir la anatomía sin las lagunas acarreadas por el vaciado, y de ofrecer un medio adecuado al estucado, atenuando la diferencia de elasticidad entre éste y la madera, los miembros de la escultura se entelaron, y sobre ellos se estucó y aplicó la capa de policromía. Esta situación dificulta la lectura del material radiográfico, puesto que la densidad del substrato lígneo se ve reducida, y la capa de color y su soporte de fábrica textil cubierta de yeso, bloquean el paso de la radiación.

Por ello la línea de ensamblaje del bloque que forma la cabeza con el que conforma el tórax, no puede deducirse de las radiografías frontales y de perfil. Sin embargo, la distinta densidad del veteado, apreciable en el perfil, más compacta en la cabeza, y más espaciada en el torso, permite establecer la existencia de los dos bloques.

Es perfectamente apreciable en las radiografías, y macroscópicamente, una pieza rectangular en la parte posterior del cráneo, de tallado más tosco que el circundante. Se aprecia así mismo la distinta densidad de la madera del mechón de la cabellera, añadido en una restauración, fijo a la cabeza y al hombro izquierdo por medio de alfileres de carpintero.

Los brazos se ensamblan al torso en la línea de la axila en el brazo izquierdo, y en la parte superior del brazo en el derecho. Los ensamblajes se refuerzan con sendas espigas cilíndricas de madera, que ingresan en el tórax hasta casi la conjunción de las clavículas y el esternón. La densidad del veteado de dichas espigas, es muy similar a la legible en el torso, y al no identificarse la espiga y su caja en los brazos, es probable, que dichas espi-

gas formen parte del leño de los brazos, prolongado y rebajado al efecto, y que éste a su vez sea parte del mismo tronco en que se talló el torso. Una fractura de luz amplia es legible en la unión del brazo derecho. La estructura de los leños de los brazos permanece homogénea hasta el metatarso, en que son legibles las líneas de encolado de los dedos, evidentes en el índice, anular y pulgar de la mano derecha, así como en el meñique, en el que es apreciable una pequeña espiga de inserción.

En la espalda son apreciables dos orificios a los que se ha terrajado rosca, a ambos lados de la franja vaciada y entelada. Dichos orificios acogerían dos elementos de anclaje originales a la cruz.

En el manto de pureza es legible la fijación del pliegue del lazo, añadido en una restauración, por medio de un tornillo de cabeza de tronco cónica. En esta zona, el problema de lectura se agudiza, por cuanto el estucado del manto contiene partículas metálicas, que reflejan la radiación, por lo que no es posible leer ensamblajes (de existir estos), en esta zona. Tampoco han resultado de auxilio las líneas de veteado, apreciables entre el muslo izquierdo y el manto de pureza, ya que la ligera desviación que se produce en esta zona, donde resulta lógico buscar una línea de unión, puede deberse a la propia estructura de un bloque lígneo homogéneo. En la pierna derecha, aproximadamente 10 cm. por encima del tobillo, tres elementos metálicos de forja parecen reflejar una fractura en dicha zona y que han sido insertos de abajo a arriba y oblícuamente respecto al eje vertical. Ambas piernas se mantienen homogéneas incluso en carpio, metacarpio y dedos, y sólo era lógico esperar un embonado en los pulgares (que no es apreciable), por ser éstos la única pieza que sobresale de los cilindros en que se tallaron las piernas.

POSIBLES PATOLOGÍAS DEL SOPORTE LÍGNEO.

Además de la antecitada problemática generada por los materiales ferrosos, la posible patologia de esta escultura se debe a factores de tipo estructural:

De un lado, la fractura del brazo derecho, de luz amplia como revelan las radiografías, puede traer consigo la liberación de este ensamblaje, de consecuencias dañosas obvias. De otro, la falta de referencias acerca de la cruz original, no nos permite establecer la forma idónea de la que habría de reconstruirse, sin embargo, los orificios de rosca en la espalda, demuestran que la fijación se hacía en cinco puntos frente a los tres actuales. Este tipo de fijación, que hoy resulta imposible sobre una cruz de caras planas como la actual, habría de tenerse en cuenta, ya que la estabilidad de la escultura, fija por pies, manos y espalda, aumentaría sensiblemente, reduciendo la posibilidad de daños y fracturas en los elementos de anclaje actuales: manos y pies.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL SOPORTE LÍGNEO DEL NAZARENO DE LA SANGRE.

El primer ensamblaje, entre la cabeza y el tronco, se ejecutó a testa en la base del cuello, como puede apreciarse en las radiografías de los laterales izquierdo y derecho del tórax y en la del perfil de la cabeza. La sobreposición de pletinas y otros elementos metálicos, y del perfil de los hombros, oculta la línea de encolado, pero las distintas densidades del veteado entre el cuello y la parte superior del tórax, permiten establecer di-

cha unión, que habrá de efectuarse por medio de una espiga de madera de menor o igual densidad que el resto del bloque, ya que esta no aparece impresa en el material radiográfico.

En el brazo derecho, el ensamblaje se realiza a la altura del codo, ya que tanto el hombro como la parte superior del brazo forman parte del gran bloque del cuerpo. La espiga de refuerzo es legible en la radiografía de dicho brazo. Dicha espiga y su caja se encuentran ligeramente desencajadas, situación que provocó movimiento entre ambas piezas. Con objeto de reforzar esta unión, se insertaron cuatro clavos de forja que afirman las piezas entre sí. Este ensamblaje es apreciable macroscópicamente, como una línea contínua en esta zona.

En el hombro izquierdo, que soporta el peso y tracción de la cruz, se han producido diversas intervenciones:

La línea de ensamblaje del hombre, transcurre longitudinalmente respecto del veteado del bloque del tórax, y es atravesada por un tornillo para fijar la cruz, factores que tienden a limitar la resistencia de esta unión. Este ha sido reforzado por dos pletinas metálicas, destinadas además a evitar daños en la madera de esta zona, e insertas por medio de clavos de forja de cabeza redonda y gruesa sección cuadrada. El brazo está fracturado a la altura del codo, debido a la perpendicularidad del antebrazo respecto de la línea de veteado, y fue reparado con clavos de forja. Ambas manos han sido restauradas, e insertas por medio de espigas de madera. La derecha además, ha sido reforzada por un clavo de forja desde el tarso a la muñeca.

Un nuevo ensamblaje a testa en la parte media de los mulos, para el bloque inferior. Se aprecian además algunos pliegues del manto, como piezas trapezoidales, encoladas y clavadas en los extremos superiores por medio de clavos de forja.

No son apreciables los embones de los pies, pero sí los gruesos clavos de forja que atraviesan estos de arriba a abajo y viceversa, con objeto de fijarlos a la base, una plataforma de madera, de veteado horizontal respecto del resto de la escultura.

POSIBLES PATOLOGÍAS EN EL SOPORTE LÍGNEO.

El mayor riesgo potencial parte del movimiento y tracciones generadas en el hombro izquierdo y en los pies de la escultura, durante su salida procesional, ya que ni las pletinas de refuerzo en el primero, ni los clavos en el segundo, ofrecen garantías suficientes contra fracturas en ambos elementos.

Son apreciables asimismo en espalda de la escultura, restos de actividad xilofágica, que al parecer ya fue corregida en una restauración.

BIBLIOGRAFIA:

Restauration des sculptures.
Jean-Michel André. Office du livre. Friboury, Societé Française du livre.- Paris, 1977.

Santísimo Cristo de la Fundación.
Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, ICRBC. Cádiz, 1989.

Tecnologia per la Scultura.
De Luca Edizioni D´arte. Roma, 1988.

Legno e Restauro.
Genaro Tampone. Firenze, 1989.

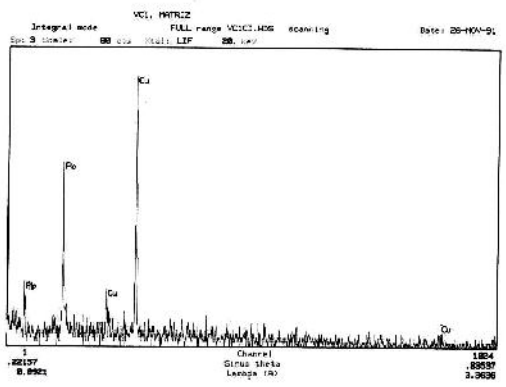
Il restauro del legno.
Genaro Tampone. Nardini editore. Firenze, 1989.

The conservation of antiques and works of art.
H. J. Plenderleith & A.E.A. Werner. Oxford University Press. London, 1988.

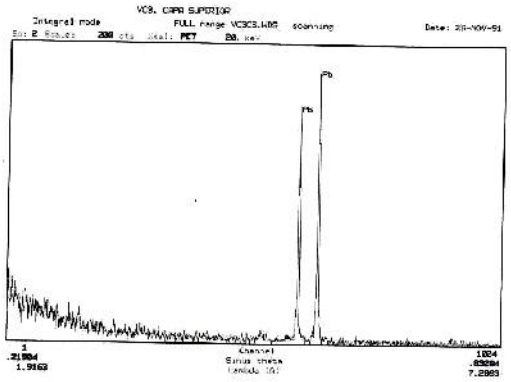
Comment restaurer vos Tables.
Brigitte Malavoy. Ed. Bordas. Paris, 1988.

* * *

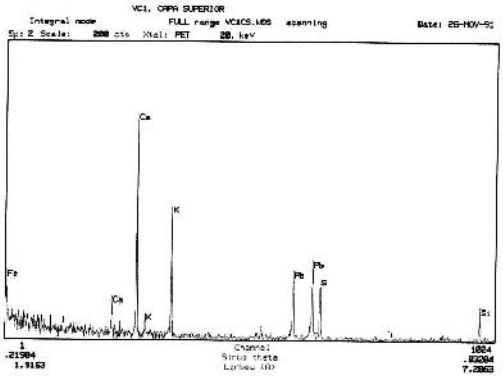
Mi agradecimiento por su inestimable ayuda al Dpto. de Mineralogía y Petrología de la Univ. de Granada y a la restauradora Carmen Navarrete.



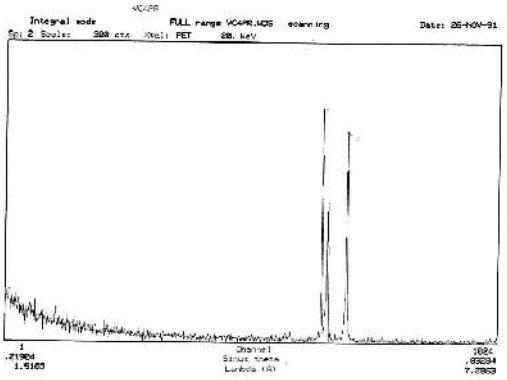
ESPECTRO 1



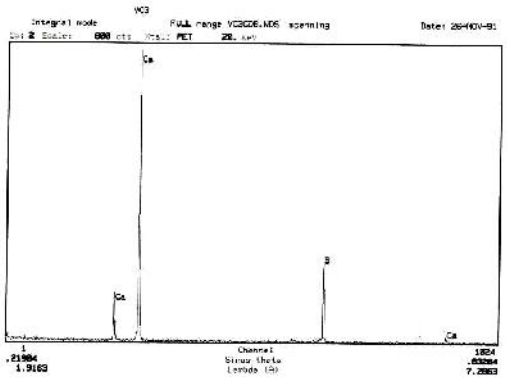
ESPECTRO 5



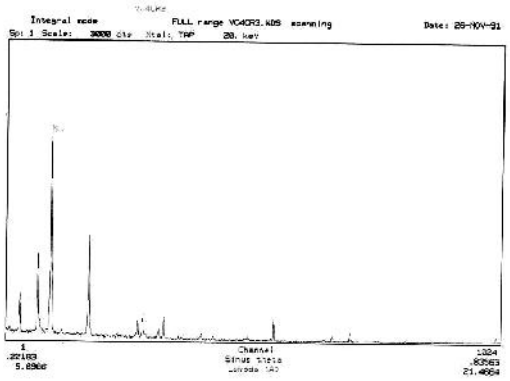
ESPECTRO 2



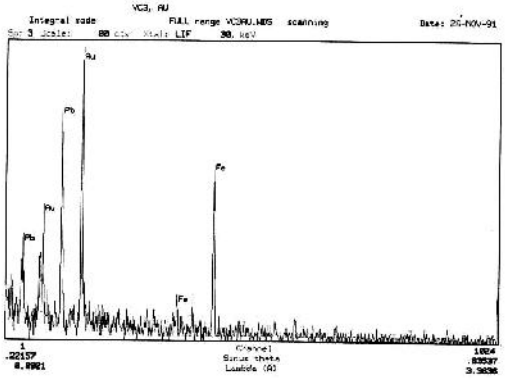
ESPECTRO 6



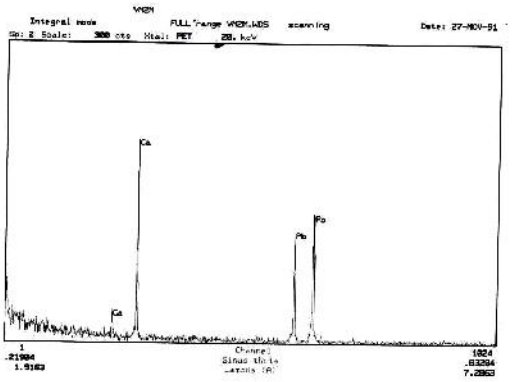
ESPECTRO 3



ESPECTRO 7A



ESPECTRO 4



ESPECTRO 10

XII. ESTUDIO COMPOSICIONAL Y MINERALÓGICO DE ESCULTURAS EN MADERA: CRISTO VERDE Y NAZARENO DE LA SANGRE

José Rodríguez Gordillo
Antonio Sánchez Navas

INTRODUCCION Y OBJETIVOS

El objetivo inmediato del presente estudio ha consistido en establecer la composición química y mineralógica, así como aquellos datos de distribución estructural y estado de los diversos pigmentos y estratos o capas pictóricas de las imágenes.

Este estudio, fruto de la colaboración entre la Universidad de Málaga y la Universidad de Granada, ha sido realizado por los Prof. Doctores J. Rodríguez Gordillo y A. Sánchez Navas, de la Universidad de Granada.

El componente pictórico de una obra, independientemente del soporte material (madera, papel, tela, piedra, etc.) va a constar de tres partes o secciones características: una o varias capas de preparación, más o menos espesas, y que pueden ser blancas o coloreadas; una o varias capas coloreadas merced al contenido de una serie de pimentos más o menos finamente molidos, y generalmente, soportados por un aglutinante; y, finalmente, una o varias capas de protección o barniz. Las peculiaridades concretas de cada una de ellas tienen importancia a la hora de desvelar o profundizar en aspectos técnico-pictóricos, histórico-artísticos y conservacionales. Desde este punto de vista es importante analizar cuestiones tales como composición química y mineralógica de los diversos componentes, textura y disposición de las capas, el poder cubriente o reflectante que para la luz visible presentan estas, etc.

Igualmente es necesario el estudio de las propiedades físicas y químicas de los materiales de capas y pigmentos (resistencia, elasticidad, reactividad) en relación al estado, condiciones ambientales, y características del material soporte.

METODOLOGÍA.

Las técnicas usadas para el estudio han sido la microscopía óptica de luz transmitida y reflejada, y la microsonda electrónica.

La microscopía de luz polarizada es una técnica cuya validez en estudios pictóricos viene avalada por la contribución de investigadores tales como Plesters (1956), Plesters y Lazzarini (1976), Gay (1976), por citar sólo algunos relevantes. Su bajo costo y disponibilidad la hacen imprescindible en cualquier estudio de obras pictóricas.

El análisis químico microscópico, en este caso mediante microsonda electrónica, es otro aspecto includible en este tipo de in-

vestigación. Sólo así es posible poner de manifiesto la naturaleza y composición tanto de las diversas capas como de los distintos granos o pigmentos presentes.

Para el estudio mineralógico-estructural y por microsonda electrónica se han realizado estratigrafías preparadas como láminas delgado-pulidas. Para ello el trocito de muestra se engloba en una resina estratil AL-100, y tras polimerizar, se realiza un microcorte perpendicularmente a las capas. Las secciones obtenidas se pegan con la misma resina a un porta de vidrio. Un segundo corte permite un pequeño grosor inicial de alrededor de un milímetro, el cual se va rebajando mediante sucesivos pulimentos con carburo de silicio de diversos tamaños de grano, hasta conseguir 30 micras de espesor. La superficie especular necesaria para su observación por luz reflejada y obtención de un microanálisis lo más exacto posible con la microsonda, se consigue con un pulimento final con pasta de diamante de diversos tamaños de grano también. Finalmente el análisis con microsonda electrónica requiere hacer la superficie de la muestra conductora, lo cual se consigue metalizándola con el evaporador de carbono.

Los equipos empleados han sido: Para el estudio óptico, un microscopio Zeiss modelo JENAPOL-U, dotado de sistema fotográfico. Para el análisis elemental, una microsonda Cameca CAMEBAX SX 50 con cristales analizadores TAB, PET y LIF, y dotada de un sistema óptico por luz transmitida y reflejada que facilita la observación de muestras como las de este trabajo.

La descripción de las muestras en lo que a obra, material, color y sigla se refiere, es la siguiente:

Cristo Verde.

C-V-1 Codo derecho: carnación (marrón)

C-V-2 Hombro izquierdo: carnación (verde)

C-V-3 Paño pureza blanco

C-V-4 Sangre (pie izquierdo): rojo

C-V-5 Soporte (madera)

C-V-6 Pie izquierdo: carnación (marrón verdoso)

Nazareno.

N-1 Túnica: azul

N-2 Pie izquierdo: carnación

N-3 Soporte (madera)

El criterio para la identificación del material fotográfico aquí expuesto es como sigue:

Sigla muestra y letra A: Imagen de luz transmitida sin analizador.

Sigla muestra y letra B: Idem luz transmitida con analizador.

Sigla muestra y letra C: Idem luz reflejada sin analizador.

Sigla muestra y letra D: Idem luz reflejada con analizador.

Es importante señalar también que el color natural que presenta una determinada capa o pigmento se corresponde con el de la imagen o fotografía de luz reflejada con analizador.

En el Anexo I se recogen los Espectros resultantes del estudio de composición química mediante

microsonda electrónica. En el Anexo II, por otra parte, se recogen las fotos obtenidas para cada estratigrafía (4) mediante el microscopio mineralógico-petrográfico.

DESCRIPCIÓN DE LAS MUESTRAS.

CRISTO VERDE

C-V-1

Se pueden diferenciar tres capas:

- Una inferior más gruesa de preparación-imprimación formada por carbonato de plomo o cerusita, también denominado blanco de plomo (Boncté, 1989), con bastante aglutinante (Espectro 1), que lleva dispersa granos de otros pigmentos como cinabrio, azurita y malaquita (Espectro 1). En algunas zonas, como es el caso de la que aparece en las fotografías presentadas, se observan granos relativamente grandes de cerusita. Presenta una ligera fisuración, pero dada la notable proporción de aglutinante no se ha dado removilización del carbonato de plomo.

- La siguiente se trata de una capa pictórica ocre formada por oxihidróxidos de hierro y pequeñas cantidades de carbonato y sulfato cálcico, así como algo de material terrígeno como cuarzo y arcilla (Espectro 2). El Pb que aparece en el Espectro de esta capa se debe a la influencia del alto contenido en el mismo de la capa anterior.

- La capa de protección está formada por dos barnices muy finos: uno original, no siempre presente, con un sistema de craqueladuras perpendiculares, y por otra parte bastante transparente; y otro posterior, irregular en lo que a espesor se refiere, bastante oxidado y polimerizado en la mayor parte de la muestra.

La primera capa produciría con la combinación de blancos, rojos y azul-verdosos, una carnación de tono verdoso; la capa ocre superior provocaría un oscurecimiento o tono más moreno, podríamos decir, a esta carnación.

C-V-2

Está constituida básicamente por cuatro capas:

- La primera es una capa de preparación-imprimación a base de sulfato cálcico y cola, en la que se aprecian además pequeñas cantidades de carbonato cálcico. Es muy importante señalar la presencia de importantes procesos de disolución en esta capa, evidenciados por la existencia de una notable porosidad sobre todo en las zonas relativamente desprovistas de aglutinante. Hacia la parte superior la capa es más homogénea debido a que lleva una apreciable cantidad de aglutinante. Puede observarse que en algunas zonas se ha producido un despegue de la capa suprayacente.

- La siguiente capa, pictórica, está formada por blanco de plomo, y con bastante aglutinante. Contiene pigmentos variados, en pequeñas proporciones, y bastante dispersos, como son cinabrio, azurita, malaquita y negro de carbón; este último aparece relativamente concentrado hacia la base de la capa. Su presencia puede deberse a restos de un dibujo

subyacente.

- A continuación se observa una delgada capa pictórica blanca a base de carbonato cálcico.

- Finalmente existe una capa de protección formada por dos barnices. Uno original, bastante craquelado, aunque en buen estado por lo que se refiere a su transparencia, y otro barniz superior de restauración bastante ennegrecido en su parte externa debido a los procesos de polimerización y oxidación.

El fuerte tono verdoso final es producido por la malaquita-azurita presente, que confiere a la carnación el típico aspecto cadavérico.

C-V-3

Se aprecian cinco capas:

- La primera, más gruesa, es una imprimación formada por sulfato cálcico irregularmente molido, con algo de carbonato cálcico (Espectro 3). Presenta zonas relativamente desprovistas de aglutinante y en las que el pigmento ha sufrido procesos de disolución-precipitación, concretamente en la zona central. Da la impresión de haberse aplicado en tres manos, siendo la segunda más deficiente en aglutinante, lo que ha motivado que, con el tiempo, se dé esta disolución en la zona central.

- Seguidamente tenemos la primera capa pictórica, de color rojo, formada por hematites (Espectro 4) y bastante homogénea en su espesor.

- Sobre esta va aplicado un dorado, constituido por oro (Espectro 4), que presenta una continuidad lateral aceptablemente buena. El hierro que aparece en el espectro de esta capa es debido a contaminación en el análisis por parte de la capa anterior.

- A éste se le superpone una capa pictórica blanca a base de carbonato de plomo (Espectro 5), ausente en algunas zonas.

- Finalmente existe un barniz más o menos polimerizado y craquelado en diversas zonas.

El estudio de esta muestra revela que, en este caso, el artista aplicó la técnica del estofado. Así, la capa pictórica de color rojo formada por hematites se trata de un «bold» o bruñido de preparación para la colocación del dorado superior. Por otra parte, la remoción por zonas de la capa blanca superior cuando aún no está seca, permite que aflore el dorado, conformando los motivos deseados mediante la técnica del esgrafiado.

C-V-4

Se diferencian básicamente tres capas:

- Una inferior de preparación formada por sulfato cálcico (en algunos casos, formando pequeños monocristales) aunque también lleva mezclado carbonato cálcico, y bastante aglutinante. En este sentido, es importante señalar la existencia de zonas, más o menos continuas a lo largo de las trazas de la estratigrafía, en las que existe menor cantidad de aglutinante. Esta conformación puede ser original aunque, con bastante posibilidad, también puede ser debida a un craquelamiento longitudinal,

en diversas zonas, sobre las cuales se ha concentrado el carbonato cálcico removilizado. En cualquier caso parece estar dada en diversas aplicaciones.

- La siguiente capa está formada por una mezcla de carbonato de plomo y pigmento, cinabrio básicamente (Espectro 6); éste último muy reflectante en la imagen de luz reflejada sin analizador. También se aprecia en ella granos verdes de malaquita y azurita. La proporción de aglutinante es alta como corresponde a una capa pictórica.

- La tercera es otra capa pictórica, de color rojo intenso, donde el pigmento está constituido prácticamente por hematites (Espectros 7b y 7c).

La presencia de Si, Al y Mg en esta capa (Espectos 7a y 7b) es debido a material terroso (cuarzo y silicatos) mezclado con los hematites. Igualmente, el Ca y el S (Espectros 7a y 7b) indican pequeñas cantidades de carbonato cálcico y yeso. El Pb y Cu (Espectros 7b y 7c) son debidos a contaminación analítica de la capa inferior.

La capa de protección está prácticamente ausente, y donde aparece, es muy fina y está fuertemente oxidada.

El pigmento verde se usa aquí, como en el resto de las muestras en donde aparece, con el fin de dar una tonalidad verdosa a la sangre, y realzar el tono cadavérico.

C-V-5

Este corte estratigráfico está constituido básicamente por el soporte de madera y sólo se aprecia un poco de capa pictórica distribuida entre las irregularidades superficiales de la misma. Los componentes fundamentales de estos restos pictóricos son algunos granos metálicos de hematites.

La preparación ha producido un corte oblícuo del soporte leñoso (entre transversal y longitudinal). El examen microscópico permite aventurar que se trana de una conífera, probablemente pino. Igualmente se observa cómo algunos granos metálicos de hematites han penetrado la madera.

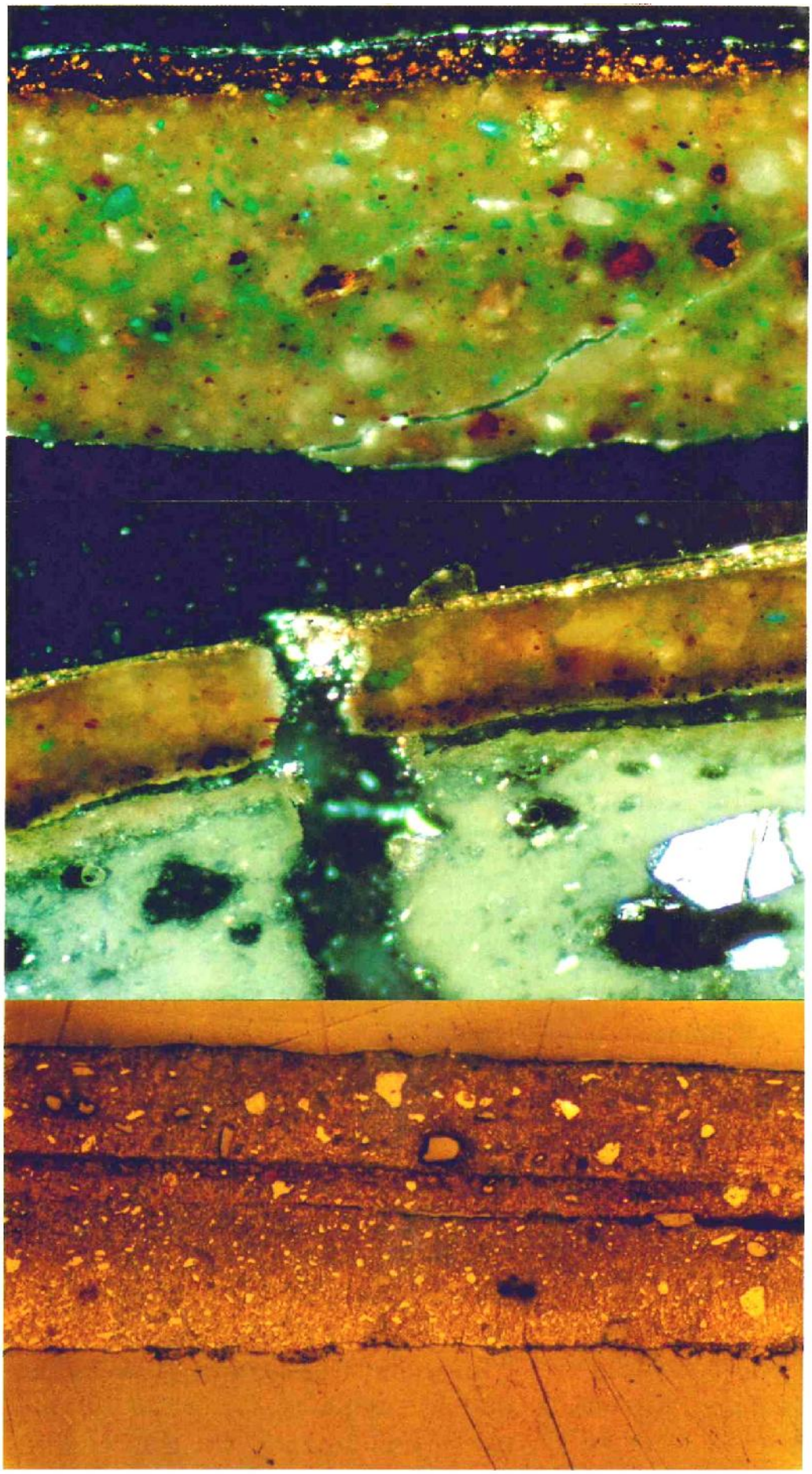
C-V-6

Presenta dos capas totalmente análogas a las capas de preparación-imprimación y primera capa pictórica de la muestra C-V-2.

- Así la primera es la de preparación-imprimación a base de sulfato cálcico y cola, en donde se aprecian pequeñas cantidades de carbonato cálcico. Hay que señalar también la presencia de importantes procesos de disolución en esta capa, evidenciados por la existencia de una notable porosidad sobre todo en las zonas relativamente desprovistas de aglutinante.

- La siguiente capa pictórica está constituida por carbonato de plomo con bastante aglutinante y pequeñas cantidades de pigmentos como cinabrio, azurita y malaquita, que le dan a la carnación el tono mortuorio deseado (marrón oscuro-verdoso).

- El barniz, capa final, es muy fino y está fuertemente polimerizado.



Diversas muestras de pigmentos. Visió microscópica.
a) Cristo Verde, 1 b) Cristo Verde, 2 c) Nazareno, 2

NAZARENO

N-1

En esta muestra, la capa de preparación es inapreciable. La capa observable está constituida por ocre (a base de oxihidróxidos de hierro (Espectro 8), limonita fundamentalmente), que conforma el soporte de un dorado, constituido por oro (Espectro 9), y del cual en esta muestra sólo aparecen escasos restos. Los elementos Pb, Ca y Si que aparecen en el Espectro 9 debe corresponder a restos de una capa inferior como la que se describe en la muestra siguiente N-2.

N-2

Se trata de una capa pictórica formada básicamente por carbonato cálcico y carbonato de plomo (Espectro 10) y con cantidades variables según las zonas de pigmento rojo formado por cinabrio. Esto último permitiría obtener el tono de carnación deseado en cada zona. Se observan también algunos cristales de cuarzo.

Hay que hacer notar que esta capa pictórica se aplicó en tres etapas o manos, y que posteriormente las zonas de discontinuidad creadas entre aplicaciones sucesivas han servido de zona de despegue por donde se ha movilizado el carbonato. Así mismo, ya dentro de las diversas aplicaciones, existen zonas con más o menos aglutinante deducible esto por las evidencias de la removilización del carbonato.

La capa de barniz es prácticamente inexistente y, donde aparece, es muy delgada y está fuertemente oxidada.

N-3

En esta muestra es observable el soporte de madera y una serie de capas pictóricas.

Por lo que respecta al soporte leñoso, del cual se ha obtenido un corte intermedio entre longitudinal y transversal, puede aventurarse que se trata de una conífera, probablemente ciprés.

- Por otra parte, la primera capa pictórica es relativamente gruesa y está formada prácticamente sólo por hematites, aunque también puede observarse escasos granitos de carbonato cálcico.

- La segunda capa pictórica está constituida únicamente por carbonato cálcico, con relativamente poco aglutinante.

- Existe seguidamente una delgada capa pictórica roja de hematites, que hacia un extremo pierde el paralelismo con la parte inferior de la anterior capa pictórica de carbonato.

- Finalmente tenemos una capa pictórica blanca formada por sulfato cálcico en donde el hecho más llamativo es la irregularidad de su espesor, y la existencia de una fina capa de barniz oxidado sobre la parte más delgada.

La falta de paralelismo en esta superposición de capas pictóricas, y en general las relaciones geométricas de las mismas, muy posiblemente haya que buscarlo en consideraciones relativas a su estado de conservación. En este sentido, las geometrías que ahora apreciamos serían el resultado de una posible eyección al exterior del sulfato cálcico de la capa pictórica más superficial, a favor de

una zona donde el barniz estaba ausente, dado el espesor apreciado en estas zonas. Esto mismo habría distorsionado la inicial geometría de las capas pictóricas inferiores. Hay que apuntar también que una irregularidad inicial, en lo que al espesor se refiere, y que hubiese dado una especie de protuberancia superficial, podría haber favorecido, en cierta medida, este proceso.

CONSIDERACIONES GENERALES

Por lo que se refiere al *Cristo Verde*, las estratigrafías estudiadas permiten establecer que su ejecución presenta generalmente una primera capa de preparación-imprimación constituida por sulfato y carbonato cálcico, en la que se observan procesos de disolución y alteración química. Las capas pictóricas están constituidas por blanco de plomo y pigmentos como cinabrio y hematites, así como la presencia generalizada de azurita y malaquita, responsables del tono verdoso generalizado de la imagen.

En relación al *Nazareno*, las muestras estudiadas muestran la práctica ausencia de capa de preparación-imprimación, así como el carbonato de plomo, yeso y carbonato cálcico en las capas pictóricas, con pigmentos de hematites y cinabrio.

Como características comunes a ambas imágenes, destacar el uso del dorado sobre capa de hematites o «bold». Así mismo, la capa de barniz protector es muy fina, incluso ausente en muchas zonas, y se muestra fuertemente polimerizada.

Por otra parte, la abundante presencia de productos carbonatados (calcita, cerusita), o parcialmente solubles en agua (yeso), hacen las obras especialmente vulnerables a la humedad y ambientes contaminantes, especialmente los de tipo ácido.

REFERENCIAS

Augusti, S. (1919): *Los colores antiguos y los colores modernos.* Argos. Nápoles.

Bontce, J. (1989): *Técnicas y secretos de la pintura.* Leda. Barcelona.

Gay, M.C. (1976): *Aplication of staining method to cross-section in the study of the media...* Conservation and Restoration of Pictorical Art. Butterworths, 78-83.

Plester, J. (1956): *Cross-section and chemical analysis of paint samples.* Studies in Conservation, 1, 110-157.

Plester, J. and Lazzarini (1976): *Preliminary observations on the technique and materiales of Tintoretto.* Conservation and Restoration of Pictorical Art. Butterworths, 7-26.

AGRADECIMIENTOS

Expresamos nuestro agradecimiento a los Servicios Técnicos de Apoyo a la Investigación, de la Universidad de Granada, y especialmente a D. Miguel Angel Hidalgo Laguna.

Papelería Imprenta

SANTA LUCIA, 7 – TEL. 222 75 94

FAX: (95) 222 44 92

29.008 - MALAGA

APARTADO 3304

VIA CRVCIS
DE MÁLAGA

Publicación del Museo Diocesano del Obispado de Málaga
Apartado de Correos 311. — 29080-MÁLAGA

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Sr. Director del Banco / Caja

Sucursal n.º ..... Dirección .....

Muy Sr. mío:

Por la presente, y hasta nuevo aviso, ruego cargue a mi cuenta n.º ..... los recibos presentados por VIA CRVCIS de Málaga, correspondientes a la suscripción anual.

Málaga, ... de ..... de 19.....

Atentamente,

El Titular de la cuenta D. .....

NOTA: Si desean adquirir números atrasados, dirigirse a:
LIBRERIA-PAPELERIA DENIS - C/. Sta. Lucía.

Suscriptor D. .....

Domicilio .....

Población ..... C.P. ..... Tfno.: .....

Suscripción anual: 1500 pts. Fecha .....

Contado ❑ Giro Postal ❑ Domiciliación Bancaria ❑

XIII. PIEZAS DE PLATERÍA EN EL PATRIMONIO DE LA ARCHICOFRADÍA DE LA VERA CRUZ Y SANGRE

Francisco García Gómez

Durante mucho tiempo, las mal denominadas «Artes Menores» -entre las que la platería ocupa un destacado lugar- han sido continuado objeto de menosprecio por parte de muchos historiadores del Arte, y sólo muy marginalmente se les ha permitido integrarse en el campo de unos estudios dominados básicamente por la arquitectura, la pintura y la escultura. Tal actitud obedece a una serie de numerosas causas, en las que no nos detendremos ya que, obviamente, no es éste el espacio adecuado para analizarlas. Sin embargo, tan sólo apuntar que quizás uno de los principales motivos de discriminación de estas artes radique, fundamentalmente, en su función utilitaria y en una realización que tiene mucho de artesanal.

Pese a ello, se ha ido produciendo un creciente interés por estas manifestaciones artísticas, que se ha reflejado en importantes estudios sobre orfebrería: análisis de colecciones y piezas sueltas, biografías de artistas, problemas de la promoción, etc. Ensayos que paulatinamente van devolviendo a la platería al lugar que de pleno derecho le corresponde, a la vez que sacan a la luz excelentes piezas que de otro modo pasarían desapercibidas (1). Ello permite la conservación de dichas obras de platería, algo realmente necesario, ya que la riqueza de sus materiales las convierte en fáciles víctimas de expolios y fundiciones. Hay que evitar, por tanto, la desaparición de auténticas joyas que se encuentran dispersas a lo largo y ancho de nuestra provincia.

Tras los tesoros catedralicios y parroquiales, son las Cofradías las que conservan las principales colecciones de platería, en forma de objetos de culto y procesión, al ser dichos enseres elementos inseparables de la imaginería, en especial la barroca, de tal manera que una imagen de vestir no se concibe sin sus aderezos suntuarios correspondientes, cuya finalidad es patente. En relación con la Iconografía, toda imagen sagrada posee unos atributos parlantes que la identifican, y que hacen comprensible su significado profundo dentro del complicado sistema simbólico del Barroco. Por otro lado, la riqueza de las piezas -la orfebrería posee un doble valor: el intrínseco de los materiales y el añadido del trabajo artístico- consigue uno de los principales objetivos de la cultura barroca: la actuación sobre los mecanismos sensibles del espectador para así introducir con mayor facilidad el mensaje deseado (2). De esta manera, no se escatiman recursos monetarios en la realización de estas piezas, ya que dicha riqueza se considera apropiada y necesaria para las imágenes sacras, que a su entender merecen todo tipo de tesoros. Ello provoca una auténtica competencia entre las Cofradías por mejor honrar a la Divinidad y deslumbrar al pueblo con sus enseres. Son, pues, obras que responden a unas necesidades concretas, y que no debemos olvidar para la perfecta y global comprensión del Barroco.

Por todo ello, en este exhaustivo estudio interdisciplinar de la Archicofradía de la Sangre, la orfebrería ocupa un destacado lugar, debido al importante conjunto de platería que conserva la Hermandad. Aunque existen objetos de los siglos XIX y XX, el grueso de las piezas es del siglo XVIII (centuria del esplendor de las Cofradías), algunas de las cuales aparecen citadas en el inventario de la Hermandad del año 1720 (3). Inventario que, por desgracia, también nos hace ver la gran cantidad de enseres que han desaparecido. Pese a ello, los conservados nos ofrecen un completo espectro de los diferentes estilos desarrollados en el si-

glo XVIII: desde la exuberancia del pleno barroco hasta la depuración neoclásica, pasando por la delicadeza rococó. Igualmente, la colección ejemplifica las principales tendencias, básicamente revivalistas, de los siglos XIX y XX, encabezadas por los neobarrocos. Este trabajo constituye, pues, nuestra contribución al catálogo del patrimonio de la Archicofradía y, por extensión, al de la Platería en Málaga.

1.- POTENCIAS

Plata de ley sobredorada y pedrería. 12´5 cms. alto.

Sin marcas.

ANONIMO, principios del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En muy buen estado de conservación, es la decoración la protagonista, perfectamente fusionada e integrada en un todo. El centro de los nudos está ocupado por cartelas lobuladas, y éstas a su vez están rodeadas por exhuberante rocallas y ces. En la intersección del nudo con el rayo central, pequeñas aguamarinas falsas se engarzan en una flor de lis. Los rayos son biselados, alternando los rectos con los flamígeros, y su tonalidad dorada contribuye perfectamente a lograr el efecto resplandeciente que se desea, acorde con su mensaje iconológico. Los centrales están coronados por una gran flor de lis, lo que les confiere cierta pesadez. En la voluptuosa decoración se aprecia una transición del Barroco al Rococó, pues las rocallas se fusionan con los tallos carnosos del pleno barroco.

El motivo de las potencias es inseparable de toda representación de Cristo, encerrando una compleja simbología teológica. El alma racional es vegetativa, sensitiva e intelectiva. En la propiedad intelectiva se resumen las tres potencias superiores: memoria, entendimiento y voluntad, por cuya virtud se la considera imagen de la Trinidad y sublimación absoluta de la personalidad de Jesús, quien concreta en sí mismo dichas potencias espirituales en su grado máximo de expresión.

2. POTENCIAS

Plata de ley en su color. 23 cms. alto.

Sin marcas.

ANÓNIMO, mediados del siglo XVIII, (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

Algo deterioradas, los nudos presentan la típica decoración rococó, dominada por la rocalla, junto a las también habituales ces y veneras, sobre un fondo punteado. Los rayos, biselados, son alternativamente rectos y flamígeros, estando los centrales rematados por una flor de lis, aunque sin la pesadez de las anteriores potencias. Todo ello contribuye al característico movimiento rococó, en el que las formas de la abundante decoración crean un continuo efecto ondulante. La finura y delicadeza del repujado las convierten en una de las principales piezas de la colección.

Tanto en éstas como en otras obras del conjunto, figura el sello de la familia Rojas como muestra expresiva de su «patronato» generacional sobre la Archicofradía.

3. CORONA DE ESPINAS

Plata de ley en su color. 18 cms. diámetro.

Sin marcas.

ANONIMO, principios del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En excelente estado de conservación, constituye, en su simplicidad, una pieza de gran belleza. Las finas hebras de plata, a la vez robustas y delicadas, se encuentran perfectamente entrelazadas, consiguiendo un efecto marcadamente verista. Pero al mismo tiempo, el empleo de un material precioso ennoblece este brutal atributo pasional, convirtiéndolo en una auténtica corona, más adecuada a la Majestad Divina.

4. CORONA DE ESPINAS

Plata de ley en su color. 24 cms. diámetro.

Sin marcas.

ANONIMO, siglo XIX.

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En buen estado de conservación, es, sin embargo, una pieza de calidad y factura inferiores a la anterior. De perfiles más ovales y dimensión más estrecha, las hebras de filigrana se encuentran toscamente entrela-

zadas, contrastando con el cuidado trabajo de su homóloga anterior. Realmente, su descuidado aspecto lleva a pensar en la posibilidad de hallarnos ante un ejemplar de factura seriada.

5. CORONA

Plata de ley en su color y pedrería azul. 11´5 cms. diámetro (aro inferior) y 15 cms. diámetro (aro superior).

Sin marcas.

ANONIMO, principios del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

Algo deteriorada al carecer de algunas de las piedras que la adornaban, se nos ofrece esta sencilla corona de canastilla, cuya tipología rescata el modelo medieval. Este efecto arcaizante se incrementa con el engarce de las piedras. Sin embargo, la decoración es plenamente barroca. Cincelada e incisa, de gran finura, con escaso relieve y estrechez de chapa, presenta, sobre un fondo plateado, estilizados motivos vegetales, a base de roleos, hojas de acanto, capullos y florones. Es en estos últimos, así como en los cabujones del canasto, donde se engarza la pedrería. La ondulante decoración, perfectamente articulada, crea elegantes y suaves efectos dinámicos, lo que unido a la delicadeza de un trabajo que anuncia la estética rococó, la convierten en una de las joyas más notables de esta colección.

6. CORONA

Plata de ley sobredorada. 58´5x41 cms.

Marcas: Jarra de azucenas, 805/ ...UERTA, LAR..., en la banda de sujección a la cabeza de la imagen.

Autor: JOAQUIN DE LARA, entre 1805-1831 (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En excelente estado de conservación, presenta el punzón del platero Joaquín de Lara, así como la marca de la jarra de azucenas de la ciudad de Antequera y la correspondiente al fiel contraste de Huerta. De Lara, artífice malagueño examinado en 1803 y establecido en Antequera a partir de 1805, se conocen un portaviático del Museo Municipal de Antequera, un incensario y un acetre del Convento de la Encarnación, unos ciriales de la Colegial de San Sebastián y de San Pedro, dos coronas imperiales (con flores, espejos y tornapuntas vegetales: similares, pues, a la que analizamos) de la Virgen de Gracia de la iglesia del Carmen y del Niño de la de Valvanera en la Trinidad, y un copón de los Santos Mártires de Málaga. En cuanto a la marca de localidad de Huerta, continuó usándose tras su muerte, acaecida en 1831, por los contrastes Cayetano Ruiz Pérez y Manuel Lara (4).

Se trata de una corona imperial de gran riqueza decorativa, repujada e incisa. El canasto se compone de dos bandas superpuestas. La inferior, estrecha, posee pequeños florones entre bandas entrecruzadas que forman secciones romboidales, de reminiscencia mudéjar. La superior, tres veces más ancha, se decora con variados motivos: cartelas ovales estriadas, roleos, ces, sigmas, ovas, florones y hojas de acanto. En el interior del canasto, y constituyendo el núcleo de la composición, se encuentra un nimbo con numerosos rayos rectos biselados que surgen de un gran rosetón o florón, subdividido a su vez en otros. Sobre este, en el mismo eje central, la bola del mundo y una cruz griega con motivos vegetales. Finalmente, toda la corona se encuentra rodeada por una ráfaga, partiendo de un fino anillo de formaciones nubosas una sucesión de rayos rectos y biselados, rematados en estrellas los doce de mayor longitud. En esta obra, de excelente factura e impecable refulgencia y esplendor, Lara sigue los esquemas barrocos -algo muy habitual en determinados plateros del siglo pasado-, con su característica profusión decorativa ocultando la estructura casi por completo y ofreciéndonos un variado repertorio de motivos hábilmente integrados. Y en esta variedad de formas se aprecia, como en toda su obra, cierto carácter ecléctico, que a partir de entonces dominará a la casi totalidad de la platería.

El motivo iconográfico de la corona estrellada deriva indiscutiblemente de la visión de la «Mujer Apocalíptica»: «una mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies y

una corona de doce estrellas sobre su cabeza» (5). Mujer que representa tanto a la Iglesia como a la Virgen, siendo de esta última equivalencia de la que surge el tema de la Inmaculada Concepción, según la difusión iconográfica promovida a lo largo de la Historia del Arte cristiano. De ahi que siempre se asocie la Virgen con la corona de estrellas, símbolo tanto de su victoria como de su exaltación como Reina de los Cielos por parte de la Trinidad; lo que trae consigo el hecho de que desde el siglo XV se desarrollara todo un rito específico encauzado a culminar la sacralización de toda imagen mariana a través del ceremonial de su coronación canónica. En la corona, cada motivo tiene su simbología. Así, los rayos solares son la luz divina; las flores aluden a la virginidad de María; y los tallos vegetales, a la unión entre Dios y los hombres, entre cielo y tierra (6).

7. MEDIA LUNA

Plata de ley en su color y parcialmente sobredorada. 62 cms. ancho.

Sin marcas.

ANÓNIMO, finales del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En muy buen estado de conservación, es una obra de gran sencillez, entendida inusualmente en Antequera como habitual complemento de la iconografía de la Virgen Dolorosa, de la que interesa destacar ante todo su Triunfo como «Mujer Apocalíptica». A la lisa media luna, formada por dos bandas a modo de astas, tan sólo se añaden dos estrellas en las puntas y un escudo superpuesto en el centro. Tales motivos sobredorados contrastan con el cromatismo argentífero de la luna. El emblema mariano, de fina labra y rematado por una corona, está bordeado por acantos y rocallas, que enmarcan una representación estilizada, con formas vegetales, de los anagramas del Ave María y de Jesucristo Salvador. Aunque se aprecian formas rococós, la pieza es un claro exponente de la depuración estilística que a finales del siglo XVIII se hace sentir a partir de los dictados de la Academia. Ello explica la sobriedad de la luna y el que los motivos decorativos tan sólo se restrinjan al pequeño escudo sin recubrirlo por completo.

8. NIMBO

Plata de ley en su color. 21 cms. diámetro.

Sin marcas.

ANÓNIMO, principios del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

Algo deteriorado, se trata del resplandor o «galleta» de un santo anexo al programa pasional de la Archicofradía, probablemente San Juan Evangelista o la Magdalena. El núcleo que vertebra la pieza es un florón rodeado por pequeñas guirnaldas, del que parten once ráfagas de rayos rectos que, a su vez, se hallan cortados en su zona intermedia por un anillo de formaciones nubosas. Es una obra sencilla, resuelta con buena técnica y más bien de realización seriada a partir de un diseño original. Estilísticamente es encuadrable en el Barroco, aunque los motivos nubosos ya esbozan las vaporosidades del Rococó.

9. APLICACIONES PARA PEANA PROCESIONAL

Plata de ley en su color.

Sin marcas.

ANÓNIMO, mediados del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

9.1. BANDAS CRUZADAS. 16 x 4 cms.
12´5 x 4 cms.
28 x 4 cms.

9.2. BANDAS ANGULARES SUPERIORES. 14´5 x 7´5 cms.

9.3. BANDAS SUPERIORES. 10 x 4 cms.

9.4. CARTELAS PASIONISTAS SUPERIORES. 8 x 11 cms.
9 x 18 cms.

9.5. CARTELAS PASIONISTAS PRINCIPALES. 28 x 22´5 cms.

9.6. CARTELAS PASIONISTAS LATERALES. 16 x 18 cms.

9.7. CARTELA FRONTAL. 14´5 x 16 cms.

9.8. SEGMENTOS DE UNION DE APLIQUES. 10 x 14 cms.
3 x 6 cms.

En relativo buen estado, esta serie de piezas, repujadas e incisas, presenta gran

heterogeneidad de formas, lo que ha motivado nuestra clasificación en varios bloques, en función de su conformación y situación. Las bandas cruzadas, superiores, angulares superiores y los segmentos de unión de apliques, carecen de motivos iconográficos, contando tan sólo con una gran variedad de rocallas y ces, sobre fondos punteados, escamosos o reticulados. Formas curvilíneas que otorgan a estos apliques un alegre dinamismo, característico del Rococó. Constante ondular que, aunque bajo presupuestos más eclécticos, también aparece en las restantes piezas, con rocallas aún más complejas, junto a ces, sigmas, veneras y algunas formas vegetales. Motivos que rodean cartelas lobuladas en cuyo interior aparecen varios temas iconográficos. En la frontal se representa el estudio de la corporación titular: cruz arbórea, cinco llagas y tres clavos: pormenores que, respectivamente, responden a la triple advocación de la Archicofradía: Vera Cruz, Sangre (vinculada a la orden franciscana, de la que toma la referencia a las llagas) y Santo Cristo Verde. En cuanto a las cartelas pasionistas, que a su vez hemos dividido en principales, superiores y laterales, presentan todas instrumentos de la Pasión, motivos habituales en gran número de andas procesionales, cuya iconografía evoca siempre el martirio y muerte de Jesús. En las principales, sobre campo reticulado, aparecen la Santa Faz, la caña-cetro del Ecce Homo y la túnica inconsútil de Jesús. En las laterales, sobre fondo liso, la lanza y el flagelo; los clavos; la caña con la esponja; y la escala del Descendimiento. Finalmente, sobre un campo reticulado, las cartelas superiores presentan el candil del Prendimiento; la espada de Pedro con la oreja de Malco; la mano de la bofetada en casa de Anás; la columna; la jarra de la Sentencia de Pilatos; la jarra de hiel y vinagre; las tenazas del Descendimiento; y la otra escala del Descendimiento (la tradición establece las dos José de Arimatea y Nicomedo). En los motivos anatómicos se aprecian evidentes torpezas; pero salvo estas excepciones, la decoración está tratada con gran delicadeza, no ajena tampoco a una cierta espontaneidad que aumenta el encanto de las piezas. Además, la homogeneidad de los motivos ayuda a resaltar la coherencia del programa iconográfico, convirtiéndola en una de las obras más imponentes de la colección.

10. VARAL DE PALO (Fragmentos)

Plata de ley en su color. 24´5 cms. alto y 3´3 cms. diámetro (ástil); 4 cms. alto y 5´5 cms. diámetro (cañón o nudo).

Sin marcas.

ANÓNIMO, finales del siglo XVIII (aprox.)

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En excelente estado, se trata de una obra de gran sencillez, en la que es patente la depuración formal de finales del siglo XVIII. El ástil posee decoración incisa muy simple, a base de bandas entrecruzadas que forman secciones romboidales de reminiscencia mudéjar, en las que se disponen estilizados florones. Esta sobreidad se hace más evidente en el nudo, cuya única decoración consiste en una fina banda estriada. Por lo tanto, y pese a su escasa difusión en Antequera, es indudable que el Neoclasicismo, que por un tiempo despojó a la orfebrería de la exuberante ornamentación del estilo anterior, se hizo sentir tenuemente en la órbita artística de una ciudad eminentemente barroca.

11. DEMANDA

Plata de ley en su color. 16 cms. alto; 14 cms. alto (brazo); 21 cms. diámetro (plato).

Sin marcas.

ANÓNIMO, primera mitad del siglo XVIII (aprox.)

Inscripción: ESTA DEMANDA SEHIZO SIENDO HERMANO MAIOR LORENZO GONSALES DE OLMEO I SU COMPAÑERO MANUEL LOPES CON AIUDA D TODOS LOS HNOS. (Punteada en el reborde del plato).

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

Deteriorada al carecer de una porción del asa, sigue el tradicional modelo dieciochesco de demanda o bandeja/bacía destinada a la pública petición de limosnas. Del centro del plato, sencillo y liso, parte un

pequeño ástil abalaustrado o piriforme, rematado por dos cabezas cinceladas de querubín, cuya función, aparte de ornamental e iconográfica -simbolizan la efusión de la sabiduría divina-, es la de fijar la sujección del asa. Esta última es una fina y amplia placa oval con los bordes ligeramente lobulados, que presenta decoración incisa con cierto efecto de abocetamiento. Son acantos, roleos, ces, rocallas y unas estrechas bandas de flores, las cuales enmarcan sendas cartelas ovales, una a cada lado: en el anverso, la Cruz con el sudario, y en el reverso, las cinco llagas, símbolos de la Archicofradía. La obra, de bella factura, se encuadra estilísticamente dentro de la primera mitad del siglo XVIII, ya que la suave ornamentación barroca, pese a conservar variados y dinámicos motivos, queda matizada, reduciéndose al asa y perdiendo la plasticidad y el volumen antecedentes.

12. DEMANDA

Plata de ley en su color. 24´5 cms. alto; 23 cms. alto (brazo); 19´5 cms. diámetro (plato).

Sin marcas.

ANÓNIMO, h. 1760.

Inscripción: ESTA DEMANDA ES DE NTRO. P. JESUS NANO. DE LA SANGRE SE RENOVO SIENDO HERNO. MAIOR MANUEL ROMERO I SU COMNO. HGNA. D. ROS. Aº D 1760. (punteada en el reborde del plato).

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En buen estado, consta de un plato hondo, un ástil con ancho nudo central y una magnífica asa. Esta, con sendas cabezas cinceladas de querubines a ambos lados de su base, está tratada como si fuera un paño bordado, con perfiles recortados y rebordes mixtilíneos. La decoración, incisa y más profunda que en la pieza anterior, es Rococó, con rocallas, ces y veneras que, en el anverso, enmarcan una pequeña hornacina central, la cual es un trasunto simplificado y frontal -en cierto modo ingenuista- de un baldaquino. Así, aparecen dos columnas hierosolimitanas incisas que aparentan sostener media sección de un dosel cónico repujado, de acusado relieve. Bajo él, en la hornacina, aparece cincelado el Crucificado según el modelo iconográfico de la Fuente de la Vida. En el reverso, el saliente producido por la hornacina, se encuentra inciso al escudo de la Archicofradía.

Desde el *Evangelio de Carlomagno* hasta las representaciones de la «Gran Pasión» de Durero, se encuentran diferencias insignificantes en torno al tema de «Cristo Fuente de la Vida», que se expande gracias a la valoración afectiva que el franciscanismo prestó a los diferentes episodios del sacrificio de Jesús. Generalmente el motivo central es una fuente poligonal sobre la que se alza el Crucificado asido por tres clavos a una cruz arbórea, símbolo de la regeneración. De sus llagas brota torrencialmente la sangre, desembocando en la fuente como recipiente de la Gracia. En el caso que nos ocupa, la fuente se ha simplificado, apareciendo a los pies de Cristo dos ángeles que recogen la sangre. Asimismo, el Crucificado tiene como telón de fondo el firmamento, con el Sol, la Luna y las estrellas: alusión al oscurecimiento de los Astros y al estremecimiento del Universo ante la muerte de Salvador.

La delicadeza Rococó, el cuidado trabajo y la hermosa iconografía convierten a esta obra en otras de las excelencias de la colección. En cuanto a la inscripción, ignoramos en qué consistió la renovación a que hace alusión (o restauración de una antigua o realización de una nueva).

13. DEMANDA

Plata de ley en su color y cobre en su color. 16 cms. alto; 13´5 cms. alto (brazo); 10 cms. diámetro (plato).

Sin marcas.

ANÓNIMO, principios del siglo XIX (aprox.)

Inscripción: ESTE MARCO LO COSTEO EL Hº LUIS RODRIGUEZ Aº D 18... (En el reverso del marco de plata).

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En mal estado de conservación. Consiste en una bandeja oval formada por chapas de plata que bordean un núcleo de cobre, del que parte un asa de este metal. La decoración, incisa, aparece en el marco de plata: sigmas y ces en el anverso y, en el

reverso, la inscripción. Su escasa calidad, apenas definida estilísticamente, se traduce en una factura bastante torpe e insegura, muy al contrario que la exhibida por las anteriores demandas.

14. COLGANTE-EXVOTO DEL «ECCE HOMO»

Metal plateado. 7 cms. alto.

Sin marcas.

ANÓNIMO, siglo XIX.

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En buen estado, es una pieza de fundición y muy probablemente seriada. Lo tosco de su factura denota con claridad patrones estereotipados, de evocación renacentista y manierista, que, pese a sus evidentes limitaciones, logran transmitir con relativa dignidad el patetismo que se desea.

15. CIRIAL

Plata de ley en su color. 30 cms. alto.

Sin marcas.

ANÓNIMO, 1890.

Inscripción: COSTEADO POR EL S. MARQUEZ DE CAUCHE Y SUS HEREDEROS AÑO 1890. (Incisa y rodeando la parte inferior del cuerpo central).

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

En excelente estado se conserva el mechero, que se caracteriza ante todo por su gran sobriedad. Consta de una forma inferior bulbosa y con repujado gallonado; un cuerpo central liso con varios apliques de la Cruz de Jerusalén, que aquí aparece debido a la vinculación de la Hermandad de la Sangre con la orden franciscana, de siempre muy ligada a la cruz de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén; y la macolla superior con estilizadas hojas de acanto incisas. Su sencillez, dentro de una estética que podríamos definir de neoclásica tardía, y su excelente factura, la convierten en una pieza destacada.

16 ESTUDO DE LA ARCHICOFRA DE LA SANGRE

Plata de ley en su color. 26 x 19 cms.

Sin marcas.

A. Goméz , 1990.

Archicofradía de la Sangre (Tesoro).

Obra de recientísima realización, consiste en una cartela lobulada, bordeada por rocallas simplificadas y rematada por una corona. En el interior aparece el escudo de la Archicofradía, en sus tres advocaciones: Cruz arbórea, cinco llagas y tres clavos. Pieza mediana, posee decoración repujada, estando punteados los contornos de los motivos, lo que crea un efecto poco atractivo. Estilísticamente apela a consignas neorococós un tanto desvirtuadas.

NOTAS

(1) En el caso malagueño hay que destacar la labor investigadora de estudiosos y eruditos como Juan Temboury, Andrés Llordén, Rafael Sánchez-Lafuente, Agustín Clavijo, Eduardo Nieto o Juan Antonio Sánchez.

(2) En esta la tesis magníficamente defendida por Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.

(3) Archivo de la Archicofradía de la Sangre: *Libros de los Cabildos de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, sita en el Convento del Señor San Francisco de esta ciudad de Antequera. Año de 1706*, nº 6 (1706-54), fols. 52r.-56v. Inventario de 1720. En concreto, hemos identificado «una corona de hilo de plata con sus puas» y «tres potencias de plata puestas en un medio arco de hierro que sierven a dha Imgen de Xto crucificado».

(4) SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael: «El marcaje de la plata en Málaga y otros centros de la provincia (Antequera y Ronda)» en *Tipologías, Talleres y Punzones de la Orfebrería Española*, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 1984; págs. 362-363.

(5) *Apocalipsis* 12, 1.

(6) PERALES PIQUERES, Rosa Mª.: «Ignacio del Villar y la iconografía de las coronas del grupo escultórico de Santa Ana triple», en *Tipologías, Talleres y Punzones de la Orfebrería Española*, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 1984; pág. 269.

CONSTRUCCIONES
AMALAGASA, S.L.

TODO TIPO DE OBRAS

URB. EL PINILLO, BLOQ. BRISAMAR, 1-C
TORREMOLINOS (MALAGA)

B U I L D E R

P V C

CARPINTERIA PARA LA CONSTRUCCION

C/. ALCALDE GOMEZ GOMEZ, 55
POLIG. IND. EL VISO
TELEF. 234 07 54 - 234 07 58
29.006 MALAGA

XIV. INFORME ANALÍTICO-TÉCNICO Y DE DISEÑO SOBRE PIEZAS DE PLATERÍA DE LA HERMANDAD DE ESTUDIANTES DE ANTEQUERA

Rafael Izquierdo Albrisqueta
Rosa Montero Simó
Rafael Morales Castejón
Carlos Morales Navarro
Rafael Pérez Morales

INSTRUMENTAL

Los análisis de estas piezas fueron realizadas en un valorador potenciométrico 686 Titroprocessor, combinado con un 665 Dosimat y un electrodo combinado de Plata (6.0404100(DA)), pertenecientes a la casa METROHM.

Las muestras fueron pesadas en una balanza analítica Mettler AE230 con una precisión de 0.001 mg y una incertidumbre de ±0.02 mg.

TOMA DE MUESTRAS

Las muestran fueron extraidas mediante limalla o corte, dependiendo de las posibilidades que permitieran las distintas piezas. La cantidad de muestra tomada fue pequeña, debido a la complicación en la extracción del metal.

A continuación relacionamos las distintas zonas de toma de muestra.

Identif./Descripción. Forma y zona de extracción:

1/ Corona Grande Dorada.

Extracción mediante limadura en el punto de enganche de los tirantes a la parte posterior de la base. Posteriormente eliminación del dorado al fuego.

2/ Corona de Espinas Grande.

Extracción mediante corte en el hilo en forma de espina.

3/ Corona de Espinas Pequeña.

Extracción mediante corte en el hilo en forma de espina.

4/ Potencia de Plata (Nazareno de la Sangre).

Extracción mediante corte en el hilo en forma de espina.

5/ Potencia Dorada (Cristo Verde).

Extracción mediante corte en la sujección de las piedras centrales.

6/ Demanda con la inscripción «1760».

Extracción mediante limadura en la base y parte exterior de la demanda.

7/ Demanda sin inscripción.

Extracción mediante limadura en el exterior.

8/ Resto de demanda con centro de cobre inscripción «18??».

Extracción por corte en los filos de la demanda.

9/ Cabezal de Cirial.

Extracción mediante limadura en su interior

10/ Cañón de Palio.

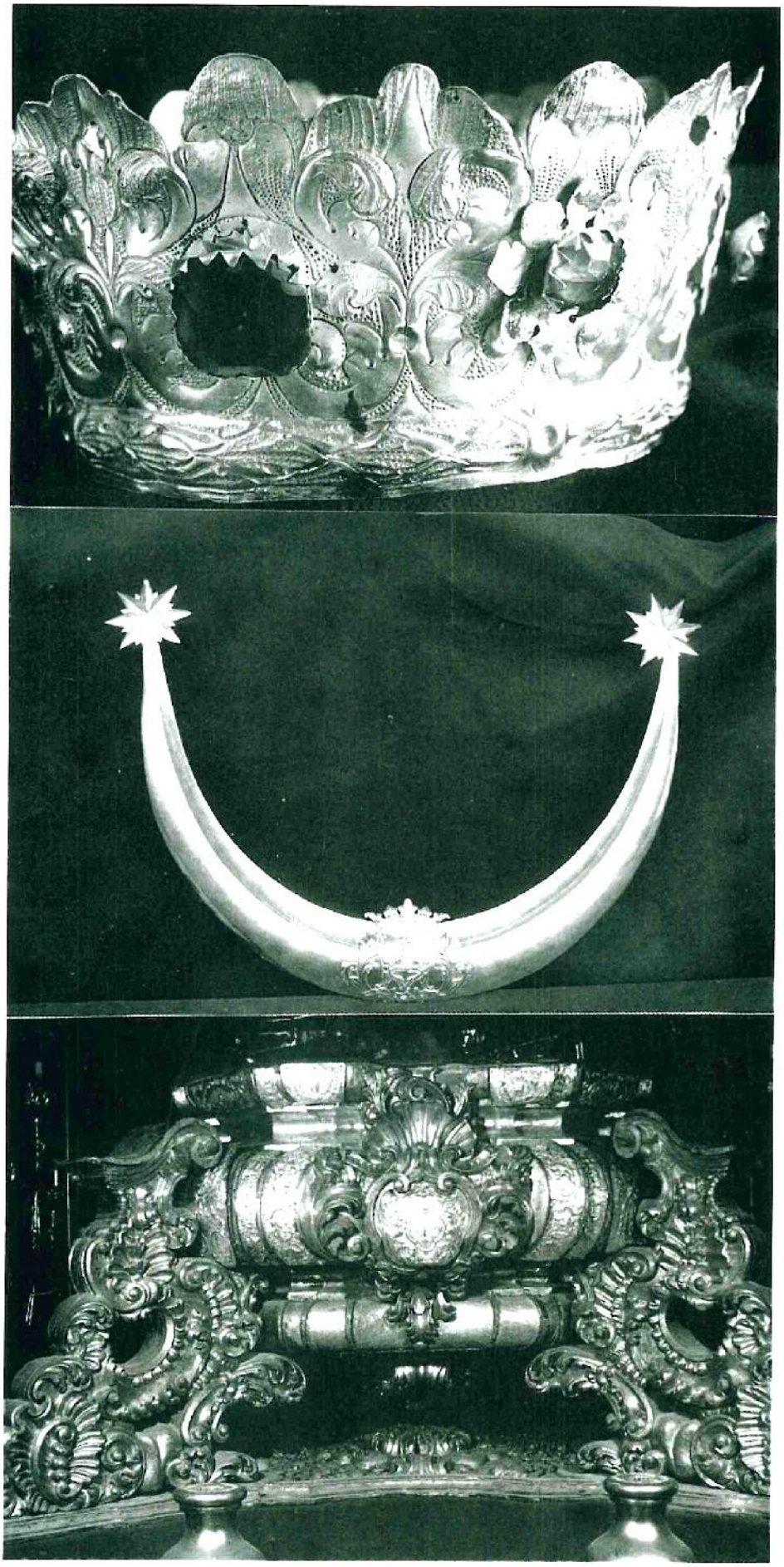
Extracción mediante corte en la sección circular de los extremos.

11/ Nudo de Palio.

Extracción mediante limadura en el interior del nudo.

12/ Corona de Plata pequeña.

Extracción mediante limadura en



Vera-Cruz de Antequera. Ajuar procesional. Corona. Media Luna. Peana Virgen

los filos y corte en la sujección de las piedras.

13/ Piezas varias de Peana:

a) Flagelo

b) Escudo

c) Rocalla.

Extracción en los filos de la peana.

MÉTODO DE ENSAYO

El método utilizado fue la valoración potenciométrica, consistente en una reacción de desplazamiento de iones, basada en la mayor afinidad de la plata por los iones cloruros que por los nitratos.

En primer lugar, se disuelve la muestra en 2 ml. de ácido nítrico de concentración 1:1, por cada 0.1 gr. de muestra, produciéndose una sal de plata, llamada nitrato de Plata (NO_3Ag). Una vez disuelta, se lleva hasta casi sequedad mediante una evaporación lenta en baño de arena.

Llegado a este estado se diluye hasta un volumen de 200 ml. con agua exenta de Cloruros (agua desionizada). Esta disolución se deja a temperatura ambiente hasta su enfriamiento y se realiza la valoración potenciométrica.

La valoración consiste en la adición de una disolución de concentración conocida de una sal (cloruro sódico-ClNa), mediante el dosificador (Dosimat 665), que la adiciona con una precisión de 0.001 ml. Con esta adición se va produciendo la reacción de desplazamiento, cuyo punto final es detectado por el electrodo, basándose en unos parámetros introducidos en el valorador.

Con los datos de los mililitros adicionados, el peso de muestra y los parámetros propios de las sales, mediante unas simples operaciones matemáticas, se determina el contenido en plata.

RESULTADOS

Los resultados obtenidos se relacionan a continuación y se acompañan de los correspondientes informes.

Todos los resultados presentan una incertidumbre de ±1.00 milésima (m/m).

Identif./Descipción	Lev(‰)	Informe
1/ Corona Grande dorada	915.0	6774/1991-I
2/ Corona de Espinas Grande	918.8	6774/1991-II
3/ Corona de Espinas Pequeña	550.6	6774/1991-III
4/ Potencia de Plata (Sangre)	664.5	6774/1991-IV
5/ Potencias Doradas	738.0	6774/1991-V
6/ Demanda con la inscripción «1760»	880.4	6774/1991-VI
7/ Demanda sin inscripción	605.9	6774/1991-VII
8/ Resto de Demanda con centro de cobre e inscripción «18??»	869.5	6774/1991-VIII
9/ Cabeza de Cirial	910.0	6774/1991-IX
10/ Cañón de Palio	877.4	6774/1991-X
11/ Nudo de Palio	895.2	6774/1991-XI
12/ Corona de Plata Pequeña	801.2	6774/1991-XII
13a/ Flagelo de Peana	628.4	6774/1991-XIIIa
13b/ Escudo de Peana	662.4	6774/1991-XIIIb
13c/ Rocalla de Peana	689.4	6774/1991-XIIIc

INTERPRETACION DE LOS RESULTADOS

Antes de intentar interpretar los resultados analíticos, hay que decir que la documentación existente de los siglos XVII, XVIII y XIX, es escasa. Por lo tanto, las conclusiones emitidas aquí, hay que tomarlas con cierta prudencia.

Primeramente, intentaremos hacer una recopilación en el tema de metales preciosos, en lo referente a la legislación, las distintas técnicas de fabricación utilizadas en estos siglos así como las características artísticas de las

piezas objeto de este estudio. Por último abordaremos la discusión de los resultados analíticos, basándonos en lo expuesto anteriormente.

Legislación

La primera legislación fue dada por D. Juan II, en Madrid en 1435, donde establece la proporción de Plata en «once dineros y 4 granos», correspondientes a 930.0 m/m, y así como la obligatoriedad de «Que el platero que labrare plata sea obligado a tener una señal conocida y notificar esta señal ante el escribano del consejo, para que se sepa que platero a labrado dicha plata».

A primeros del siglo XVIII, más concretamente en 1730, se fijó tanto para el oro como la plata, una ley única de 916.0 m/m (22 kt -oro- y once dineros -plata-), considerándose como alhajas, sólo los fabricados con esta riqueza de metal fino, y por tanto sujetos al requisito de constrastación.

Estas dos leyes únicas, continuan durante todo el siglo XVIII, pero en esta época adquieren suma importancia dos hechos principales:

1.- La abundancia de metales preciosos, en progresión creciente desde el descubrimiento de América, y su bajo precio relativo.

2.- La aplicación progresiva a esta industria de técnicas avanzadas en los útiles de trabajo.

Estos factores abrieron un amplio campo a los artículos de pequeño tamaño, haciéndolos asequibles por su precio a las clases modestas, pero siguió imperando el arbitrismo en la riqueza del metal fino, resultado de ello que sólo se contrastaron las piezas de orfebrería, de mesa, etc.

A lo largo de este siglo, se dictan ordenanzas para los plateros de un buen número de ciudades, iniciándose así, un proceso legislativo que culminará en 1771 con las ORDENANZAS GENERALES promulgadas por Carlos III, para todas las platerás del Reino. La nueva normativa pretende unificar y centralizar, y así mismo sustituir el poder de los plateros por la intervención directa del Estado.

Las Autoridades y los Colegios de Plateros vieron la necesidad de someter a vigilancia oficial las piezas menudas en la plata dada su importancia industrial, su difusión y los perjuicios particulares a que se prestaba la diversidad de leyes, pero teniendo presente que este avance en la industria no había sido posible únicamente por un avance mecánico en los útiles de trabajo, sino también por la libertad de la ley del metal, que les permitía formar aleaciones metálicas con la dureza y tenacidad indispensable para la estructuración y conservación posterior de los objetos, cosa imposible si se hubiesen de labrar a la legal de 916 m/m, por su extrema ductibilidad en gruesos reducidos de chapas e hilos que produciría la deformación a la presión más leve.

Antes de prohibir esta fabricación, condenándola a la clandestinidad, estimaron más conveniente y justo someterla a la legalidad, dictándose, a tal efecto, la ley XVIII en 1792:

Plata en artículos que no excedan de 28.75 gr (1 onza)..... ley 750 m/m.

Respecto al marcaje de las piezas, aunque continuaba siendo relativamente escaso, iría generalizándose paulatinamente en el transcurso del siglo XVIII. Muchas localidades importantes utilizaron la triple marca (el artífice de la obra, de la localidad a la que pertenece, y del fiel contraste que garantiza

la ley) acompañada en algunos casos, de una marca cronológica que indica el año de realización de la obra.

Características artísticas

El metal precioso ha sido, sigue siendo y será, uno de los metales más mimados en cuanto a múltiples diseños y elaboración, por supuesto, artesana en manos del orfebre que está en una contínua evolución que le traslada a lo más alto de sus objetivos profesionales. Pero si nos situamos en el contexto histórico-artístico de siglos pasados entendemos que no todo consiste en tener ideas u objetivos claros, sino también, y por otro lado, muy importantes son, los de tener medios suficientes que ayuden a llegar a dichas metas, los cuales, creemos, eran muy escasos. También nos encontramos ante la duda de si estos medios estaban al alcance de todos los artesanos orfebres. Lo que sí está bien especificado en libros y documentos, es que grupos de artesanos dependían directamente de señores de diferentes clases sociales, pero en cierto modo adineradas, con la capacidad o status económico para hacer encargos personales, ya fuese de joyería u orfebrería a esta bien clara clase de trabajadores, que eran los grandes artesanos del metal precioso: los orfebres, orífices y plateros.

En la orfebrería, el metal más usual es la plata, en muy pocos casos nos encontramos con piezas elaboradas en aleaciones de oro, según su tamaño, si son pequeñas, por ejemplo, algunos motivos centrales, aunque normalmente son simulados con plata dorada al fuego, técnica que explicaremos más adelante. También se puede decir que la plata en muy pocos casos se ha trabajado pura, ya que es maleable, y se alea con cobre y también con zinc, que aparte de dar otro matiz a la plata, en lo que a color se refiere, ayuda a conseguir una mayor consistencia en la aleación al fundirla. Sobre este punto, cabe decir que es máxima su importancia, ya que como anteriormente nos hemos referido a la dificultad de medios o soportes exteriores que nos ayudaban a elaborar tales proezas, dependían en cierto modo a los diferentes tipos de aleaciones empleadas por los orfebres. Así, si el orfebre necesitaba un metal más duro solo tenía que incrementar las proporciones de cobre sobre la plata, y viceversa, si lo quería más blando. Por supuesto, también variaría las milésimas en plata. De ahí cabe suponer uno de los porqués de la diferencia que existe referente a las leyes de metales preciosos; se fue regulando poco a poco hasta controlarlo de una forma rigurosa que se sigue manteniendo en la actualidad.

Todo esto nos situa en un contexto de conocimiento técnico que nos ayuda a entrar en un estudio un poco más profundo de las obras que vamos a tratar posteriormente, las cuales están situadas en los siglos XVIII, XIX y XX. Cabe destacar como rasgos generales y características, diferentes técnicas de elaboración de estas piezas, que entre las más destacadas son:

- Dibujo y modelado.
- Técnica de embutir en prensas, actualmente más sofisticados: los troqueles.
- Técnicas de cincelado.
- Terminación o acabado de las piezas de orfebrería.

Todas las obras de orfebrería parten de un *boceto* que bien pasa a

modelarse en barro o arcilla para luego, mediante moldes de escayola o yeso, pasarlos a metal de bronce y en éste, estampar las planchas de plata en prensas; o directamente, dibujarlo en las planchas, las cuales, reposadas en baños en pez rubia, son repujadas por la parte posterior, y luego cinceladas por la parte frontal de la chapa, perfeccionando el contorno de las figuras dibujadas.

Referente a los adornos como motivos, figuras pequeñas, cristos, angelotes, etc..., se *vaciaba* la plata en moldes hechos de baños de arcilla fina que simulaba a lo que hoy reconocemos como moldes hechos de caucho, aunque no se obtenían tan perfectos como ahora, pues los granos finos de arcilla producían un granulado que luego había que eliminar cincelándolo con mucho cuidado. Estos moldes se dividían por la mitad y se rellenaban cada lateral con arcilla o tierra seca muy fina dejando la última capa humedecida. Luego se presionaba la mitad de la figura de bronce en una de las mitades del molde, y la otra mitad tratada de igual manera, cerraba el molde en forma de «sandwich». Al abrirlo quedaba plasmada, en las dos mitades del molde, la oquedad de la figura. Se vuelve a cerrar el molde, pero esta vez sin la figura de bronce, y el vacío que queda se llena de aleación de plata y cobre. Al entrar, abrimos, y vemos como obtenemos esta misma figura en plata. Por ello, cuando hablemos de piezas macizas tendremos en cuenta que la técnica empleada es la anteriormente indicada.

La técnica de *cincelado* se elabora mediante la utilización de las herramientas tales como, cincel y martillo. Los cinceles de hierro y acero tienen puntas de diferentes formas adecuadas para cualquier tipo de dibujo. Esta técnica se caracteriza principalmente por el cuidado y delicadeza que hay que tener cuando se emplea, ya que depende de la intensidad de golpes que con el martillo se le de al cincel, bien dirigidos por el artesano orfebre.

Pero la guinda en una pieza de orfebrería o joyería, está en el *acabado* de las piezas. Sobre el acabado de la plata, tenemos que decir que estamos tratando un metal que a medida que por él pasa el tiempo, sufre un proceso de oxidación perdiendo así todo el brillo que se le haya podido dar en la terminación. Esto no ocurre cuando hablamos de piezas que están doradas al fuego. Se sabe que esta técnica de dorado es también muy delicada. Se trata de oro de 24 quilates (puro) disuelto en mercurio, metal que se volatiliza con el calor. Lentamente se impregnaban las superficies que deseamos con dicha mezcla de metales, de las piezas de orfebrería, consiguiendo, por tanto, al introducirlas en un horno árabe, la evaporación del mercurio. De esta forma, sólo quedaba esta fina capa de oro fino que daba como resultado a lo que nosotros llamamos técnica de *dorado*.

Por último, y dentro también del apartado terminación, hablaremos del *pulido* de las piezas de orfebrería, la cual requiere un minucioso trabajo, ya que consistía en el bruñido de dichas piezas con ayuda de piedras de ágata, grasa o aceites, y con piedra pomez. En tal caso, la piedra pomez es la que elimina totalmente todo tipo de rayaduras en el metal, dándole un perfecto acabado a las piezas. Actualmente es el método más eficaz.

Pues bien, teniendo un concepto

muy general de las técnicas usadas en la elaboración de estas piezas, pasamos a definir las características técnico-artísticas concretas de cada una de ellas.

Las características técnico-artísticas fueron examinadas en una serie de fotografías.

1.- EXTREMO DE CIRIAL (identif. análisis: 9).

Pieza fechada en 1890 de 30 cms. de altura. De estilo barroco. Está torneada y posteriormente cincelada de fuera hacia dentro, con cruz de calatrava soldada y sobrepuesta en el centro del extremo de Cirial. Gallones en la parte inferior cincelados y en la parte superior un cincelado lineal.

2.- EXVOTO DE ECCE-HOMO.

Pieza fabricada en el siglo XVIII. Se caracteriza por su buen tratamiento en el dibujo, y cincelado con mucha delicadeza.

3.- POTENCIA DORADA CON PEDRERÍA (identif. análisis: 5).

Potencias extraídas de una plancha de plata muy fina estampada y cincelada con dibujos muy desiguales. Estilo Barroco. Potencia central con Flor de Lis destacando la presencia de los Borbones aquí en España. Piedras blancas que simulan brillantes sujetas con patillas, sistema antigüo de engastado que atraviesa las potencias con vástago en forma de grapa abierto por detrás. Las tres potencias soldadas a una chapa de metal común que sujeta a las mismas.

4.- ESCUDO.

Escudo de plata hecho en la actualidad intentando imitar trabajos de épocas anteriores.

5.- NUDO DE CAÑÓN (identif. análisis: 11).

Se trata de dos piezas torneadas anteriormente y luego unidas por una chapa en forma de media caña en el centro con soldaduras de plata.

6.- PLATO PERTENECIENTE A DEMANDA (identif. análisis: 8).

Pertenece a la primera mitad del siglo XIX y se caracteriza por ser una pieza construida con dos chapas previamente cinceladas con escritura y dibujos lineales en ambas caras y posteriormente, soldadas con una chapa de cobre en el interior. Esta chapa de cobre que queda descubierta en el centro del plato junto con las patillas arqueadas en la chapa frontal de plata, da a entender, que sirve de sujección de alguna pintura o esmalte. Tiene un vástago liso que sirve de armazón del fuste que sujeta equilibradamente a la pieza. Parece verse alguna restauración ya que presenta remaches que no son simétricos en su colocación.

7/8.- CORONAS DE ESPINAS (identif. análisis: 2 y 3).

Coronas construidas con hilo cuadrado de plata. Falto de dibujo que suponemos tendría en su época y que debido a la fragilidad, por la que se caracterizan, ha imposibilitado la conservación intacta de las mismas.

9.- DEMANDA CON PLATO (identif. análisis: 7)

De estilo Barroco, con jofaina construida a golpes de martillo con un molde de hierro de su misma forma, técnica muy característica también empleada en esta época, y fuste o columnita torneada. La plancha que está en la parte superior de la demanda es de bastante grueso y está cincelada con formas lineales y en ambas caras. Dibujos no muy complicados. El angelote, o también llamado querubín, está vaciado en arena y repasado a cincel. El ensamble de estas piezas está hecho con un vástago atornillado a la

base de la demanda.

10.- DEMANDA CON PLATO (identif. análisis: 6)

De características muy similares a la anterior, destacando la iconografía situada en el Centro de la Demanda, en la que en el reverso vemos el escudo de la Hermandad cincelado, y en el anverso destaca un crucifijo, posiblemente separado el Cristo de la cruz muy gruesa y, a su vez, ésta va sujeta a la Demanda por medio de dos taladros rebatidos por detrás. La plancha donde se sujeta el crucifijo está elaborada a martillo, formando capilla, y dosel sobrepuesto por dos pernos abiertos por la parte trasera en forma de grapa. Al pie del crucifijo hay dos angelotes también macizos, fundidos y vaciados en arena, y repasados a cincel.

11.- CORONA DE VIRGEN (identif. análisis: 1).

Final del siglo XVIII-Princ. XIX. Estilo Barroco. Se trata de un dibujo muy antigüo, correspondiente a la época en que fue hecha, con grandes imperiales y resplandor sujeto a las mismas. Nimbo en el centro de la Corona. Se caracteriza por su cincelado a mano con múltiples detalles muy conseguidos, y en cuanto a su terminación, podemos decir que está dorada al fuego. Lleva el contraste procedente de la escuela antequerana.

12.- CAÑÓN DE PALIO (identif. análisis: 10).

Cilindro elaborado a mano y cincelado de fuera hacia dentro con dibujos lineales y rosetones en los centros.

13.- POTENCIAS EN PLATA (identif. análisis: 4).

Estampadas y cinceladas rústicamente, de estilo barroco con dibujos desiguales. Al tratarse también de una plancha muy débil por su escaso grosor, se distingue una pequeña restauración en una de las puntas de la potencia. Características artísticas muy similares a las anteriores piezas.

15.- MEDIA LUNA DE PIE DE VIRGEN.

Pieza fuerte y de gran tamaño. Estamos ante una obra de Orfebrería de estimada construcción. Se trata de una media luna realizada a martillo, con escudo central, que la decora, muy detallado en sus dibujos y dorado al fuego. En general, un buen trabajo de cincelado y muy buena terminación.

16.- CORONA DE PLATA CON PEDRERÍA AZUL (identif. análisis: 12).

Con algunas influencias barrocas y de características muy parecidas a las obras anteriores, construidas con el mismo espesor. Se diferencia en los sobrepuestos con pedrería azul, engastados sobre armazón muy antigüo y sujetas a la Corona con vástagos grapeados por detrás. La técnica de construcción de esta pieza está basada en la creación de un aro cónico de hierro, en la que es forjada la corona de plata. Consiguiendo la forma, se extrae la plancha de plata (del aro cónico de hierro), y después es rellenada de pez rubia para posteriormente cincelarla de fuera hacia dentro. Tan sólo el aro de la base de la Corona está, primeramente, repujado hacia fuera y luego soldado a ella.

17.- PEANA DE IMAGEN DE CULTO (identif. análisis: 13a, 13b, 13c).

Realizada a mediados del Siglo XVIII y con influencias barrocas. Esta peana está construida en talla de madera y decorada con planchas de plata cincelada. El orfebre que realizó dichas

láminas carecía de conocimientos de dibujo, ya que el diseño que figura alrededor de los escudos, pudiendo ser simétrico, no lo es. En cambio, se reconoce una gran habilidad en el cincelado y labrado de planchas de poco grueso o espesor, teniendo en cuenta los pocos medios que existían en esta época.

En resumen, son obras de incalculable valor, ya no sólo por su antigüedad, sino también porque fueron labradas detalle a detalle por las manos de nuestros antepasados artesanos del metal precioso, de los cuales, sólo tenemos como documento vivo la belleza de sus grandes obras conservadas hasta nuestros días.

Discusión.

En primer lugar, hay que destacar que los resultados analíticos denotan que sólo algunas piezas alcanzan la ley de 916 m/m, que exigía la legislación entonces vigente, mientras que el resto varía entre las 550 y 895 m/m.

Identif./Descripción	Siglo	Ley(‰)
12/Corona pequeña de plata	finales XVII	801.2
2/Corona grande de espinas	XVIII	918.8
3/Corona pequeña de espinas	XVIII	550.6
6/Demanda con fecha 1760	XVIII	884.4
7/Demanda sin fecha	XVIII	605.9
4/Potencias de plata	fines XVIII	644.5
13/Piezas de peana	mediados XVIII	
	a.-	628.4
	b.-	662.4
	c.-	689.4
11/Nudo de Palio	XVIII-XIX	895.2
10/Cañón de Palio	XVIII-XIX	877.4
1/Corona grande dorada	finales XVIII	915.0
9/Cabezal de Cirial	primera mitad S. XIX	910.0
5/Potencias Doradas	XIX	738.0
8/Resto de Demanda	XIX	869.5

Para intentar buscarle una razón a tal variedad de leyes comenzaremos estudiando las potencias de plata y las distintas piezas de la peana, fechadas en la última mitad del siglo XVIII respectivamente, las cuales presentan leyes entre 600 y 700 m/m. Podemos estimar que dado el tipo de pieza, este contenido en plata es bajo; en principio al ser piezas realizadas en plata con poco espesor, podía ser necesaria una mayor dureza, y por lo tanto una ley más baja. Pero tenemos dos hechos que nos hacen recapacitar sobre este punto:

1º.- Las potencias doradas (siglo XIX), aún siendo de espesor similar y no existir gran diferencia en su fabricación presentan una ley próxima a 750 m/m. Este dato sería más significativo, si se pudieran constatar estos resultados con los de otras piezas pertenecientes a este siglo, para así poder determinar la existencia de otros factores, que nos hicieran pensar en razones de tipo técnico.

2º.- La legislación entonces vigente, permitía 750 m/m. en objetos de peso menor de una onza (28.75 g.), dado que este género solía ser de poco espesor, por lo tanto, podemos suponer que en el caso de piezas de orfebrería de poco espesor, ocurriría algo parecido, aunque no hay evidencias que nos confirmen este dato.

Es por lo que nos atrevemos a suponer que la disminución de ley en estas piezas puede ser debida a razones económicas, o a que en esta época muchos trabajos se realizaban con la plata que aportaba las personas o entidades que los encargaban, por lo que cuando la cantidad de metal puro era baja la única forma de poder realizar el encargo era aumentando el contenido de metales nobles en la

aleación para obtener el peso deseado en la pieza.

Con respecto a las demandas (identificadas con los nº 6 y 7) cabe destacar la diferencia de leyes existente entre las mismas. Esta diferencia no es tan real dado que la muestra de la demanda nº 7 tuvo que ser extraída, por razones de mínimo deterioro, de la unión entre las dos láminas que la componen, existiendo en esta zona soldadura, la cual hace que disminuya la ley, pudiéndose suponer que ambas demandas tienen una ley muy similar. En esta misma situación se encuentra el resto de demanda, identificada con el nº 8, haciéndonos suponer que esta pieza sí podía alcanzar la ley que marcaba la legislación entonces vigente.

Seguidamente vamos a exponer las posibles razones para que las piezas identificadas con los números 6, 7, 10, 11 y 12 presenten una ley próxima a 800 m/m., sin que exista aparentemente razones técnicas para ello. Debido a este antagonismo es por lo que nos atrevemos a suponer que la razón para ello es la misma que en las potencias de plata y en las piezas de peana.

Con relación a las coronas de espinas es curioso observar la gran diferencia existente entre sus leyes, por lo que pudiera ser posible que la corona de espinas grande (identificada con el nº 2), sea una réplica de la original y por tanto realizada en siglos posteriores, en los cuales la fabricación de orfebrería se ceñía más a la legislación vigente. Esto sería cierto si tuvieramos datos fehacientes de la posible desaparición de la corona de espinas. Por último, indicar que durante estos siglos existían dentro de las hermandades y cofradías, artesanos con menos conocimientos que los orfebres en la aleación de metales.

Para terminar indicaremos que la única pieza con contrastes impresos en ella es la Corona dorada (identificada con nº 1) que además es de las pocas piezas que alcanza la ley indicada en la legislación vigente en el momento de su fabricación.

BIBLIOGRAFIA

Leyes XIX, XX, XXII, XXIV, XXVII y XXVIII del Título X, Libro IX, de la «NOVISIMA RECOPILACION DE LAS LEYES DE ESPAÑA». (1850)

Temboury, Juan. *Orfebrería Religiosa en Málaga.* Ed. Delegación de Cultura de el Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Impr. Zambrana. Málaga (1949).

Ortiz Juarez, Dionisio. «Exposición de Orfebrería Cordobesa». Excma. Diputación Provincial de Córdoba (1973).

S. *Alcolea.* «Orfebrería en el siglo XVIII». Enciclopedia *ARS HISPANIE.* Ed. Plus Ultra Tomo XX. Madrid (1975).

Sánchez-Lafuente Gemar, Rafael. *Orfebrería del Museo de Málaga.* Ministerio de Cultura (1980).

Ortiz Juarez, Dionisio. *Punzones de Platería Cordobesa.* Ed. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1980).

El Mundo de las Antigüedades. Ed. Planeta-Agostini. Tomo XX. Título: «Plata del siglo XVIII.» (1989).

EQUIPOTEL, S.A.

EMPRESA HOMOLOGADA POR LA DIRECCION DE SEGURIDAD DEL ESTADO Nº 685 Y POR EL MINISTERIO DE INDUSTRIA (JUNTA DE ANDALUCIA) Nº 29/6 PARA DIVISION DE EXTINTORES

Distribuidor autorizado de:

TASKI

DIVISION LIMPIEZA

- Equipo técnico de limpiezas.
- Distribuidor de: CLARKE, ADVANCE, TASKI, GHIBLI, CHAD IBERICA, PROFUL, ETTORE.
- Abrillantadores, Pulidoras.
- Aspiradores de polvo y agua.
- Cepillos y discos sintéticos. de servicios!
- Productos químicos.
- Haraganes para cristales.
- Mopas, Carros de fregonas.
- ¡Y la más extensa gama de productos auxiliares de limpieza para hostelería y empresas

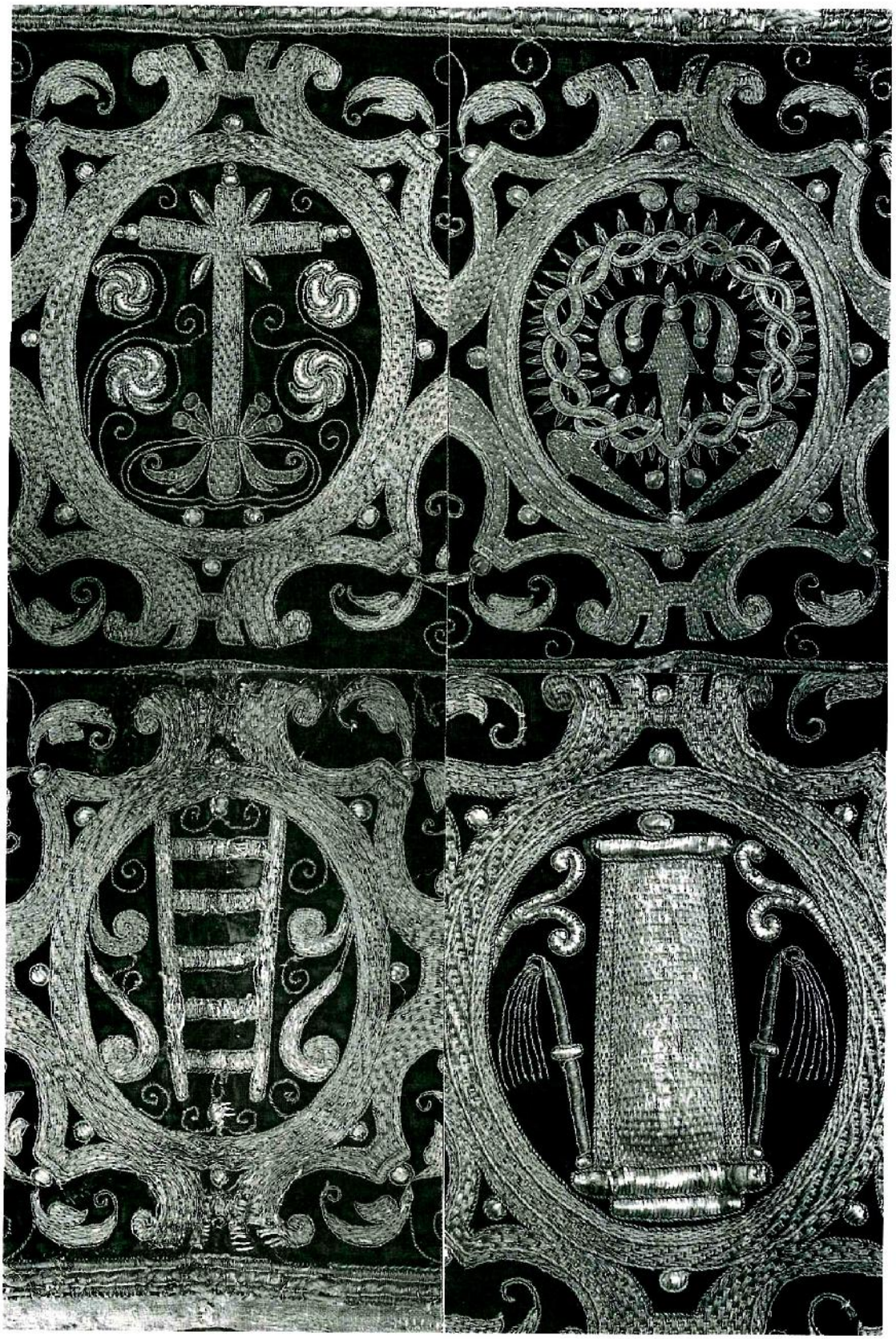
DIVISION SEGURIDAD

- Cajas fuertes.
- Instalaciones bancarias.
- Relojes de retardo.
- Armarios atérmicos.
- Sistemas de alarma: robo y fuego.
- Circuito cerrado de televisión (C.C.T.V.).
- Puertas blindadas.
- Megafonía y telecomunicación.
- Telefonía móvil.

DIVISION INCENDIOS

- Extintores de todo tipo.
- Puestos de incendio.
- Sprinkler (extintores automáticos).
- Rociadores.
- Sistemas de detección automática.
- Venta de materiales contra incendio.
- Servicio técnico de mantenimiento: revisión, carga, retimbrado y prueba hidráulicas.

Oficinas: Avda. San Sebastián, 4 – Of. 15 y 16
Telf.: 239 20 18 Málaga – Fax/Contestador automático: 228 03 58
Almacén y Taller: Pasaje Begoña, 5 - Local 7
Telf.: 239 20 18 - 29010 Málaga



XV. ARTES ORNAMENTALES EN LA HERMANDAD DE LA VERA CRUZ DE ANTEQUERA: BORDADO

Eduardo Nieto Cruz

Especial capítulo, dentro de esta versada metodología pluridisciplinar, merecen las artes decorativas o suntuarias. Junto a la platería (v. capítulo), el bordado ocupa un manifiesto papel en la historia de las realizaciones estéticas; ambas disciplinas contribuyen a enfatizar el mensaje homilético que subyace en la imaginería, cristalizando una constante barroca: la *síntesis* de las artes. Un acrisolado discurso visual capaz de suscitar las más diversas sensaciones en el espectador.

La brillantez, el rico colorido, la multiplicidad de la líneas, la libertad de los movimientos, los frondosos ramajes y las opulentas formas, encuentran en el bordado un intérprete insustituible, que en todo momento sabrá reproducirlas en una plástica rutilante y en un preciosismo de los efectos expresivos (1).

Se trata de un arte que se proyecta de una manera muy acusada en el patrimonio cofradiero, subrayando los contenidos simbólicos y humanos de la escultura devocional; una nota dominante que no queda exenta del fuerte antropocentrismo que caracteriza la realidad histórico-cultural de nuestra región (2).

Nuestro trabajo gravita en torno a una serie de obras que son inherentes al paso antequerano: el palio; elemento procesional que ha ido evolucionando pero conservando una serie de señas de identidad intransferibles dentro del contexto de la Semana Santa andaluza.

La Hermandad de la Vera-Cruz (Estudiantes) es contenedora de tres meritorios ejemplos de bambalinas diseñadas según los presupuestos artísticos del plateresco y del barroco (3).

FUNCIÓN Y SÍMBOLO

Al margen de analizar el repertorio ornamental de estas piezas, es preciso situar el significado último y el aparato ritual en donde se integran.

La Real Academia Española de la Lengua define al palio como «un dosel colocado sobre cuatro o más varas largas, que sirven en las procesiones para que el sacerdote que lleva en sus manos el Santísimo Sacramento, o una imagen, vaya cubierto de las injurias del tiempo y de otros accidentes» (4). De ahí se deduce su primigenio origen funcional aunque no hace mención expresa al ceremonial áulico mediante el cual se cubrían reyes y altos dignatarios a la entrada de edificios consagrados al culto. La prestigiosa institución, no obstante, apunta a su carácter móvil (palio de mano) y, por tanto, no sujeto a la estructura fija del paso.

Algunos investigadores y teó-

logos lo definen como atributo propio y exclusivo del culto de latría, lo que explica su derivación de las procesiones eucarísticas. Se estima hacia la primera mitad del siglo XVII cuando se empieza a utilizar como «elemento reverencial de las imágenes, ya se trate de Cristos o Vírgenes, generalizándose en la centuria posterior» (5); ya en el siglo XIX será norma habitual del culto público a esculturas marianas.

Al aplicarlo a este último tipo de tallas es, en un plano de significación trascendente, realzar su categoría de santuario de Dios, templo y sagrario de la Santísima Trinidad (6); se trata pues, de relacionar a María como «custodia» del Santísimo, que es Cristo, y por tanto, digna merecedora de ser cobijada bajo palio cual ostensorio viviente. En el mismo sentido, se hace extensible su práctica en la imagen doliente de un Nazareno o a través de un Crucificado; es trasladar el mensaje doctrinal de la Pasión a un código sacramental: cuerpo y sangre de Cristo como especies transustanciadas y por ende, veneradas y cubiertas por baldaquino.

EL PASO DE PALIO ANTEQUERANO

Antes de profundizar en el discurso plástico de las obras en cuestión, vamos a exponer suscintamente los elementos constitutivos de un paso antequerano que es en última instancia donde hay que contextualizar las susodichas bambalinas.

Los testimonios gráficos más antiguos se remontan al siglo XVIII (7) y en ellos podemos cotejar una serie de partes estructurales:

a) canasto o cajillo con escasa entidad ornamental,

b) peana de madera dorada llamada Triunfo- sobre la que descansa la Imagen (8),

c) palio y

d) seres celestes a los pies del Titular y sobre el canasto.

La pieza cimeral del conjunto aparece sostenida por una serie de varas -reducida en número- ornamentadas mediante finos trabajos realizados a cincel y con escaso relieve; sólo los nudos de cada cañón resaltan en volumen y tonalidad dentro de la obligada linealidad del diseño.

Un moldurón o crestería recorre todo el perímetro del dosel realizado mediante una estructura de madera con ornamentación chapada en plata; este coronamiento tiene su desarrollo a partir del siglo XIX, y actuará como elemento común en la mayoría de las cofradías locales.

La ubicación de las piezas de iluminación en los pasos presenta notorias diferencias con respecto al mapa procesionista malagueño. No existen abrumadoras candelerías con cera delante de las imágenes; el Titular centraliza todo el conjunto y en torno a Él se distribuye en el plano delantero o frontal el exorno floral y un conjunto -en algunos casos- de frágiles brazos terminados en vítreas tulipas que contienen velas (Paz).

Sólo los ángulos mantienen esos decimonónicos arbotantes o candeleros (9), pero sin megalómanas proyecciones ascendentes como ocurre en la capital.

Palio Verde. Frontal.

ANÁLISIS DE LAS OBRAS: ORNAMENTACIÓN E ICONOGRAFÍA

Lo hasta ahora expuesto sirve para situar las piezas en la escenografía ritual del paso. En el apartado contiguo, los especialistas han clarificado el «modis operandi» de cada una de las obras (vid.), pero lo que aquí nos interesa es desarrollar una serie de puntualizaciones básicas sobre su léxico decorativo e iconográfico.

Son interesantes realizaciones ejecutadas sobre terciopelo, empleando los recursos técnicos alineales al bordado en oro o también denominado «bordado erudito».

Vamos a vertebrar la línea de estudio en tres unidades correspondientes a cada una de las realizaciones:

PALIO VERDE.-

Puede considerarse, sin reservas, como la obra más antigua de las que se conserva en la provincia de Málaga, dentro de su tipología (10).

Las reducidas proporciones (11) nos indica que todo el conjunto queda sometido a una escala tal que la imagen resulta como constreñida en el reducido espacio creado por varas y dosel (12). Una obra homónima de semejante traza ha llegado hasta nosotros a través del grabado: el paso del Dulce Nombre (vid. nota 7).

Corresponde a una clara muestra de palio de cajón fechable en la primera mitad del siglo XVII, aunque su vocabulario ornamental está imbuido del estilo dominante en la centuria anterior: el plateresco, con determinados detalles mudejarizantes.

La documentación conservada en el Archivo Municipal, arroja una serie de referencias sobre este palio:

«cuatro senefas (sic) verdes bordadas de oro

que son de dha insignia y dos velos verdes» (13).

En esta misma fuente, se especifica la naturaleza del techo:

«un cielo de damasco verde forrado en lienzo crudo que sirve a la ynsignia (sic)

del Sato (sic) Xto. Crucificado» (14).

Esta última anotación histórica explica en cierta medida la ausencia de un amplio tejido soporte rectangular recamado que hiciera las funciones de «cielo». Otra teoría esgrimida posibilita que la citada superficie estuviera decorada sólo con motivos labrados en plata (15).

En otro transmisor efectivo de la ciencia del pasado -sin fechar- se expone un detallado inventario de los bienes patrimoniales pertene-

cientes a la cofradía. En el apartado titulado «altar de Ntro. Sro. de la Cruz» se dice con el tenor siguiente:

«(...) y la senefa (sic) del dosel bordada de

sedas de colores» (16).

Sus cuatro caídas rectangulares están exornadas con un carácter más pictórico que escultórico, demostrando así su dependencia de modelos pintados o grabados (17).

El elemento básico de este programa es el vegetal, que se halla como integrante del arte decorativo en todas las culturas. Por eso, «lo importante no son los temas, sino la forma en que esos motivos se interpretan» (18).

El repertorio ornamental se orquesta simétricamente; todas las formas se centran a ambos lados de una línea imaginaria cuyo eje axial es la cartela apergaminada del centro. Esta simetría se consigue a través de los roleos, espirales o zarcillos desarrollados sobre toda la superficie, constituyendo una constante estructural y compositiva de la decoración grutesca.

Cada tarja, dimanante formalmente de dibujos fechados en siglo XVI y XVII (19), se convierte en marco de los *Arma Christi*, emblemas que adquieren en el palio burdeos especial importancia. Estos instrumentos de la Pasión se distribuyen de la siguiente forma:

- Frontal: cruz latina o in missa
- Trasera: escala
- Lateral A: corona de espinas y clavos
- Lateral B: columna y flagelos.

Estos marcos se realzan en los nudos de la composición ornamental por medio de anillas y roleos formando zarcillos en espirales (20). Aquí se denota por otra parte, acentos barrocos puesto que el medallón o tondo renacentista se rodea de vigorosos resortes plásticos derivados del grutesco.

La clave interpretativa de todo el aparato ornamental la argumenta Isabel Turno, «puesto que para bordar grandes superficies -como la que estudiamos- se escogían unos motivos a base de roleos muy grandes y delgados» recordando la labor «al romano» (21).

En el examen de todo el repertorio decorativo, apreciamos dos partes bien diferenciadas: el centro, con sus proyecciones laterales traducidas en clave grutesca, y los ángulos diseñados a través del patrón mudéjar. Esta coexistencia de estilos lleva asociada una indisoluble ósmosis formal, ya que para Berliner, de esa tendencia orientalizante se tomó «la estilización abstracta y la riqueza de curvas de las volutas, la profusión con que los vástagos están adornados, la tendencia a un repentino cambio de dirección y el trenzado de los motivos fitomorfos. Ello ofreció la posibilidad de aumentar la impresión fantástica de los grutescos en una escala hasta ahora inesperada» (22). Así pues, sincretismo de tendencias expresivas diferentes en un todo coherente con cada una de las partes. La inserción de todos estos elementos, responde a la necesidad de animar la obra con un desarrollo rítmico que llena la superficie creando una sensación dinámica y envolvente (23).

Palio Burdeos. Frontal.

PALIO BURDEOS.-

Frontales de altar y paños mortuorios son claros precedentes de estos conjuntos. Heredan de ellos su arquetípica estructura cuadrangular: campo con cenefa superior y dos caídas en las cuales los temas de frisos hallan un campo magnífico para su desarrollo (24).

Primorosa obra (25) que en la actualidad es procesionada en el paso de la Virgen de la Vera-Cruz (26), si bien en sus orígenes perteneció al atrezzo procesional del Nazareno de la Sangre.

Su copiosa iconografía pasionista guarda estrecha relación con la peana (27) que sirve de plinto a la Titular (antes al Nazareno). Es un claro ejemplo, pues, de interrelación o conexión semántica entre bordado y platería-talla dorada dentro de un mismo concepto artístico. Cada una de las cartelas que jalonan la superficie -hasta un total de quince- encierran los instrumentos que fueron útiles en la crucifixión de Cristo en alusión directa a su Pasión (Arma Christi); es una interesante iconografía que hunde sus raíces en los libros de piedad (28).

A continuación exponemos este amplio discurso visual distribuidos por planos zonales de la pieza:

a) Frontal (de izquierda a derecha): columna y gallo, lanza y esponja, escudo de la corporación, corona y urna.

b) Trasera: martillo, tenazas, clavos, escala y jarra.

c) Lateral A: espada, cáliz, linterna, flagelo, cartela con motivo desconocido al haberse perdido el hilado en seda que lo configuraba.

d) Lateral B: guante, caña, túnica, bandeja y dados.

En los paños laterales hay flores con otros instrumentos de martirio en manifiesta concordancia con la denominada «Flor de la Pasión»: lanza con esponja, martillo, clavos y corona de espinas. Mientras, el paño frontalero queda subrayado con dos ángeles afrontados a la cartela central, tal y como se colige en ilustraciones del siglo XV y XVI.

Al igual que el palio verde, los motivos carecen de realce, por lo que la planitud es una constante.

A diferencia del anterior, el borde inferior se inflexiona, es decir, el perfil recto y adintelado se ondula con una serie de entrantes muy marcados, «lo que produce un efecto más afín al de las cortinas de un rico salón decimonónico que al viejo y castizo modelo de palio de cajón» (29). Ahora se imprime mayor dinamismo al soporte y a los motivos; prueba de ello es el galón mixtilíneo

que recorre el perímetro de cada paño y el tupido flecado que cae de la quebradiza silueta.

Desconocemos su autor, aunque en la obra se hace clara mención a sus comitentes:

«A DE BOCION DE D^{N} JPH. DE TORO

Y DE D^{A}. CATAL^{A}.

DE OTRO SU HERM^{A}» (30).

Se puede fechar en la primera mitad del siglo XVIII, y ello se aduce por las siguientes consideraciones técnicas y formales:

- bordados planos, sin exuberancia de formas
- especial importancia a las líneas quebradas
- empleo de lentejuelas y canutillos formando dibujos geométricos muy menudos (31).

Por otro lado, no debemos olvidar la referencia de las piezas repujadas en plata de la peana, todas ellas situadas cronológicamente en la centuria referida líneas arriba (vid. apartado platería).

En cuanto a la ornamentación, se constata un proceso de sustitución de elementos inorgánicos por otros de naturaleza orgánica; se conduce a una nueva forma de cartelas en las que nada revelan su procedencia arquitectónica sino que están desarrolladas con formas u organismos tratados de un modo exclusivamente naturalistas (32). Es una clave decorativista próxima ya al rococó (33); omisión del modelo de tarja renacentista en el diseño (palio verde) y se describe un corpus ornamental cimentado en una seriación de emblemas pasionistas incorporados en orlas vegetales de tallos esbeltos y sinuosos.

PALIO NEGRO.-

Examinada cada obra, podemos describir una clara línea evolutiva desde fórmulas del siglo XVI hasta presupuestos decimonónicos.

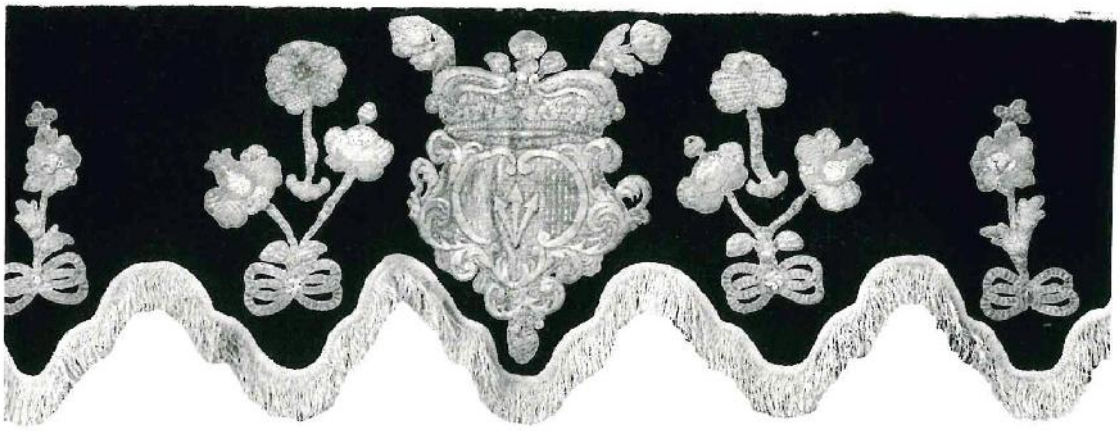
La empresa artística que ahora nos ocupa es resultado de un proceso muy común en el patrimonio cofradiero: la *adición* de elementos procedentes de otras realizaciones. Es como un sistema que fusiona y unifica en un mismo ente fragmentos artísticos de distinta naturaleza y contexto. En efecto, si apreciamos detenidamente este palio vislumbramos dos partes bien diferenciadas:

- las cartelas con símbolos pasionistas
- agrupaciones florales-vegetales

Estas últimas fueron anexionadas en 1988-9 al tejido actual a través del taller de la Encarnación (Antequera). El origen de estos bordados corresponde a una desaparecida túnica talar que poseía la imagen del Nazareno de la Sangre, obra datable de la segunda mitad del siglo XVIII (34).

Era elemento procesional de la Virgen de la Vera-Cruz, pasando en fechas recientes a ser parte integrante del paso del Nazareno. Al igual que el palio antes estudiado, un moldurón corona el borde superior mientras que el inferior se ondula y dibuja una sugestiva línea festoneada (35).

En cada uno de los paños (36) una cartela -que es la original del soporte- funciona como eje de la



Palio Negro. Frontal.

ornamentación; estos enmarques contienen la siguiente iconografía:

- frontal: tres clavos
- trasera: escudo hermandad
- lateral a: escalera y flagelo
- lateral b: martillo y tenazas

Una línea discursiva, pues, mucho más reducida y esquemática que el palio anterior: cinco símbolos pasionistas (Arma Christi) y la heráldica de la Hermandad.

Un dato a tener en cuenta para fijar en el tiempo las partes originales de la obra, nos la aporta una vez más Isabel Turmo: «(...) en la segunda mitad del siglo XVIII los fondos se cubren con delicadas labores de «oro llano» o de plata imitando tejidos (...), empleándose mucho el bordado de «cartulinas», que en ocasiones parecen que están troqueladas, pues son curvas» (37). Asimismo, el mayor tratamiento plástico de los motivos, es otro apunte para facilitar la adscripción temporal en un marco definido dentro del contexto de las artes decorativas.

La incorporación de formaciones vegatales extraídas de la túnica precitada, enriquecen el dibujo, aunque trastocan el ritmo y el lenguaje de toda la composición.

NOTAS

(1) *Floriano Cumbreño*, Antonio C.: *El bordado*. Ed. Alberto Martín. Barcelona, 1942.

(2) *Nieto Cruz*, Eduardo: «Artes decorativas». *Semana Santa en Málaga*. Ed. Arguval, T.V. Málaga, 1990. Pág. 182.

(3) Los techos se han obviado al estar desprovistos -en la actualidad- de ornato.

(4) Recogido por Jesús Romero Benítez en el artículo titulado: «El paso de palio antequerano: evolución y formas». *Nazareno de Málaga*. Nº 5 y 6. Febrero, 1988. Pág. 138.

(5) *Sanz Serrano*, María Jesús: «Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana». *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*. Universidad de Sevilla, 1985. Págs. 163-4.

(6) *González Gómez*, Juan Miguel: «Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla». *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*. Universidad de Sevilla, 1985. Pág. 125.

(7) Grabado de Jesús del Dulce Nombre realizado por Juan Ruíz Luengo en 1741.

(8) La mayoría de estas piezas adoptan la tipología de carrete, es decir, de perfil cóncavo-convexo.

(9) Definidos como «tallos de azucenas» en algunos documentos.

(10) Estas piezas estuvieron depositadas en la casa de una familia antequerana hasta hace pocos años.

(11) Dimensiones: 29 cms. de altura; frontal: 107 cms. y lateral: 168 cms. de anchura respectivamente. No se procesiona hoy en día.

(12) *Romero Benítez*, Jesús: Op. cit. Pág. 140.

(13) Archivo Histórico Municipal de Antequera. «Libro de los Cabildos de la hermandad de N.P.J. Nazareno de la Sangre, sita en el convento del Señor San Francisco de esta ciudad de Antequera. Año de 1706» F. 57 (r).

(14) Ibidem.

(15) Esta última argumentación se puede hacer extensible a los otros dos conjuntos.

(16) Doble folio manuscrito incorporado en el libro anteriormente citado (v. nota 13).

(17) *Fernández Arenas*, José: «La decoración grutesca. Análisis de una forma». *Revista de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona*. 1983. Pág. 11.

(18) Ibidem. Hemos suprimido cualquier comentario técnico ya que está lo suficientemente desarrollado en otra sección del trabajo.

(19) Frontispicios de libros e ilustraciones de manuales.

(20) *Floriano Cumbreño*, Antonio C.: Op. cit. Pág. 123.

(21) Turmo, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (s. XVI-XVIII)*. Laboratorio de Arte. Sevilla, 1955. Pág. 21.

(22) *Berliner*, Rudolf: *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*. Ed. Labor. Barcelona, 1928. Pág. 145.

(23) Ibidem. Pág. 137.

(24) *Floriano Cumbreño*, Antonio C.: Op. Cit. Pág. 151.

(25) Dimensiones: 40 cms. de altura; frontal: 162 cms. y lateral: 191 cms. de anchura respectivamente.

(26) La obra se completa con el referido coronamiento a modo de crestería y unos paños colgantes o «corbatas» situados en los ángulos, de factura moderna.

(27) Engloba un extenso programa ejecutado en plata repujada fechable en los mismos años que el palio.

(28) *García Vega*, Blanca: *El grabado del libro español*. T.I. Diputación Provincial de Valladolid. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1984. Pág. 191.

(29) *Romero Benítez*, Jesús: Op. cit. Pág. 141.

(30) Cita recogida también por Jesús Romero Benítez. Op. cit. Pág. 140.

(31) Características expuestas por Isabel Turmo. Op. cit. Págs. 22-23.

(32) *Berliner*, Rudolf: Op. cit. Pág. 171.

(33) Ibidem.

(34) La ornamentación de la túnica se puede señalar en el grabado en el que aparece el Nazareno en su espacio cultual (camarín), revestido con toda la parafernalia común de la época.

(35) Describe una trayectoria semejante al burdeos.

(36) Dimensiones: 33 cms. de altura; frontal: 166 cms. y lateral: 197 cms. de anchura respectivamente.

(37) *Turmo*, Isabel: Op. cit. Pág. 24.

Allianz ERCOS

AGENCIA DE SEGUROS SOCIEDAD LIMITADA

N.I.F.: 24.890.781

Granada, 33 - 1º Izquierda

Teléf. 222 65 38 – Fax 222 99 57

29015 - MÁLAGA

AGENCIA DE SERVICIOS ESPECIALES, S.L.

- Oficina Técnica de Congresos y Ferias
- Consejeros de Promociones
- Agencia de Azafatas
- Equipos de Traducción y Medios Audiovisuales
- Promoción y Merchandising

Mármoles, 2 - 2.º dcha.
Telf. 230 60 16 - Fax 230 60 04
29007 MALAGA

Aspecto del patrimonio suntuario de la Cofradía de Estudiantes. ANTEQUERA. Bordado.

XVI. ESTUDIO TÉCNICO DEL BORDADO EN LA COFRADÍA DE LA SANTA VERA CRUZ DE ANTEQUERA

Salvador Aguilar San Miguel
Manuel Mendoza Ordóñez

El presente trabajo se basa en tres conjuntos de palio que conserva la Hermandad de los Estudiantes de Antequera (Vera-Cruz); para ello se ha procedido a analizar los aspectos técnicos de las referidas obras:

PALIO VERDE

Estructura técnico-artística de la pieza:

- Tejido soporte o base: terciopelo de seda (Lyon?) de color verde.
- Diseño: Renacimiento, con incursiones mudéjares en los broches de las esquinas.
- Estilo: Faldón de mesa de estilo español en la época de los Austrias.
- Bordados: Directo sobre la base siguiendo las trazas del repostero.
- Materiales: Hilos de plata sobredorada y en su color, rellenos de algodón.

Comentario.

Como observamos en las fotografías, el diseño muestra claras tendencias renacentistas al gusto de la época. La geografía española se encuentra salpicada de piezas similares que recuerdan al famoso «frontal del Príncipe (bordado en técnica de repostero) que regalara en 1543 el entonces príncipe de Asturias y posterior Rey de las Españas, Felipe II.

El diseño parte de una cartela central simétrica que se repite en los cuatro paños, aunque variando el motivo pasionista interior. Como motivo principal, nos encontramos en el frontal con la Cruz, ya que esta es una hermandad fundada para dar culto a la Santa Vera-Cruz. En la trasera, el motivo es una escalera, estando bordados en las caídas laterales la columna con los flagelos en una, y la corona de espinas y clavos en otra.

Refiriéndonos a la caída o bambalina frontal, el diseñador traza un eje que parte de la cartela central y que continua con entramado de hojarascas, caracoles y «botones», marcando otro eje anudado que será repetido en los costados hasta llegar a los broches que simulan el cierre del palio.

Pensamos que la colocación de palios a las imágenes al ser de reciente implantación en aquellos años (privilegio excluso del Santísimo Sacramento), toman como modelos los ya clásicos diseños de mesas y frontales de altar; casi siempre rematados en sus esquinas por broches.

Técnica de realización (*)

Como sigue siendo común en

nuestros días, la pieza de terciopelo era montada sobre lienzo previamente unido a un bastidor, atirantados por cuerdas hasta quedar completamente tensado. Una vez fijado -cosido o almidonado- al lienzo y trasladado el dibujo a la tela (actualmente por el procedimiento de picado de papel y tiza o «arrancado» de papeles), se teje con hilo de algodón todos los motivos que van a ser cubiertos por el hilo de oro o plata.

Analizando las distintas fotografías y el deterioro de algunas piezas, observamos que estos «rellenos» que van a ser cubiertos de oro, se disponían de manera horizontal para que al saltar el hilo de oro o plata sobre ellos resaltara la puntada y conseguir así uniformidad en la dirección. Sólo en algunas obras, el autor aumenta el relleno para resaltar motivos concretos y obtener el efecto de luz y sombras.

Como hemos explicado anteriormente, este bordado está influenciado por la técnica de reposteros, carentes de volúmenes.

Una vez fijadas las piezas se procede al silueteado o perfilado de las mismas a base de torzales, para evitar el emborronamiento óptico que puede producir el escalonamiento de hilos, delimitando una limpieza en sus trazos.

Materiales: hilo liso (muestra), hojuela u hojilla, torzal y diferentes «torcidos» de hilos formando cordones para perfil y caracoles.

El hilo más usado para tejer es el hilo liso, lo que nos puede llevar a pensar la posible precariedad de otros materiales o querer conseguir un efecto de uniformidad en el brillo. Sólo en piezas determinadas es usado el torzal u otro mate para contrarrestar brillos y crear profundidades.

La hojuela, cuyo relleno está hecho a base de hilos de algodón formando «porras», la encontramos montada y no tejida, como era norma habitual en dicha época. El paso de los siglos ha hecho que esta técnica que aquí apreciamos rudimentaria y sin complicaciones, se trabaje actualmente rozando el virtuosismo; aunque nos viene a demostrar que es una técnica mucho más arcaica que lo que hasta ahora se venía atribuyendo a maestros decimonónicos y del presente siglo que, no obstante, supieron engrandecerla, creando el concepto erróneo en nuestros días de dudar de la capacidad artística de un artesano si el montado de su hojilla no rayara en la perfección.

PALIO BURDEOS

Estructura técnico-artística de la pieza:

- Tejido soporte: terciopelo de seda color burdeos.

- Diseño: Barroco dieciochesco con influencias del Rococó centroeuropeo.

- Estilo: Dosel a modo de cortinaje francés cuya parte inferior sigue una línea formada por ondulaciones y curvas.

- Bordados: Directos sobre la

tela conjugando planos y volúmenes a base de cartulinas.

- Materiales: Hilos de plata sobredorada y en su color; hilos de algodón.

Comentario.

Todas las caídas constan de cinco cartelas, partiendo del mismo modelo con leves variaciones de composición del dibujo en las cartelas laterales.

La bambalina central se diferencia de las tres restantes por su cartela–eje cuyo motivo vuelve a ser el de la Santa Cruz; rematada por dos ángeles corpóreos sosteniendo la corona real.

A través del tiempo y de la llegada de los nuevos estilos, también los bordados buscan nuevas formas, dando la impresión de repujado y talllas como es el caso que nos ocupa. A cierta distancia su efecto nos hace pensar más en gubias y buriles que agujas e hilos, consiguiendo su autor sensación de volumen.

Estas cartelas, a modo de escudos heráldicos, están enmarcadas por un galón que se aparta de la pasamanería buscando nuevas formas. En sus esquinas sigue conservando el sistema de broches -usados en siglos anteriores- aunque tornados aquí en flores.

Cada cartela tiene un símbolo pasionista diferente: escalera, tenazas, esponja, clavos, etc.

La incursión de dos ángeles pasionistas da gracia a la sobria, pero colorista, composición de la obra. La realización de estos seres alados está basada a través de telas superpuestas imitando las carnaciones (cabeza, piernas y brazos), distinguiendo con puntadas de seda los rasgos faciales. El ropaje, cabellos y alas están tejidos de manera común, con profusión de hojillas.

La *técnica* más usual en aquella época era la combinación de hilos tejidos y saltados a base de rellenos de cartón (cartulinas). Al no existir un cartón específico para este menester, los autores aprovechaban cualquier cartulina dura o prensado de varias hojas impresas (demostrable en piezas de la época).

Observamos en las distintas fotografías varias uniones del tejido soporte, lo que nos hace pensar en el aprovechamiento máximo del lienzo.

También observamos otros materiales empleados para su ejecución: canutillos (lisos y rizados) y un hilo rizado tipo brescado (brizcado) u ondulado. En cuanto a los más empleados: camaraña, torzal y hojuela.

PALIO NEGRO.

Estructura técnico-artística de la pieza:

- Tejido soporte o base: terciopelo de color negro.

- Estilo: Barroco dieciochesco con influencia Rococó.

- Diseño: Dosel.

- Bordados: Directo sobre la tela, aunque han sido pasados a un nuevo tejido base.

- Materiales: Hilos de plata

sobredorada y en su color; hilos de algodón.

Comentario

Apreciamos en las fotografías, que los motivos centrales de cada caída o bambalina presentan símbolos pasionistas enmarcados en cartelas, siendo tres de ellas del mismo origen, y la que resta, suponemos que procedente de otra obra y de gran similitud con el palio burdeos ya comentado.

Al no seguir este palio un diseño original, puesto que su composición -no muy afortunada- está hecha a base de piezas sueltas procedentes de otras obras, no podemos analizar la realización de un proyecto.

Distinguimos dos *técnicas* distintas de bordados. Por una parte, tenemos tres cartelas cuyos símbolos son martillo y tenazas en una, escalera y flagelos en otra, y una última rematada por corona y segmentada a modo de escudo heráldico: Cruz, cinco llagas y tres clavos. Estas tres cartelas siguen una técnica de bordado plano y brillante con carencia de volúmenes. A modo de palmas, sus interiores se dividen en venas de hojuelas planas bordeadas por hilos lisos (se aprecia el silueteado con brizcado ejecutado posteriormente).

El motivo central está realizado sobre malla de bolillo (?), dando transparencias a modo de vidrieras.

En la última cartela se distingue un trabajo más elaborado a base de cartulinas y tejidos que juegan con los volúmenes. Su motivo central son los tres clavos y los materiales empleados: el hilo liso, hojuela (en menor cantidad) e hilo rizado. Rematada por corona, sigue las mismas trazas de las cartelas del palio burdeos.

El resto de los bordados que componen este palio, procedentes de una túnica (?), están formado por flores y lazos y con una muy escasa inspiración a la hora de ser compuestos.

(*) Nota aclaratoria.- Estas consideraciones técnicas se hacen extensibles a las otras dos obras comentadas a continuación.

APENDICE

Distintas clases de hilos que se han apreciado en las obras:

- Camaraña: hilo más fino de toda la gama, cuya composición es de seda en su interior, recubierto de plata dorada o en su color. De esta tipología y mediante «torcidos» se obtienen los torzales, cordones, etc.
- Cordón: unión o torcidos de varios torzales según grosor deseado.
- Hilo liso: camaraña gruesa (muestra).
- Hojuela u hojilla: lámina de plata dorada o en su color, sin alma de seda.
- Canutillo: hilo en forma de espiral, redondo y hueco.
- Otros.

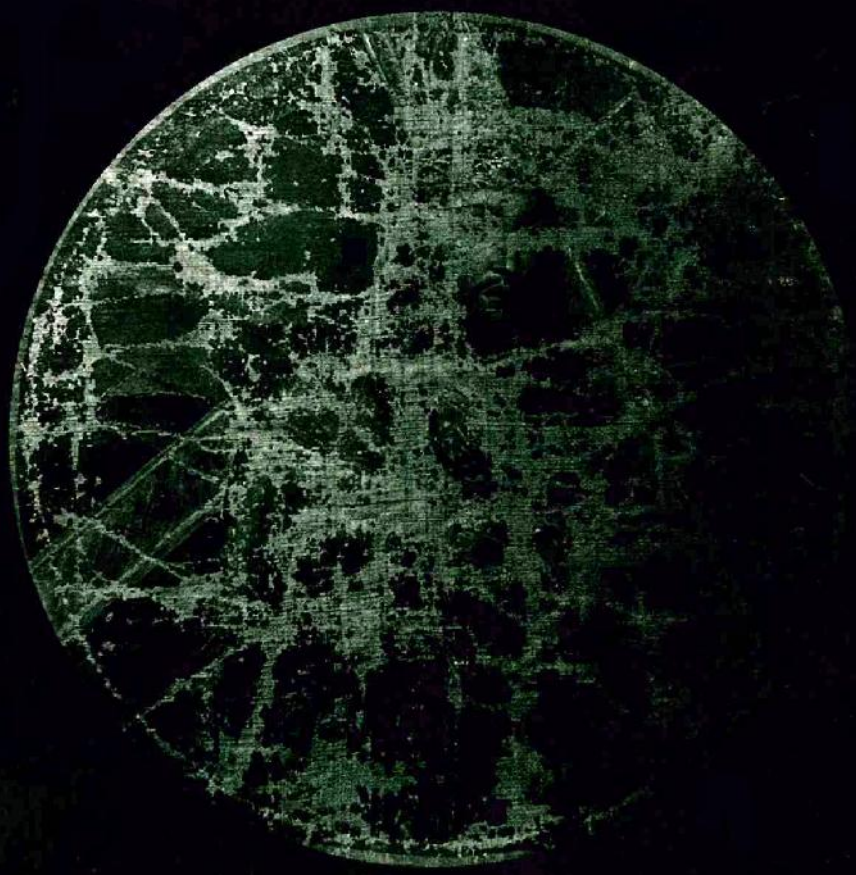
XVII. ESTUDIO DE UNAS IMÁGENES PICTÓRICAS SOBRE LIENZO DE JESÚS NAZARENO DE LA SANGRE

María de la Paz Unghetti Molina

La Pontificia e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre, Santo Cristo Verde y Nuestra Señora de la Vera Cruz (Estudiantes), sita en la Iglesia de San Francisco y San Zoilo de Antequera (Convento de Franciscanos), es la poseedora de una de las imágenes pictóricas que nos ocupa, referente a un estandarte procesional.

La Iglesia Franciscana de San Zoilo alberga la imagen que inspira esta pintura en la capilla de la Antigüa Hermandad de Flagelantes de la Santa Vera Cruz y Sangre de Jesucristo, que se fundó en el primer tercio del siglo XVI. Tal capilla se realizó de inmediato en estilo gótico como lo evidencia la bóveda estrellada de la misma en su tramo central (1). En el siglo XVIII se levanta el primitivo Camarín (1701), dedicado al Nazareno, que sería remodelado a mediados del siglo. Recientemente se ha restaurado y destaca arquitectónicamente el Camarín barroco del Nazareno de la Sangre construido en 1720 y después reformado, así como la citada bóveda estrellada. Su desmantelamiento es evidente.

La Imagen Titular de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre es una magnífica escultura manierista, atribuible al círculo granadino de Pablo de Rojas.



Los óleos de estandarte son una obra pictórica, que ha servi-

do para engrosar al patrimonio artístico de las Hermandades sobre todo en Málaga y provincia. Esta insignia institucional de la corporación adopta tal rango en los siglos XVII y XVIII, trayendo como consecuencia los consabidos pleitos entre los linajes nobles de la ciudad por la posesión del cargo de portador del mismo (2).

Adoptan desde el Barroco, la forma con la que hoy se distinguen, compuesta por una sección cuadrangular de rico recamado (terciopelo o seda) de la que penden dos o tres gallardetes. Se asimila a una llama por lo que resulta fácil considerarlos como un símbolo de la fe, que complementa su sentido iconológico con los colores distintivos de la Hermandad, en sus borlas y cordones.

Sigue diciendo Juan Antonio Sánchez López que «... en los primeros años del siglo XX la burguesía impulsa el renacimineto de la actividad procesionista...» Así la causa de la adjudicación del «gran arte» a la Semana Mayor, es incentivada por una razón de peso social que se preocupa de cimentar una clase fortalecida económicamente, que retoma un viejo elemento del ceremonial cofrade, para convertirlo en un fabuloso marco ideal revestido de hilos de oro en el que exponer y custodiar como un joyel el producto de sus pintores predilectos. Entre los que iniciaron en Málaga esta galería pictórica del estandarte procesional están Pedro Saenz y José Moreno Carbonero, a los que siguen un plantel de artistas locales como son: Luis Bono, Jiménez Niebla, Revello de Toro, Luis Molledo, Francisco Hernández, Fermín Durante...

Se le puede considerar a la pintura del estandarte como un retrato de imágenes escultóricas anunciadoras de sus titulares o concernientes a ellas como si se tratase de un cartel publicitario y preparatorio para emocionar. Para ello el retrato de estas ha de ser lo más fiel a la realidad, o bien si no se trata del concreto de esa representación sería una manera de captar la idea de gozo o pasión.

Concretamente estamos ante una bella obra pictórica de Cristo Nazareno, que a modo de prólogo del paso que le corresponde y sin duda alguna pese a su grave deterioro, nos manifiesta un rostro tranquilo y resignado sin amargura contenida.

El círculo que lo compone nos impacta por su expresión limitada al rictus de la boca y forma superior de las cejas quedando cromáticamente con un fondo de cierto celaje indefinido sin situar la figura en un espacio concreto, aunque sí nos muestra temporalmente una hora crepuscular, que invita al recogimiento y nos hace participar del peso de la Cruz portada.

Tras esta primera percepción visual nos adentramos en un análisis técnico de la obra, trabajada con un colorido frío, donde priman los tonos azul-verdosos, sólo interrumpidos por la calidez terrosa del madero. La faz de colores apagados, queda inmersa en la frialdad del entorno, obviando los cálidos ropajes, aunque

Nazareno de la Sangre. Óleo sobre lienzo. Convento Madre de Dios. ANTEQUERA.

se perciben ciertos motivos en el manto, que apuntan a una decoración dorada sobre el verde esmeralda de el mismo, color que no es precisamente muy característico de la iconografía de un Nazareno. El tratamiento pictórico del rostro en las partes visibles de la zona superior de la cabeza hasta los ojos, y desde la mitad de la nariz hasta la barba, nos indican un apreciable trabajo de pincelada suave y que marcan la expresión antes citada.

Su estado de conservación es deplorable y la trama del lienzo, que por lo percibido estuvo mal preparado, ha provocado las craqueluras y retirada en grandes lagunas de la capa pictórica; por su percepción global nos hace sospechar haya estado enrollado o simplemente doblado por el anverso o reverso de la tela que muestra pliegues con una trayectoria determinada y contínua.

Aunque la tela está afectada gravemente por la falta de pintura, en el conjunto de la figura se aprecia esa expresión de tranquilidad y resignación a la que ya aludimos y que nos hace referencia a la relación existente en el rostro con el esfuerzo para sostener la Cruz, de la que se puede pensar fuera poco pesada y tan sólo la soporta el Nazareno con el hombro sin provocarle una flexión de cintura, que le dirija la cabeza hacia abajo. También observamos que ésta se encuentra bastante oblícua en su larguero mayor y por esto se intuye no lleve ayuda del Cireneo. Así pues, sacamos como consecuencia que esta imagen presenta una parada de Cristo hacia el Calvario, de ahí que su posición erecta sea la apropiada en el descanso, al igual que la dirección del madero, que relaciona las facciones del rostro, situándonos junto con el celaje en un espacio temporal de las últimas horas vespertinas en la que se comenzaba la marcha hacia su destino. Tales datos nos aclaran que se trata de la primera etapa de la andadura.

El estandarte de este Cristo podría ser anunciador de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre de fines del XVI, pero lo que sí es cierto a simple vista es que no es un retrato de imagen escultórica, ni por el atuendo y las Potencias que porta la escultura.

Por otra parte un grabado de la «Dolorosa Imagen de Jesús» como lo intitula, referido al Nazareno de la Sangre y que data del 1784, sito en tal convento de San Francisco de Antequera es más semejante al que nos concierne aunque su iconografía presenta diferentes elementos perceptibles a simple vista como es la colocación de la Cruz, que en el grabado está más levantada por detrás, e incluso la misma postura de cuerpo es menos erguida que la del estandarte. En el caso de este Cristo transporta el madero o descansa en su itinerario como apuntamos, mientras que en el grabado la situación incluso de las piernas nos indica un movimiento, que según el esquema previsto por el seguidor de Pablo de Rojas, simplemente está aceptándola, de ahí que el larguero mayor vaya hacia adelante, recuperando esta co-

locación en la actualidad.

Los rostros expresivos son distintos correspondiendo a situaciones diversas: Cristo acepta la Cruz con gesto permisivo y mano acariciadora hacia ella (escultura); Cristo descansa en su andadura con gesto resignado y tranquilo relativo a la parada (estandarte); Cristo camina con la Cruz, gesto doliente y mirada abstraida (grabado).

Y también que todos estos elementos comparativos analizados son producto de una iconografía de estilo artístico como consecuencia de la ideología del momento que lógicamente en sus manifestaciones religiosas imprimen el sentir del pueblo (3).

El grabado corresponde al gusto del XVIII por la figuración expresiva que emocione al pueblo. Mientras que en la escultura y en nuestro estandarte se presenta la tranquila faz de un Nazareno resignado por lo que correspondería a un equilibrado estado con formas más sosegadas.

Si la escultura del círculo de Pablo de Rojas está periodizada en el Manierismo transicional al Barroco, Nuestro Padre Jesús en cuestión puede localizársele en el XVIII como recreación barroca del titular de la Cofradía. Sus aditamentos decorativos se perciben en la riqueza de la túnica con el cíngulo e insignias de J.H.S. en plata, junto con la corona de espinas también en plata, con el rico camafeo perlado. Estos nos ofrecen importantes datos para ratificar su cronología, aunque adolece de los efectos pasionales del cromatismo de la sangre en el rostro o la elevación de las cejas en el entrecejo reveladoras de un amargo dolor.

La segunda pintura sobre lienzo, esta vez de un cuadro devocional, pertenece al Convento de Madre de Dios de monjas de clausura agustinas de Antequera. La ubicación del óleo es en la clausura del citado convento, que representa igualmente a Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Sangre.

Su estado de conservación es más aceptable que el anterior por lo que nos permite mejorar la apreciación para su análisis.

Tenemos antes nosotros a un Nazareno portador de la Cruz, en el que su expresión es a simple vista de dolor y esfuerzo contenido por el peso de ésta. Estudiando primeramente el colorido del cuadro observamos que es terroso, quizás matizado también por la suciedad de la capa pictórica, que evita que éste salga a la superficie en su tono real. Pero de todas formas existe un predominio de las tierras y sólo la luz aparece más viva en el rostro, manos y pies de la figura, produciendo un claroscuro sin exceso. La túnica azulgrisácea, se presenta con pliegues que marcan el interior de la anatomía careciendo de ostentosidad en su ornato. La cuerda muy semejante en su tipología al cordón franciscano, nos puede referir a uno de los atributos de humillación del ciclo de la Pasión. El fondo de paisaje junto con la Cruz están en una armonía cromática, quedando valorados cada uno en su plano.

La pincelada la apreciamos

levemente en lo que se refiere al rostro, manos y pies trabajados con mayor detenimiento. El pie izquierdo se ha trabajado en escorzo por lo que queda algo forzada su postura de tres cuartos, donde el talón no aparece y el asentamiento del mismo lo deja impreciso, pues no corresponde la posición de los dedos con la postura del pie. El derecho presenta menos dificultad por situarse de perfil y se observa perfectamente colocado aunque no adolece de cierta inseguridad en la pisada.

Las manos trabajadas con efectos de claroscuro para indicar profundidad de planos. Así la derecha se queda en la penumbra y con los dedos situados al mismo nivel, por lo que se produce una extraña situación. La izquierda ha quedado falta de fuerza y su actitud es más de caricia que de sujección. Los dedos en sus falanges terminales se han igualado cromáticamente para producir la sensación de profundidad.

El rostro con la expresión antes citada lleva su mirada perdida hacia el Camino. La entonación de la cara produce un contraste fuerte entre la parte que mira al espectador y la que queda más hacia la cruz. Sus finas facciones se acusan en el dibujo de las cejas, la afilada nariz hebrea y el rasgado de los ojos sobre todo el del izquierdo que se debe a un dibujo erróneo en cuanto al escorzo de la posición de tres cuartos. El modelado de las mejillas se percibe con los pómulos salientes ligeramente y sin encarnación rosácea alguna. La cabellera larga y caida, la corona de espinas muy igualada de color con el cabello nos produce un todo unitario sólo flanqueado por la escasas gotas de sangre y el nimbo suavemente marcado como irradiación lumínica que separa técnicamente el plano de la cabeza de Cristo de la Cruz.

La túnica lleva un plegado anguloso como corresponde a su gruesa textura y deja, pese a esto, entrever la anatomía de las piernas sobre todo de la izquierda donde se aprecia de rodilla para abajo una irregularidad estructural.

Con lo que respecta a la anatomía del brazo izquierdo, percibida a través de ésta, no presenta formas extrañas a causa de su posición de total perfil, pero la parte del brazo, con más lógica, tendría que haber quedado algo en escorzo, aunque sí queda correctamente el antebrazo y la mano. El torso algo forzado por la postura de las piernas parece como desplazado a la derecha, teniendo en cuenta que debajo lleva la túnica tallada.

La Cruz pesa sobre el hombro de Cristo y su inclinación queda perfectamente adaptada al contexto de la acción.

El paisaje de fondo con un promontorio de tierra a la izquierda y una luz crepuscular a la derecha ubicada entre Cristo y el madero, deja en la penumbra total el espacio superior del lienzo, donde ya se pierde el larguero menor de la Cruz.

Su perceptible conservación es buena salvo que algunos deterioros como en el ángulo superior derecho se han subsanado caseramente. La tela presenta craqueladuras generali-

zadas y pocitos que están adheridos al lienzo mínimamente. Grietas perpendiculares en la trama de la misma provocan el desprendimiento de la capa pictórica.

Este cuadro devocional es uno de tantos que existen en los conventos e iglesias pero que son más apreciables por su sentido emotivo que por el valor artístico de la obra, y sirven para acercar la imagen a los devotos ante la imposibilidad de tenerlos escultóricamente.

Así pues este Nazareno carece de artilugios ostentosos a diferencia de los del anteriormente analizado y es muy digno del convento al que pertenece. Su situación espacial y temporal está perfectamente marcada por una localización en el camino del Calvario y una luz vespertina que se indica por el celaje de la izquierda.

La eliminación de los brocados del manto y la corona de espinas simple sin el lujo de la plata y camafeo perlado, junto con la soga tomada como elemento pasional, nos hace pensar en un Cristo más idealizado que castigado según el gusto del barroco andaluz.

Su actitud algo forzada como apuntamos técnicamente hace pensar en que esos contrapostos indiquen una expresión manierista como es característica de pinturas del último tercio del XVI de la Escuela Andaluza, similares a Luis de Vargas que son retomados técnica e iconográficamente por un moderno pintor local del XVIII afin al tenebrismo tan vigente entonces en la provincia de Málaga, a partir de la observación de la obra de autores tan conocidos como Miguel Manrique, Diego de la Cerda y sobre todo Juan Niño de Guevara(4). A propósito de este último, en su San Francisco Javier expirante sito en la capilla del Cristo del Amparo de la catedral de Málaga, hallamos semejanzas de tratamiento del rostro a lo zurbaranesco y la ambientación de paisaje, con nuestro cuadro. No obstante el autor de éste adolece de la precisión dibujística de Niño y aunque el realismo en él es evidente, no lo acusa con tanto énfasis como en el San Francisco Javier. También los tonos fríos y apagados contribuyen a la austeridad del óleo y provocan un sentir religioso profundo idóneo para el recinto que lo alberga.

NOTAS

(1) *Romero Benítez,* J.: *Guía Artística de Antequera.* Caja de Ahorros de Antequera. 1989.

(2) AA.VV.: *Patrimonio artístico de las Cofradías.* Arguval. Málaga 1990. Artículo «La pintura en las Cofradías de Pasión». J.A. Sánchez López.

(3) *Ungbetti Molina,* M.P.: «Comentario acerca de la ideología que configuró la estatuaria procesional». Revista *Alto Guadalquivir.* Especial Semana Santa Giennense 1982.

(4) *Clavijo García,* A.: *Juan Niño de Guevara y su obra en la catedral de Málaga.* Caja de Ahorros Provincial de Málaga 1975.

JOSÉ ESCALANTE JIMÉNEZ, Historiador. Antequera.

JOSÉ SÁNCHEZ HERRERO, Univ. de Sevilla.

ESPERANZA CANO RUÍZ, Univ. de Málaga.

ROSARIO CANACHO MARTÍNEZ, Univ. de Málaga.

JESÚS ROMERO BENÍTEZ, Historiador de Arte. Antequera.

SUSO DE MARCOS, Escultor y académico. Málaga.

MARÍA DE LA PAZ UNGHETTI MOLINA, Historiadora de Arte. Escuela de Artes Plásticas y Diseño. Málaga.

FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ, Univ. de Málaga.

RAFAEL MORALES CASTEJÓN, Escuela Artes Plásticas y Diseño. Córdoba.

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LOPEZ, Univ. de Málaga.

EDUARDO NIETO CRUZ, Historiador de Arte. Málaga.

MANUEL MENDOZA ORDÓÑEZ, Bordador. Málaga.

SALVADOR AGUILAR SAN MIGUEL, Diseñador. Málaga.

RAFAEL IZQUIERDO ABRISQUETA, Químico metales. S.A.V.E.C.O. Córdoba.

ROSA MONTERO SIMÓ, Químico metales. S.A.V.E.C.O. Córdoba.

RAFAEL PÉREZ MORALES, Químico metales. S.A.V.E.C.O. Córdoba.

CARLOS MORALES NAVARRO, Químico metales. S.A.V.E.C.O. Córdoba.

JOSÉ RODRÍGUEZ GORDILLO, Químico policromía. Univ. Granada.

ANTONIO SÁNCHEZ NAVAS, Químico policromía. Univ. Granada.

ENRIQUE NAVEIRA ABEIGÓN, Radiología. Málaga.

ANTONIO SENÉS MOTILLA, Radiología. Málaga.

ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN, Restauradora. Málaga.

AMOR ALVAREZ RUBIERA, Restauradora. Málaga.

ANA IRURETAGOYENA GARCÍA, Restauradora. Madrid.

JOSÉ MARÍA VELASCO GÓMEZ, Restaurador de estructuras y soportes lígneos. Granada.

ANTONIO GARCÍA DE GALVEZ, Forense. Málaga.

SEMANA SANTA ANDALUZA EN MINIATURA

Realizada por el Equipo de Taller de la Empresa **"ELOY OPTICO"** de Málaga.

En la Antigua Casa Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Gran Poder.

Dentro de los Actos Culturales organizados por el Pabellón de la Santa Sede.

PABELLON SANTA SEDE · SEVILLA · 1992 ·

Horario:
De 10 a 2 y de 5 a 9
Incluso Domingos y Festivos

ENTRADA LIBRE