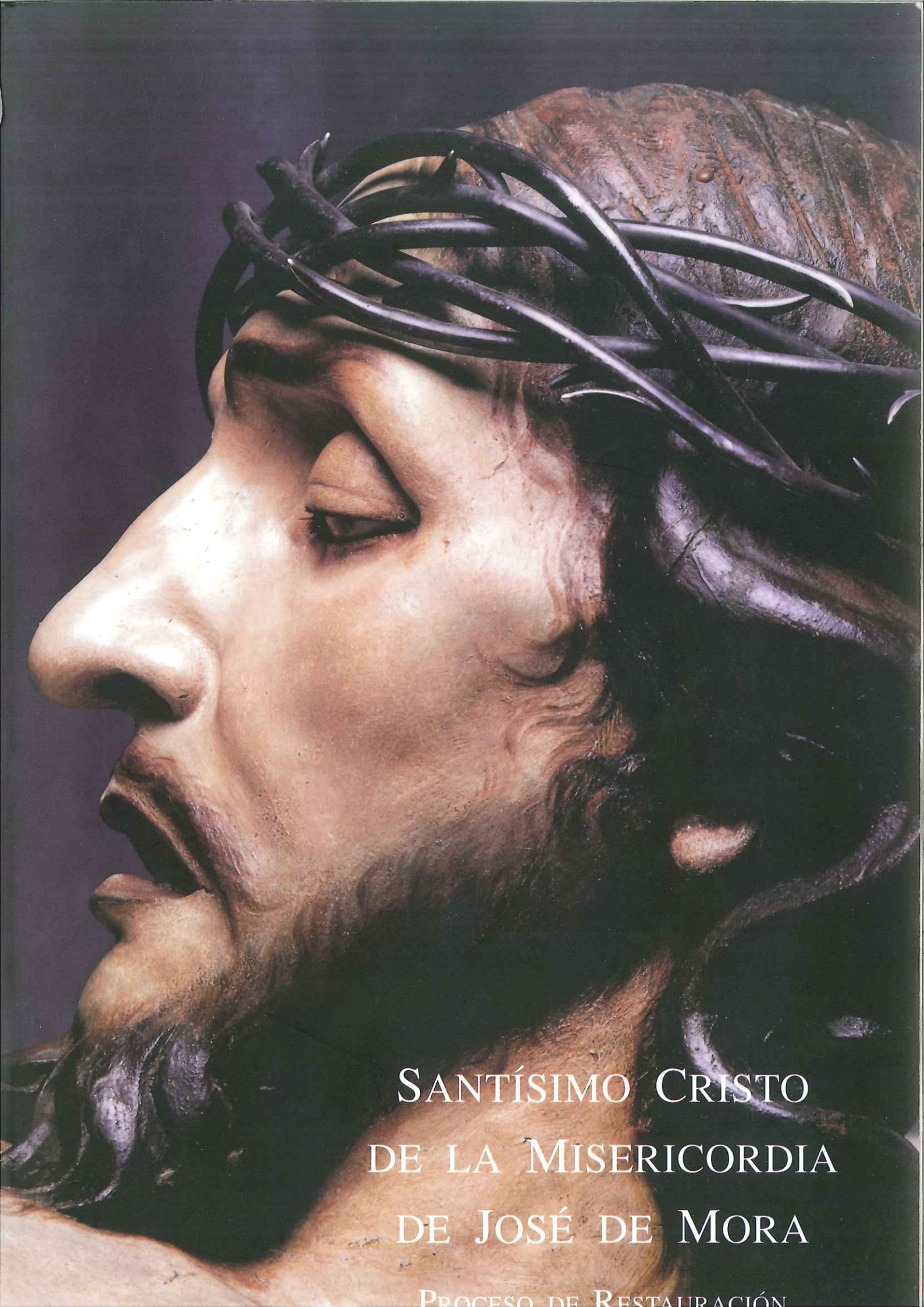


Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora

Proceso de Restauración

SANTÍSIMO CRISTO DE LA MISERICORDIA DE JOSÉ DE MORA

PROCESO DE RESTAURACIÓN

NÚMERO 16

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura
Delegación Provincial de Granada
Dirección General de Bienes Culturales

Caja de Madrid

Pontificia y Real Hermandad Sacramental
del Señor San José y Animas
y Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia (del Silencio)

La tutela y la protección de los bienes muebles es una de las competencias asumidas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, según recoge la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía.

Corresponde a la Dirección General de Bienes Culturales la labor de protección, conservación, investigación y difusión de nuestro patrimonio cultural. En esta labor de conservación y restauración, la Dirección General presta una especial atención a la imaginería religiosa procesional.

Este es el caso del Cristo de la Misericordia, magnífico ejemplo de la obra de madurez de José de Mora, escultor que culmina los desarrollos de trascendencia y expresión puestos de manifiesto por la escuela barroca granadina, en la que Mora aparece como el principal continuador del espiritualismo introducido por Alonso Cano.

Sin embargo, cuando desde esta administración se plantea la necesaria restauración de la imagen, ante el informe de los especialistas en conservación y restauración, no se tiene en cuenta sólo la indudable calidad artística de esta escultura policromada, como han puesto de manifiesto los historiadores. A la dimensión cultural del patrimonio, se viene a unir la dimensión social: también se ha valorado su pertenencia a esa parte del patrimonio que está próximo a nuestra comunidad, a cada individuo, inserta en nuestro medio, expresión material y simbólica de nuestras raíces, vehículo de ese conjunto de características propias que nos diferencia de los demás y que llamamos identidad.

Ahora vuelve a recuperar el Cristo de la Misericordia de San José su esplendor original de la mano de la restauradora Bárbara Hasbach, cuya especialización académica y experiencia en escultura policromada ha sido confirmada a tenor del magnífico trabajo realizado, en el que ha puesto el mismo cariño y entrega que llevó al autor a crear esta impresionante obra hace ya tres siglos.

La Delegación Provincial de la Consejería de Cultura en Granada, se enorgullece al presentar la restauración del Cristo de la Misericordia, que supone una concreción de la gestión cultural sobre nuestro patrimonio, para que pueda ser disfrutado es sucesivas generaciones.

Carlos Gollonet Carnicero
Delegado Provincial de Cultura de Granada
Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

En un porcentaje muy elevado de las intervenciones destinadas a la conservación y restauración del patrimonio histórico, el artífice, evitable o inevitablemente, deja señas de su trabajo. En el caso del Cristo de la Misericordia, en un estado muy cercano al original, el técnico no ha tenido que aportar conceptualmente casi nada, y la imagen ha sido, por decirlo así, el verdadero Director de su propia operación.

Efectivamente, cuanto se conocía del Silencio, del resto de la obra del insigne José de Mora y cuanto pudieron enseñar los estudios previos a esta restauración, dejaban escaso margen a decisiones alternativas, o discutibles, por cuanto pudieran verterse en ellas subjetividades. Incluso en la cruz original de taracea, en la que se ha realizado un forzoso aporte de material nuevo, el dibujo y su dimensionado estaban inequívocamente marcados, como un puzzle que debe componerse en la imagen prefijada.

La «restauración», como término general no puede definirse sólo como una acción destinada a la conservación puramente material. Se trata de volver comprensible al objeto degradado, con cuantas características de origen sean recuperables, incluido aspectos más sutiles como el de la «visión» que tenemos de la pieza. Por tanto, volver a contemplar al Cristo de Mora en la cruz diseñada para él supone conseguir una aspiración que pocas veces puede cumplirse en otros bienes, tanto de naturaleza mueble como inmueble, sin más inconveniente que la limitada memoria histórica de nuestra generación, acostumbrada a una imagen del Cristo sobre una cruz sencilla, que sólo se concibió como provisional.

Por tanto, nos cabe la tranquilidad de que la imagen se presenta cual debía ser, sin más añadido que la técnica, conocimiento y sensibilidad de la restauradora, manteniendo, en lo que era posible para no hacer peligrar la conservación de la pieza, cuantas huellas del paso del tiempo eran visibles.

Departamento de Conservación y Restauración
del Patrimonio Histórico
Delegación Provincial de Cultura de Granada
Junta de Andalucía

Escribir unas palabras de presentación en el umbral de un libro como éste, resulta especialmente grato, tanto porque el texto ha visto la luz merced a la Caja de Madrid, Entidad que además de ocupar un puesto preeminente en el horizonte financiero, mantiene una relevante y dilatada trayectoria en ámbitos sociales, artísticos y culturales, como por el contenido positivo de las páginas que siguen.

En ellas, precisamente, se nos cuenta el proceso seguido para la recuperación de una obra decididamente importante en nuestro rico patrimonio artístico, como es la de la imagen del prestigioso Cristo de la Misericordia de Granada.

Un proceso -la restauración- que exige una minuciosa labor de investigación previa, casi detectivesca, para establecer el correspondiente diagnóstico y así poder aplicar la consecuente medicación que deje la imagen en perfecto estado de salud.

Toda esta peripecia, que se nos narra a lo largo del texto que nos ocupa, ha sido realizada por un escogido grupo de especialistas, con cuidadosa pericia, encabezado por Bárbara Hasbach actuando tanto sobre la imagen del crucificado, como sobre la cruz original que lo sustenta, dando como resultado el poder contar de nuevo con el conocido Cristo de José de Mora.

Esta gran obra de la imaginería granadina, considerada por los tratadistas como una de las obras más destacadas de nuestra escultura, incardinada dentro del barroco andaluz, impregnada de hondo dramatismo y concebida para mover al pueblo a la piedad, fue ejecutada hacia el año 1695 -por encargo de los frailes menores- por el artista granadino José de Mora (1642-1724), obra que marca el apogeo de su arte y en el que el autor supo dejar su impronta más creativa y personal.

La imagen del Cristo de la Misericordia, conocido como Cristo del Silencio, cuya devoción se extendió pronto por toda Granada, ha llegado a ser la titular de la Cofradía del Silencio, hermandad creada en 1924 que cuenta con una brillante trayectoria y ocupa un lugar destacado dentro de las celebraciones cuaresmales de la ciudad y que ha propiciado con su entusiasmo y dedicación la gestión de la restauración de la imagen.

Sólo me resta dejar constancia de mi satisfacción por los resultados obtenidos tanto en la recuperación de la imagen del Cristo de la Misericordia, como en dar a conocer todo el proceso efectuado y ofrecer mis parabienes a todos los que han hecho posible -Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, Cofradía del Silencio, Equipo de Restauración -la consecución de tan óptimos resultados.

Madrid, Mayo de 1995
Angel Montero
Director Caja de Madrid.

La Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia se funda un mes antes de la Semana Santa del año 1924, gracias al impulso del entonces párroco de la albaicinera iglesia de San José Don Ángel Guevara Horcas quien, secundado por altos funcionarios de la Delegación de Hacienda de esta ciudad, dió vida a una Hermandad de Penitencia en la que se cristalizó la secular devoción que Granada rendía a la sagrada imagen del Crucificado que durante tantos años había figurado en la procesión general del Santo Entierro, siendo aprobados sus estatutos, en el mes de Marzo del mismo año, por el Arzobispo Don Vicente Casanova y Marzol y celebrando su Junta fundacional el 6 de Mayo.

Desde su creación la nota característica de la misma fue el «silencio» y esta forma de comportamiento en sus Estaciones de Penitencia ha calado hasta tal punto en Granada que su nombre popular es precisamente ese, el de «Cofradía del Silencio». Así se la denominó y así se la denomina en la actualidad, caracterizándose por seguir respetando escrupulosamente aquellas normas reflejadas en sus reglas fundacionales en las que se especificaba que el Santísimo Cristo saldría a las doce y un minuto de la madrugada del Jueves al Viernes Santo, que el silencio sería total entre sus filas nazarenas, que las calles que atravesara debían permanecer en completa oscuridad y que sus hermanos vestirían negro y austero habito de cola, cingulo de esparto, sandalias peregrinas y guantes y calcetines de algodón blanco.

Desde aquella ya lejana fecha de su fundación, que coincide con una etapa en la que la Iglesia Católica se decidía bajo el pontificado de Pío XI, por «una incansable lucha contra el laicismo liberal» y en Granada con la llegada a la sede arzobispal del ya citado Don Vicente Casanova, indudable impulsador de las celebraciones pasionales en nuestra ciudad, la Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, que ostenta los títulos desde el año 1926 de Real, por nombramiento de honor otorgado al Príncipe de Asturias, y de Pontificia, por concesión de Su Santidad Pío XI, ha desarrollado su vida en torno al culto a la portentosa imagen del Cristo que José de Mora tallara, hacia el año 1695, por encargo de la Congregación de clérigos menores de San Francisco de Caracciolo, orden religiosa ubicada en el albaicinero convento de San Gregorio Bético, donde permanecería hasta la desamortización decretada por Mendizabal en 1835, año en que seria trasladada al templo parroquial de San José donde permanece en la actualidad y donde, como ya hemos citado con anterioridad, se gestó y fundó su Cofradía de Penitencia.

El Cristo de la Misericordia ha padecido a lo largo del tiempo los avatares propios que afectan a las imágenes de culto presentando ya algunos desperfectos cuando la Cofradía se hizo cargo de la sagrada imagen en 1924, aunque la mayor agresión a su conservación se produjo en el año 1967 en que, con motivo de la exposición antológica de imaginería granadina en homenaje a la figura de Alonso Cano, se instaló en la gran sala del Hospital Real de nuestra ciudad, entre otras piezas escultóricas relevantes de la escuela granadina, a nuestro venerado Titular, exposición que se inauguró en el mes de Julio. Allí, y como consecuencia de las altas temperaturas propias del estío andaluz y la consiguiente falta de humedad, la escultura se resintió tan seriamente que aparecieron en ella unas peligrosas grietas que, con el paso de los días, fueron ensanchándose de manera alarmante y dañaron gravemente su policromía. Hasta tal punto cundió la preocupación en el seno de la Cofradía que en la Semana Santa siguiente, la de 1968, el Santísimo Cristo no figuró en la Estación de Penitencia en posición vertical en su «paso», sino que lo hizo tendido en posición semihorizontal por el temor de sus cofrades a que se produjera por algún mal movimiento un desprendimiento de la imagen de su cruz o cualquier otra desgracia irreversible. Con su vuelta a la capilla en la que figura en la Parroquia de San José y manteniéndole un grado de humedad y una temperatura adecuada, la sagrada imagen pareció mejorar de sus males, aunque la inquietud de la Cofradía por su conservación

era cada vez mayor y los intentos de restauración que se emprendieron,acudiendo a instancias oficiales por aquellos años de profunda crisis, resultaron baldíos, decidiéndose su inmovilización en el año 1975.

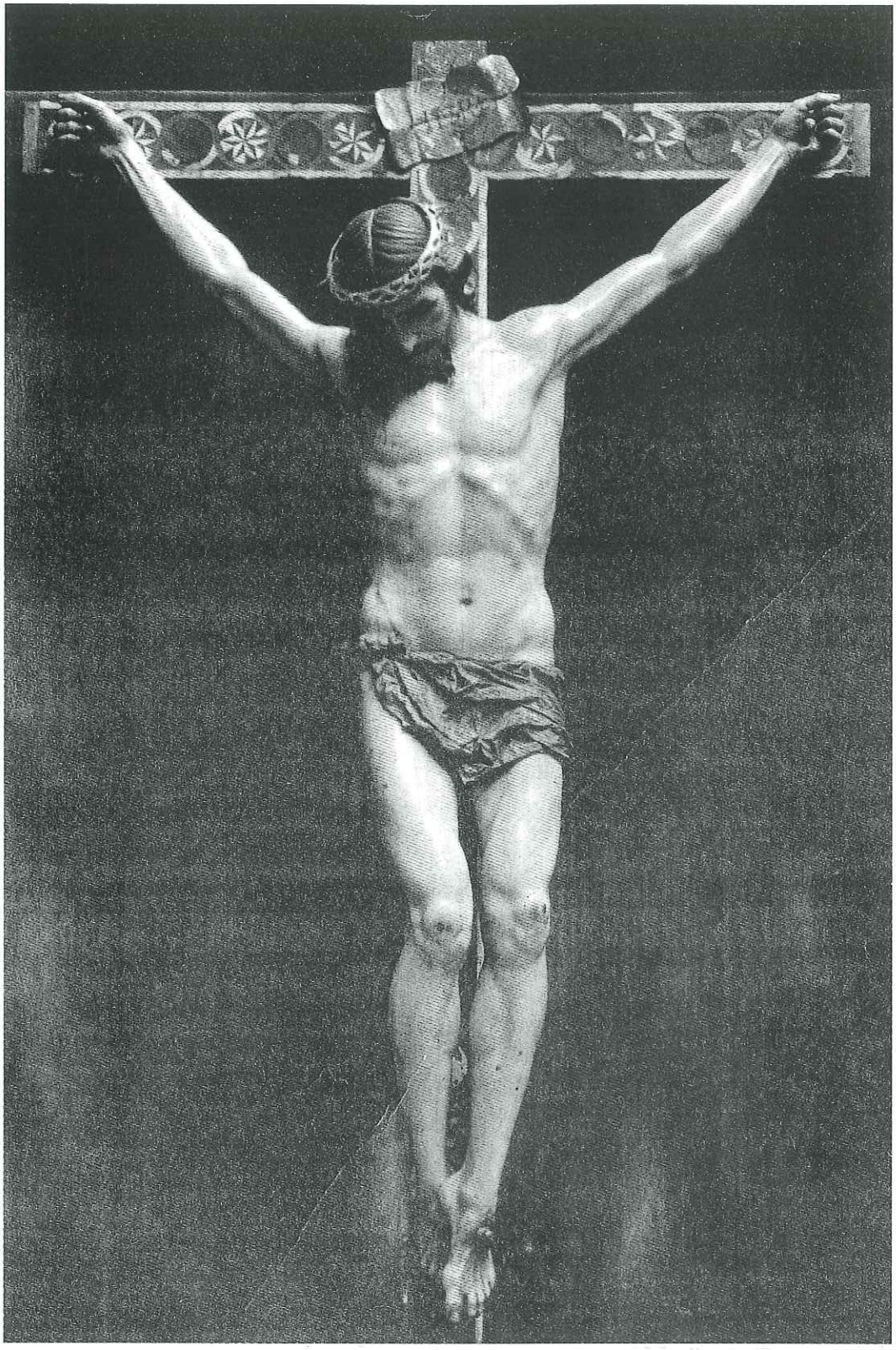
Desde entonces y hasta hoy ha sido objetivo prioritario de la Cofradía la conservación y restauración del divino Crucificado, conscientes de que teníamos en nuestras manos el futuro de una obra cumbre de la imaginería granadina del siglo XVII a la que Gallego Burín definiera en su día como «el más bello de los crucificados andaluces y una de las piezas principales de la estatuaria española».

Hace cuatro años se comenzaron a entablar contactos con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Delegación del mismo nombre de la citada Consejería de nuestra ciudad, con objeto de someter la venerada imagen a una actuación restauradora que le devolviera su originario esplendor y permitiera su conservación para las generaciones venideras, contactos que se materializaron en la realización de un exhaustivo informe técnico emitido por la Dirección General de Bienes Culturales de la citada Junta, a través del recientemente creado Departamento de Bienes Muebles, y que ha dado como positivo y espectacular resultado no sólo la soberbia restauración de la sagrada imagen, sino también la recuperación de la primitiva cruz de marfil y carey sobre la que José de Mora ubicó al Santísimo Cristo en 1695, cruz que permanecía inutilizada por su mal estado desde el año 1927 y que la Cofradía tenía guardada desde entonces.

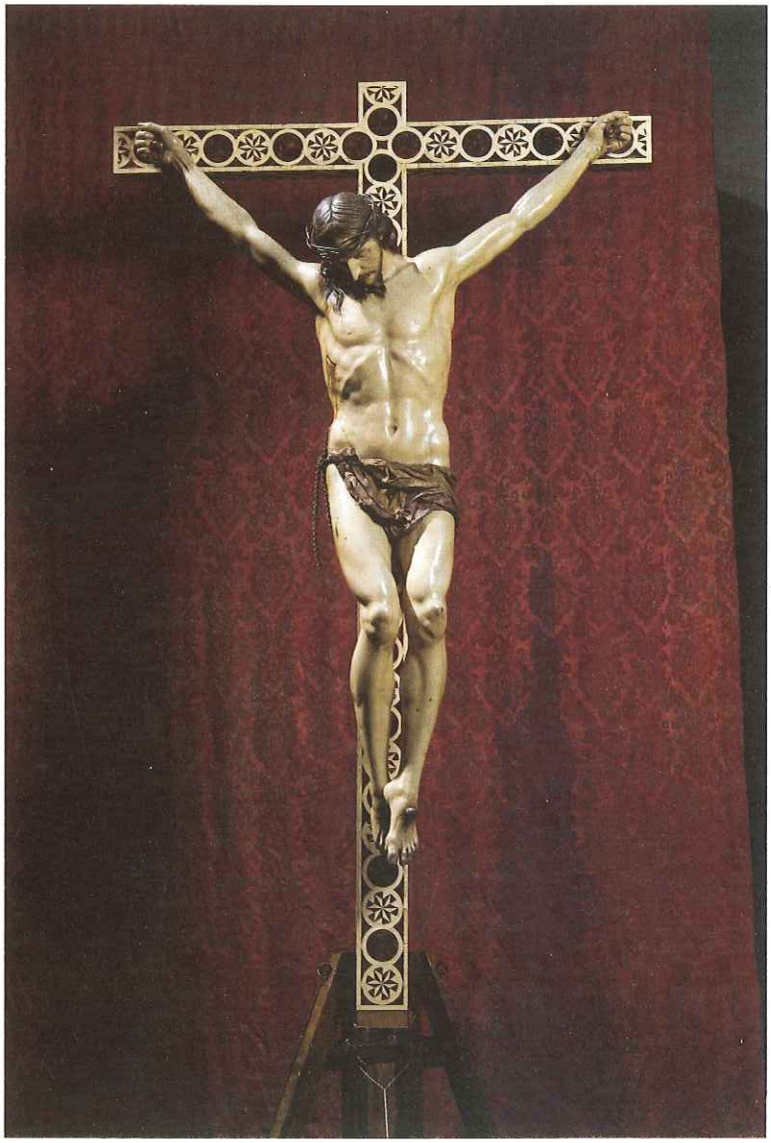
Todo este proceso de consolidación y restauración ha recaído en las manos de la prestigiada restauradora Doña Bárbara Hasbach que, auxiliada por un competente equipo de profesionales, lo ha llevado a cabo entre Diciembre de 1994 y Abril de 1995, tarea ardua y nada fácil en la que hay que destacar la meticulosidad y minuciosidad con que ha sido realizada, el profundísimo respeto a la obra original y, sobre todo, el enorme cariño con que ha tratado a nuestro venerado Cristo de la Misericordia y que le agradeceremos eternamente.

Una restauración de una imagen emblemática de una ciudad, como es la del Cristo de la Misericordia, es siempre una decisión difícil, problemática y no exenta de polémica, pero totalmente justificable por necesaria si ello redunda en la mejor de las garantías para la adecuada conservación de un Cristo que es orgullo del arte español, de su Cofradía y de la ciudad de Granada

La Cofradía



Cristo de la Misericordia. Fotografía realizada aproximadamente en 1925 por el Sr. Torres Molina. Colocado en la cruz primitiva de taracea, de carey y de marfil.



INTRODUCCIÓN

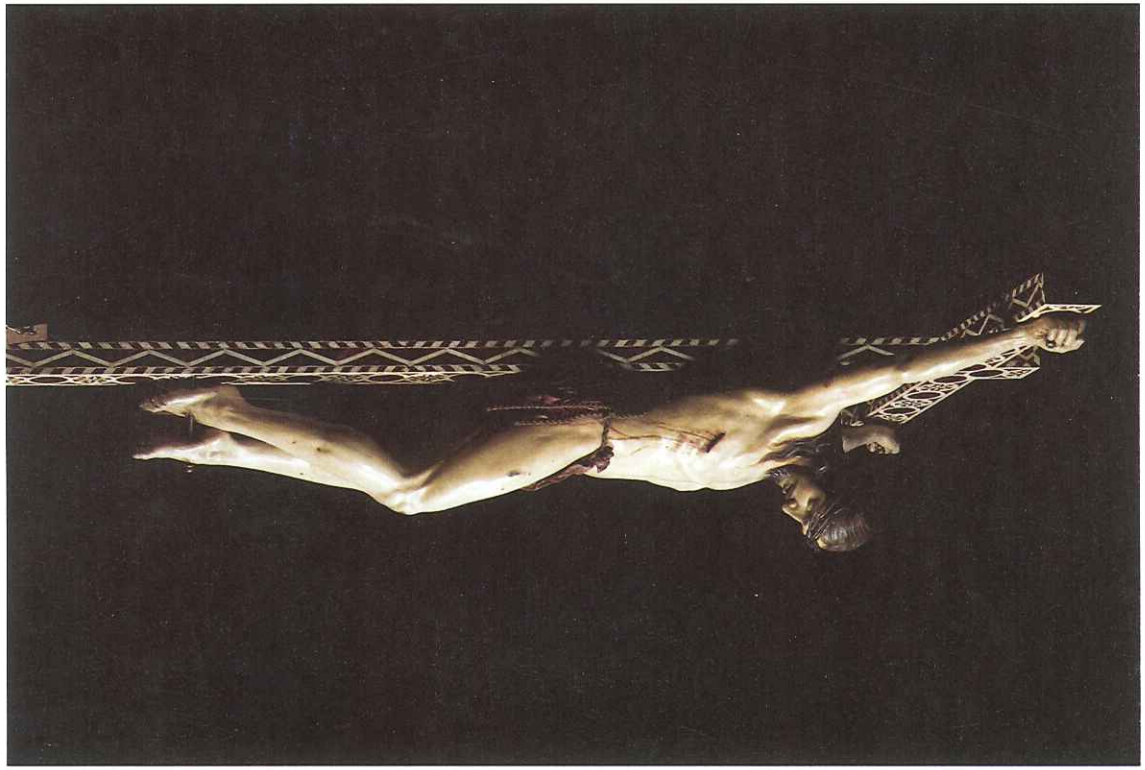
BÁRBARA HASBACH LUGO

En este informe nos centraremos en el estudio material del Smo. Cristo de la Misericordia de José de Mora y su restauración, así como en su importancia dentro de la historia de la escultura española con la aportación de nuevos datos útiles para el estudio comparativo con otras obras.

Para el mejor entendimiento de la técnica de ejecución de ésta gran escultura y como complemento del tratamiento de restauración, han sido realizados diferentes estudios de documentación. Se analizaron distintos aspectos, bien antes de la intervención, como información previa para conocer la talla lo mejor posible, o bien durante el mismo, con el fin de completar y aportar nuevos conocimientos sobre la escultura. Obtenidos los diferentes datos, se procedió a la restauración del Smo. Cristo de la Misericordia con la intervención en la minuciosa restauración de la cruz de taracea cartujana de los restauradores Leandro Seixas Díaz y, en la limpieza y fijación de las piezas antiguas de la restauradora Pilar Vicario Leal. Fue un objetivo importante volver a colocar al Smo. Cristo sobre la misma, por la singularidad de su decoración y su antigüedad, lo que unido al común origen histórico, hicieron aconsejable esta opción (comprobado durante la restauración por la inscripción descubierta en el ensamble del crucero).

Iniciamos este informe con el estudio histórico artístico por parte de dos historiadoras del Arte: Esperanza de los Ríos Martínez en lo referente al Smo. Cristo y Teresa Gómez Espinosa en lo concerniente a la cruz. Después de la Memoria de restauración con la descripción de la técnica y la historia material del Cristo, se incluye el análisis químico de los materiales realizado por Enrique Parra Crespo y Marta Presa Cuesta, de la Universidad Alfonso X el Sabio, seguido por último de la interpretación de las placas radiográficas de Teresa Gómez Espinosa elaboradas pacientemente por el Dr. Fernando Machado Quintana, miembro de la Cofradía del Silencio, a quien se lo agradecemos fervientemente. La transcripción del manuscrito hallado en el interior del Cristo ha correspondido a Eva Martín López, directora del Archivo Histórico Provincial de Granada y la de la inscripción de la cruz a Alejandra Gil de Gandarillas, del cuerpo facultativo de archiveros. La mayoría de las fotografías y diapositivas han correspondido a Joaquín Gómez de Llarena, quien ha realizado un detenido estudio del Cristo, procurando captar la belleza y el espíritu de esta singular talla.

La restauración del Cristo ha sido posible por la conjunción de los esfuerzos de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, de la Cofradía del Silencio y del Arzobispado de Granada, que ha concedido el permiso para la realización de las obras; a todos ellos estamos muy agradecidos por la comprensión, apoyo y colaboración recibidos en todo momento, con lo cual ha sido posible llevar el trabajo a excelente término. Así mismo deseamos agradecer a Don Antonio Herrero, párroco de la iglesia de San José su infinita paciencia e interés, a Dña. Mª. Elena Gómez Moreno y a su hermana Nati el gran entusiasmo, observaciones y consejos durante la restauración y muy especialmente al Hermano Mayor y al Albacea de la Cofradía del Silencio, así como a cada uno de los miembros de la misma por su generosa ayuda en todo momento, su entrañable relación y el gran amor y veneración que tienen al Smo. Cristo.



Estudio Histórico Artístico del Cristo de la Misericordia

Esperanza de los Ríos Martínez

El trabajo fundamental para conocer la vida y la obra del escultor es el libro de Antonio Gallego Burín *«José de Mora, su vida y su obra»*, publicado en 1925 por la Universidad de Granada, reproducido en facsímil por la misma, en 1988 y prologado por Domingo Sánchez Mesa. Es interesante, no solo por sus valores en cuanto obra de investigación, sino también por la sensibilidad con que aborda ambos aspectos.

Otros trabajos, escasos por la falta de datos, sin embargo, complementan documentalmente a éste. Entre los más importantes podemos señalar el artículo del mismo Gallego Burín, titulado *«Tres familias de escultores»*, publicado en el mismo año; con posterioridad, el de Luis Magaña Bisbal *«Una familia de escultores los Mora»*, en 1952 y, más recientemente, en 1971, *«Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas»* por Emilio Orozco. Aparte de dichas investigaciones, se le han dedicado algunos capítulos en catálogos de exposiciones, como fue la de Alonso Cano, celebrada en Granada en 1969 y en trabajos como el de Sánchez Mesa, *«Técnica de la escultura policromada granadina»*, de 1971.

La problemática para conocerle más a fondo radica en la desaparición del Archivo de Protocolos Notariales de Granada, que ardió en 1879 y donde debieron figurar los contratos para la mayor parte de sus esculturas, Así como documentos de su vida privada, entre ellos el testamento que otorgó junto con su esposa en fecha del 8 de Febrero de 1703; además, Mora no firmaba sus tallas, por lo cual las investigaciones en torno a su personalidad deben moverse, en algunos casos, sobre un fondo resbaladizo.

Bernardo de Mora, padre de José, procedía de Palma de Mallorca, de la villa de Porreras. En 1641 aparece trabajando en Baza con el escultor Cecilio López con cuya hija, Damiana López Criado y Mena, contrajo matrimonio el 26 de Mayo de 1641; en 1642, nació José, siendo bautizado el 1 de Marzo de dicho año.

A partir de esta fecha, 1655, teniendo José 16 años, cabe aceptar que comenzase a trabajar junto a su padre, con el que formaría taller durante mucho tiempo. Poco después, José marchaba a la Corte, en torno a los primeros años del reinado de Carlos II, donde residió algún tiempo aunque de forma intermitente, regresando definitivamente a Granada en 1680. Fecha crucial en su vida es el año de 1685, en que José contrae matrimonio con su prima en tercer grado, Doña Luisa de Herrera y Mena.

Este matrimonio culminaba, según se desprende de la lectura del extracto del expediente matrimonial de los contrayentes, publicado por Gallego Burín, un largo romance oculto. La muerte de su esposa, el 25 de Enero de 1704, lo sumió en una melancolía profunda, si bien este rasgo era propio de su carácter, así como su locura, mansa y pacífica, heredada de su abuelo Cecilio.

En dicho año realizaba, sin embargo, el San Cecilio para la Catedral granadina, en la cual nos detendremos un momento, pues hemos encontrado un posible modelo para dicha obra que guarda semejanza con un dibujo de Vicente Carducho que representa a San Agustín con capa y mitra y que, caminando hacia la derecha, hace con la mano izquierda gesto de argüir al espectador; esta muy próximo a su San Blas de la Catedral de Sevilla. Perteneciente este dibujo a las Colecciones Reales, se conserva, actualmente en el Prado. Suponemos como posible que Mora hubiese conocido este dibujo, como muchos otros, durante sus estancias en la Corte, sirviéndole de inspiración para su Obispo.

Murió José el 25 de Octubre de 1724 y fue enterrado, junto a su esposa, en el desaparecido convento de San Antonio.

En cuanto al Cristo de la Misericordia, perteneció en su origen a la iglesia conventual de San Gregorio Bético donde Ceán, que lo conoció «*in situ*» nos refiere: «*El crucifixo, de tamaño mayor que el natural, (está) en su propia capilla*». Fue trasladado a su emplazamiento actual, la Parroquia de San José tras la Desamortización de Mendizábal.

La escultura debió ser realizada por Mora en los años centrales de su producción artística, en fechas próximas, así mismo, a la ampliación del edificio en 1695; en estas obras debió construirse ex-profeso, la capilla donde recibiría culto.

Gallego Burín, al referirse a esta obra le considera como «*el Cristo de Mora*», pero también «*el Cristo andaluz*» y es, en su concepto, el máximo exponente de cuanto la escultura de nuestra tierra representa en relación a esta temática: clasicismo absoluto. María Elena Gómez Moreno le define como «*el más íntegramente bello de nuestro siglo XVIII*»

Es un Cristo de tres clavos, originalmente sobre una cruz plana de taracea. Está representado en el mismo instante de expirar, pero ya muerto, con la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y la barbilla clavada sobre el pecho, siguiendo la tradición iconográfica medieval. La disposición de la figura es muy serena, estática, libre de torsiones agónicas, por lo cual su reposo es absoluto. Los brazos forman un ángulo acusado, mientras que las piernas no muestran desplomes manteniéndose rectas, salvo una ligera flexión de las rodillas. En las heridas de los clavos apenas se aprecian desgarraduras y casi no hay sangre, mas que la imprescindible; unos finos hilillos corren desde la herida del costado, a diferencia de algunos crucificados castellanos contemporáneos suyos. La cabeza es excepcionalmente bella, de acusados rasgos semíticos y gran parecido físico con el Ecce-Homo de la Capilla Real, que según ha considerado María Elena Gómez Moreno fueron realizados en épocas muy cercanas, si bien hay algunos autores, como Orozco Díaz, que consideran que, a pesar de la semejanza dicho Ecce-Homo es obra de José Risueño. Los párpados, muy abultados y entrecerrados, permiten ver los ojos de cristal. El patético quiebro de cejas característico del escultor es en este caso muy acusado. La nariz es larga, afilada por la muerte y ligeramente aguileña, como correspondería a la raza semítica; igualmente, los pómulos están afinados por la muerte. La boca se muestra entreabierta, mostrando los dientes entre los labios exangües, muy dibujados y sombreados por un ligero bigote; sobre el pecho, cae la barbilla y se desparrama la barba bífida, ambos elementos están realizados, en parte, a punta de pincel, especialmente el bigote, cuyo relieve apenas se hace notar.

El cabello está suavemente ensortijado, formando ondas grandes y abiertas, que sobre el hombro izquierdo caen hacia atrás y en el derecho sobre el pecho. Parte de la cabellera ha sido realizada también a punta de pincel en la parte superior de la cabeza y en algunos mechones adheridos al rostro.

Los brazos, como el cuerpo, presentan una musculatura proporcionada; es interesante observar que las manos están cerradas, lo cual es relativamente poco frecuente en la escultura andaluza, que suele mostrarlas abiertas y con los dedos en posiciones características de cada autor.

La posible inspiración de Mora para esta disposición puede encontrarse, tal vez, en su gusto por la pintura. Hemos de referirnos a cuatro Crucificados de Alonso Cano, uno de escultura, el de los Capuchinos de Lecároz (Navarra) y a tres de pintura, dos de ellos en Madrid que se encuentran uno, en la Academia de Bellas Artes y otro en una colección particular y el tercero en la Academia de Bellas Artes de Granada, publicados en el libro de Harold Wethey «*Alonso Cano*».

En todos ellos podemos apreciar como mantienen cerrados sus puños, de la misma manera del que nos ocupa. Sin embargo, podemos observar que los Cristos de Cano llevan el pie izquierdo clavado sobre el derecho, exactamente al contrario del que estudiamos.

El cuerpo se mantiene erguido, recto, como si la muerte no le hubiese vencido aun, es elegante y fuerte, sin llegar a proporciones hercúleas, como en el caso de los Cristos de Gregorio Hernández.

En cuanto al paño de pureza, es de tela encolada, como nota distintiva y, podemos considerar caso único de los conocidos, es de color carmín violáceo.

Como una posible explicación iconográfica, podemos acercarnos a un episodio bíblico de gran tradición en la época medieval que tras el Concilio de Trento tuvo un intenso resurgimiento, según Emile Mâle. Nos referimos a la historia de José y al momento en que su túnica sangrante fue llevada a su padre Jacob, por sus hermanos, quien se quedó contemplándola lloroso. En la Edad Media, esta historia se consideraba como uno de los símbolos de la muerte de Cristo; la túnica cubierta de sangre era la figuración de su carne ensangrentada, contemplada con tristeza por Dios Padre Esta túnica, enrojecida de sangre, es lo que parece haberse interpretado en el paño de pureza carmín creado por Mora.

En cuanto a su policromía, está muy bien estudiada por Sánchez Mesa en su trabajo citado anteriormente.

La iconografía de Cristo en la Cruz tiene una larga evolución desde los primeros tiempos del cristianismo. En esta primera etapa, repugnaba la idea de exponer ante los ojos de los fieles la imagen del Redentor, crucificado como un esclavo; era el período del arte «*idílico*» de las catacumbas y del triunfalismo del imperio constantiniano que no permitía excesos en las representaciones cruentas. Así pues, sería el Cordero Místico el emblema del Sacrificio de la Cruz.

A partir del siglo V, tras un cambio de mentalidad que se produjo después del Concilio de Trullo, en Constantinopla, se comienza a representar a Cristo crucificado entre los ladrones. Se le representaba de dos formas bien diferentes: en las miniaturas carolingias, aparece totalmente desnudo, con un simple paño, joven e imberbe; por otra parte, el tipo sirio, el más habitual, le representa vestido con una túnica larga hasta los pies y sin mangas, llamada «*colobium*»; en ambas aparece vivo y triunfante.

A partir del siglo XI se empieza a representar a Cristo muerto, con la cabeza caída sobre el hombro derecho y el cuerpo y las piernas vencidos por la muerte. Al parecer, esta novedad procedería de una interpolación del Evangelio de San Mateo sustituido en la lectura del de San Juan. Los teólogos empezaron a enseñar que la muerte de Cristo no se debía a un proceso orgánico, sino a un acto de su voluntad divina.

Desde el siglo XVI las circunstancias de la Crucifixión habían despertado fuertes controversias. La forma en que Cristo fue crucificado, el numero de clavos, si llevaba o no corona de espinas y si en la cruz estaba completamente desnudo, fueron algunas de las interrogantes que se plantearon a lo largo de este período. Tras el Concilio de Trento, las leyes dadas respecto a la representación artística de los temas religiosos y de este asunto en particular, así como los múltiples tratados al respecto no sirvieron para despejar las incógnitas y, en muchos casos, los artistas siguieron inspirándose en la tradición medieval.

Sin embargo, la más autentica representación de Cristo muerto en el siglo XVII sería la de Cristo, solo, en la cruz, sin la multitud de personajes que hasta aquel momento le habían acompañado en el trance desde la Edad Media, de forma semejante a las representaciones del tema que hacen Velázquez, Cano, Murillo y Zurbarán.

En cuanto a la iconografía del Cristo en la Cruz y los posibles precedentes que tuvo Mora para realizar su obra, en Granada existía un serio problema histórico que vamos a examinar brevemente.

En Sevilla existía desde la Edad Media la imagen del Crucificado, sirviendo a los escultores de precedente en el momento de realizar su trabajo.

Sin embargo, en Granada no existía esta iconografía, pues cuando los Reyes Católicos entraron en la ciudad, por diversas razones, entre ellas la política religiosa de los Reyes, son imágenes de la Virgen las que entraron con abundancia en la ciudad. Estas, fueron colocadas en los templos y en todas las puertas de la ciudad, siendo, por este motivo, la figura central de la iconografía granadina, durante el siglo XVI y durante gran parte del XVII.

La devoción al Crucificado seria, pues, más tardía y se iría desenvolviendo en torno a esculturas del siglo XVI realizadas por los escultores castellanos que, establecidos en Granada, como Diego de Siloe, crearon su escuela.

Jacobo Torni, florentino, conocido como «*el Indaco*», tallaría el Crucificado de San Agustín, de gran devoción pública y, por supuesto, muy admirada por los artistas. Otro Crucificado de gran interés, es el que corona el retablo mayor de la Iglesia de San Jerónimo; en esta imagen se presenta un tipo humano de formas ideales aunque de cánon alargado; cabeza suavemente inclinada a la derecha y cabellos que caen tras el rostro, mientras que por el otro lado, caen suavemente sobre el hombro; este rasgo se mantendría constante en Rojas.

Un posible precedente del Cristo que nos ocupa puede ser el de los Hermanos García, cuyo Crucificado de la Catedral granadina manifiesta el quiebro de cejas y los abultados párpados que Mora acentuaría, la nariz aguileña, los labios entreabiertos mostrando los dientes y la forma de caer el cabello por un lado hacia atrás y sobre el rostro en el otro.

Sin embargo, en el Cristo de Mora se ha conjugado el clasicismo del cuerpo, con el dramatismo del rostro muerto, subrayado por la intensa nota de color del paño de pureza.

Incluso hay dos notas que acentúan este sentimiento idealizado de su autor; uno, es el hecho de que aún muerto, se mantenga erguido en la cruz, de forma semejante a una «*Majestas*» románica; el otro es que desde su origen, este Cristo iba sobre una Cruz plana, propia de la idealización renacentista, contrapuesta a la búsqueda del realismo característica del barroco, época en la que se empleó siempre la cruz arbórea. El sentido clásico de esta escultura es tan intenso que José Giménez-Serrano en su «*Manual del artista y del viajero en Granada*» de 1846, cuando describe la obras de arte de la Parroquia de San José, se refiere a un «*Crucifijo de los discípulos de Becerra*» del que no habla ningún estudioso más, que, muy posiblemente, fuese el que estudiamos.

La Cofradía de la que esta imagen es actualmente titular se fundó en 1924; en el año de 1925 hizo por primera vez estación penitencial en Semana Santa, aunque al parecer, con anterioridad había formado parte de la procesión del Santo Entierro.

En los años de 1932 a 1938 las circunstancias políticas y la Guerra Civil significaron un largo paréntesis en la historia de la Cofradía, que no pudo salir a la calle.

Por causas climatológicas, la imagen no desfiló en los años de 1944, 1952, 1956, 1958, 1968, 1970 y 1975. Desde 1976, con muy buen criterio y para evitar el deterioro de tan singular obra. procesiona en su lugar una réplica exacta, obra del escultor Antonio Barberro Gort, pues se pretende preservar al original de las inclemencias del tiempo y los muchos problemas que comporta su salida a la calle.

Cruz de Taracea del Cristo de la Misericordia
Informe Histórico-Artístico

Teresa Gómez Espinosa

- Materia: Madera de pino con aplicación de taracea (chapas de carey y marfil)
- Medidas: Longitud: 307,4 x 159,2 cm.
  Crucero (ancho y profundidad): 14,5 x 8,2 cm.
  Larguero (ancho y profundidad): 14,3 x 8 cm.

Descripción

Cruz plana de pino decorada en sus frentes y en los laterales con labor de taracea. En el frente, el motivo decorativo lo constituyen una sucesión de círculos encadenados en cuyo interior se inscriben estrellas de seis puntas, alternando éstos con círculos lisos, todo ello a base de placas de carey, de diferentes tonalidades, y de marfil, quedando delimitados los contornos circulares por placas de marfil; los perfiles de la cruz están enmarcados por estrechas placas de marfil rectangulares claveteadas. En los laterales, sobre un fondo de carey, se dispone un sencillo dibujo geométrico de marfil, también claveteado, de diseño triangular, en el centro, y un cordón bicolor de marfil y carey en los bordes.

El deterioro actual de la decoración nos permite ver la técnica empleada en la taracea. Como se ha dicho, las láminas de marfil están claveteadas con finos clavos de cabeza plana que se disponen pareados, salvo las que forman el diseño encadenado que enmarca los motivos circulares de los frentes, que están encoladas directamente sobre la madera. Las placas de carey van pegadas sobre un soporte base de papel coloreado. Así mismo, se pueden observar con claridad las incisiones que marcan sobre la madera el diseño decorativo.

Informe histórico-artístico

Nos encontramos ante una pieza en la que se puede apreciar una de las constantes del arte hispánico, el gusto por la decoración geométrica colorista y reiterativa de tradición mudéjar, en base a elementos decorativos de raigambre árabe.

La taracea en España arraigó entre los artífices moriscos de los siglos XV y XVI, siendo entonces Granada el principal centro de producción.

La técnica consistía en pegar sobre una base de tela, cuero o madera, finas láminas de madera de diferente colorido, colocándolo después en paneles que se transladaban a las superficies del mobiliario, junto con piezas de marfil o hueso, sujetas éstas mediante clavitos de oro o plata, para enriquecer el conjunto.

En Granada, en el siglo XVI, continuó trabajándose al estilo nazarí. El motivo decorativo básico era la estrella de ocho puntas con octógono interno formado por la unión de ocho rombos que originaban, a su vez, una nueva estrella de ocho.

En cuanto al carey, la utilización de esta concha como elemento decorativo en el mobiliario español -y en general europeo- se ha considerado de origen americano. Méjico y Perú se distinguieron por los trabajos realizados en este material. Parece que la técnica llegó a España a través de Méjico, donde había alcanzado gran perfección, especialmente en Puebla de los ¡ngeles, por lo que serían los indios poblanos los que enseñarían a los españoles.

En cuanto a la utilización en un principio del enconchado hay varias hipótesis. El Marqués de Lozoya dice que es una decoración típica de la artesanía peruana, con origen en las taraceas moriscas, aunque desarrolladas con mayor riqueza. En cambio, Taullard cree que se importó de Oriente, principalmente de Filipinas, llegando a ser la decoración más típica del mobiliario de Perú, aplicándose a papeleras, arcas, escritorios y mesas. Esta técnica decorativa fue utilizada también por los chilenos.

La difusión de la técnica de los enconchados parece que se debe a las comunicaciones de los misioneros con el Lejano Oriente, sobre todo con Japón, desde donde se enviaron artesanos especializados en taraceas a Perú y Méjico, quienes llegarían a competir con los artífices mudéjares.

Otras noticias inducen a plantear hipótesis contrarias, como el dato que aporta un misionero destinado en Guadalupe -el padre Navarro-, quien se refiere a unos roperos de boda, con incrustaciones de conchanácar, que utilizan las novias en Corea, y que según la tradición se importaban de México.

En Méjico el carey se obtenía de las tortugas del Golfo. De las trece placas que se obtienen del caparazón sólo se utilizaban ocho. El procedimiento de preparación de las placas consistía en prensar varias, previamente calentadas, ya que se fusionan al calentarse. Posteriormente, para modelar la forma deseada se aplicaba calor, aunque moderadamente, pues el exceso de éste produce el oscurecimiento de la concha.

Ya entonces el carey era un producto de lujo; las noticias documentales hacen referencia al alto precio que esta concha alcanzaba en el mercado, precio que se elevaba si se trataba de productos manufacturados (en los que generalmente el carey se combinaba con plata). Así, en 1628 una docena de placas grandes y gruesas de carey costaba 24 reales y en 1684 la libra de carey costaba 26 reales de plata.

1638 es la primera fecha en que aparecen en los inventarios españoles referencias al uso de placas de tortuga combinadas con marfil, y es en el inventario de los bienes del escultor Juan Cantón Salazar. En opinión de Aguiló, no habría que atrasar en muchos años su empleo generalizado.

Si bien es frecuente encontrar documentación y bibliografía acerca de las taraceas de enconchados en el mobiliario español, a partir de las fechas a las que nos hemos referido, no ocurre lo mismo respecto a las cruces. Se conoce que la realización de cruces adornadas con taracea en las que se incluye el carey no fue ajena a la artesanía española a partir del siglo XVII, sin embargo, en la mayoría de las ocasiones éstas son de un tamaño menor que la cruz objeto de este estudio, por lo que resulta difícil encontrar paralelos conservados de estas dimensiones.

En la propia ciudad de Granada se detectan algunos ejemplos de cruces planas que, aunque no ostentan una verdadera decoración de taracea, están policromadas imitando esa ricas labores, es el caso de la cruz del Cristo de la Sacristía Mayor de la Catedral, atribuido a los hermanos García y fechado antes del 1600; es probable que no se trate de la cruz original, sin embargo su frente se encuentra policromado imitando placas lisas de carey enmarcadas por finas líneas de marfil o hueso.

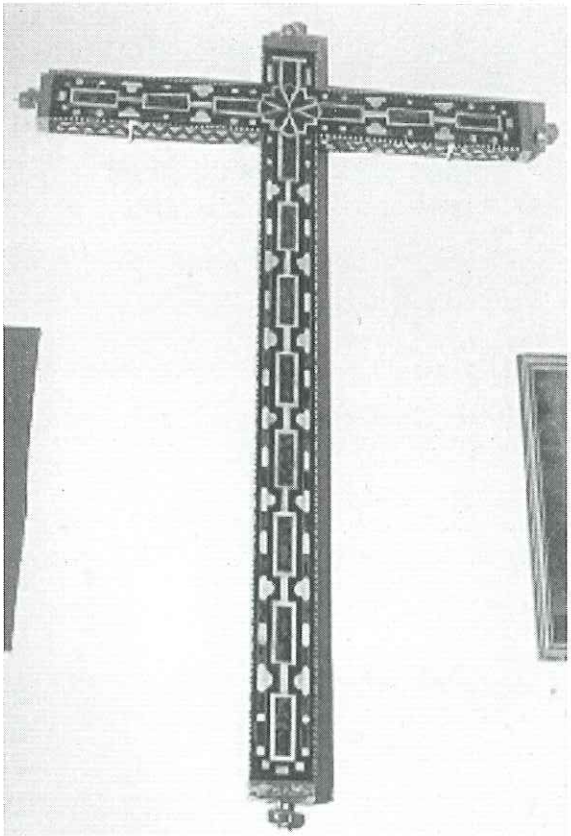
Otro ejemplo es la cruz del Crucificado de la Sacristía de Beneficiados de la Catedral granadina, obra de Pablo de Rojas, de hacia 1592, que, como en el caso anterior, parece ser obra posterior a la escultura. De nuevo puede observarse una policromía que imita carey enmarcado por hilos de marfil y formando un diseño a base de óvalos que parecen inspirarse en el motivo de cabujones.

No hay duda de que estas cruces policromadas buscan imitar las ricas cruces originales de taracea con incrustaciones de carey, que debieron encontrarse con relativa frecuencia como soporte de las imágenes de crucificados, quizás desde fines del siglo XVI y, sobre todo, a partir de la siguiente centuria.

En un ejemplar del siglo XVIII, también granadino, como es la Virgen de las Angustias de Santa María de la Alhambra, obra de Torcuato Ruiz del Peral, encargada para el convento de San Francisco y realizada hacia 1740, encontramos en el fondo de la composición una cruz lisa forrada de placas de carey y con un sencillo adorno formado con finas cenefas de eses doradas.

Otra espléndida cruz de taracea es la del Nazareno del pueblo granadino de Algarinejo. La imagen es obra del siglo XVIII y la cruz, aunque, en general, el diseño difiere de la del Cristo de la Misericordia, presenta paralelismos con ésta.

En el muro de los pies de la iglesia de San Nicolás se encuentra una cruz de estas características, sin embargo la elevada altura en que está clavada no nos permite precisar en detalle su composición; por otro lado, no se conoce su procedencia. Precisamente es en esta iglesia de San Nicolás donde se exhibe la réplica moderna del Cristo de la Misericordia, una imagen realizada para poder sacarla en procesión sustituyendo a la original, con el fín de proteger y conservar esta última. Dicha imagen está actualmente clavada a una hermosa cruz de taracea -ricas maderas, marfil, carey y nácar- de factura moderna, pues fué realizada con materiales donados por un hermano de la cofradía en 1926. En el magnífico trabajo de ésta se puede comprobar como se ha mantenido la tradición del trabajo de taracea entre los artífices granadinos.



Cruz de Taracea cartujana perteneciente al Cristo Nazareno de la Parroquia de Algarinejo, Granada.

La atribución de la cruz del Crucificado de José de Mora al estilo cartujano nos avoca a referirnos al riquísimo conjunto mobiliar de la Cartuja de Granada.

Gómez Moreno y Gallego Burín, en sus respectivas guías de Granada, nos dan noticia de las puertas, cajoneras y alacenas de la Sacristía de la Cartuja, realizadas entre 1730 y 1764 por el lego fray José Manuel Vázquez, quien adquiriría una merecida celebridad por estos trabajos. Muebles de extraordinaria riqueza, se insertan en el magnífico conjunto decorativo de la Sacristía, entre yeserías, pinturas y esculturas del más típico gusto barroco, denotando el horror vacui. La estructura de madera del mobiliario se recubre de taracea a base de enchapados de caoba, ébano, palo santo, marfil, concha y plata.

Tan notables ejemplares tuvieron, indudablemente, trascendencia, influyendo en las labores artesanas granadinas, y de ahí vendría la denominación de estilo cartujano para este tipo de realizaciones.

Aunque es posible que la cruz objeto de estudio pueda fecharse en el siglo XVIII, también hay motivos para poder fecharla en la segunda mitad del XVII, en base fundamentalmente a su diseño decorativo. Pongamos como ejemplo una arqueta que se conserva en el Museo de Artes Decorativas de Madrid (nº de inventario: 2.217), en la que se aprecian notables paralelismos con la cruz, tanto en las estrellas inscritas en círculos, -en la arqueta las estrellas son de ocho puntas-, como en el esquema triangular-romboidal del fondo, como en los materiales constitutivos de la taracea, concha y hueso con madera de ébano. Esta arqueta, publicada por Aguiló, se fecha en la segunda mitad del XVII y se da como de escuela española. A juzgar por las similitudes que presenta con la cruz, quizás se pueda precisar aún más y atribuirla a la escuela granadina.

Durante el proceso de restauración de la cruz objeto de este informe, se encontró una inscripción en el interior del ensamblaje del crucero, que reza como sigue: *P e M (abreviatura ilegible) Fran.* Está escrito en letra bastardilla, muy característica de fines del XVII y, sobre todo, de la primera mitad del siglo XVIII, circunstancia que nos permite considerar esta cruz como la original.

Respecto a la transcripción de la inscripción el resultado sería: *Padre M* (al no leerse completa la abreviatura no se puede precisar el nombre) *Francisco*; este dato nos puede indicar que, si es que se refiere al nombre del artífice, nos encontramos ante una obra realizada por un clérigo. Por tanto, cabría aventurar la posibilidad de que hubiese salido de un hipotético taller quizás en relación con la Cartuja granadina y, posiblemente, anterior a la obra de fray José Manuel Vázquez, si la consideramos como original, ya que, aunque no se conoce el documento de concierto de la imagen del Cristo de la Misericordia, Mª Elena Gómez Moreno apunta la probable fecha de 1695 para el encargo, coincidiendo con la fecha de la ampliación de la iglesia de San Gregorio Bético, para la que fue realizado el Crucifijo. Así coincidiría perfectamente la fecha de realización de la imagen, años finales del siglo XVII con la de la cruz, que se realizaría en esos últimos años del siglo o en los primeros de la siguiente centuria.

NOTA: Queremos hacer constar aquí nuestro agradecimiento a Doña Mª Paz Aguiló, del CSIC, por su amable colaboración orientándonos en este trabajo y a Doña Alejandra Gil de Gandarillas, del cuerpo facultativo de archiveros, por la transcripción de la inscripción descubierta en el crucero.

BIBLIOGRAFíA

AGUILÓ ALONSO, M. P.,

- "Muebles enconchados americanos, portugueses e indoportugueses", AEA, 1978, pp. 337-345.
- "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los ss. XVI y XVII", en Corrientes artísticas entre España, América y Filipinas, CSIC, Madrid, 1990, p. 107.
- El mueble en España, ss. XVI-XVII, Madrid, 1993.

GALLEGO BURÍN, A., Granada. Guía artística e histórica de la ciudad, Granada, 1982 (edic. actualizada por F.S. Gallego Roca).

GÓMEZ MORENO, M., Guía de Granada, 1892 (edic. facsímil, Universidad de Granada, 1982, Inst. Gómez Moreno, de la Fundación Rodriguez Acosta).

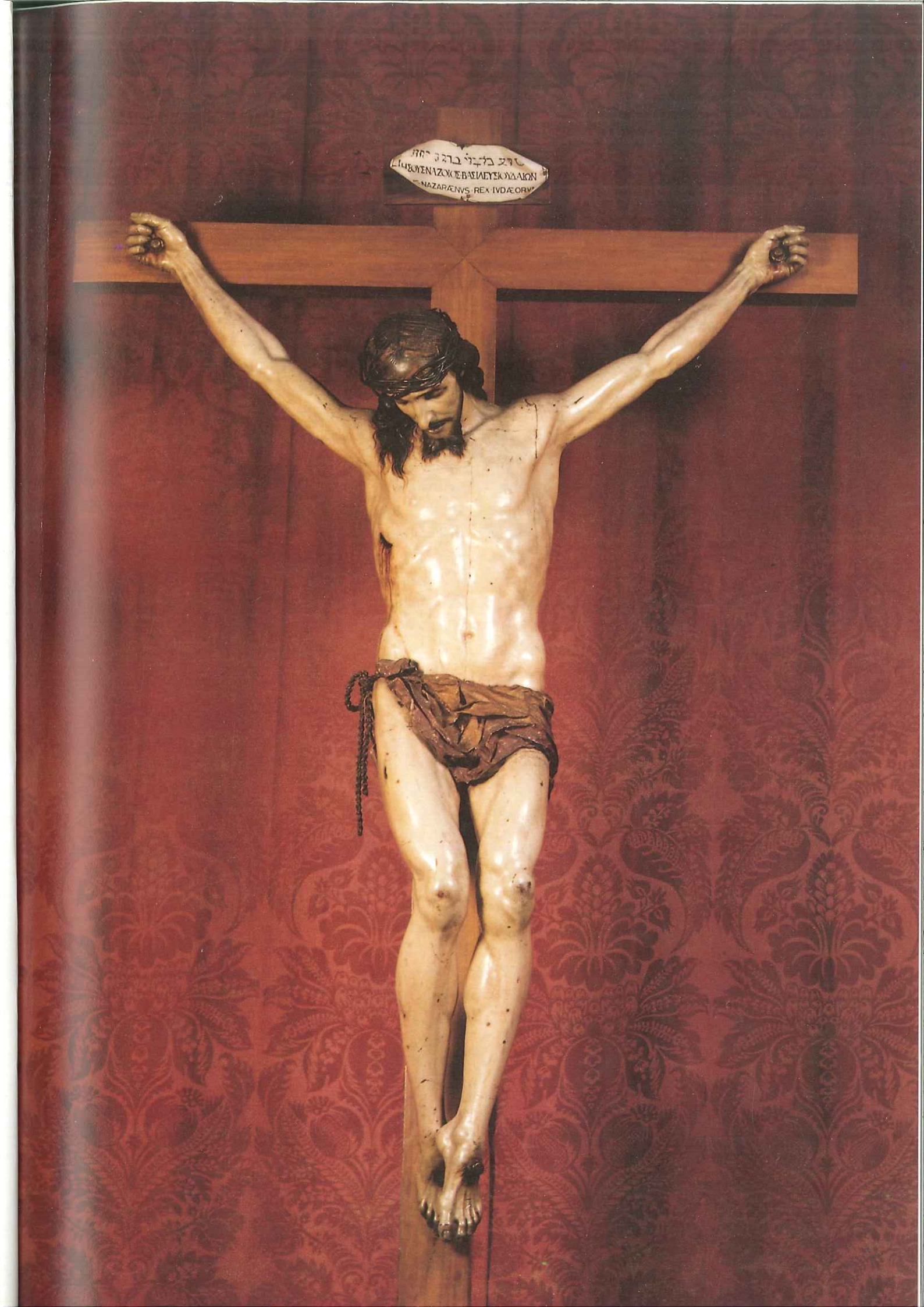
GÓMEZ MORENO, M. E., Escultura del siglo XVII, Ars Hispaniae, vol. XVI, Madrid, 1958, p. 273.

MARQUÉS DE LOZOYA, "El mueble virreinal", en Arte y Hogar, 1945, p. 34.

ROMERO DE TERREROS, Las artes industriales en la Nueva España, Méjico, 1923.

TAULLARD, El mueble colonial sudamericano, Buenos Aires, 1947.

1. Smo. Cristo de la Misericordia (2,23 x 1,47 x 0,50 m.), realizado en madera policromada con sudario de tela encolada, antes de la restauración y con la cruz de


ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΩΡΕΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΟΥΔΑΙΩΝ
NAZARÆNVS · REX · IVDÆORVM

Memoria de la Restauración Técnica

Barbara Hasbach Lugo

El Smo. Cristo de la Misericordia es una escultura de bulto redondo, de madera de pino policromada y paño de pureza de tela, también policromada, con las medidas totales de 2,23 x 1,47 x 0,50 m. (desde el extremo superior de la manos extendidas hasta los piés). La figura está constituida por numerosas piezas de madera encoladas entre sí formando el embón; algunas de sus uniones están reforzadas con ensambles y espigas internas de madera, como puede observarse en las fotos del costado derecho entre la sangre que cae de la herida o la de la cadera del mismo lado, dentro de la vuelta del cordón del sudario. El torso está formado por seis tablones encolados longitudinalmente que dejan un hueco central de sección ovalada, de 20 x 12 cm. y 80 cm. de largo, situado entre el cuello y los glúteos, con un espesor medio de la madera de 2 a 2,5 cm. Los tablones están perfectamente aserrados como se aprecia en las radiografías por su corte recto. La cabeza, brazos y piernas fueron añadidos a este núcleo central, formados a su vez por varias piezas más hasta completar el volumen. Por ejemplo la cabeza está conformada primordialmente por cuatro piezas: tres longitudinales (mascarilla y barba, zona central y zona posterior de la misma) y una transversal para la parte más alta de los cabellos, sin contar la nariz que está constituida por una pieza independiente. Las únicas partes de la mascarilla que se encuentran ahuecadas son los ojos y la boca, ésta última tiene perfectamente tallados y policromados los dientes, que también son de madera así como la lengua y el paladar.

La policromía está realizada al óleo, con las pinceladas muy marcadas en determinados sitios, siendo la zona frontal del cuerpo un poco más lisa. Sobre la madera presenta una capa de preparación de sulfato de calcio y cola (excepto en los cabellos), con su respectiva capa aislante de cola animal, seguida de una imprimación muy fina de blanco de plomo, cubierta por dos capas verdes (de cobre, llamado cardenillo) y sobre éstas la encarnación pálida de blanco de plomo con escasos pigmentos amarillos, que dan esa entonación marfileña.

Posteriormente, la policromía fue terminada pictóricamente con veladuras verdosas y rojizas para los cardenales y heridas, con finos cabellos pintados a punta de pincel en los bordes del cabello, cejas, barba y bigote. La sangre está realizada a base de laca carmín, con goterones de resina de colofonia para el agua que emana de la herida del costado (ver el informe de análisis químicos para más detalles sobre todos los materiales y su disposición). La imagen está policromada enteramente, a excepción de la zona cubierta por el paño de pureza. La cabeza presenta una capa de pintura parda muy delgada, que deja ver gran parte de la madera de la misma así como en los cabellos, que caen por la espalda.

Los ojos son medias esferas de vidrio pintados por el reverso y los párpados superiores muestran restos de pestañas de pelo natural adheridos a una sola tira de papel por medio de la misma capa verde que se halla debajo de la encarnación que se mencionó antes; esta mezcla tenía muy poco poder adhesivo, perdiéndose la gran mayoría de ellas. El paño de pureza es de tela de lino endurecido con cola, sujetado por una cuerda natural también endurecida. Se halla pintado en dos tonos: lila (muy perdido) y rojo carmín. Presenta una sencilla corona de espinas realizada en plata pavonada, la original probablemente era de espino natural.

Pormenor de uno de los ojos de cristal pintado por dentro y con restos de pestañas de pelo natural cerca del lagrimal.

Hay que resaltar la gran calidad de los materiales empleados ya que el pigmento de blanco de plomo (albayalde), la laca carmín traída de la Nueva España, y el lino eran los materiales más costosos de la época. El azul de esmalte también era un pigmento muy codiciado ya que en el siglo XVI se inició su fabricación en las fábricas de pinturas azules de Sajonia, hasta que a mediados del siglo XIX fue desplazado por el azul de cobalto (Doerner, p.68-69). El blanco de plomo mezclado con el aceite, hace una película pictórica muy resistente, insensible a la humedad, muy flexible (por eso se agrieta dificilmente) y con gran poder de adherencia; es muy conocido que la presencia de este pigmento mejora notablemente la calidad técnica de la pintura. En nuestro Cristo aparece en la encarnación, en la delgada capa de imprimación y mezlado con todos los pigmentos ya que se sabe que facilita la desecación de los colores con los que se mezcla. La madera que conforma el embón de pino, fue cuidadosamente escogida: las piezas no presentan nudos ni imperfecciones, con las vetas muy unidas, denotando un crecimiento lento, lo cual da un material muy resistente a los esfuerzos de la figura en la cruz, al tiempo que fácil de tallar.

La cruz primitiva es de madera de pino con labor de taracea en carey y marfil, seindo la longitud del palo mayor de 307,4 cm., el travesaño 159,2 cm., el ancho de los maderos 14,5 cm. y 8 cm. el grueso. La técnica de aplicación viene explicada en el apartado del estudio histórico-artístico de la misma.

El Cristo iba sujeto a la cruz por medio de tres tornillos dispuestos a lo largo de la espalda y los glúteos, además de los de las manos y el común para ambos pies, siendo el inferior de los tres primeros, el que soportaba más peso. Este fue colocado atravesando la escultura casi de lado a lado. Solamente se conserva uno de los tornillos originales, que es de hierro con unas medidas de 31,5 cm. de largo por 13 mm. de diámetro, con doble rosca helicoidal terminada en un extremo de dos puntas; la cabeza es en forma de disco circular que sirve de asa para hacer girar el tornillo.

Tornillo original de hierro que sujetaba el Cristo a la cruz primitiva. Mide 31,5 cm. de largo y 13 mm. de diámetro.

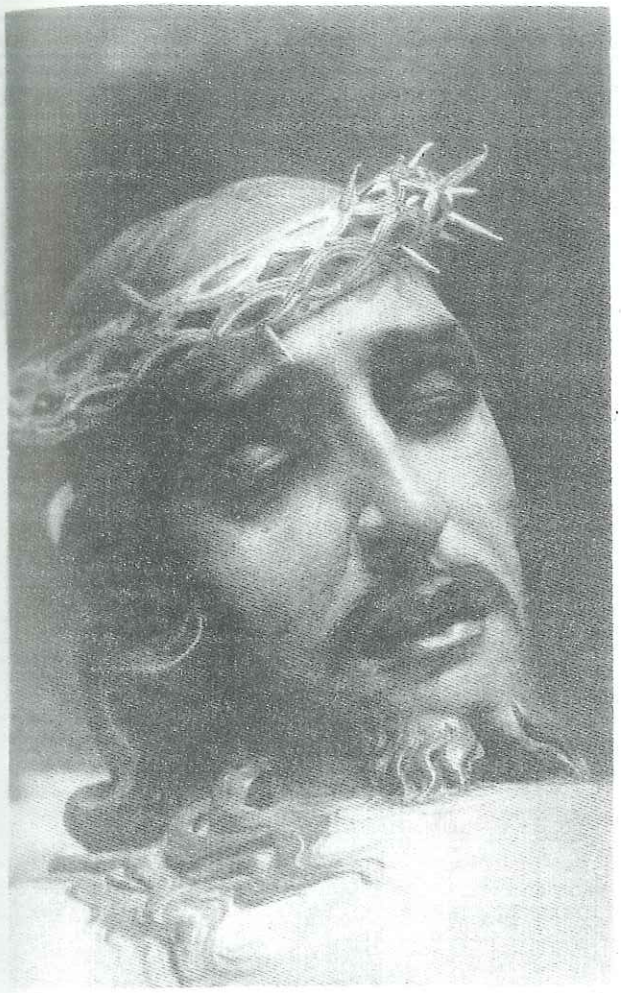
La punta presenta doble rosca helicoidal terminadas en dos puntas, para la mejor penetración en la madera.

HISTORIA MATERIAL

A través de fotografías antiguas ilustraremos las diversas modificaciones que ha tenido el Cristo a lo largo de su historia, ya que han afectado al estado de conservación que presentaba antes de su tratamiento. Los cambios están centrados en la corona y en la cruz que lo portaba. Tenemos documentación de cuatro tipos de coronas y de tres cruces diferentes. En una fotografía de 1925 se aprecia que la imagen llevaba una corona con varias vueltas de espino natural, en otra de los años veinte, del Sr. Torres Molina, se observa que se colocó una de plata con largas espinas y motivos sobredorados, muy grande y llamativa. Posteriormente se sustituyó por una aureola metálica rodeada de rayos, clavada en la zona posterior de la cabeza y por último, está la que conocemos actualmente, de plata pavonada en forma de sencilla corona de espinas.

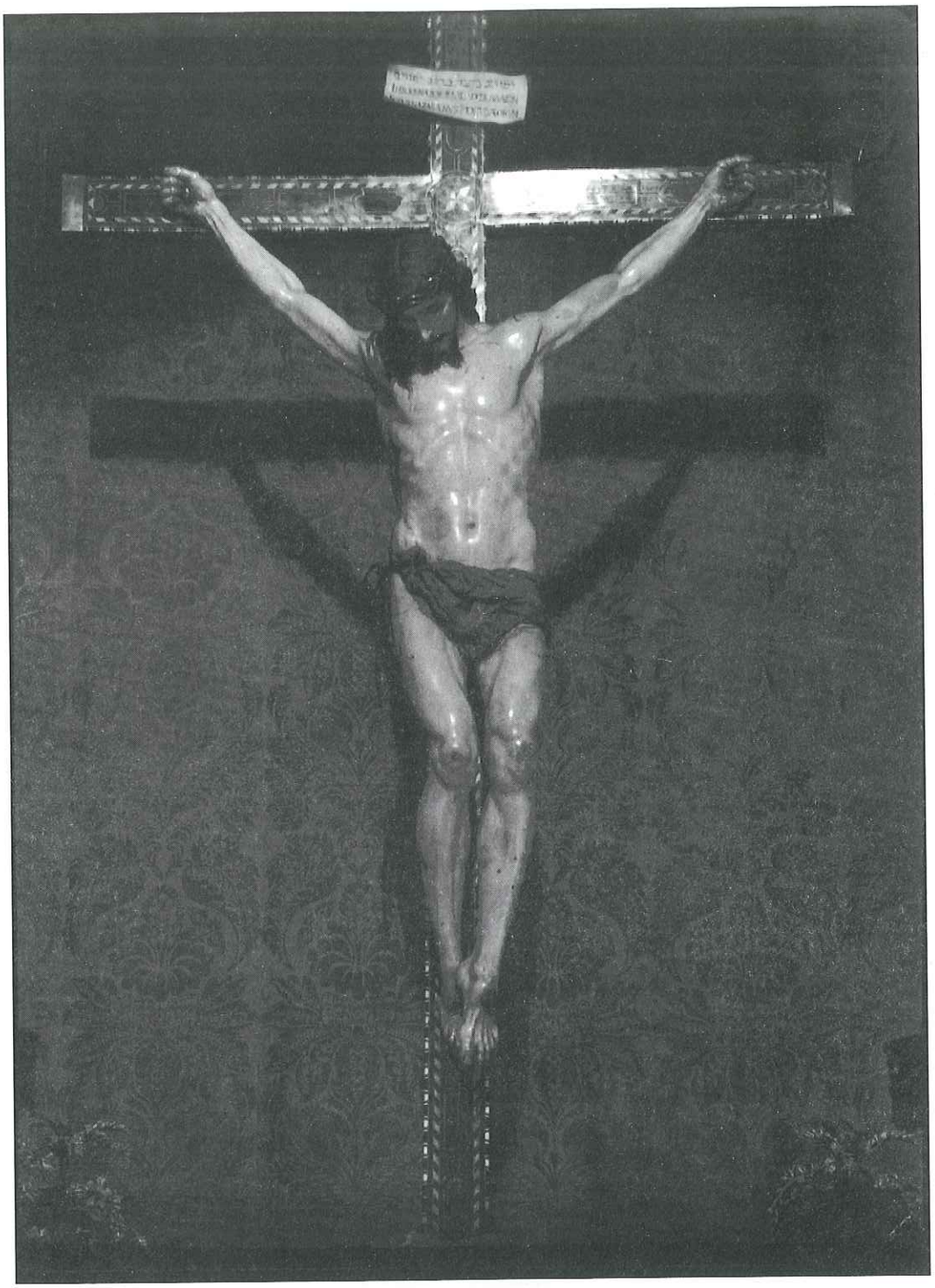
El Cristo de la Misericordia ha estado colocado en tres distintas cruces en las fechas siguientes: sobre la primitiva de taracea cartujana en carey y marfil, objeto de la presente restauración, hasta el año 1926 (pág. 29) ; sobre una de taracea granadina de ébano, carey, marfil y nácar, realizada por Don Inocencio Molero Peche en 1926 y donada a la Cofradía por los herederos de Don Andrés de Montes Collado, desde dicho año hasta 1975 y sobre una sencilla cruz plana de madera chapada, donada a la Cofradía con anterioridad por el Centro Artístico y Literario de la Ciudad de Granada, desde el año 1975 hasta 1995, fecha en la que se retiró para realizar la restauración del Cristo, después de la cual se volvió a colocar sobre la primera cruz mencionada, de carey y marfil. La cruz de taracea granadina es la que actualmente lleva la réplica del Cristo que se encuentra en la iglesia de San Nicolás de Granada y que sale en la procesión del Silencio el jueves santo.

Foto de la Revista "Gaceta de Granada se 1925.
Cristo con corona de espinas naturales.



Fotografía de los años veinte realizada por el Sr. Torres Molina con corona de plata de gran tamaño.

Cristo con pesada aureola metálica. Foto de la Gaceta de Granada de 1925.



Cristo de la Misericordia con la Cruz de taracea granadina que actualmente lleva la réplica que sale de procesión el Jueves Santo. fotografía del Archivo Moreno. Fototeca...

Página siguiente, en la frente se aprecia el daño que produjo el continuo roce de una ancha corona de plata, desgastando la policromía hasta dejar vista la madera.

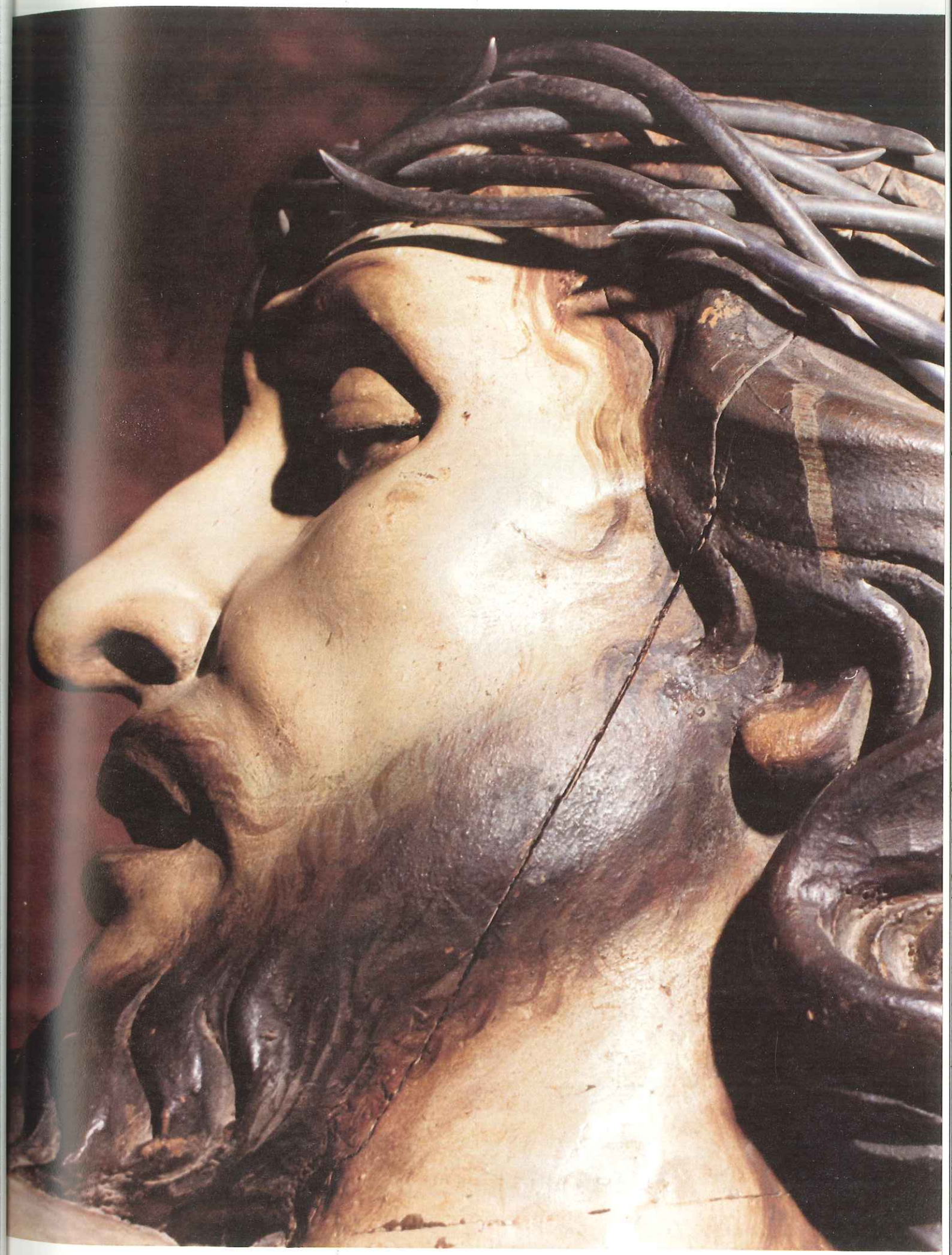
ESTADO DE CONSERVACION.

Smo. Cristo:

Los problemas principales que presentaba la figura eran la acusada desigualdad en la limpieza de la capa de policromía y la presencia de grietas y juntas abiertas en la madera, que podían haber producido graves consecuencias como en el ejemplo del posible desprendimiento de la cara, si no se hubieran tratado a tiempo.

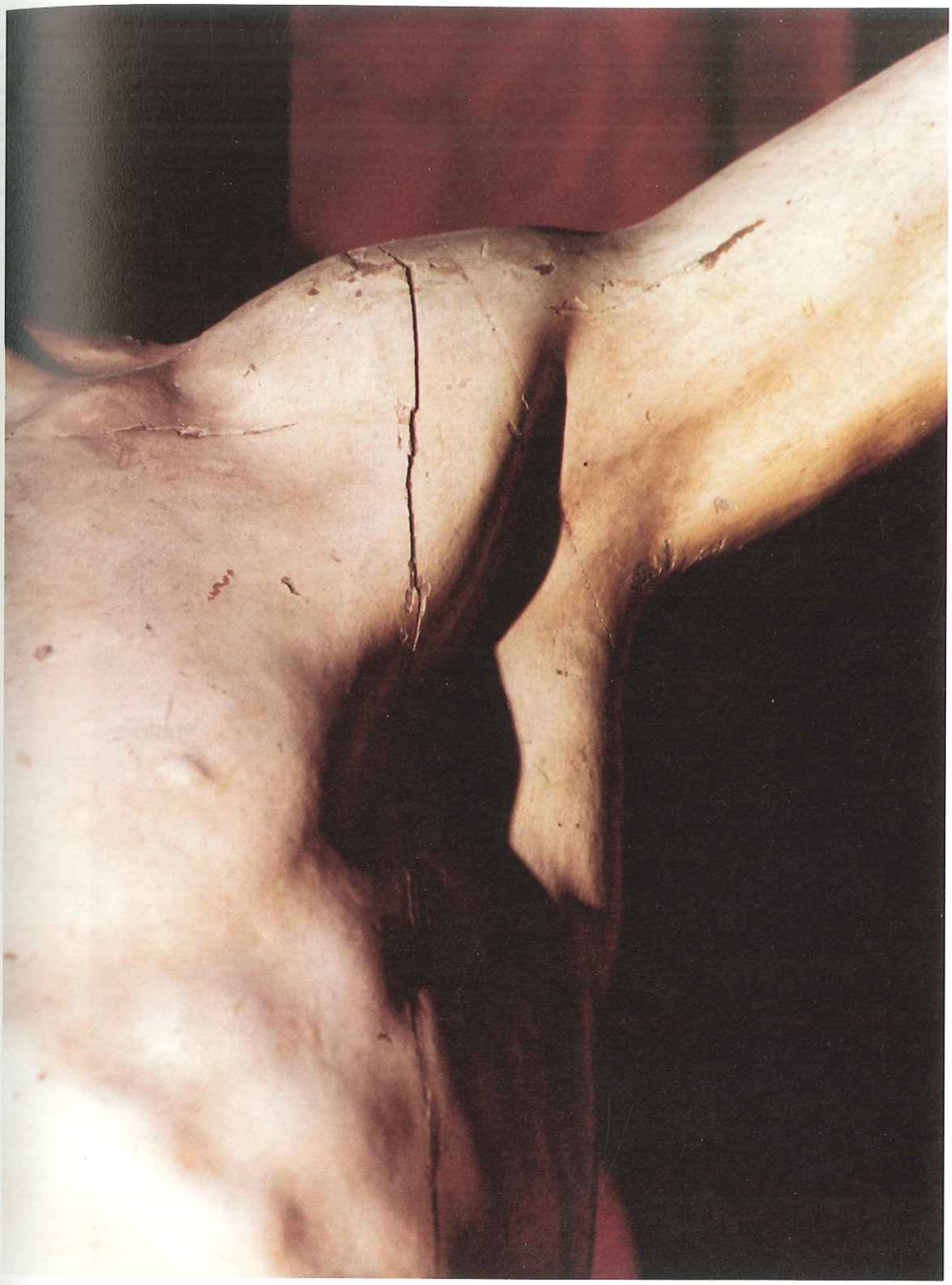
La encarnación (policromía de la piel) ha sufrido repetidas limpiezas, efectuadas frotando con un paño húmedo la parte frontal del Cristo, quedando consecuentemente de una manera muy irregular, ya que, la cara, el cuello, los pies, las manos, los bordes del paño de pureza y la zona posterior, no se habían tocado, mientras que las partes más sobresalientes de la talla (rodillas, piernas, costillas), no conservaban ni el más mínimo rastro de pátina, estando desgastadas incluso algunas veladuras originales, como ocurre con la de color verde del pie izquierdo. Existía un contraste muy violento entre la zona limpiada y la zona posterior, que al no haber sido tocada, conservaba intacta la capa oscura constituida por suciedad, humo de velas y barniz de cola original oxidado. Sobre la superficie frotada con el paño aparece una capa finísima de cera de parafina, relativamente moderna, que da el aspecto brillante que presenta la superficie frontal del Cristo. Es tan delgada que está totalmente introducida en los poros de la encarnación, haciendo casi un solo cuerpo. La encarnación ha resistido la abrasión con bastante dignidad gracias a la resistencia de la capa de blanco de plomo al óleo.

Se aprecia el gran contraste de limpieza que existía entre la zona posterior y la frontal que había sido frotada con paños húmedos.



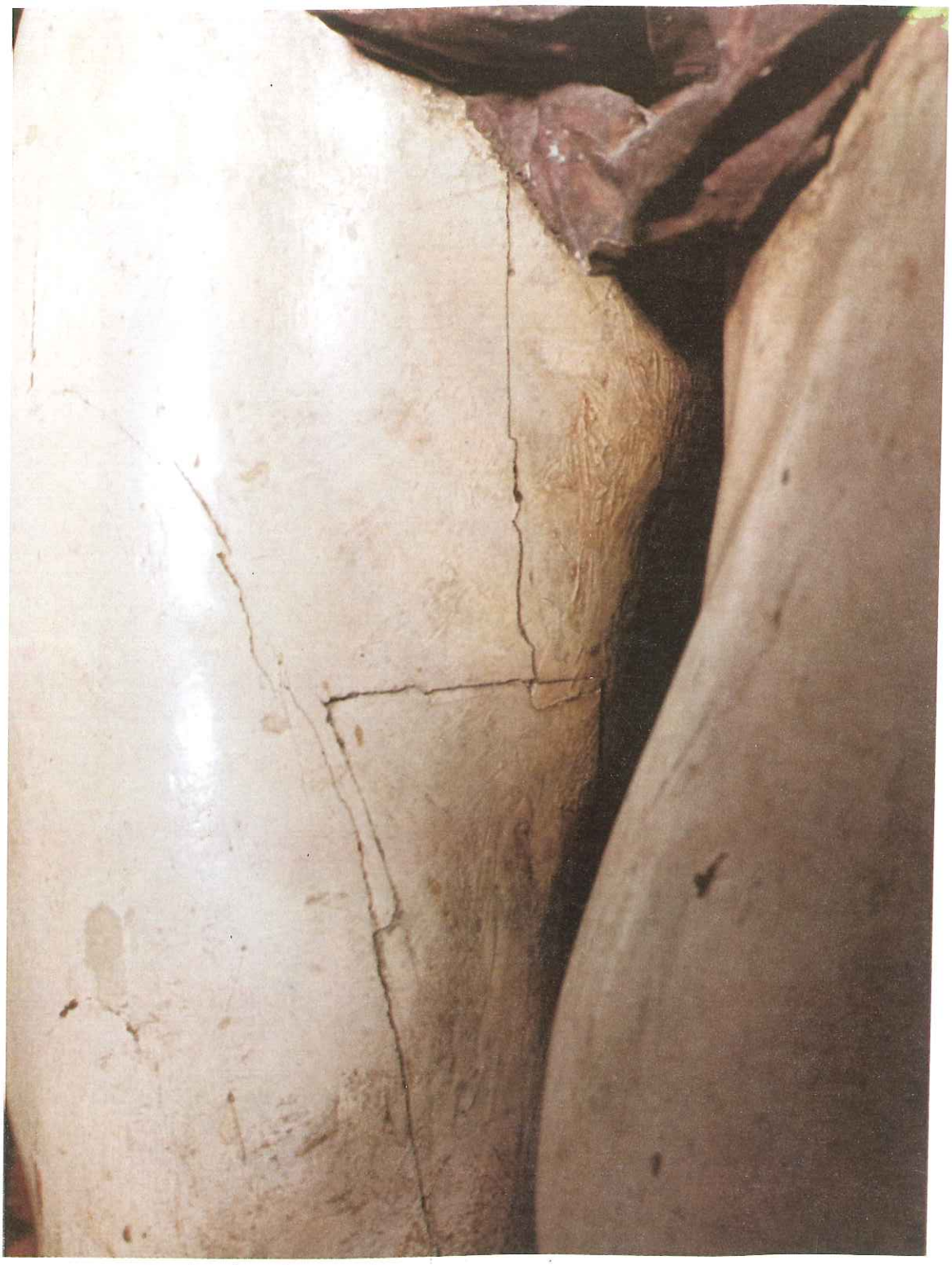
Como se mencionó antes, la escultura fue realizada a base del encolado de diferentes piezas de madera que, con los cambios de temperatura y de humedad relativa a través del tiempo, ha sufrido contracciones y dilataciones, lo que unido a la cristalización de la cola adhesiva, ha originando principalmente la separación de diversas juntas de las maderas, así como grietas en el sentido longitudinal de la imagen. Estos efectos han provocado aberturas de 2 a 3 mm. de ancho y de hasta 5 cm. de profundidad, con desprendimientos parciales de las capas de policromía y de la base de preparación circundantes. Además, se han producido efectos muy perjudiciales por las lluvias caídas directamente durante algunas procesiones, que han afectado al estado de las uniones abiertas y de la capa de cola aplicada originalmente. En el extremo de la nariz se puede observar una mancha amarillenta, que es la huella dejada por la acumulación de la cola original que se iba disolviendo y resbalando por la misma.

Desajuste de las piezas de la zona posterior de la pierna antes de la restauración.



De los problemas principales del Smo. Cristo eran las grietas de la madera como este ejemplo, que partía del hombro izquierdo.

Existen cuatro juntas y dos zonas de grietas, especialmente peligrosas por el grado de desacoplamiento y la oquedad interior que presentaban. Las primeras se localizan en la mascarilla de la cara y uniones de las diferentes piezas de la cabeza, en la zona posterior del muslo derecho, en el costado derecho debajo de la cuerda del paño de pureza y en la espalda y las segundas, es decir las grietas, en el hombro izquierdo y en la zona lumbar. Estas últimas fueron causadas por la concentración del peso del Cristo sujetado a la cruz. Son varias grietas que parten en forma radial desde el antiguo orificio del tornillo que sujetaba el Cristo las cuales se reparten por la espalda y la parte posterior alta de los muslos. Este punto de sujeción ha sido sustituido por un anclaje en forma de doble cola de milano como se observa en las fotografías.



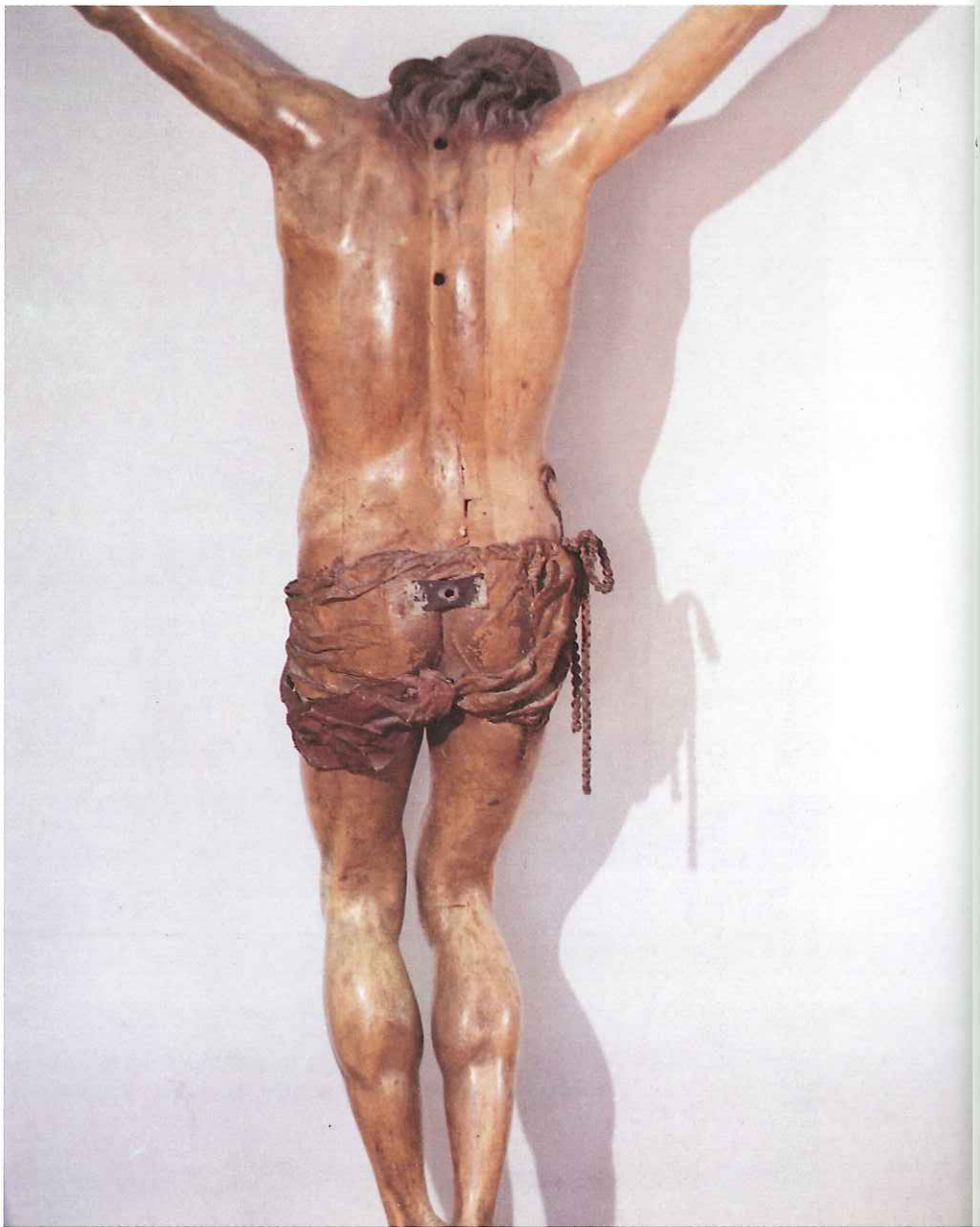
La talla está constituida por numerosas piezas de madera encoladas que se van separando al cristalizarse la cola como ocurre entre las piezas de las piernas. Se observan también gruesas pinceladas de la policromía.

La colocación de los diversos tipos de coronas ha producido dos graves daños en la imagen: uno, en la integridad de la policromía de la frente, que con el continuo roce del metal provocó el desprendimiento y abrasión de un gran porcentaje de la misma, llegando a arañar profundamente la madera. Y el otro, debido a la colocación de clavos de distintos tamaños y distintas épocas en la cabeza del Cristo, que produjeron un total de 68 orificios en la madera. De éstos, 57 se encuentran concentrados en la zona posterior, donde se sujetó repetidamente la pesada aureola metálica y 11 restantes en el contorno de la cabeza. Esto ha debilitado bastante la madera de esta zona. En las radiografías se aprecia que 5 de estos clavos se encuentran muy profundos dentro de la cabeza, fragmentados quizá en un intento de sacarlos.

Se observa la gran falta de policromía en la frente y la suciedad generalizada especialmente acumulada en los párpados.

Así mismo, se presentaban otros desperfectos de menor importancia como ocurre con la quemadura de vela en el muslo derecho, que ha ocasionado el depósito de carbón de la madera y la deformación de la policromía circundante por el calentamiento de la misma; la presencia de algunas gotas de cera en el pecho, las rodillas y los muslos, y los pequeños desprendimientos de policromía en los contornos de las grietas, juntas de las maderas y en los diversos golpes.

La tela del paño de pureza es de lino muy delgado y se encontraba totalmente quebradiza, con zonas deformadas por los golpes y despegada de la talla, intentando remediar esto con tachuelas de tapicero, clavos y alfileres a modo de fijación rápida. Estaba muy sucio, lleno de polvo y ennegrecido por el hollín procedente del humo de velas. Entre los pliegues se encontraron gran cantidad de plumas desprendidas de los plumeros durante las limpiezas periódicas. Las dos partes del lazo se hallaban desencoladas de su sitio, ya que iban pegadas al cuerpo de Cristo. El lino fue impregnado primero con cola para endurecerlo y después pintado, pero en la zona superior, que ahora se ve de color marrón amarillento, la cola fue aplicada excesivamente fuerte, lo que produjo una violenta contracción al secarse, provocando una débil adhesión con la policromía que ahora se halla casi totalmente perdida, conservando solo algunos restos en las zonas más profundas de los pliegues. La parte pintada de carmín oscuro se encuentra mejor conservada porque la cola se aplicó menos concentrada.



Zona posterior con la gruesa capa oscura de suciedad y humo de velas durante el proceso de la media limpieza (zona derecha de la espalda). Se observan la sujección metálica en el sudario.

Costado derecho donde se observa en la cadera, la falta de policromía con restos de cola cristalizada. En este lugar estaba adheriendo el cordón del paño de pureza.

La única intervención que ha tenido el Cristo, aparte de las limpiezas cotidianas, fue la realización de una nueva sujeción, mencionada anteriormente, de la escultura a la cruz, sustituyendo el antiguo tornillo de los glúteos, que ya no cumplía su función, por uno que se enrrosca en una nueva base de hierro, en forma de doble cola de milano, sólidamente anclada a la madera, soportando mejor así el peso. Esta operación fue realizada por el Sr. Antonio Barbero Gor en la misma época que talló la réplica del Cristo (1975-76). Los restantes tornillos en manos y pies contribuyen a la fijación de la escultura que se adapta así sin forzar la madera de la talla a los orificios originales de la cruz.

Cruz

La cruz de taracea se encontraba en un estado de conservación lamentable. Presentaba infinidad de pérdidas de las placas de marfil y de carey, con desprendimientos parciales de muchas de éstas por la cristalización de la cola adhesiva y múltiples roturas de las piezas, habiéndose perdido otras irremediablemente, ya que se quebraban y saltaban con extrema facilidad. Las caras anterior y posterior de la cruz presentaban aproximadamente el 75% de faltas, mientras que en los costados, que se hallaban más completos, se había perdido alrededor del 20%. Las lluvias caídas durante algunas procesiones, el tiempo que estuvo colgada en la entrada de la iglesia y el abandono en que estuvo la misma, después de ser retirada del Cristo, contribuyeron aun más a su deterioro.

La superficie de las piezas se encontraba cubierta de suciedad y de restos de adhesivo mientras que los costados de la cruz presentaban goterones de cal y de tierra seca pegada. Los tres extremos superiores de los maderos están cortados faltando algunos centímetros para completar el dibujo correspondiente. En los cortes del travesaño se encontraban restos de papel, pintado de negro, que fue pegado seguramente para ajustar algunas cantoneras de las cuales no se ha encontrado documentación alguna, ni en la foto más antigua que tenemos.

El extremo inferior de la cruz había sido rebajado en una longitud de 30 cm. para ajustarlo al paso procesional y que pudiera girar en las estrechas calles por las que pasaba. El ensamblaje del crucero se hallaba desencolado con las espigas originales fragmentadas. Así mismo existían algunos clavos que se encontraban doblados y oxidados, localizados en la zona del crucero.

El soporte de madera del Cristo no presentaba ataque de insectos xilófagos, pero en la cruz había un foco superficial en la zona inferior de Anobium punctatum, ascendiendo hasta unos 70 cm.

Cara posterior de la cruz con la zona inferior rebajada para ajustarla al paso procesional y permitir el giro por las estrechas calles por las que pasaba. En pequeño Cara frontal de la cruz realizada en taracea cartujana de marfil y carey (307,4 x 159,2 cm.) antes de la restauración. Estaba en un lamentable estado de conservación con un 75 % de piezas perdidas.

TRATAMIENTO DE RESTAURACION

El criterio que se siguió tanto en el Smo. Cristo como en la Cruz, fue de respeto absoluto al original. Se subsanaron los problemas derivados del mal estado de la madera, los que atañían a la conservación de las capas de policromía, así como a la reintegración de las piezas faltantes dado su carácter de imagen de culto. El tratamiento se expuso previamente en el anteproyecto de la restauración y para cualquier decisión, durante los trabajos, se contó con la aprobación del equipo técnico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, delegación de Granada constituido por D. Miguel Angel Martín y Dª. Mª José García Larios, cuya disposición y ayuda fueron constantes en todo momento.

Ambas piezas se documentaron con fotografías y diapositivas realizadas, antes, durante y una vez finalizada la intervención, recogiéndose las micromuestras necesarias para su análisis antes de ser iniciado el tratamiento. A continuación se expone, por puntos, el proceso realizado.

Cristo

1. Limpieza de la policromía.
2. Fijación y asentado de la policromía.
3. Subsanado de grietas y juntas de la madera.
4. Consolidación de la madera y relleno de agujeros.
5. Retoque de las faltas de policromía.
6. Tratamiento del paño de pureza.

Detalle durante el proceso de la media limpieza de la capa oscura de suciedad y humo de velas: aparece nuevamente la suavidad de los volúmenes.

1. Limpieza de la policromía.

Como se ha dicho antes, la policromía había sido limpiada únicamente en la zona frontal del cuerpo y en especial en las zonas más sobresalientes de la talla, donde se intervino excesivamente. La limpieza se realizó de forma gradual y selectiva siendo este un proceso de extrema delicadeza, llevando a cabo una degradación de la eliminación de la capa oscura para equilibrar el contraste excesivo entre las dos caras de la figura.

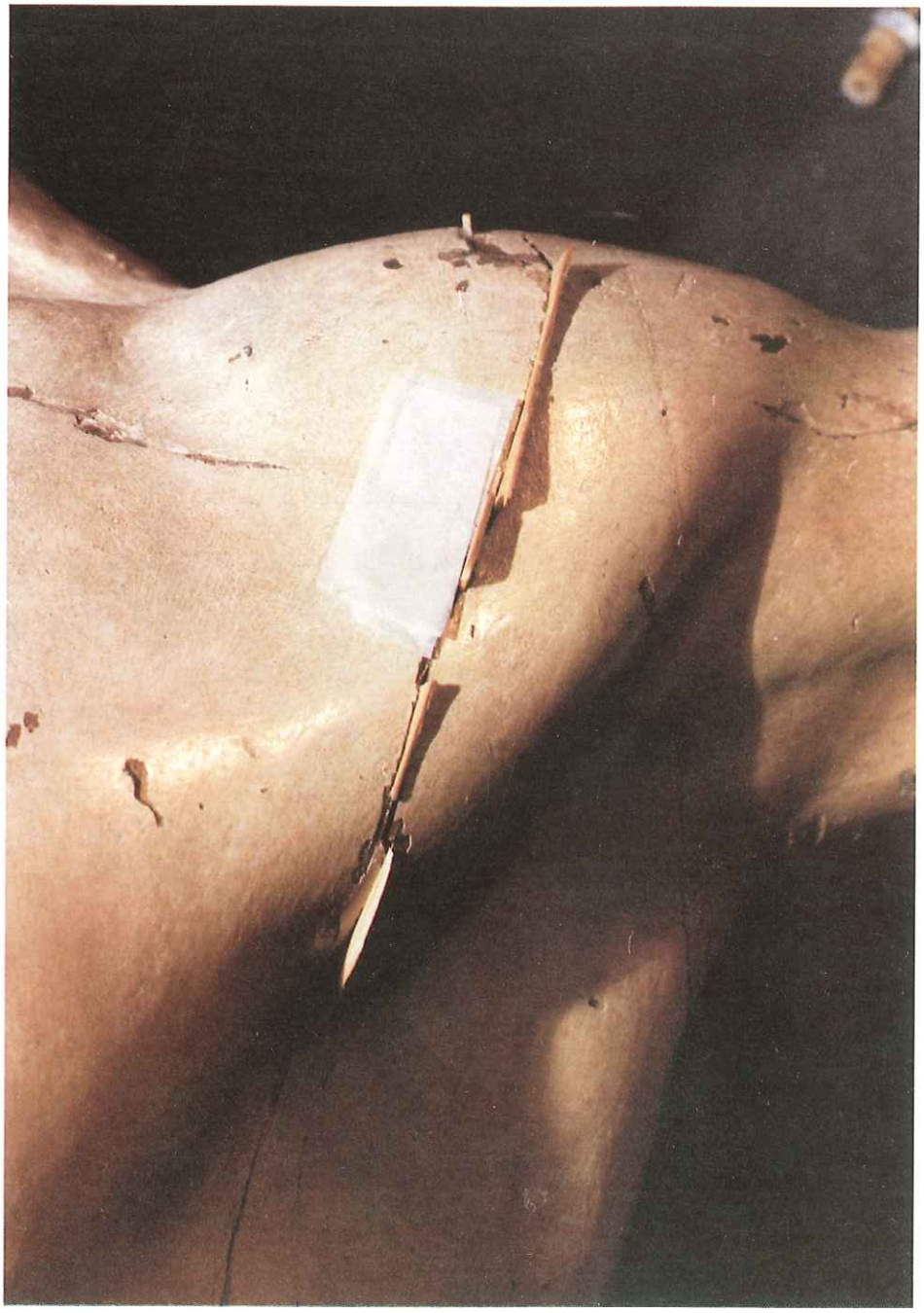
Este proceso ha sido muy minucioso, interviniendo milímetro a milímetro con ayuda casi exclusiva del bisturí (ablandando ligeramente con white spirit), siguiendo el principio de la media limpieza. dando como resultado una capa ligeramente oscura, delgada y vibrante, que se aprecia bien a corta distancia. Con esta operación se ha equilibrado la unidad visual del conjunto y se ha descubierto la riqueza del colorido y matices de tono característicos de la obra de este escultor, que en otras zonas permanecían enmascarados bajo la capa oscura de suciedad general.

El pie de la izquierda se encuentra antes de la limpieza, en el de la derecha se aprecian dos pequeños "testigos" rectangulares de como estaba antes de la intervención.

2. Fijación y asentado de la policromía.

La fijación y asentado de la película pictórica se efectuó en las zonas que bordean las grietas y juntas abiertas de los fragmentos de madera, así como en los sitios donde se encontraban pequeñas faltas, golpes y descascarillados.

Tratamiento de fijación de color devolvió la cohesión de las capas y las consolidó. El adhesivo y el sistema de aplicación más idóneo, desde el punto de vista de reversibilidad, estabilidad, grado de adhesión y compatibilidad con los materiales originales, fue la cola animal (piscis y de conejo) hidratada y con fenol como conservante, ayudándose con papel de seda y espátula caliente.



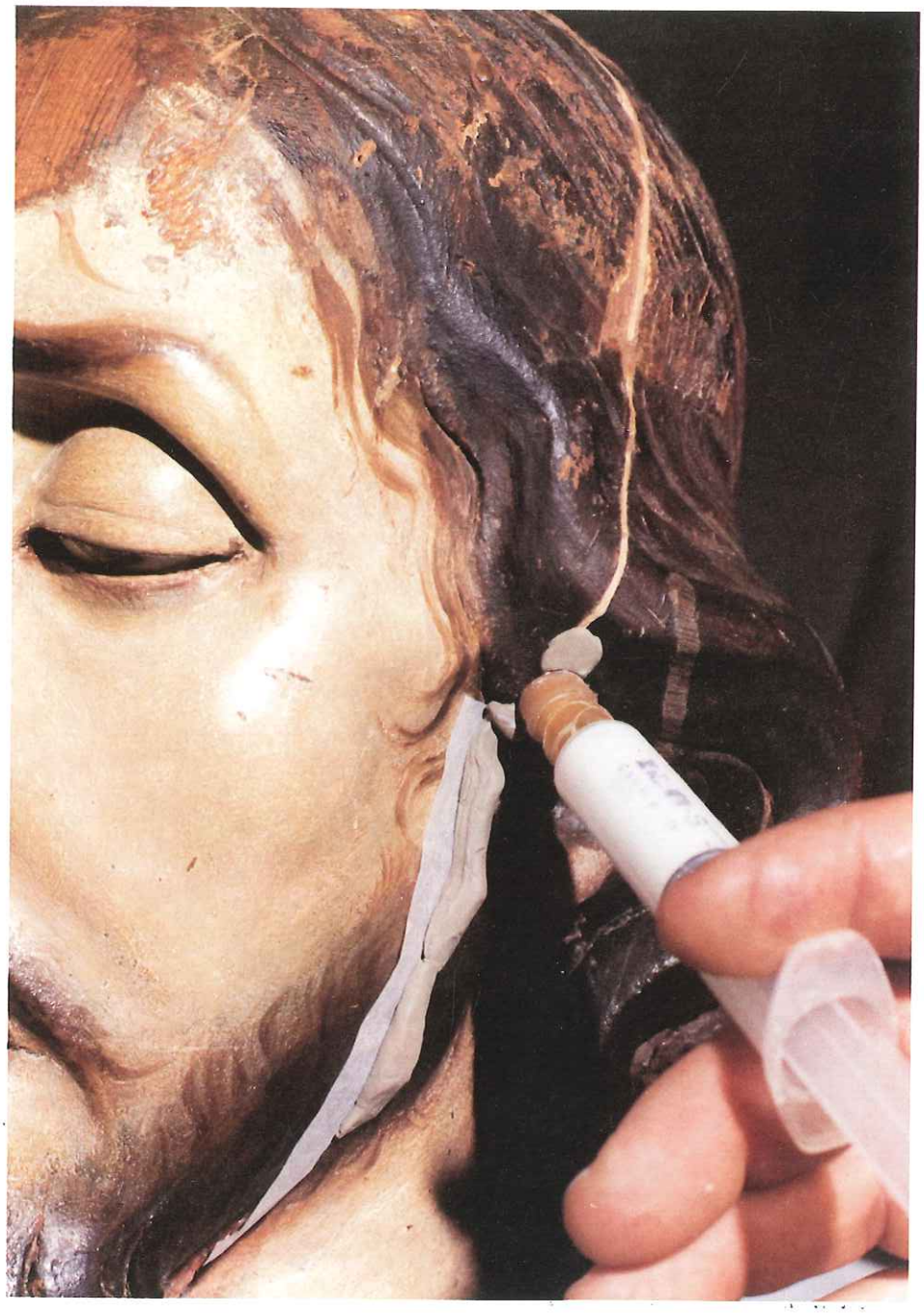
Grieta del hombro durante el proceso de subsanado por medio del relleno con finas láminas de madera curada, apreciándose el papel que se utilizó para la fijación de la policromía de los bordes.

3. Subsanado de grietas y juntas abiertas.

Las grietas y las juntas abiertas son puntos especialmente vulnerables al ataque biológico y a la continuación del deterioro por la penetración del aire que reseca la madera. Después de la limpieza y extracción de los restos de cola cristalizada, se procedió a su subsanado por medio del "enchuletado", es decir, la colocación de pequeñas cuñas de madera curada de las mismas características (en este caso de pino del siglo XVII) que han cerrado las aberturas. Fue necesaria esta operación en las uniones de mayor tamaño ya que algunas tenían de 2 a 3 mm. de ancho por 4 ó 5 cm. de profundidad como las que se localizaban en la mascarilla, en la cabeza y en la zona posterior del muslo derecho, así como en la grieta del hombro izquierdo. Las demás aberturas al ser muy pequeñas, se sellaron con pasta madera de resina epóxica de dos componentes (araldit-madera), quedando un milímetro por debajo del nivel original. Con uno u otro método se cerraron, sin perder totalmente su aspecto de grietas y juntas, ya que en la mayoría de los casos, los bordes se encontraban desfasados y a distinto nivel respetando estas características.

La junta de la zona inferior de la espalda tenía cuatro fragmentos sueltos que al separarlos para su correcto encolado, dejó un orificio de 4 x 2 cm., por el que se observó que en lo más profundo del hueco del torso, había un papel enrrollado que resultó ser un fragmento de la época donde se leía únicamente el comienzo de cuatro líneas, desgraciadamente el resto no se encontró, quedando como una incógnita su contenido.

Proceso del subsanado de las juntas abiertas entre las piezas de madera con la introducción de las finas cuñas de madera curada.



Proceso previo de encolado para la colocación de las finas cuñas de madera que unirán nuevamente la mascarilla de la cara.

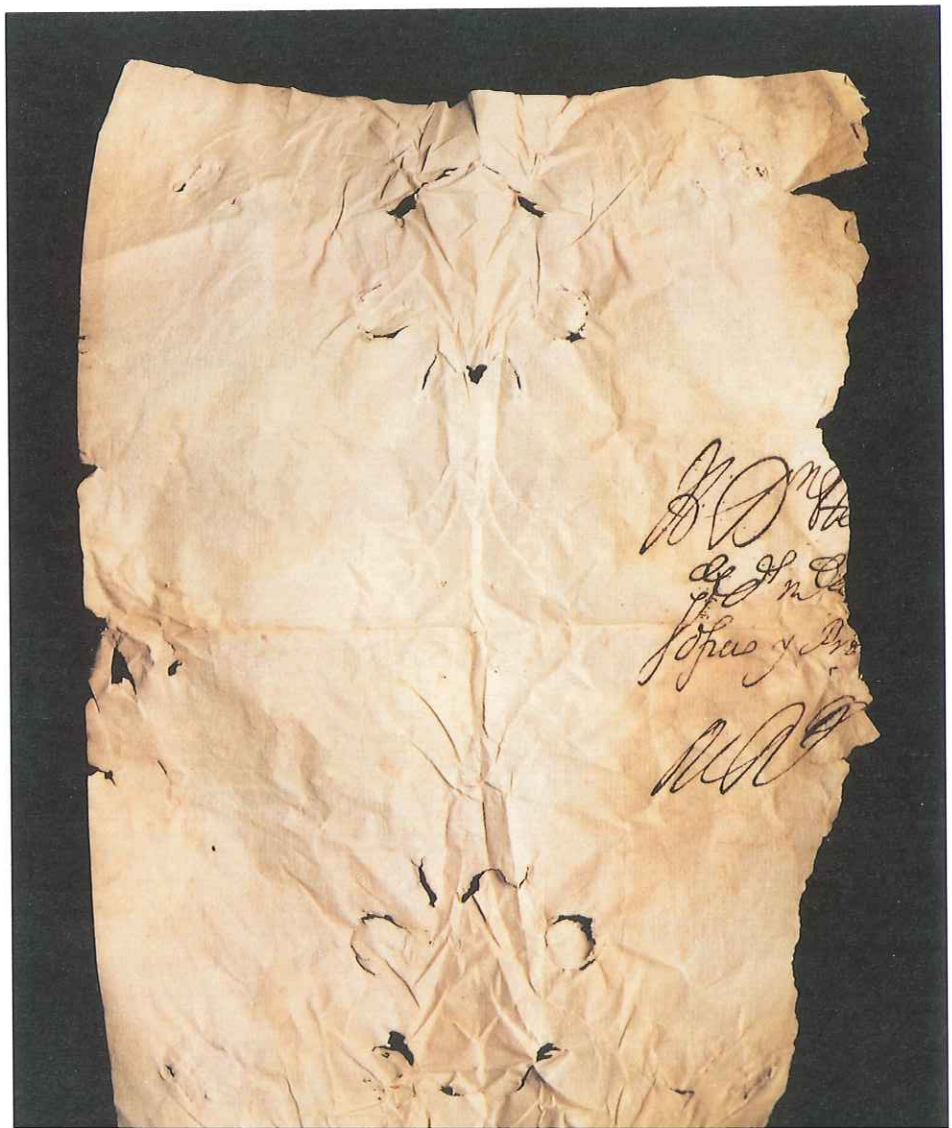
La separación entre las piezas de madera tenía hasta 5 cm. de profundidad, entrando la cuña en este caso, hasta la marca pintada de rojo en el ángulo inferior.

Se observan las grietas concentradas en la zona lumbar; aquí se hallaban 4 pequeñas piezas sueltas con la cola adhesiva cristalizada.

Cuatro piezas de la zona lumbar extraídas para su correcta adhesión. Al quitarlas quedó un pequeño orificio desde donde se veía el interior del hueco del torso.

Orificio de la zona lumbar iluminando el hueco central de se descubrió la existencia de papel enrollado.

Extracción del rollo de papel tal como se encontró. Después de estudiarlo se volvió a colocar dentro de la escultura.



Fragmento del documento encontrado en el interior del Cristo, lamentablemente no se encontró el restante. Mide 21,5 x 15 cm.

4. Consolidación de la madera y relleno de los agujeros.

Este tratamiento se efectuó en aquellas zonas en las que la madera presentaba falta de solidez, en especial en la parte posterior de la cabeza, que había sido debilitada por los numerosos agujeros practicados para la sujeción de las diferentes coronas. Se realizó por medio de la inyección del consolidante para asegurar la máxima penetración utilizando resina acrílica de metil-metacrilato al 5% en disolvente orgánico y con la incorporación de un desinsectante a base de permetrina como método preventivo.

Localización de los 68 orificios de clavos de distintas épocas, realizados para la sujeción de una pesada aureola metálica, la madera de esta zona se hallaba muy debilitada.

Se puede observar el proceso de unión de las diferentes piezas que constituyen la cabeza aprovechando los orificios existentes para sujetar las prensas. Las marcas de tiza indican hasta donde estaba despegada la pieza.

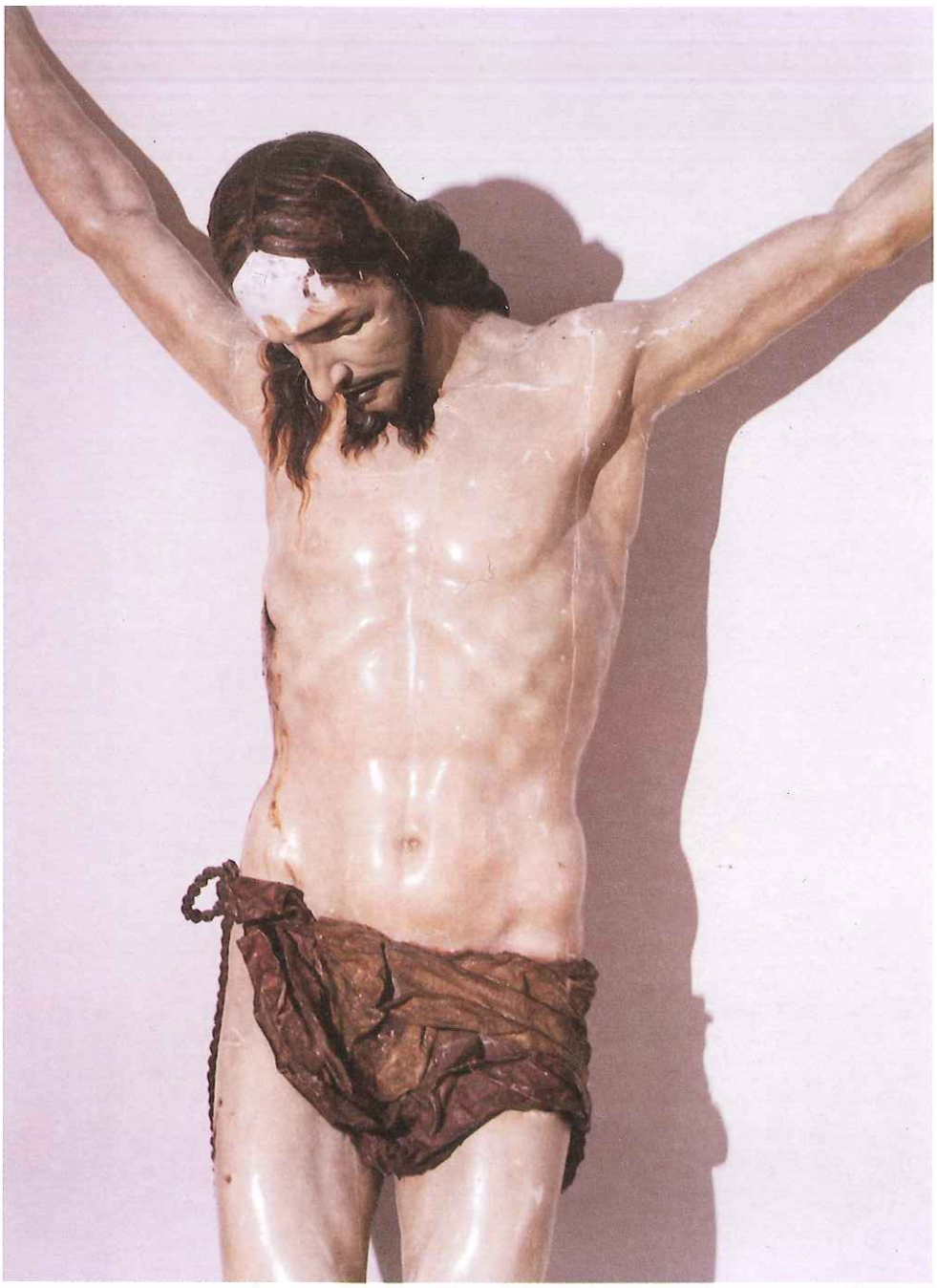
Se taparon todos los agujeros, tanto los que habían dejado las tachuelas que sujetaban el paño de pureza como los de la cabeza. Los más profundos de los 68 agujeros de la cabeza, se rellenaron con espigas de madera de haya, como por ejemplo, el mayor medía 3,8 cm. de profundidad por 0,6 cm. de diámetro.

5. Retoque de las faltas de policromía.

La reintegración de color se realizó teniendo en cuenta que se trata de una imagen destinada al culto y de gran devoción popular. El retoque se limitó a lo estrictamente necesario, localizado fundamentalmente en las grietas y juntas subsanadas, en algunos golpes y en la zona de la frente.

Las faltas previamente se nivelaron con el método tradicional de estuco de sulfato de calcio y cola animal. La reintegración del color se realizó con el sistema de diferenciación del original por medio de punteado o de oculto para las faltas pequeñas y de ìtratteggioî, es decir finísimas líneas paralelas con superposición de tonos, para las de mayor tamaño; estas son diferenciables a corta distancia pero se integran ópticamente a la distancia normal de visión de la escultura. Se utilizaron materiales reversibles: acuarelas y pigmentos al barniz especiales para restauración aplicados como veladuras.

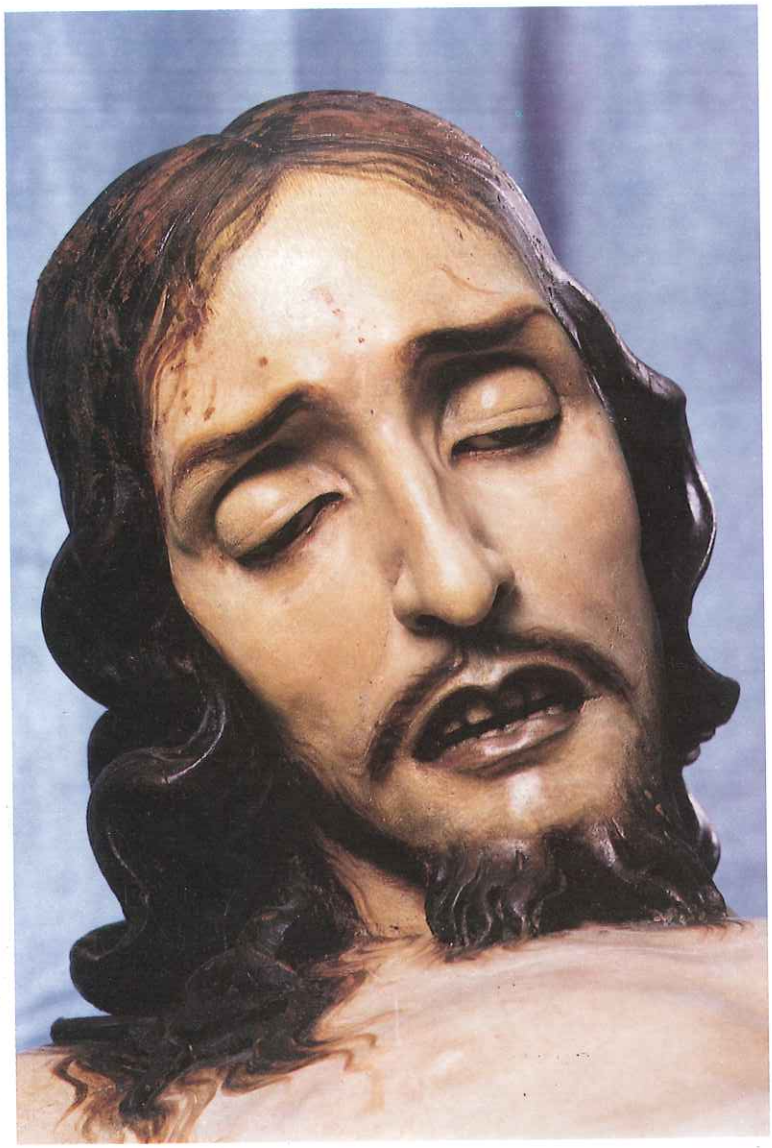
Relleno de la grieta del hombro respetando el desnivel marcado por el desfase de las piezas de madera.



Cristo durante el proceso del relleno de las faltas de policromía por medio del "estucado" a base de sulfato de calcio.

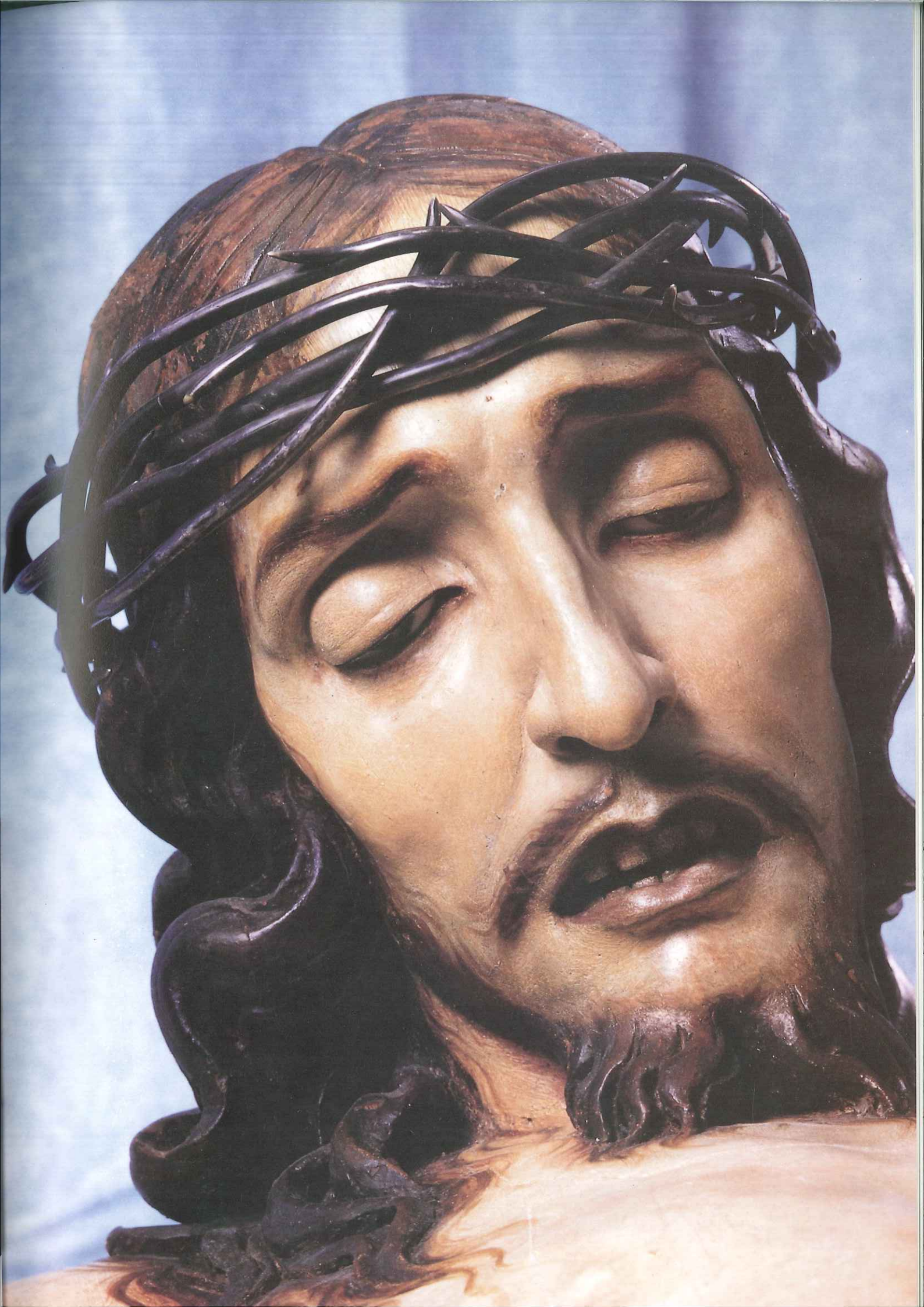
6. Tratamiento del paño de pureza.

Se procedió a la eliminación superficial de polvo y plumas con un pincel y aspirador, seguido de una limpieza en húmedo de las zonas más oscurecidas, teniendo en cuenta que la suciedad y humo estaban ya muy impregnados en la tela. Posteriormente se hizo la consolidación recuperando la dureza y posición de los pliegues y aprovechando esta operación para asentar la policromía. Se extrajeron las tachuelas y se volvió a adherir la cuerda en los sitios donde se encontraban las marcas con faltas de policromía y restos de cola cristalizada.

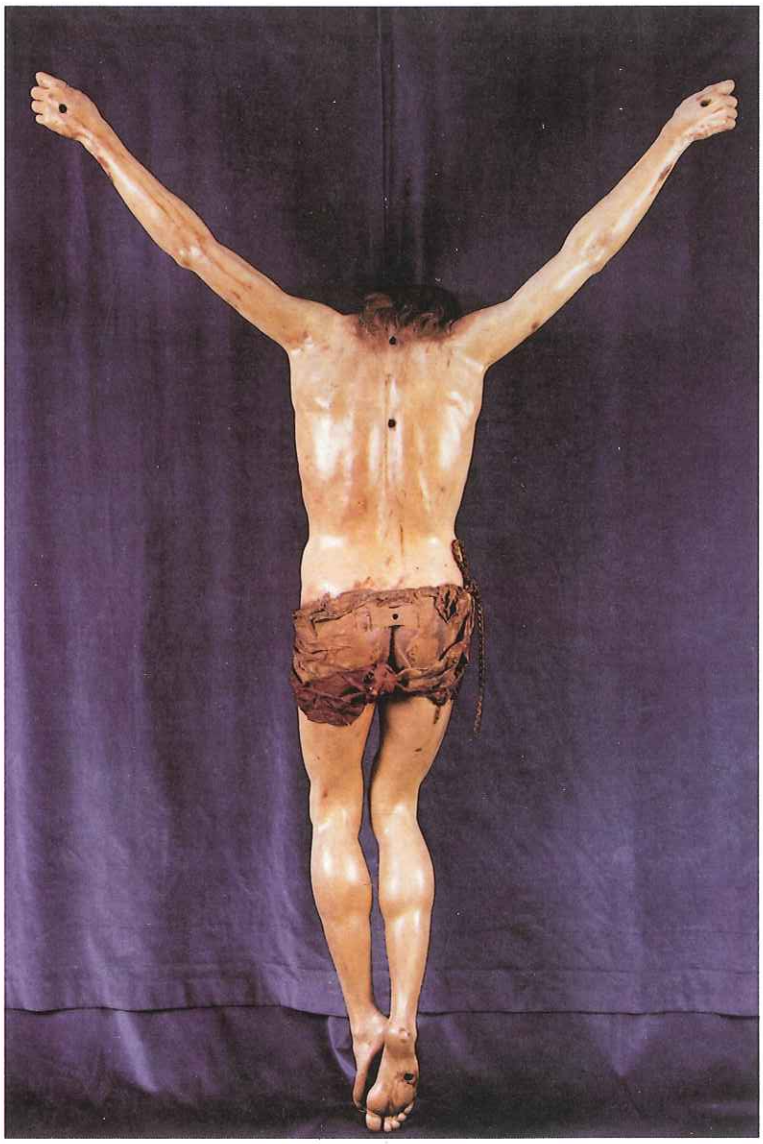


Cabeza después de la restauración y el retoque de color de la frente. Se devolvió la armonía de la cara.

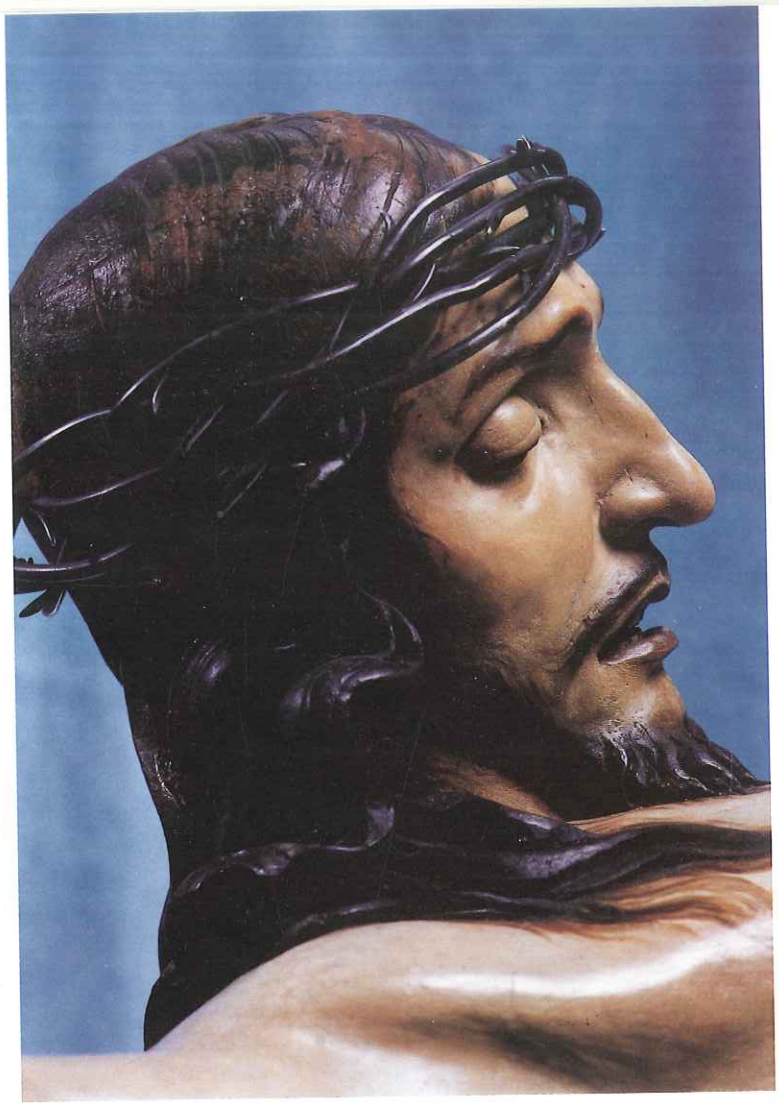
Detalle del retoque de la frente realizado con finas líneas verticales para diferenciar la intervención a muy corta distancia.



Costado derecho después de la restauración, se observa la cuerda, en su sitio y la sangre y agua del sudario. que emanan de la herida del costado. El rojo se ha realizado a base de laca carmín y el agua con resina colofonia, actualmente oxidada,



Zona posterior del Cristo después de la limpieza, se aprecian nuevamente las veladuras.



Perfil derecho después de la restauración y una vez colocada la corona de plata pavonada.

Cruz:

1. Limpieza de la superficie.
2. Consolidación y desinsectación de la madera.
3. Fijación de las piezas sueltas.
4. Reposición de las faltas de madera.
5. Reposición de las faltas de marfil y carey.
6. Reintegración del color en las piezas nuevas.

1. Limpieza de la superficie.

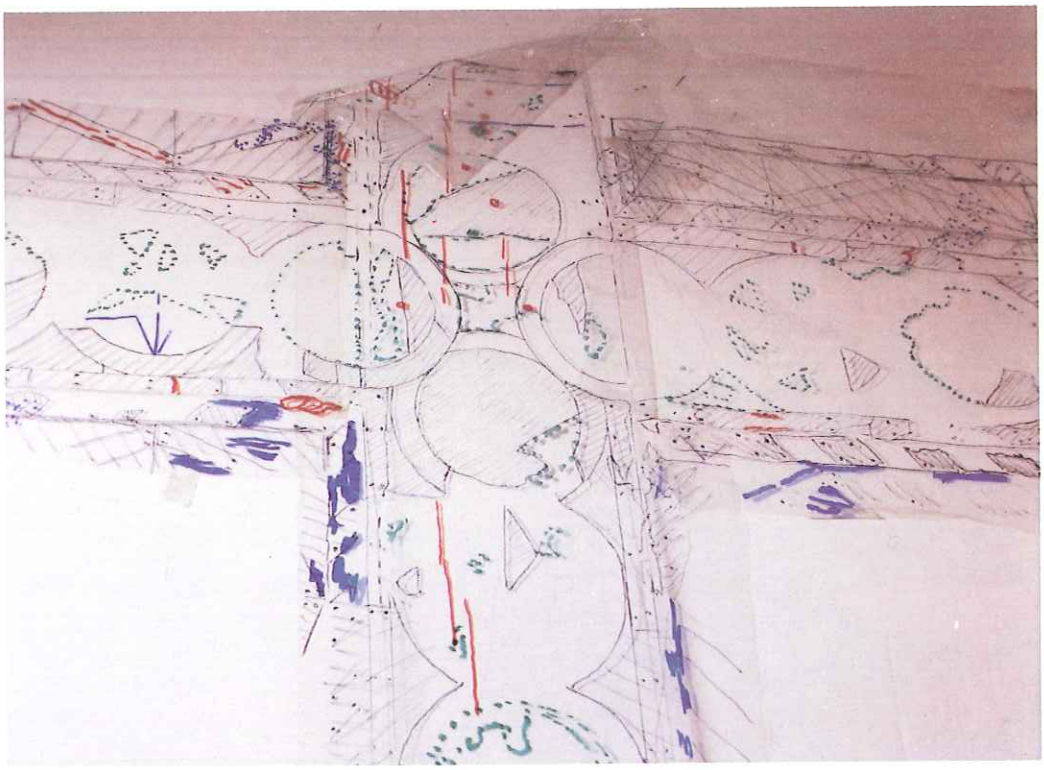
Como primer paso se procedió a una limpieza superficial de las piezas de marfil y carey así como a la eliminación de los restos del adhesivo donde se localizaban las piezas que se habían perdido. Este proceso en ocasiones tuvo que intercalarse con la fijación de piezas sueltas, ya que muchas de ellas estaban a punto de desprenderse. La limpieza se realizó con jabón en disolvente orgánico con ayuda del bisturí, para evitar la hidratación del marfil.

2. Consolidación y desinsectación de la madera.

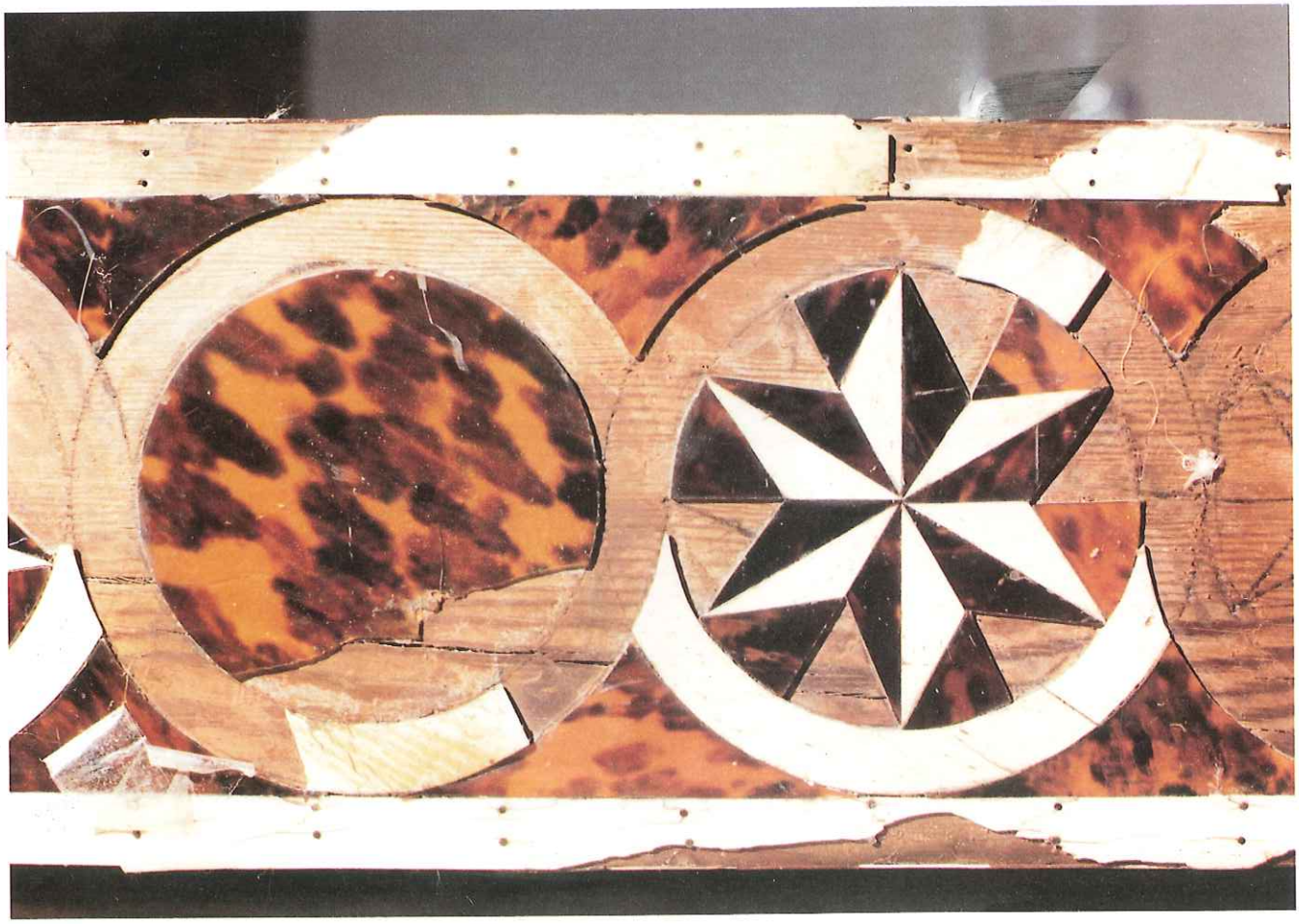
Este tratamiento se efectuó especialmente en la zona inferior de la cruz que había sido rebajada y que presentaba un ataque superficial de insectos xilófagos y en aquellas zonas donde se había eliminado el adhesivo antiguo, preparando así la superficie para el siguiente paso. En la zona inferior se realizó primero la desinsectación por medio de la inmersión de la zona y posteriormente se procedió a la consolidación de la madera, llevada a cabo aplicando el consolidante por medio de inyecciones para asegurar la máxima penetración. Se utilizó resina acrílica de metil-metacrilato al 6% en disolvente orgánico y desinsectante a base de permetrina y diclofluanida.

Cruz antes de la restauración. Los costados se hallaban más completos, presentando un 25% de faltas. Los clavitos colocados en las piezas de marfil de los bordes evitaron su pérdida.

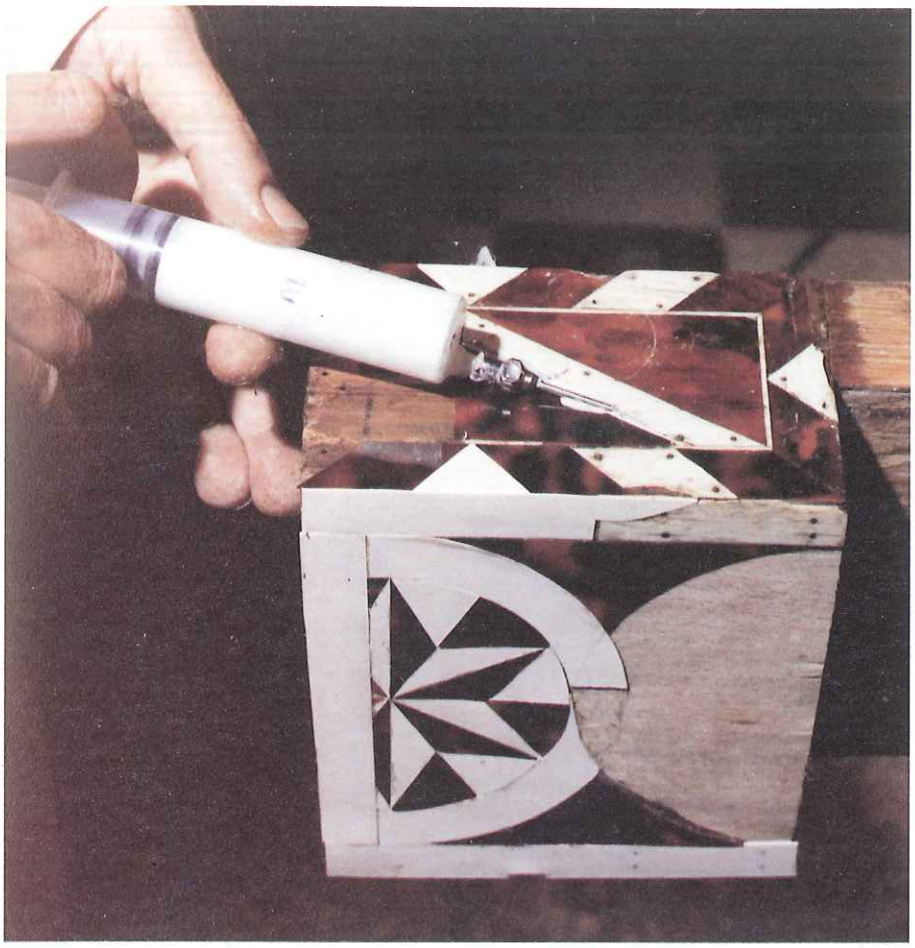
En las faltas se observa el dibujo en incisión con el tamaño y la forma de las piezas originales. Las placas de carey se pegaron sobre un papel pintado con pigmento de minio, transparentándose así el color anaranjado.



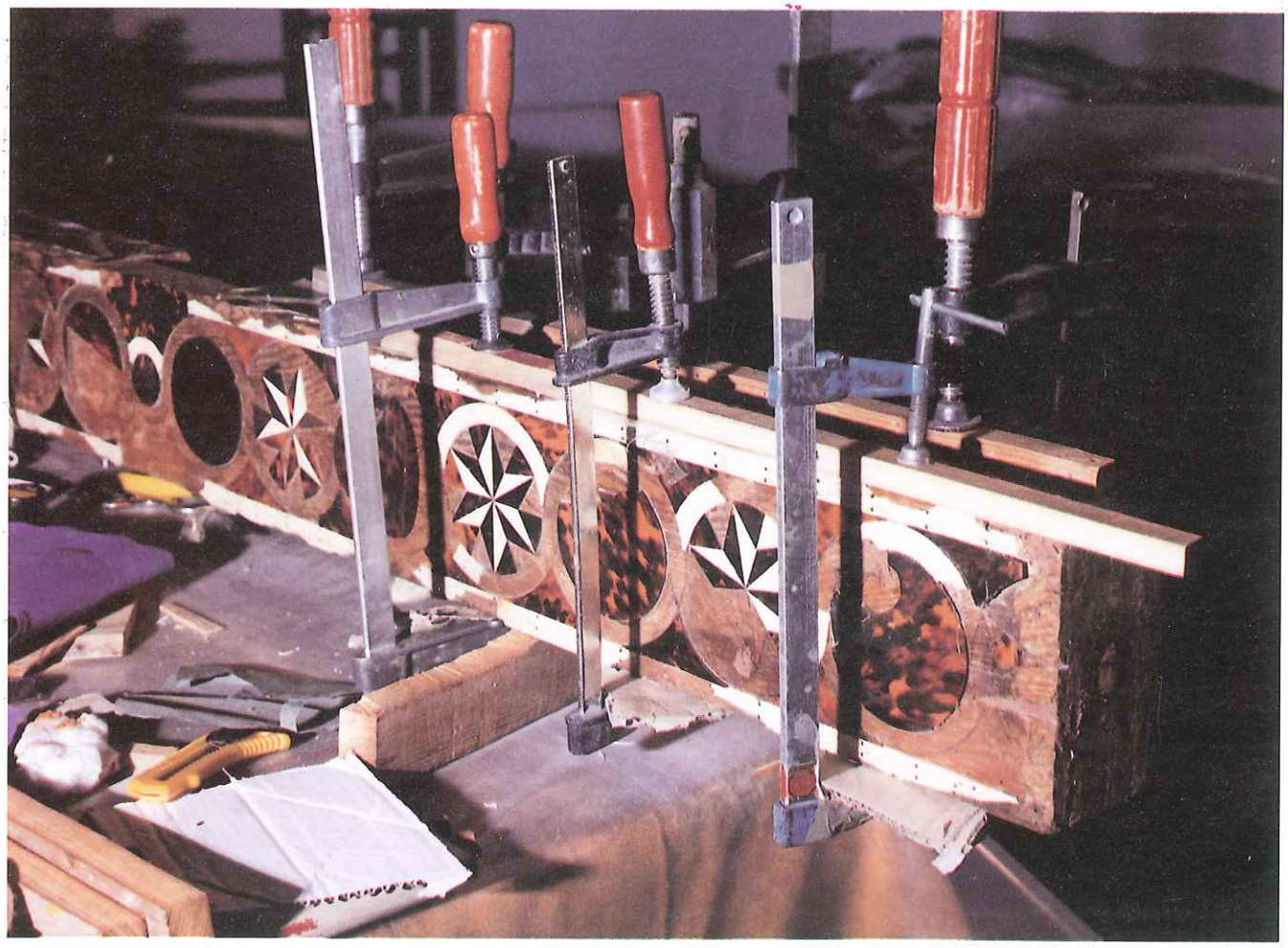
Antes de iniciar el tratamiento se realizó un calco de la cruz marcando las características y los distintos deterioros presentes.



Zona de la cruz una vez eliminados los restos de adhesivo y realizada la limpieza de las piezas.



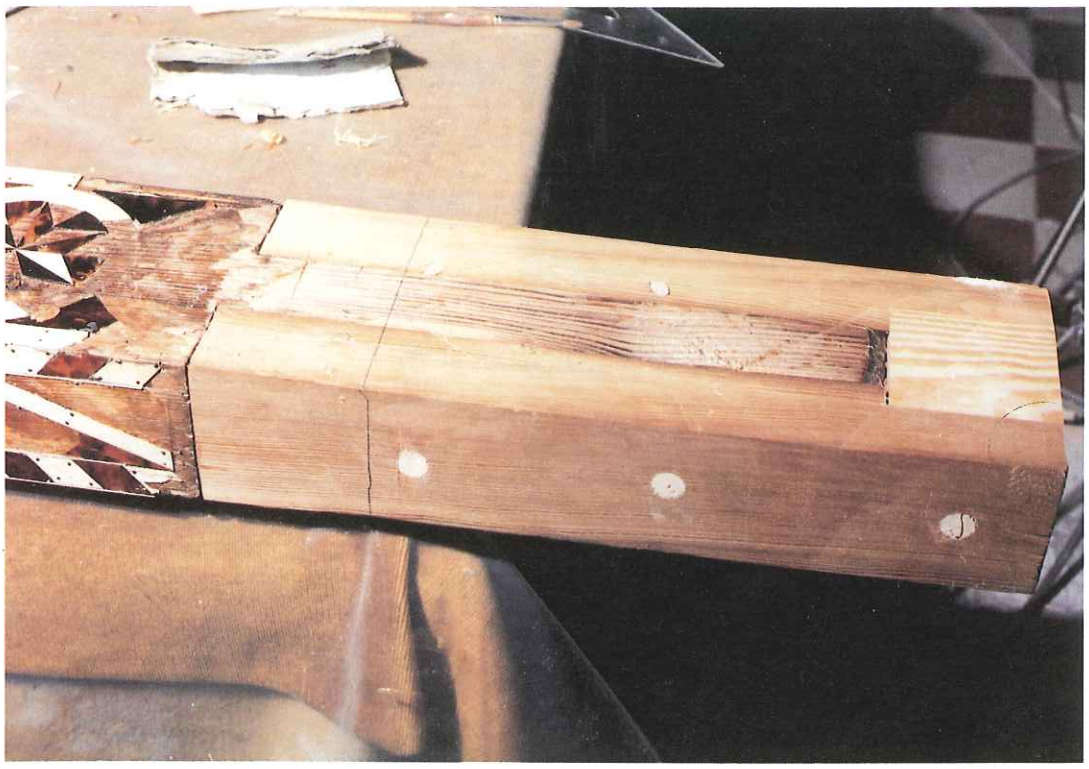
Pegado de las piezas originales por medio de la inyección del adhesivo.



Adhesión de las piezas originales dejándolas bajo presión durante 24 horas.

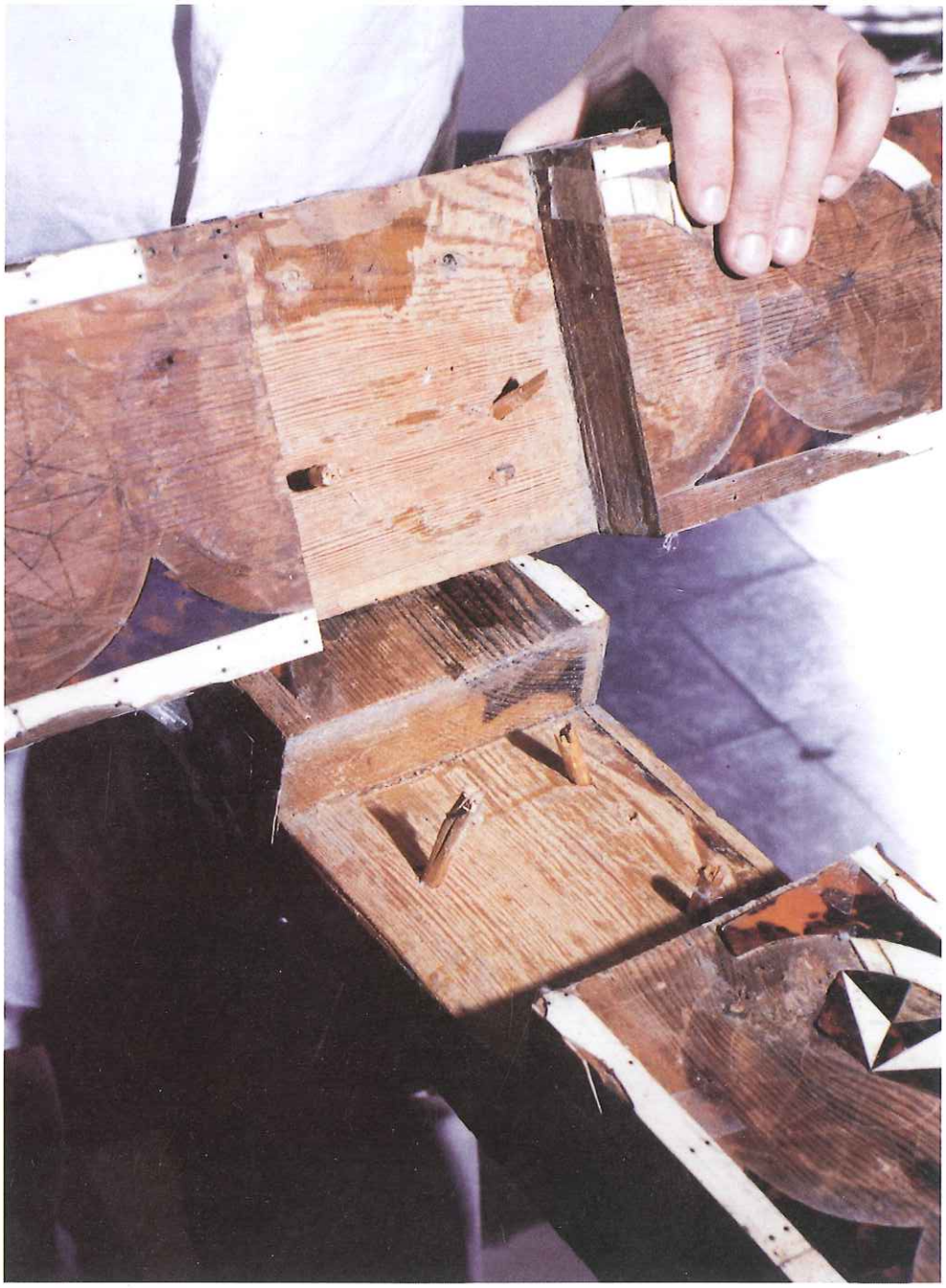
3. Fijación de las piezas sueltas.

Se revisaron todas las piezas una a una, fijando las que estaban a punto de desprenderse, pegándolas correctamente por medio de la inyección de acetato de polivinilo, dejando secar bajo presión durante 24 horas. Al inicio de la restauración, el hermano mayor de la Cofradía nos entregó una serie de piezas (aprox. 30) de las que se iban cayendo y que conservaban guardadas, esperando ser reintegradas en su sitio, cosa que se hizo en este momento de la restauración.



Zona inferior de la cruz con los injertos de madera completando el volumen; esta parte se introducirá en la peana de la capilla del Smo. Cristo.

Inscripción encontrada en el interior del ensamblaje del crucero de la cruz.

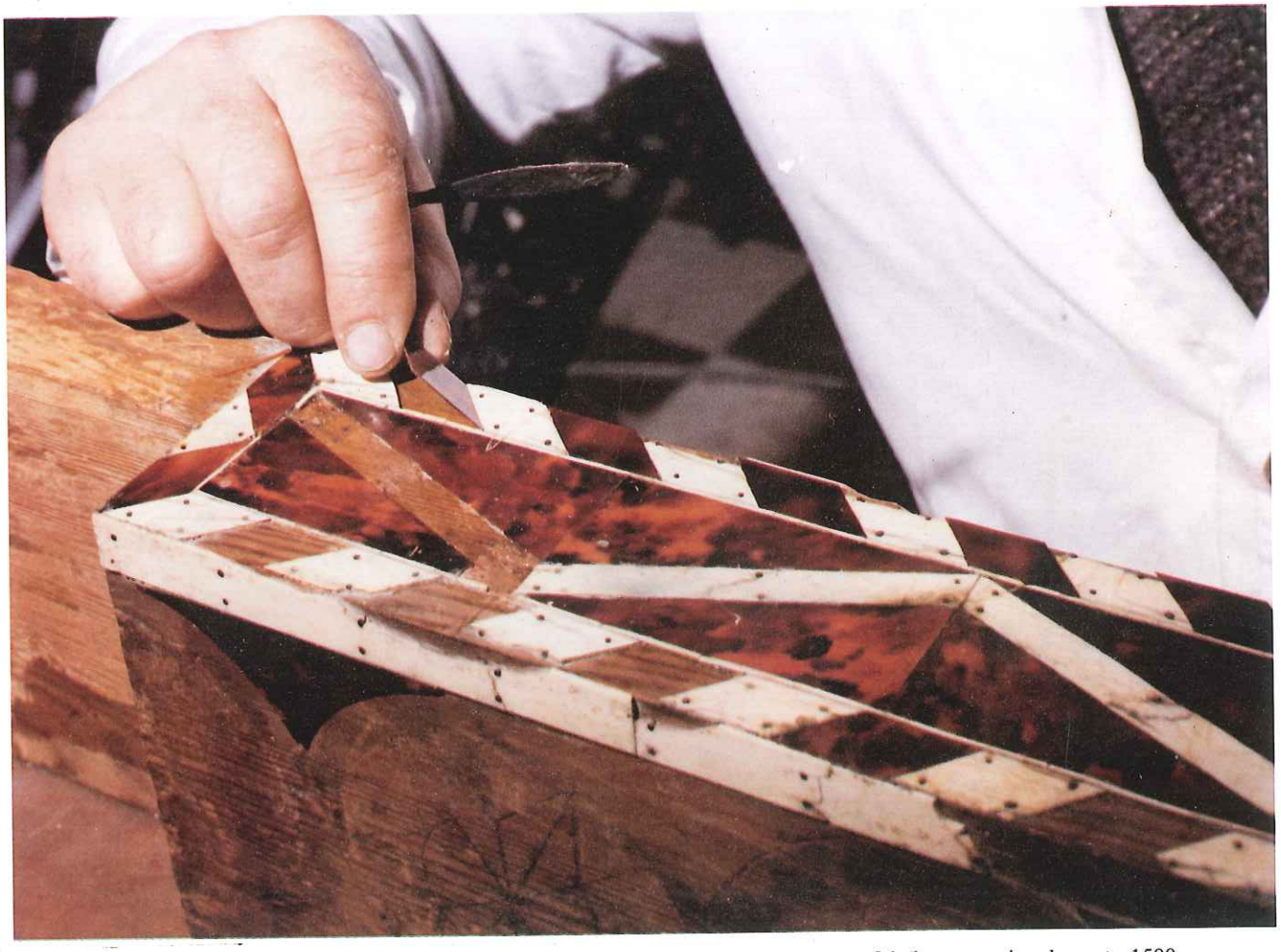


Las espigas de refuerzo del crucero se hallaban rotas, al despegar las 2 piezas del ensamble, para su correcto encolado, se descubrió una pequeña incripción en el ángulo superior izquierdo de la pieza que se ve arriba.

4. Reposición de las faltas de madera.

En un principio se pensaba reponer los fragmentos cortados de los extremos, pero al no encontrar documentación ni datos de como eran originalmente se optó por respetarlos ya que en las fotos más antiguas aparecen de esta forma. La única parte que fue reconstruida fue la inferior que había sido rebajada, ya que era necesaria para la reubicación en la peana existente. Para la reposición se utilizó madera curada, reforzada con espigas internas de madera de haya, cubierta con chapa de pino oscurecida, quedando como un elemento de madera neutro.

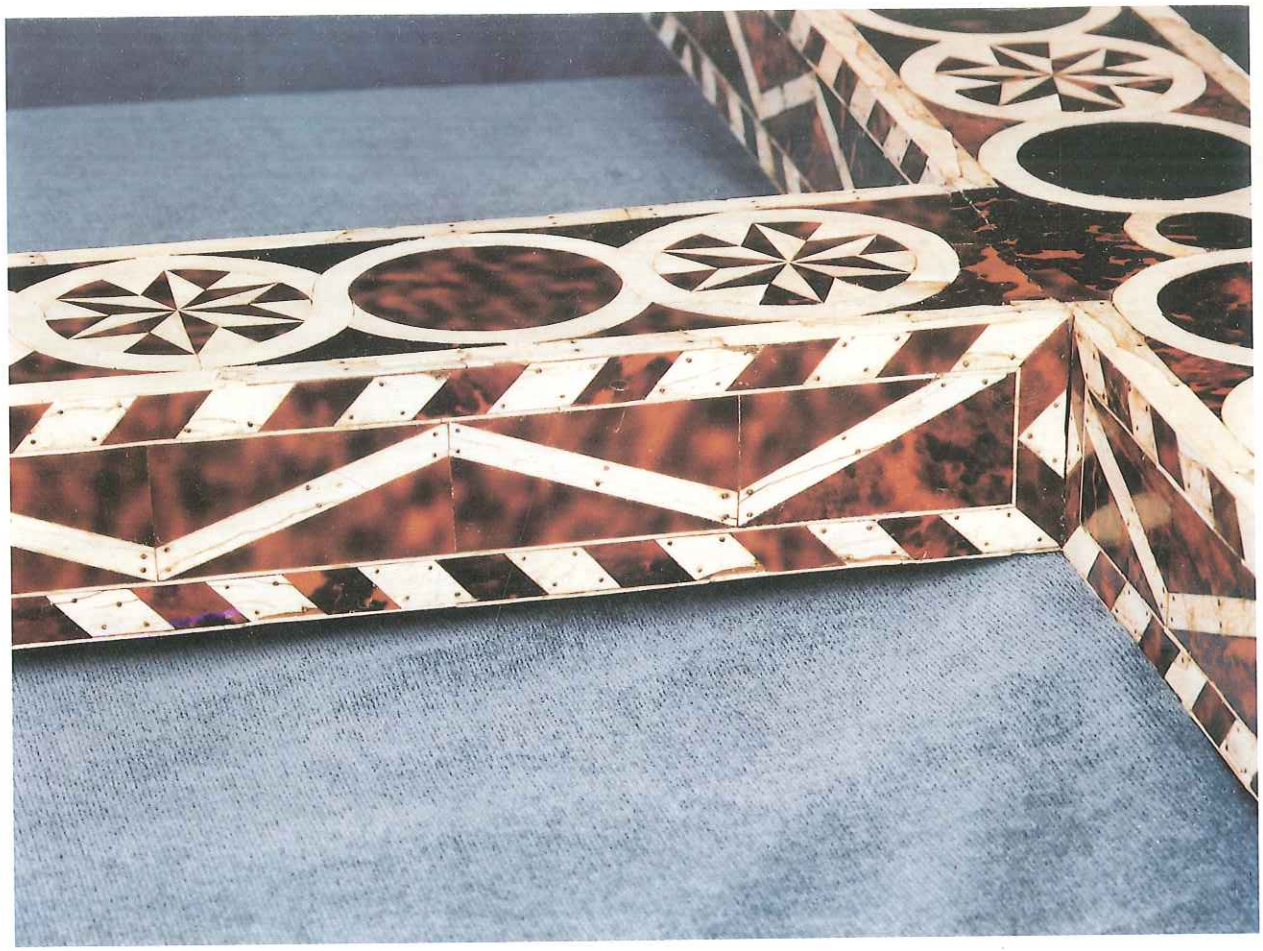
Fue necesario desmontar el ensamble del crucero para ajustarlo correctamente, descubriéndose aquí la inscripción a lápiz, mencionada en el estudio histórico de la cruz, detalle importante para una datación más aproximada de la misma.



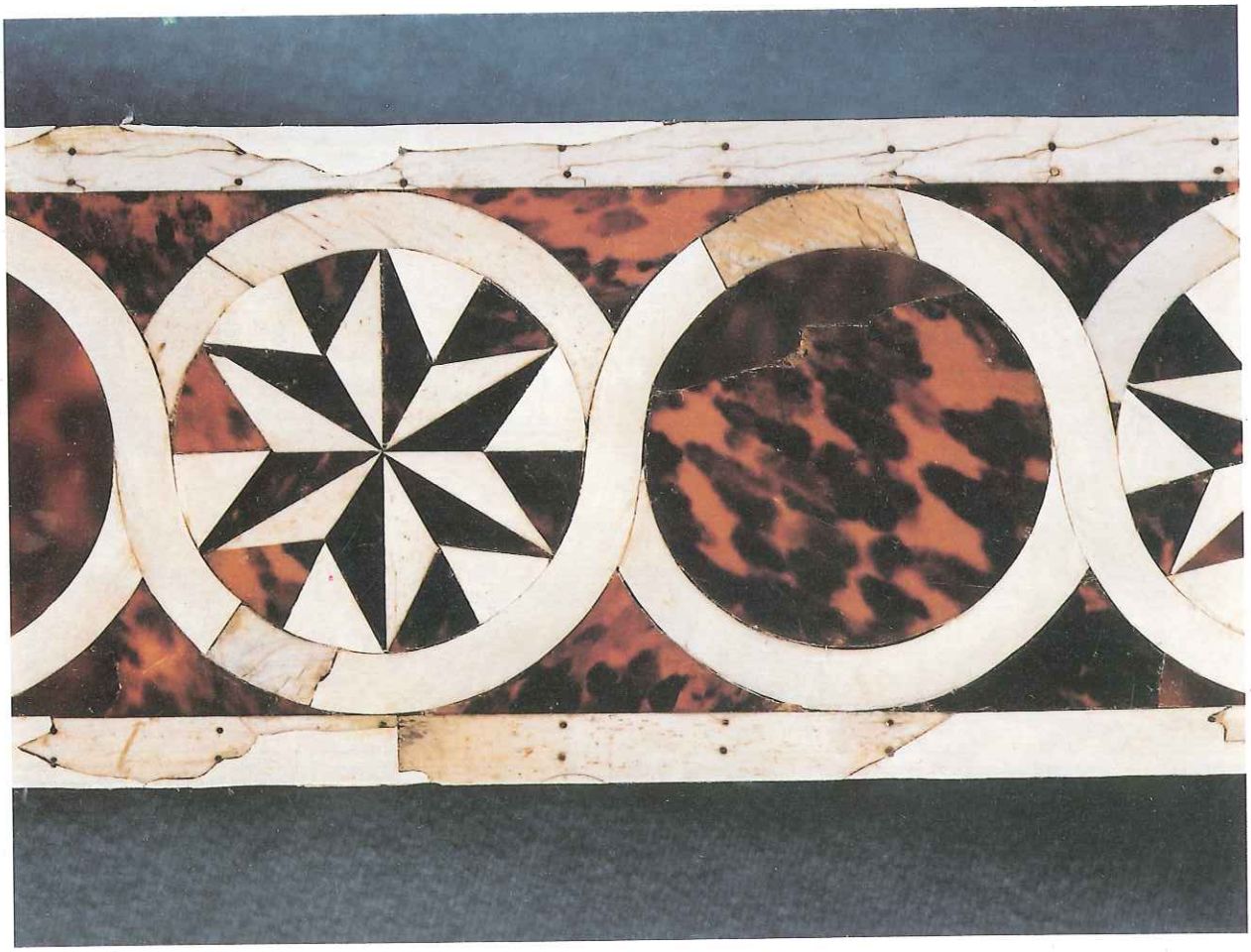
Minuciosa reposición de los cientos de piezas perdidas ajustadas a la medida una a una, faltaban aproximadamente 1500.

Las piezas tuvieron que ajustarse al milímetro poniendo en ocasiones una chapa de madera de haya para conseguir las diferentes alturas de las placas. Fue un trabajo extraordinariamente laborioso.

Ensamblaje del crucero con nuevas espigas de haya.



Costados después de la restauración.



Las piezas repuestas de imitación de marfil se diferencian de las originales en la carencia de los pequeños clavos pareados y en el tono uniforme sin el veteado característico del marfil.

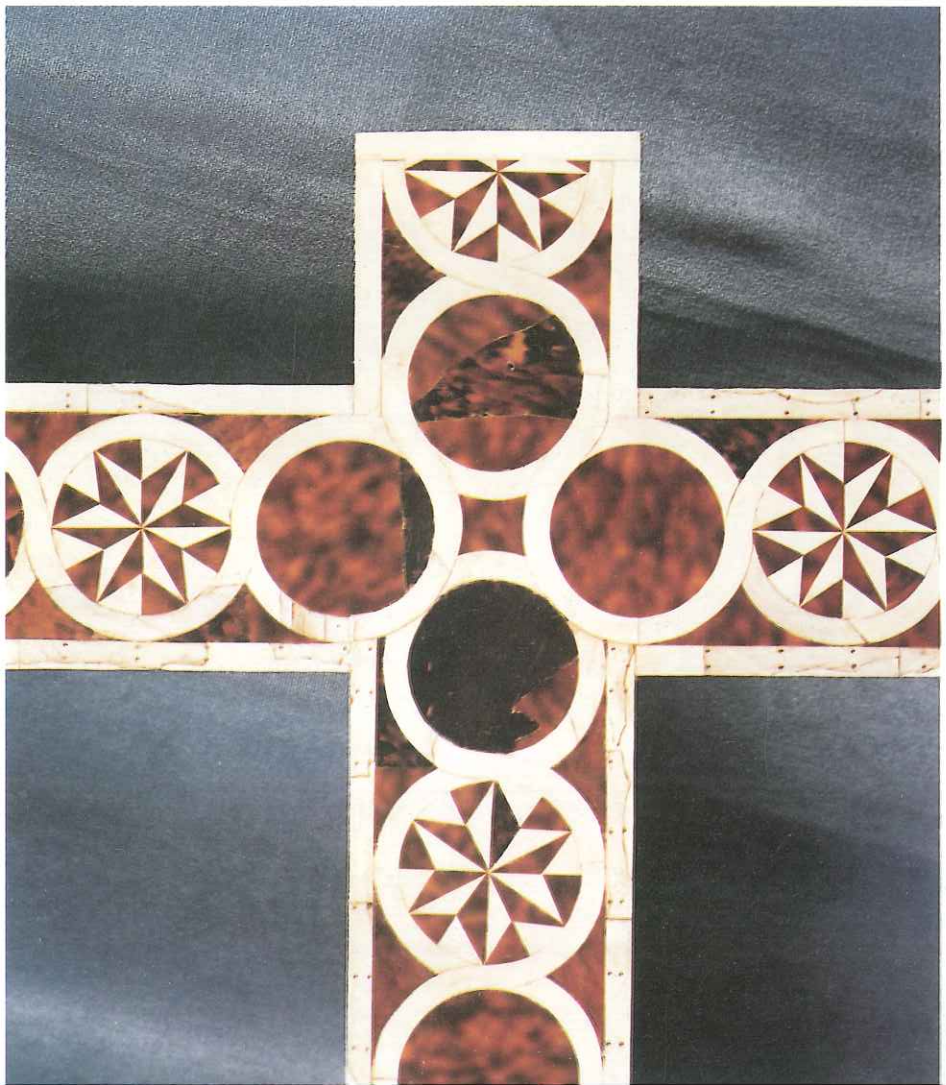
5. Reposición de las faltas de marfil y carey.

Estas reintegraciones se llevaron a cabo en todas las faltas de la decoración debido, como se dijo antes, al carácter altamente devocional de la pieza y al completo estado en el que se halla la policromía del Cristo. Se procedió a la minuciosa reposición de cientos de piezas que faltaban en las cuatro caras (aprox. 1500), cada una ajustada a la medida siguiendo el dibujo geométrico cuya huella se encontraba incisa en la madera. Antes se realizó una plantilla de papel vegetal de cada pieza para hacer coincidir con total exactitud la forma irregular de la rotura. En ocasiones hubo que repetir la misma plantilla hasta su ajuste perfecto. De todos los procesos descritos hasta ahora es éste, junto con la media limpieza realizada al Cristo, el más laborioso y delicado.

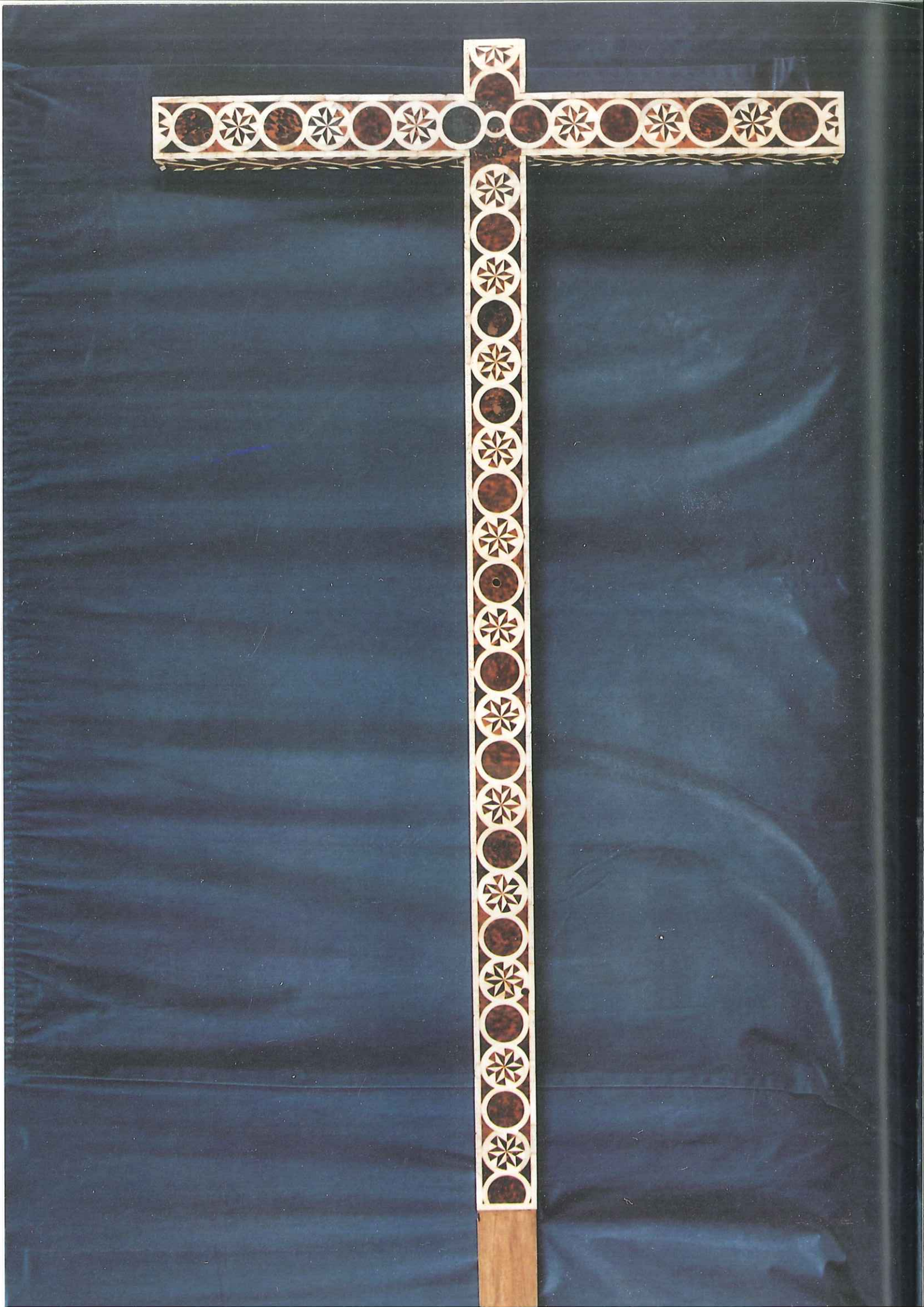
Teniendo en cuenta que el marfil y el carey se extraen de especies protegidas y que está prohibida su comercialización, además de las razones de criterio descritas, se utilizaron placas de celuloide, material que se emplea en la industria y la artesnía para su imitación, traídas expresamente de Italia por la gran cantidad que se requería. Fué necesario pintar las planchas de carey por el reverso con anaranjado minio, dando así una tonalidad similar al original.

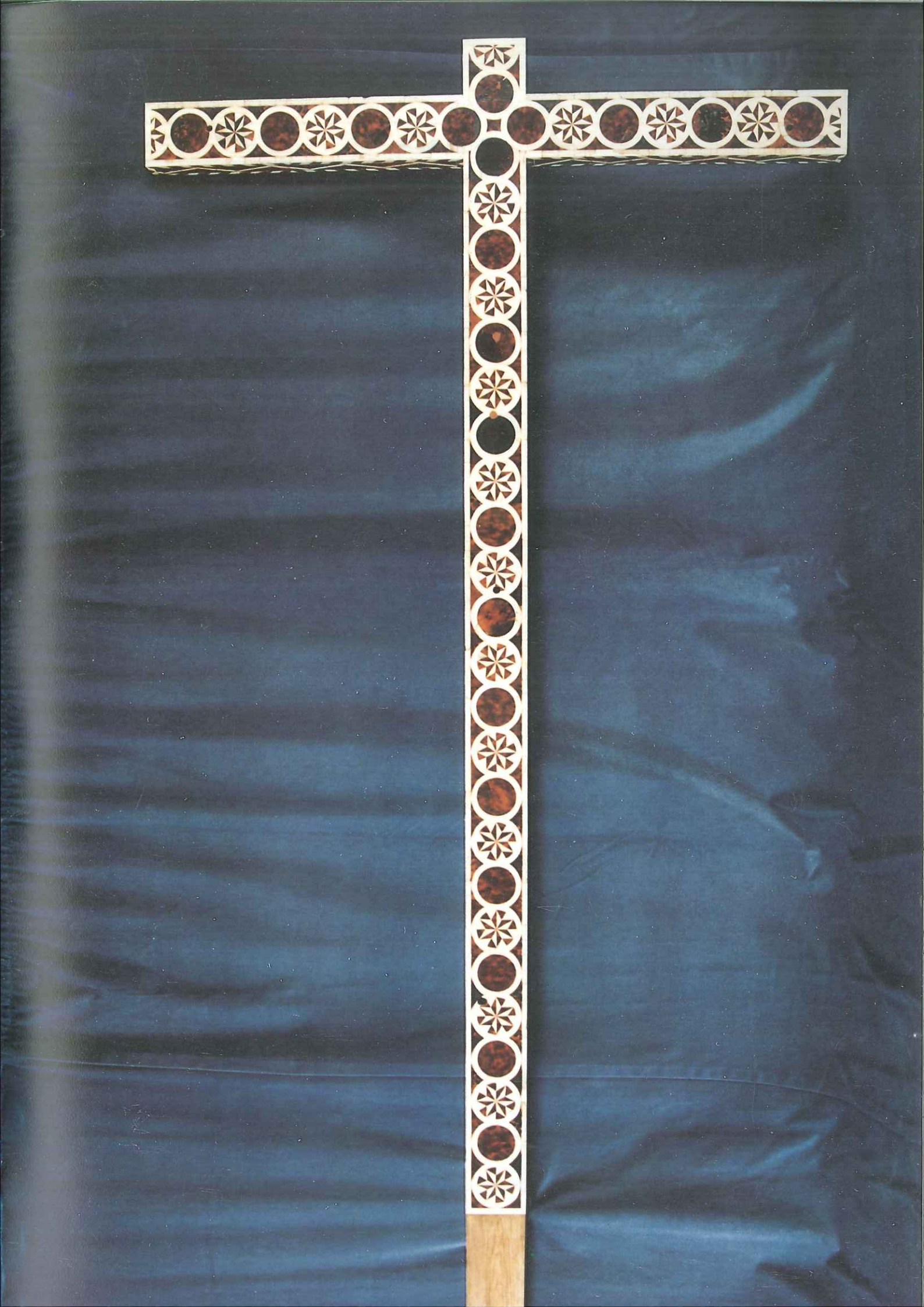
6. Reintegración del color en las piezas nuevas.

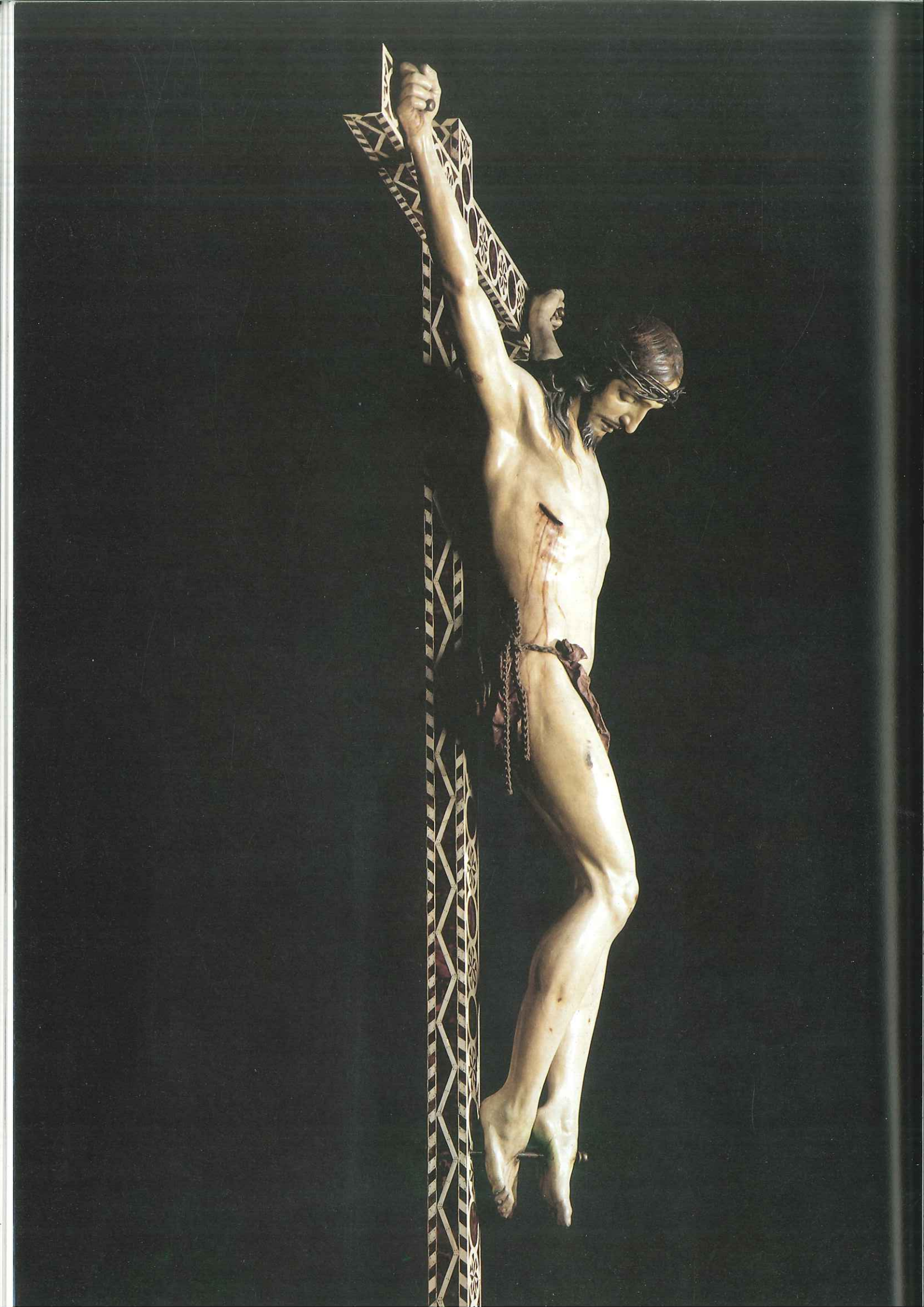
Unicamente fue necesario reintegrar el color en las piezas nuevas de imitación de marfil. Se procedió a reintegrarlas con una ligera veladura amarillenta oscura de pigmentos con resina acrílica como aglutinante, que unida a la carencia de los pequeños clavos que sujetan las placas de marfil, hacen fácil su distinción a una distancia de 80 cm. aproximadamente.

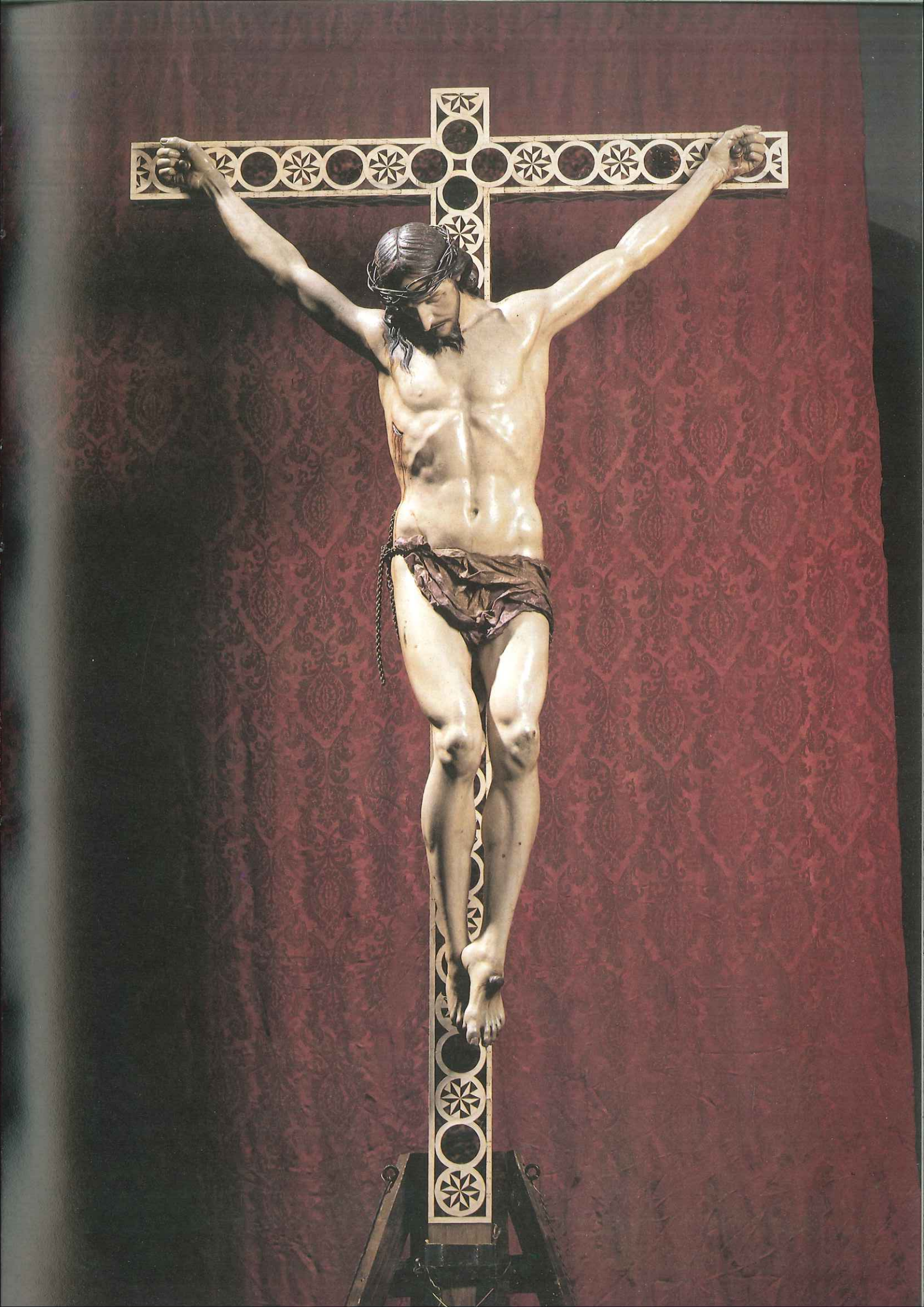


Cara frontal del crucero. Las piezas de carey artificial se diferencian en que tienen un diseño uniforme, las originales presentan más variedad de tonalidades.









Análisis Químico de la Policromía del Cristo de la Misericordia de José de Mora (s. XVII)

E. Parra Crego, M. Presa Cuesta.
Universidad Alfonso X El Sabio.

1. Objetivo del Estudio

Se pretende estudiar la técnica de ejecución de la policromía, esto es, la superposición de capas y la naturaleza de los materiales que las conforman. Un dato de importancia es la naturaleza del barniz, así como determinar su presencia o ausencia en la cara anterior de la escultura.

Los datos que arroje este estudio serán de especial interés desde el punto de vista de la historia de las técnicas pictóricas y en particular, para el conocimiento de la de este autor. Igualmente y debido a la intervención de restauración, esperamos que estos datos sean el apoyo científico básico para conocer la base material de los tratamientos y su alcance.

2. Toma de muestras

La toma de muestras fue realizada por el equipo de restauración «in situ». Se tomaron trece muestras cuya descripción se detalla a continuación:

Figura del Cristo

CMJM1. Encarnación limpia del muslo derecho.
CMJM4. Encarnación limpia del pecho.
CMJM2. Encarnación sin limpiar de la zona posterior del muslo derecho.
CMJM3. Rojo de la sangre del muslo (zona posterior derecha).
CMJM5. Rojo de la sangre de la llaga del pie derecho.
CMJM6. Pardo del pelo.
CMJM10. Pestaña. Materiales y técnica de aplicación.
CMJM7. Policromía de color rojo del paño de pureza.
CMJM11. Policromía de la zona clara del paño de pureza.
CMJM12. Resina del agua de la herida del costado.

Cruz de Taracea

CMJM8. Papel pigmentado de color rojo de la Cruz original situado entre el carey y la madera.
CMJM9. Papel pigmentado de color gris de los extremos de la Cruz.
CMJM13. Marfil de la Cruz de taracea.

3. Técnicas de análisis

Para este estudio se han utilizado las siguientes técnicas, cuya aplicación se describe a renglón seguido:

a. Microscopía óptica [1]. Se ha utilizado para estudiar la superposición de capas pictóricas y la identificación de los pigmentos más evidentes.

b. Ensayos microquímicos selectivos, para localizar algunos de los pigmentos que se sospechaba estaban presentes en las capas pictóricas, como los de plomo e hierro.

c. Ensayos de coloración selectiva, para identificar de forma preliminar la presencia de aglutinantes grasos, proteicos o a base de hidratos de carbono.

d. Espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier, para analizar la preparación así como la naturaleza del barniz.

e. Microscopía electrónica de barrido, con microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X. Esta técnica se aplicó para el análisis de algún pigmento concreto.

f. Cromatografía de gases/espectrometría de masas[2], para la determinación fina de aglutinantes naturales, ya sean de tipo graso (aceites y resinas),protéico[3], o de la familia de los hidratos de carbono (gomas, etc...)[4]

g. Cromatografía en capa para el análisis fino de lacas rojas[5].

4. Resultados de los análisis

En esta sección se describen las superposiciones de capas encontradas, así como los materiales que constituyen cada una de ellas. Primero de todo se describen las capas de preparación, la capa aislante y la de imprimación inicial, que son comunes a todas las muestras, en lo referente a espesores, composición y función.

4.1. Preparación

La preparación es una capa de al menos 150 μ. Tiene un aspecto blanco parduzco y en su composición se aprecia la presencia de yeso ($CaSO_4.2H_2O$) y cola animal. La presencia de grandes cantidades de cola hace que el tono blanco del yeso se tiña con el tono pardo de la materia orgánica.

4.2. Capa aislante

Cumple a la perfección la doble misión de disminuir la porosidad de la preparación, y de aumentar el grado de adherencia de las capas pictóricas superiores a la capa de preparación. Su composición es de cola animal únicamente. En algunas de las fotografías que se mostrarán a continuación se aprecia con claridad como una capa con un espesor bastante grande y que en algunos casos penetra por los poros de la preparación de yeso y cola.

4.3. Capa de imprimación blanca

Se trata de una finísima mano de albayalde (blanco de plomo) al temple sobre la capa aislante. Es tan fina que en algunas muestras casi no llega a apreciarse si no fuera por la realización de ensayos microquímicos para poner de manifiesto la presencia de pigmentos de plomo. El aglutinante de esta capa no ha podido ser precisado con exactitud, debido esencialmente al espesor de la capa y a que se trata de una capa intermedia y difícil de aislar por medios mecánicos. No obstante se sospecha que se trata de cola animal.

4.4. Capas de color

Por lo que se ha visto hasta aquí, es evidente que se trata de una policromía bastante elaborada. Existen pruebas de que esto es así en las capas de pintura que se van a describir a partir de este punto. Una de las características que más llaman la atención es la presencia de una capa verdosa subyacente de espesor variable. El papel de esta capa es puramente óptico y sería el de hacer más mortecinas las carnaciones de figuras que representan a cadáveres, en función de la transparencia de las capas superiores. Sobre este punto daremos más información en las conclusiones. Sobre esas capas de base de color verde, aparecen las de carnación y probablemente las de color pardo oscuro del pelo, cada una con sus características.

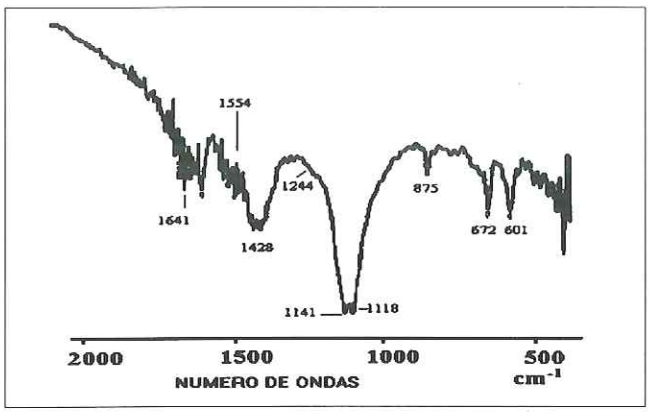


Fig.1.-Análisis por espectroscopía I.R. de las tres capas de preparación de la policromía: la preparación, la capa aislante y la imprimación de blanco de plomo.

A continuación se describen únicamente las capas de color sobre la imprimación blanca de albayalde.

CMJM-1:Encarnación limpia del muslo derecho

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo-verdoso	25	albayalde, tierras(tr.)*, verde Cu	aceite de linaza (con trazas de cola animal)
2	pardo verdoso	15-20	albayalde, tierras, verde Cu**	idem capa 1
3	rosa	20	albayalde, tierras	idem capa 1
4	blanco-amarillo	65	albayalde, tierras (tr.). amarillo orgánico	idem capa 1

*tr.:trazas

**verde Cu:verde de cobre (cardenillo)

La capa de base verde ha sido aplicada en esta zona en dos manos, siendo la mano superior mas parda que la inferior. La capa de carnación final (capa 4) es muy gruesa y ha sido aplicada en al menos dos manos. Presenta un tono excesivamente blanco, lo cual refuerza la palidez del aspecto de la carne del Cristo muerto. Se acompaña además de trazas de un pigmento orgánico de color amarillo (podría ser una laca de gualda, o de genista tinctórea,...) que por su escasez y labilidad no puede ser analizada utilizando las técnicas más sofisticadas.

Los análisis cromatográficos muestran (fig. 3), además de la presencia del aglutinante, (aceite de linaza, mayoritariamente) que existe en la superficie una delgadísima capa (inapreciable en la estratigrafía) de cera relativamente moderna (cera de parafina) que debe de provenir de la aplicación de un tratamiento de frotación con el fin de dar brillo a la cara vista del Cristo. No se han detectado restos de barniz original

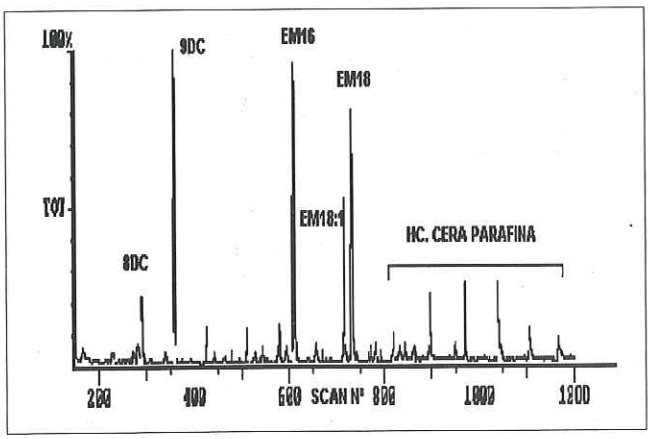


Fig. 3.- Cromatograma de masas de una muestra de policromía procedente de una carnación del anverso de la figura del Cristo, en la que se aprecia la naturaleza del aglutinante mayoritario de las capas de pintura. Los picos marcados corresponden a los siguientes compuestos: 8DC, ester metílico del ácido subérico; 9DC, ester metílico del ácido azelaico; EM16, ester metílico del ácido palmítico; EM18:1, ester metílico del ácido oleico; EM18, ester metílico del ácido esteárico; HC cera de parafina, serie homóloga de hidrocarburos entre C21 y C31 procedentes de la cera de parafina. La proporción relativa entre los compuestos 9DC/EM16 (1'1) y EM16/EM18 (1,5) pone de evidencia la presencia de aceite de linaza.

CMJM-4 Carnación limpia del pecho (zona de la grieta a la izquierda)

La ejecución es, básicamente, la misma que la de la muestra N°1. De nuevo se observa que en la zona anterior de la figura del Cristo, la capa de base de color pardo-verde es mucho más gruesa que en la zona posterior de la misma carnación.. También presenta ausencia de barniz en la superficie. No obstante un hecho parece demostrar que existió barniz en algún momento, también en esta cara anterior del Cristo: existe una pequeña cantidad de barniz que ha penetrado por la grieta de la que se tomó la muestra, tal y como puede observarse en la fotografía correspondiente a esta muestra (fig. 4).

Capa	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo-verde	60	albayalde, tierras(tr.), verde Cu	oleo (tr. de proteína)
2	rosa	15-20	albayalde, tierras	óleo (tr. de proteína)
3	blanco-amarillo	35-40	albayalde, amarillo orgánico	óleo (tr. de proteína)

Como se puede observar en la fotografía, llama la atención la palidez de la capa de carnación, reforzada por la capa de base verde, en la que no se aprecian varias manos, aunque es obvio (por su grosor) que tuvieron que aplicarse. De nuevo, no queda barniz sobre la pintura, aunque quedan restos en las grietas.

Fig.4.- Estratigrafía a 500 X de la muestra de carnación CMJM-4, es la que se aprecia con detalle la distribución de capas, así como la geometría redondeada de los granos del pigmento verde de Cu (cardenillo). Igualmente, en la capa superior de carnación se aprecia cómo el pigmento amarillo orgánico, tiñe literalmente al blanco de plomo en algunas zonas.

Capa nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo-verde	35	albayalde, tierras, verde Cu	aceite de linaza (tr. cola de animal
2	rosa	20	albayalde, tierras	Idem capa 1
3	blanco-amarillo	45-50	albayalde, amarillo orgánico	Idem capa 1
4	pardo transl*	5-10	-	cola animal

Fig. 5

CMJM-2:Carnación sin limpiar del muslo derecho (zona posterior)

Esta muestra se estudio con el propósito de encontrar diferencias en el barniz, que parecía estar presente sólo en la cara posterior de la figura. Gracias a ella, el barniz antiguo (pensamos que original), pudo ser analizado.

Las características de esta carnación son similares a las de la carnación anterior, aunque presenta algunas particularidades, siendo la más importante la presencia de la citada capa de recubrimiento o barniz.

En primer lugar, la capa de base se ha simplificado (fig. 5), siendo más fina y en una sola mano. Del mismo modo la capa de carnación final, similar a la de la muestra Nº 1 es más fina. Es lógico si pensamos que se corresponde con una zona más oculta de la escultura, en la que no es tan importante la elaboración exhaustiva en la ejecución de la policromía. No obstante, los materiales siguen siendo los mismos.

Además, nos encontramos por primera vez con una capa de barniz. Su naturaleza es proteínica, y ha sido identificada por métodos cromatográficos como cola animal, su comportamiento microscópico se corresponde también con el de este tipo de adhesivos. El análisis final se ha llevado a cabo sobre un resto de barniz de pequeño tamaño que acompañaba a una de las muestras. Esta capa de barniz tiene en superficie una importante cantidad de suciedad (polvo, humo, etc...).

En la estratigrafía de esta muestra (fig. 6), se aprecia igualmente, un acúmulo importante de aglutinante que no fue perfectamente dispersado con el pigmento ubicado en la capa final de carnación. Esto pone de manifiesto la preparación artesanal tanto del pigmento como del aglutinante.

En las figuras 6 y 7 se muestran los gráficos correspondientes a los análisis por cromatografía gaseosa y espectroscopía de infrarrojo por transformada de Fourier de una muestra de barniz.

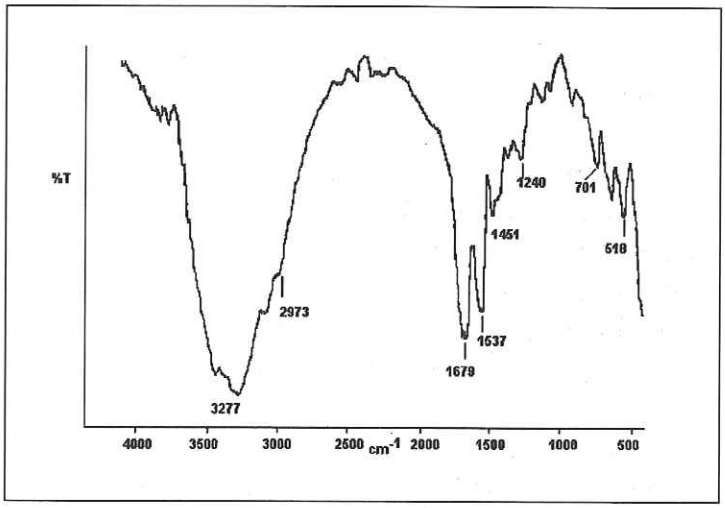


Fig.6.- Espectro de IR-TF de una muestra de barniz, en la que se aprecian las bandas características de una proteína (3277,1670, 1537 y 1248 cm-1).

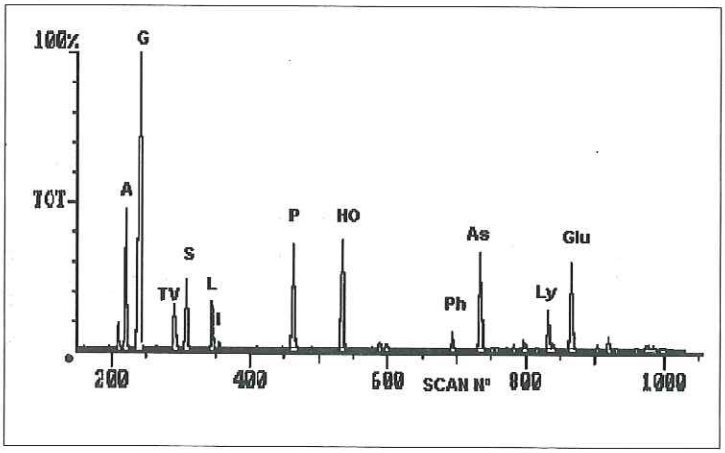


Fig.7.- Cromatograma de masas de una muestra de barniz. En ella, se han detectado cantidades suficientes y significativas de los aminoácidos específicos de la cola animal (G, glicina; P, prolina y HO, hidroxiprolina)

CMJM-3 Rojo de la sangre del muslo derecho (zona posterior)

La estructura de esta muestra (fig. 9) es la misma que la de la muestra Nº 2, con la única diferencia de la policromía superpuesta de la sangre. Igualmente se aprecia la simplificación de la estructura de capas por tratarse de una zona más oculta de la escultura.

Capa nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo-verde	25	albayalde, tierras, (tr.) verde Cu	aceite de linaza (trazas cola de animal
2	rosa	35	albayalde, tierras (tr.)	Idem capa 1
3	blanco-amarillo	55	albayalde, amarillo orgánico (tr.)	Idem capa 1
4	rosa-pardo	25	albayalde, laca roja	aceite linaza albúmina de huevo
5	rojo-pardo translucido	0-15	laca roja	aceite linaza albúmina de huevo
6	pardo	0-10	barniz	cola animal

Fig. 8

La sangre presenta dos capas, siendo la inferior más clara a base de laca roja de cochinilla mezclada con albayalde. La capa superior es una veladura transparente, que a veces se confunde con el barniz, de laca roja pura. El aglutinante de la sangre parece ser una emulsión más rica en sustancia proteica, siendo ésta la clara de huevo.

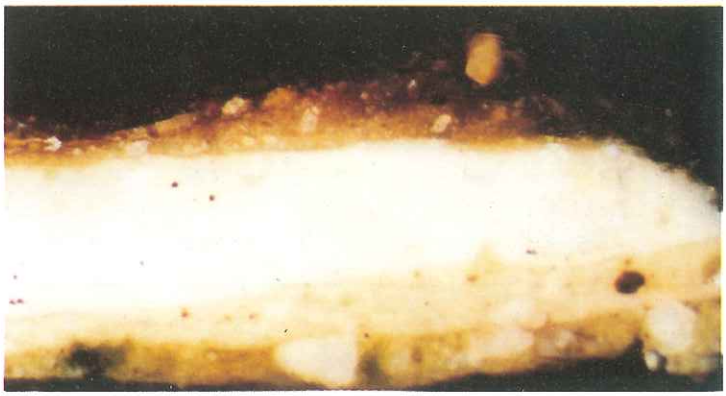


Fig. 9.-Estratigrafía a 350X de la muestra CMJM-3 de rojo de sangre de Cristo. La preparación está ausente.

CMJM-5:Rojo de la sangre de la llaga del pie derecho.

Esta muestra se corresponde a un color rojo de sangre sobre la carne de tono amoratado (cardenal). La estructura de la policromía (fig. 10) consiste en una capa de laca roja de cochinilla sobre una carnación de especial composición, siendo esta una capa de óleo con albayalde, laca roja y esmalte azul como pigmentos. Se detectan restos de la capa verdosa de fondo bajo la carnación.

Fig.10.-Microfotografía a 275 X de una muestra de carnación correspondiente a la numeración CMJM-5. Los cristales en forma de aguja, de color azul grisáceo se corresponden con el pigmento esmalte.

CMJM-6: Pardo del pelo

El pelo ya presenta dos características diferenciadoras (fig 11). La primera es que, como es lógico no presenta capa de carnación. La segunda es que la capa de base verde es muy fina, probablemente un residuo de la capa que se usó en la carnación. Esta capa, al no ser ya necesaria en la zona del pelo tiende a desaparecer. La muestra fue tomada de una zona de pelo próxima a una carnación, por eso la consideramos como un resto de la capa, que debe de desaparecer en las zonas más alejadas del cabello. El cabello ha sido ejecutado mediante dos capas, una más clara o capa general de base y otra más oscura y transparente para los efectos de las sombras y el volumen, en combinación con las formas de la talla de la madera. Por zonas, la capa de color pardo oscuro, de naturaleza orgánica ha sido sustituida por una capa de laca roja con aglutinante mixto de aceite de lino y huevo.

Fig.11.- Estratigrafía a 350 X de la muestra del pelo CMJM-6, en la que puede apreciarse la capa aislante impregnando a la preparación, y las capas de policromía del pelo, la primera parda y la segunda roja de laca de cochinilla.

El análisis cromatográfico de el aglutinante de la veladura de color pardo final del pelo, pone de manifiesto un dato importante sobre su naturaleza. Se trata de una mezcla de aceite de lino y resina de sandaraca, que se aplica como vehículo oleo-resinoso, muy propio de las veladuras de color pardo (como la que se trata de analizar en esta muestra) y de color verde a base de resinato. El pigmento pardo es, probablemente una brea o bitumen cuyo origen es la propia resina calentada a altas temperaturas para producir su carbonización parcial. No se han encontrado, es este punto restos de taninos (ácido gálico o elágico) ni restos de terpenos hopanoides que verifiquen un origen de colorante vegetal de color pardo o una brea de origen fósil.

Capa nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	pardo-verde	5-20	albayalde, tierras, (tr.) verde Cu	aceite de linaza (tr. cola de animal
2	pardo	5-15	albayalde, tierras	aceite de linaza
3	pardo oscuro	5-10	pardo orgánico	aceite de linaza + resina sandaraca
3'	rojo	10-15	laca roja	aceite de linaza + huevo.
4	pardo transl*	0-5	barniz	cola animal

CMJM-7: Paño de pureza. Zona pintada de rojo

Se trata (fig. 12) de una pintura al temple aplicada directamente sobre la tela encolada. El tejido contiene fibras de lino. El pigmento empleado es una mezcla de albayalde y laca carmín roja a base de cochinilla.

Fig.12.- Estratigrafía a 350 X de la pintura roja sobre la tela de lino encolada del paño de pureza. Se aprecia la fuerza de la laca carmín, que ha sido aglutinada con temple de proteína.

CMJM-11: Policromía de la zona clara del paño de pureza (restos)

De esta policromía actualmente sólo quedan restos. Es una única capa (fig. 13) con una mezcla de colores al temple de cola. Los pigmentos encontrados (fig. 14) son el albayalde (mayoritario), mezclado con esmalte azul, laca roja de cochinilla y laca amarilla. El espesor de esta capa es bastante grueso (aproximadamente 125-200 micrometros).

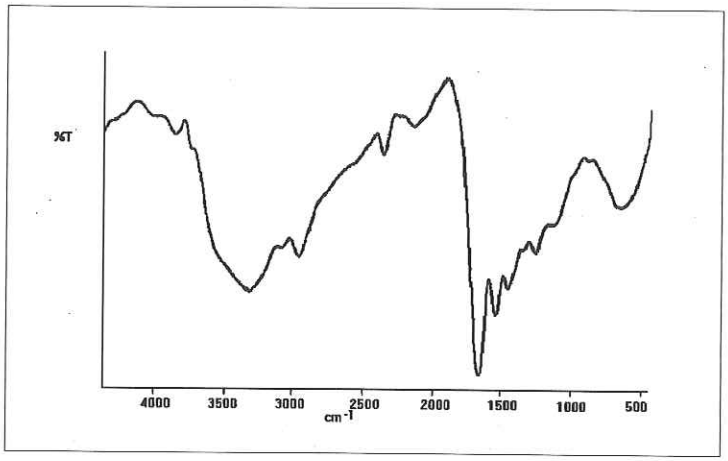


Fig.13.- Espectro de IR de la muestra de pintura roja del paño de pureza en el que se identifica la naturaleza del aglutinante (ver texto)

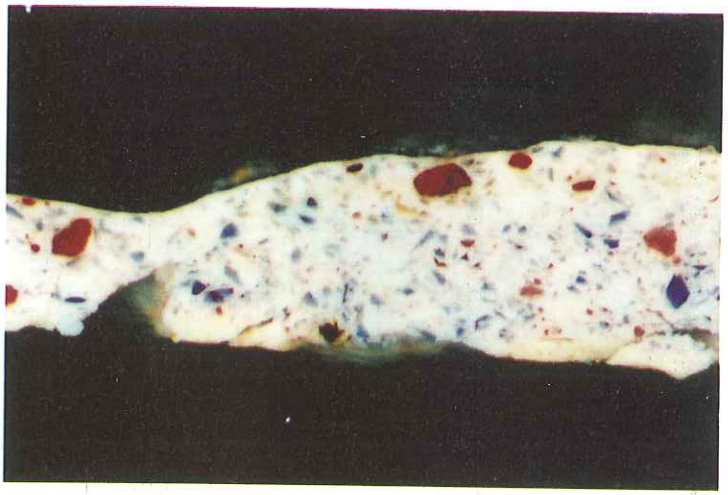


Fig. 14.- Estratigrafía de la muestra CMJM-11 a 275 X.

CMJM-12: Resina del agua de la herida del costado.

Se tomó un fragmento de unos 35 microgramos de una gota de «agua» de la herida. El análisis por GC/MS se muestra en la figura 15.

Por la presencia de compuestos provinientes de la colofonia de pino y del aceite de linaza, han de ser estos los materiales con los que se fabricó la citada gota.

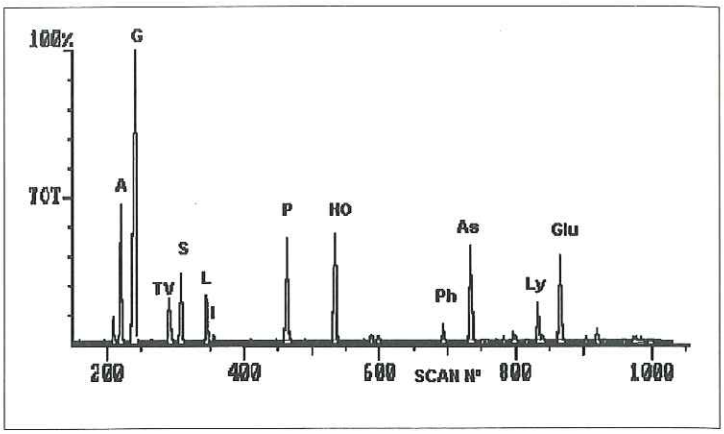


Fig.15.- Cromatograma de masas de la resina con la que se fabricó la «gota de agua» de la herida del Cristo en el costado. Los picos 1, 2 y 3 corresponden a compuestos de la colofonia. Son, respectivamente el ácido dehidroabiético, el ácido 7-oxo dehidroabiético y un dímero del ácido abiético de estructura dudosa.

CMJM-10:Pestañas. Materiales y técnica de aplicación.

Tal vez, sea la tecnica de ejecución de las pestañas una característica singular de esta obra. Aprovechando que durante la restauración se desprendió un fragmento de las mismas, se extrajo de él una sección compuesta por un pelo adherido a un soporte de papel, que nos ha permitido reconstruir la técnica con la que estas pestañas naturales han sido aplicadas a los ojos de la escultura policromada. En esencia se trata de un trozo de papel (fig. 16), similar el empleado en la forración de la Cruz de taracea. Sobre él se ha depositado una capa de pintura similar al fondo verdoso de la escultura, con el mismo aglutinante. Cuando éste ya había gelificado (estaba mordiente), se han aplicado unos pelos naturales (probablemente humanos, pero bastante gruesos). Una vez seco, se deposita una segunda capa de pintura de composición análoga a la del pardo del pelo de la muestra CMJM-6. El resultado, una vez estudiado y fotografiado el corte transversales:

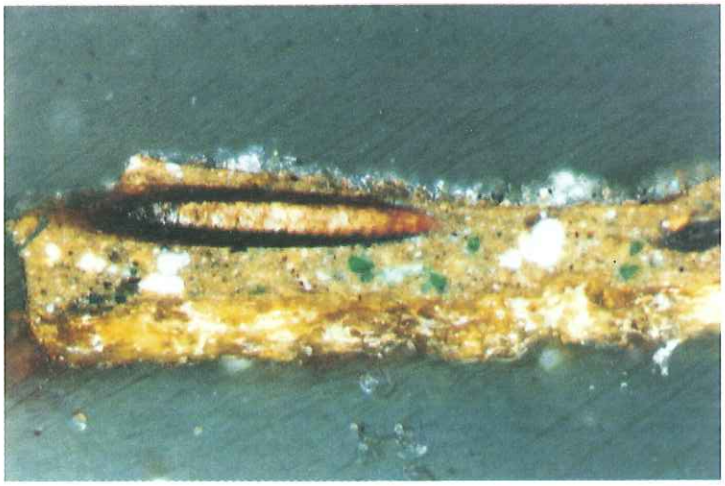


Fig.16.- Sección transversal de la muestra de las pestañas del Cristo (CMJM-10). a 275X. La capa inferior es el soporte de papel, las inmediatamente superiores incluyen al pelo, que se observa a la izquierda.

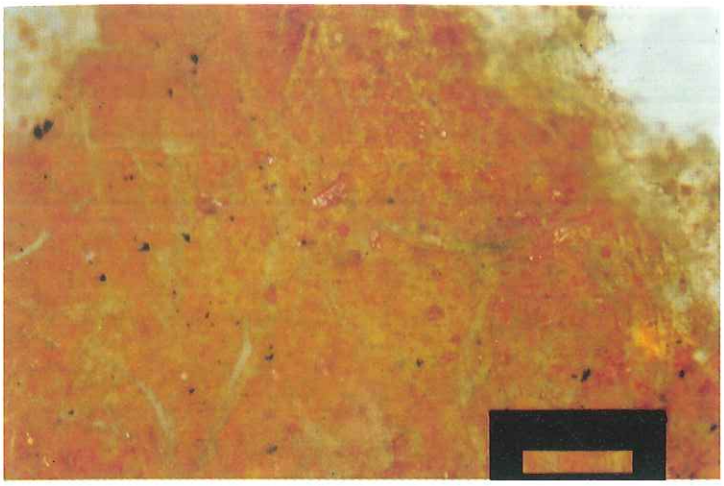


Fig.17.- Microfotografía de la superficie del papel pintado de rojo, con bermellón y minio de plomo y aglutinante de goma arábiga (350 X). Los granos gruesos y brillantes son de bermellón. Los más finos, anaranjados, y que casi tiñen a las fibras de celulosa son de minio de plomo.

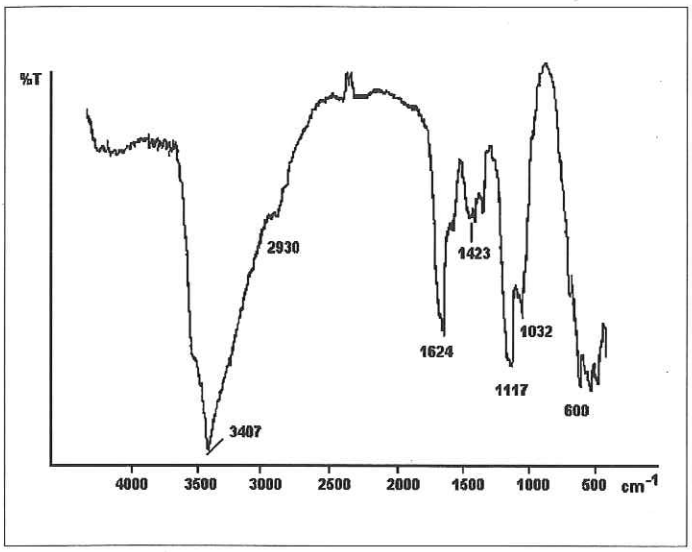


Fig.18.- Análisis por espectroscopía IR-TF de una muestra de pintura roja del papel de la Cruz de Taracea, en la que se observan las bandas características de la goma arábiga, en particular las correspondientes a la tensión de C-O (1624 cm-1) y tensión asimétrica de C-O (1117 cm-1)

ANALISIS DE LOS MATERIALES DE LA CRUZ DE TARACEA

CMJM-8: Papel pintado de rojo, debajo de la decoración de carey y marfil de la Cruz de taracea original.

Se trata de un papel vegetal antiguo (fig. 17) hecho a base de fibras de algodón, encolado en su cara posterior a la madera con cola animal. La pigmentación se hizo con una pintura al agua con goma arábiga como aglutinante, usando como pigmentos el bermellón (mayoritario) y el minio de plomo, finamente divididos. Su misión es la de dar al carey una transparencia rojo-anaranjada.

En la figura 18 se muestra el análisis del aglutinante de la pintura roja con la que se coloreó el papel interior de la cruz. Se trata de goma arábiga, con un porcentaje muy alto de galactosa, rhamnosa, arabinosa, ac. glucurónico y galacturónico.

CMJM-9: Papel pintado de negro de los extremos de la Cruz.

El tipo de soporte celulósico es el mismo. Sólo se diferencia con el papel de la muestra Nº 8 en el pigmento (fig. 19), siendo una mezcla rica en negro vegetal. El aglutinante es goma arábiga. Desconocemos la misión del mismo, pero podría haber servido de base para una cantonera. A parte de los elementos propios del pigmento negro no se han detectado trazas de otros elementos que pudieran dar una pista de la naturaleza de la mencionada cantonera.

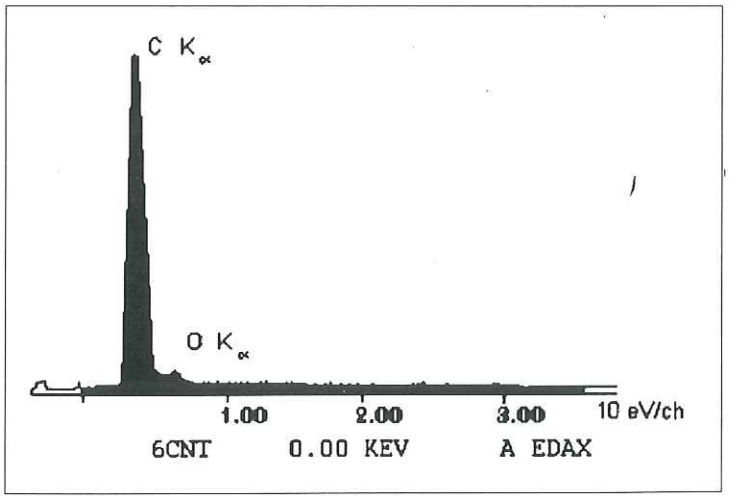


Fig.19.- Microanálisis elemental por microscopía electrónica de barrido/energía dispersiva de rayos X de una muestra de pintura negra del papel de los extremos de la Cruz. Sólo se detectan los elementos carbono y oxígeno correspondientes al pigmento negro vegetal.

CMJM-13: Marfil de la Cruz de Taracea.

Presenta una estructura microscópica perfectamente compatible con la del marfil de elefante (fig 20), y no con la del hueso pulido (fig 21), mucho más rico en colágeno. Ver a continuación los dos tipos de estructuras, siendo la primera la correspondiente al marfil encontrado en la Cruz de Taracea y la segunda a una muestra de hueso:

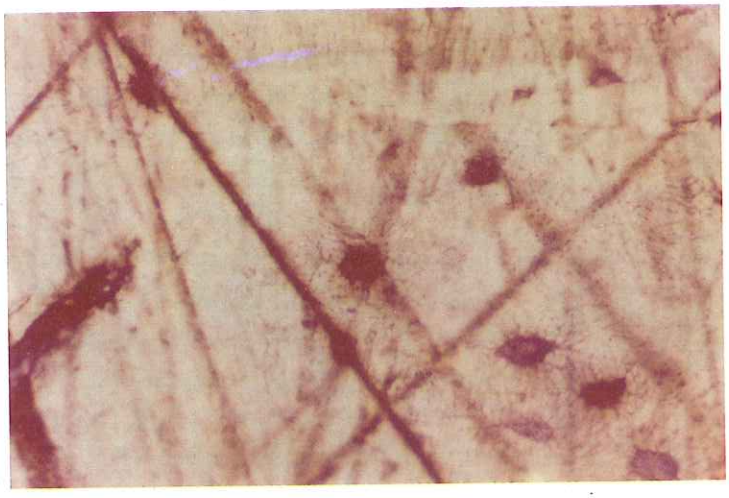


Fig.20.- Microfotografía de la superficie del marfil de la Cruz de taracea. Tinción con Fuchsina. 500 X.

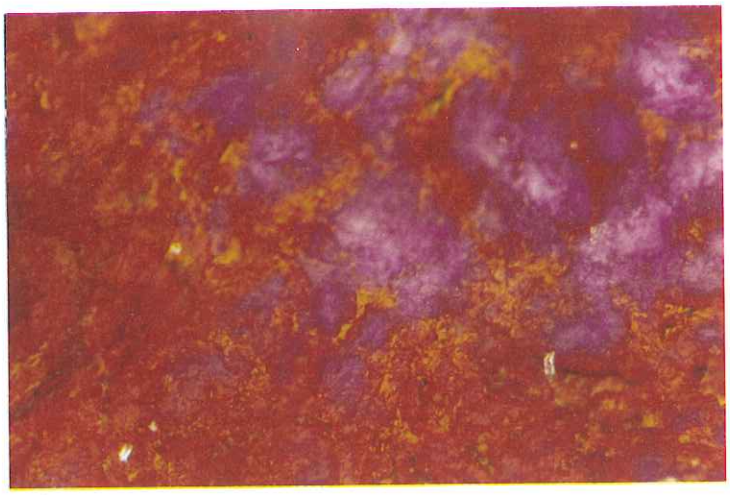


Fig.21.- Microfotografía de la superficie de una muestra de hueso pulido. A parte de la mayor cantidad de colágeno, se aprecia una mayor rugosidad de la superficie como corresponde a la mayor porosidad del hueso, con respecto al marfil.

5. Conclusiones

Una vez determinados de forma precisa los aglutinantes y pigmentos de las muestras analizadas se pueden enunciar las siguientes conclusiones:

1.- La preparación es de yeso y cola

2.- Presenta una capa aislante a base de cola animal

3.- Presenta una imprimación blanca muy fina a base de albayalde al temple.

4.- Para las carnaciones, presenta la siguiente estructura:

- Capa-s de base verde-s, mas fina-s en la zona posterior que la anterior, cuya misión es la de dar un tono más mortecino a la carnación superior. Su composición es de albayalde y verde de cobre (cardenillo) aglutinado al óleo de aceite de lino, con trazas de proteína (cola animal), que provienen probablemente de la propia preparación del aceite de linaza.

- Capa de carnación rosa de albayalde y tierras

- Capa-s de carnación final-es muy blancas, a base de albayalde y pequeñas adiciones de un pigmento amarillo orgánico. El aglutinante es aceite secante con pequeñas cantidades de proteína.

5.- La sangre va aplicada sobre la carnación y consta de dos capas de rojo, siendo la capa interna la más clara gracias a la adición de albayalde al pigmento rojo (laca roja). La más externa es una veladura transparente de laca roja pura. En los cardenales, la capa de carnación se torna violácea por la adición de esmalte azul y laca roja a los aglutinantes de la carnación normal.

6.- Los cabellos, van aplicados sobre restos de la capa de base verde o directamente sobre la imprimación. Constan de dos capas de color pardo, siendo la capa interna más clara, por adición de albayalde al pigmento pardo de naturaleza silícea. La capa final es una veladura pardo oscura conseguida con un aglutinante oleo-resinoso y un pigmento pardo orgánico, a base de resina cocida de color pardo. En algunas zonas la laca pardo oscura se sustituye por veladuras de laca roja de cochinilla.

7.- Las pestañas se han realizado en un trozo rectangular de papel sobre el que sa ha depositado una capa de pintura parda de tierras, albayalde y cardenillo al óleo. Sobre ella se han depositado los trozos de cabello que hacen de pestañas, que se han recubierto de nuevo con otra capa parda con los mismos pigmentos (excepto el cardenillo) y aglutinante.

8.- El paño de pureza va recubierto con dos tipos de pintura de los que sólo quedan restos. Hay una policromía roja que contiene una gruesa capa de laca roja al temple de cola. La policromía más clara se constituye por una capa única de color rosa claro, siendo una única y gruesa capa de albayalde, con laca roja de cochinilla, esmalte azul y trazas de amarillo orgánico.

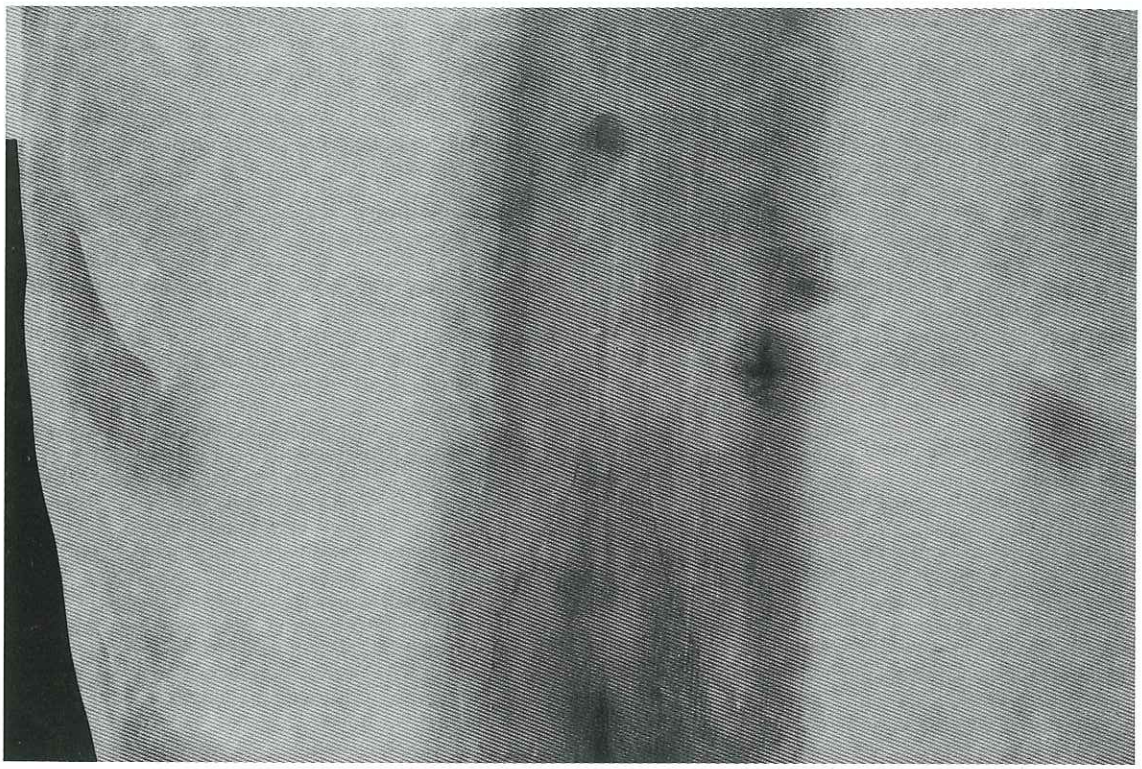
9.- No presenta barniz. Sólo en la cara posterior (a la espalda) y sobre el paño de pureza, existe una capa de protección a base de cola animal.

Se trata de un tipo de carnación sin matices, pero en dos manos en el anverso y una en el reverso, lo que no nos hace decantarnos por ninguna de las técnicas de carnación (mate o «polimento» de las que describe Pacheco en sus metodologías para policromar esculturas.

1.- E. Martin. Stud in Cons. 22 (1977), 63-67
2- E. Parra. Stud in Cons. 39 (1994), 241-249
3- R. Pancella y R. Bart. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3 (1989) jhar,1
4- H. Bjorndall, B. Lindberg y S. Svensson. Acta. Chem. Scand. 21 (1967), 1801-1803
5- J. H. Hifenk De Graaf y W. G. Roelofs. ICOM, Madrid 1972
6- J. S. Mills y R. White. «The Organic Chemistry of Museum Objects». Ed. Butterworths. Londres 1989.
- F. Pacheco. «El Arte de la Pintura». Ed. Cátedra 1990. 494-502

Estudio Radiográfico

Teresa Gómez Espinosa



Detalle del torax donde se aprecia la oquedad interior en negro.

Para la realización de este estudio se ha utilizado un mosaico de placas radiográficas que ha permitido obtener una visión global de la imagen del Crucificado.

Al complementar el estudio de la toma frontal de la cabeza con el de la vertical se pone de manifiesto la sorprendente composición estructural de ésta, pues no se ha realizado a partir de un sólo tablón, vaciado o no, como es lo más habitual, sino que se compone de numerosas piezas encoladas, o embones. Así se detectan cinco piezas principales diferentes, a saber:

- Dispuestas en sentido vertical, una que conforma la mascarilla, un segundo tablón que constituye la zona central de la cabeza, un tercero en la zona posterior y otro embón en el que está tallada la zona derecha del cabello.
- En sentido transversal, otra pieza encajada a manera de casquete.
- A esto hay que añadir unas piezas menores que se insertan entre el tablón central, el trasero y el casquete, y otras dos que forman la parte inferior de la melena en su caida sobre la espalda.

Las juntas de las diferentes piezas citadas se manifiestan en la radiografía presentando una mayor densidad fotográfica. Unas se pueden observar con más claridad que otras; esto se debe a las diferentes condiciones operativas empleadas en las tomas y a la distinta absorción radiográfica según las diferentes zonas. Así, en la toma frontal, se manifiestan con nitidez los detalles de la composición de la cabeza, tanto anteriores como posteriores, salvo en la mitad inferior donde la interpretación se hace más confusa debido a que se superponen los contornos de los rizos de la barba y de la melena por su zona posterior, el vaciado de la boca - que permite ver la lengua y los dientes -, las juntas de los tablones posteriores, con algunas de las grietas de la misma zona, y la policromía.

La toma frontal de la cabeza permite apreciar parcialmente el sentido de la veta de la madera, viéndose con precisión un fino veteado, en sentido vertical, en la frente, que se pierde en la zona de la nariz para volver a marcarse a la altura de la barba y de las clavículas. Este veteado debe corresponder al tablón que conforma la mascarilla de la imagen.

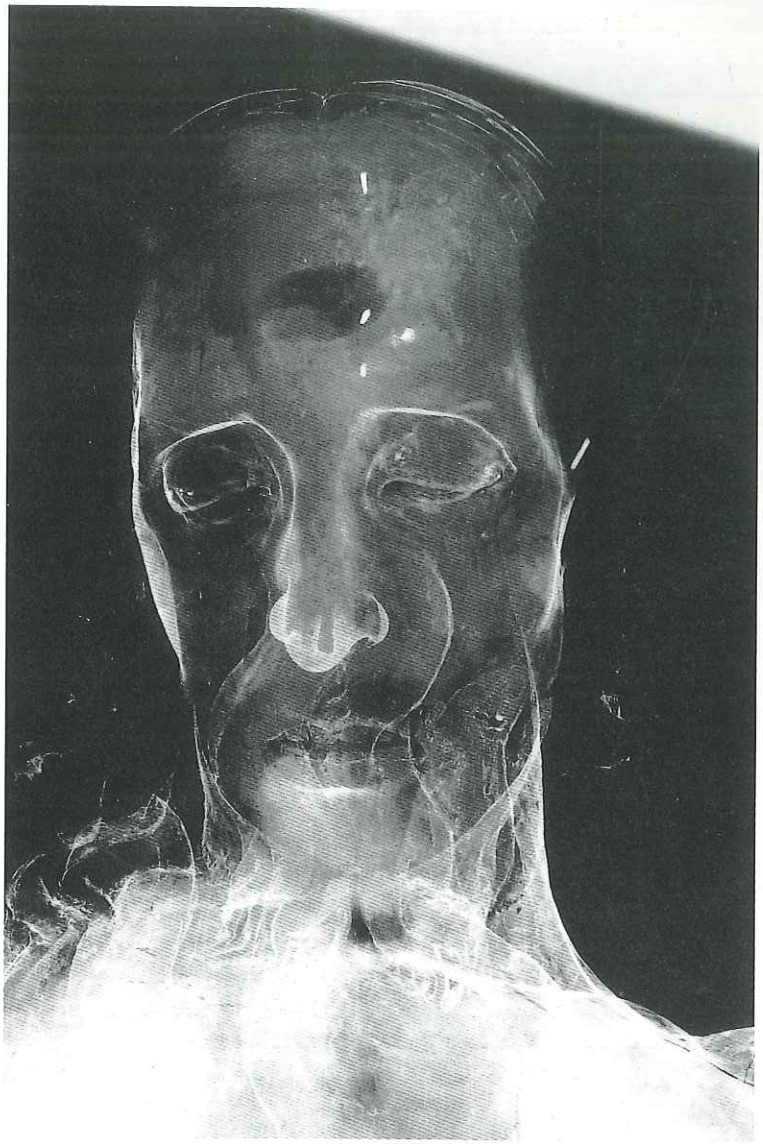
Además de los agrietamientos localizados en la zona posterior de la melena, se ven dos de diferente anchura en la zona del cabello que rodea la oreja izquierda, una grieta vertical en la sien derecha, una en el lado derecho de la frente y otra que abarca desde la comisura de la boca hasta el párpado inferior, en el mismo lado.

El contorno de los ojos se acusa notablemente marcándose bajo los párpados. Se trata de ojos de vidrio pintados, de los denominados de tapilla, es decir, en forma de cáscara de huevo, adoptando al exterior el perfil convexo del globo del ojo.

Los brazos tampoco están tallados en una sóla pieza y en ambos existen diversos agrietamientos. En la junta del brazo izquierdo con el hombro se han incluido un par de chuletas de refuerzo. En principio no se detecta la presencia de espigas, sin embargo se observa una franja transversal, de menor absorción radiográfica que la zona circundante, a la altura del hombro, que se interrumpe al juntarse con la chuleta que refuerza la junta, y resulta de difícil interpretación.

En el tórax destaca, por su mayor densidad fotográfica, una ancha franja que lo recorre en sentido vertical, abarcando desde el cuello hasta las piernas, y que corresponde al vaciado interno. Este ahuecamiento es algo habitual en las imágenes de los crucificados, no sólo por razones técnicas de composición estructural, sino también por el aligeramiento de peso que supone; razón especialmente importante cuando nos encontramos ante imágenes procesionales. También observamos en la zona central, unas sombras cilíndricas de menor densidad radiográfica que corresponden, como se ha podido comprobar, a unos vaciados o perforaciones practicados en el interior de los tablones que conforman el torax.

En la radiografía sólo se aprecian las juntas de tres tablones dispuestos verticalmente conformando los costados de la figura, uno en el costado izquierdo y dos en el derecho, cerrándose el frente y, al parecer, la espalda con otro par de tablones, respectivamente, que se ensamblan -simplemente encolados- entre sí y con los embones que conforman cuello y



clavículas, apreciándose claramente la unión de las juntas en la zona frontal, al encontrarse éstas abiertas. En el entorno del ensamblaje con la cabeza y los brazos se añaden a los tablones principales embones de perfiles escalonados. En la zona inferior del abdomen se observan pequeñas piezas de madera ensambladas entre sí y con los tablones mayores, cuyas juntas se confunden con las diversas líneas de mayor densidad fotográfica correspondientes a distintas grietas.

Entre los agrietamientos que presentan tanto la zona posterior como la anterior, destaca en esta última una larga grieta que desciende en sentido vertical desde el centro del pecho hasta el paño de pureza. Esta grieta, en realidad, no es tal, ya que corresponde a la abertura de juntas de los dos tablones citados, componentes de la parte anterior del tórax.

En la zona superior de los muslos se aprecian, en sentido transversal, las uniones de las

juntas en el ensamblaje con el tronco. Las piernas se componen también de diferentes embones; destaca la irregularidad del perfil de los mismos, pues las piezas se han ido añadiendo respondiendo a las necesidades que planteaba la resolución de los volúmenes anatómicos, como, valga la comparación, si se tratase de ensamblar las piezas de un mecano.

Así, en la rodilla derecha el embón que conforma la rótula dibuja una línea cóncava en su perfil inferior, mientras que sobre la rótula se encaja una pieza con base estrecha y recta que va ensanchándose a medida que asciende, formando los volúmenes curvados de la zona frontal del muslo; los laterales quedan conformados, a su vez, por otros dos tablones más estrechos.

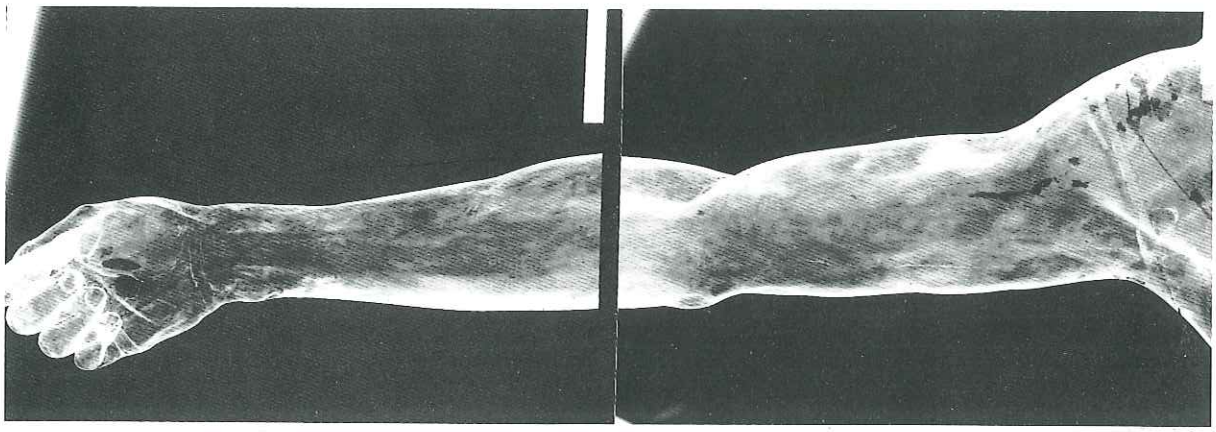
En torno a la rodilla izquierda se detecta la junta del embón que constituye la zona inferior del muslo, en sentido transversal, marcándose claramente el cambio en las direcciones de las vetas de la madera, dando paso a un embón más corto. Entre este último y el tablón siguiente -cuyo veteado paralelo en vertical nos muestra como desciende hasta cortarse hasta la altura del tobillo, componiendo la mitad anterior de la pierna- se ve la inclusión de una cuña, o chuleta, en la zona interna de la rodilla. Precisamente en ese embón más corto la imagen radiográfica presenta una zona de baja absorción que, en principio, parecería corresponder a un ahuecado, sin embargo no parece lógico que esa alta densidad fotográfica corresponda a un vaciado en esa zona, por lo que resulta confusa su interpretación. Finalmente, en la parte más sobresaliente de la rótula se inserta una pequeña pieza de perfil subcircular.

Los pies siguen la misma tónica, ya que se componen de distintas piezas

Puede verse el curioso perfil de la que se dispone en el talón derecho, cuya silueta piriforme se asemeja a la de una bombilla con base angular.

En cuanto a la policromía, en general no se perciben pérdidas de gran consideración, sin embargo en zonas concretas, como es el caso de la frente, se ven faltas de enorme importancia, ya que aquí se ha perdido, al menos, la mitad de la capa pictórica que constituye la encarnación y su correspondiente preparación; estas notables pérdidas son consecuencia de la manipulación de la imagen al colocarle coronas de espinas postizas, y en las placas radiográficas se manifiestan como zonas más oscuras por su alta densidad fotográfica.

Alrededor de las grietas y de las juntas abiertas se manifiestan las consecuentes pérdidas de policromía, así como alrededor de los orificios producidos por clavos, es decir, en las manos, presentando lagunas de consideración en las palmas, allí donde han sufrido el



roce de las cabezas de los clavos, en los pies y alrededor de los dos orificios de la espalda. En los brazos se detectan numerosas faltas dispersas de escasa consideración, siendo algo mayores las que se concentran cerca de los hombros. En las piernas ocurre algo similar, pequeñas faltas dispersas muy localizadas y lagunas de cierta consideración en la zona superior de los muslos, entre las que destaca la del muslo derecho, que corresponde, al parecer, a una quemadura. El conjunto de pequeñas pérdidas de perfil circular que se concentran en esta zona, parecen corresponder a la huella de clavos, lo mismo que ocurre en la parte posterior de la cabeza de la imagen.

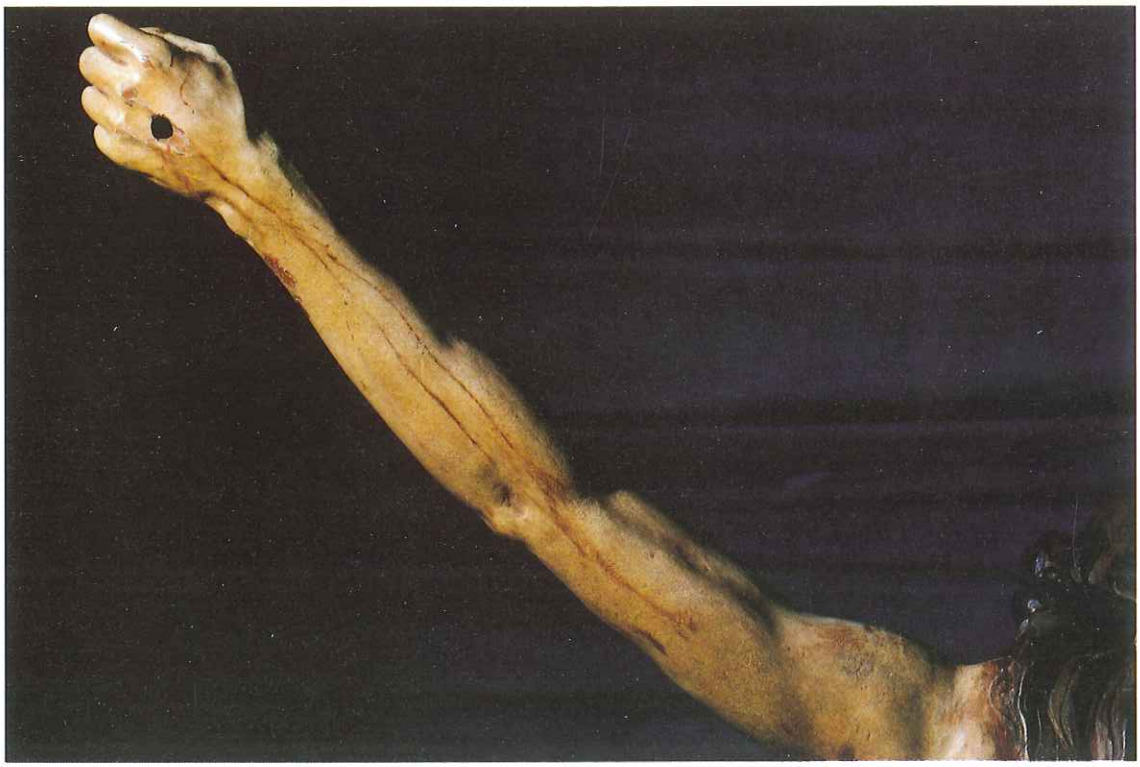
La zona de alta densidad fotográfica con perfil en S que se detecta en el costado derecho corresponde al lugar sin encarnar donde va pegada la soga del paño de pureza.

La trama de la tela constituyente del perizonium apenas se aprecia en algunas zonas del mismo, ya que en la imagen radiográfica se impone, por su mayor absorción, la policromía. Sí quedan perfectamente marcados los plegados del paño y se pueden observar con precisión las numerosas faltas de policromía y un acusado craquelado de la misma en donde ésta se conserva.

Para finalizar nos referiremos a los elementos metálicos detectados en la imagen radiográfica y que se ven nítidamente por su alta absorción. Destaca la chapa, de perfil en forma de cola de milano, que va atornillada en la zona posterior del paño de pureza y que se incluyó hace algunos años para reforzar la zona de sujeción de la imagen a la cruz.

Se ven las puntas de cuatro clavos introducidos por detrás de la cabeza y otro introducido, al parecer, en la zona lateral izquierda de la misma, en sentido marcadamente oblicuo. La toma lateral nos permite ver que sólo uno de los clavos introducidos por detrás conserva la cabeza. Posiblemente éstos se incluirían para reforzar las uniones de las diferentes piezas de la cabeza a las que ya se ha aludido.

En la zona inferior del paño de pureza se observan seis clavos con sus correspondientes cabezas y un par de alfileres de costura. Parece



éste un número escaso de piezas metálicas sujetando el paño de pureza, sin embargo, hay que tener en cuenta la función de sujeción de la soga, así como la posibilidad de que haya alguna otra punta o alfiler que puedan quedar confundidos en las zonas de mayor absorción radiográfica de la policromía.

En el centro de la espalda quedan los orificios producidos por los dos antiguos clavos que debieron servir para la sujeción de la imagen a la cruz.

• Película de tipo médico. Formato de las placas: 34,5x43 cm.

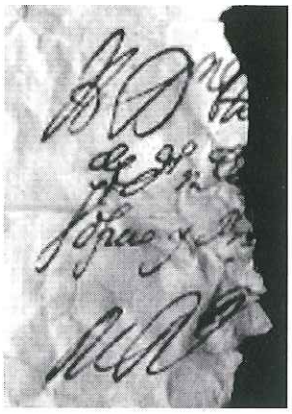
• Durante el proceso de restauración, se ha podido comprobar que también el costado izquierdo está conformado con dos tablones, sin embargo en las radiografías no se detecta la junta de los mismos. Así mismo, algunos de estos tablones verticales del tórax abarcan hasta la zona del paño de pureza, circunstancia que tampoco se manifiesta en las placas radiográficas.

Informe de la Directora del Archivo Histórico Provincial sobre el fragmento del documento hallado en el interior de la imagen del Cristo de la Misericordia

Durante el proceso de restauración de la imagen del Cristo de la Misericordia, obra de José de Mora, la restauradora Dª Bárbara Hasbach Lugo, encontró un documento en el interior de la imagen.

Una vez examinado, la Directora que suscribe pasa a informar sobre los siguientes aspectos:

a.– Caracteres externos:



Se trata de un fragmento de documento en papel
medidas: 200 mm. de alto x 140 mm. de ancho.
materia escriptoria: papel
idioma: castellano.
cuerpo del texto manuscrito: ángulo central derecho.

b.— Transcripción del texto:

1.— A D {o}n A{
2.— g{uar}de e sir{va} su ca
3.— oficio y pro
4.— A{ R

El texto está fraccionado, faltando probablemente las dos terceras partes de los que debió ser el cuerpo completo del mismo.

La distribución de las cuatro líneas que lo integran, en el centro de lo que sería el soporte documental, nos induce a pensar que bien pudo ser utilizado como sobre y que el texto fuese la "Directio", en la que figuraría, probablemente, el nombre, título y condición de la persona a la que iría dirigido el documento.

La "Directio" queda pues indicada en el primer renglón del texto conservado:
A D{o}n Al

No figura la "data" o fecha, ni el lugar como es lógico, en el caso de que se trate de un sobre, aunque si hay un signo de validación en el cuarto renglón del texto. Así pues, el signo de validación que aparece de forma abreviada posiblemente era la firma autógrafa del otorgante del documento. Consta de varias iniciales: Al R

c.— Tipo de letra:
Es la típica letra bastarda española "corriente", letra que, en la documentación privada, se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuyos tipos más cursivos suelen ofrecer dificultades de lectura, y vino a ser la sustituta de la procesal.

Como notas distintivas puede señalarse su marcada inclinación a la derecha, la unión de las letras dentro de cada palabra y no respetar la separación de palabras entre sí: g{ua}rdesirva ca)segundo renglón del texto).

d.— Relación de la imagen del Cristo de la Misericordia con el documento hallado en su interior

No es posible establecer una relación entre el documento hallado y la imagen de José de Mora, ya que falta gran parte del texto.

Hemos comprobado la firma abreviada que aparece en este último y la firma autógrafa de José de Mora, que reproduce D. Antonio Gallego Burín en su obra José de Mora, Granada, 1925, y la hemos podido ver en algunos documentos firmados por José de Mora (traslado de escritura de compra—venta de la Casa de los Mascarones y solicitud de licencia para realizar obras en la misma) y no tienen ninguna semejanza.

Ficha Técnica

Dirección de la Restauración: Bárbara Hasbach Lugo.

Restauración del Cristo: Bárbara Hasbach Lugo.

Restauración de la Cruz: Leandro Seixas Díaz y Pilar Vicario Leal.

Estudio Histórico Artístico

Cristo: Esperanza de los Ríos
Cruz: Teresa Gómez Espinosa

Análisis Químicos: Enrique Parra Crego y Marta Presa Cuesta.

Radiografías:

Realización: Dr. Fernando Machado Quintana.
Interpretación: Teresa Gómez Espinosa

Transcripciones:

Manuscrito del Cristo: Eva Martín López

Inscrpción de la Cruz: Alejandra Gil de Gandarillas.

Este libro terminó de imprimirse el
20 de mayo de 1995,
festividad de San Alejandro,
en los talleres de Croma
Factoría Granadina s.l.
en Albolote Granada.

© Pontificia y Real Hermandad Sacramental del Señor San José y Animas
y Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia (del Silencio)
© Fotografías:
Joaquín Gómez de Llarena
© Texto:
Bárbara Hasbach Lugo
©: Texto:
Cofradía del Santísimo Cristo
de la Misericordia (del Silencio)
© Secuencias: Bárbara Hasbach Lugo
© Fotocomposición-Maquetación:
Línea-2 comunicación
© Fotomecánica:
AFA-3
© Impresión:
Croma Factoría Granadina s.l.
Depósito Legal: GR-468-95

CAJA DE MADRID