



CRISTO RESUCITADO DE TORREMOLINOS: DISCUSIÓN ENTRE ARTE RELIGIOSO Y ARTE SACRO ACTUAL

GUILLERMO MARTÍNEZ SALAZAR
ALBERTO GERMÁN FRANCO ROMERO
Universidad de Sevilla
gmartinez@us.es

Recibido: 05/11/2013

Aceptado: 15/12/2013

Resumen:

La siguiente publicación parte de la iniciativa del proyecto escultórico desarrollado en el seno de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. El mismo se ha elaborado una obra escultórica adaptada a los criterios formativos de la asignatura de Imagenaría policroma. En la que se ha profundizado desde la experiencia profesional en la investigación de técnicas tradicionales de la policromía adaptada a la escultura postconciliar en relación al arte sacro actual.

Palabras clave: Policromía, arte sacro, procedimientos escultóricos.

Abstract:

This article is the result of the work experience at the Faculty of Fine Arts in Seville. It shows the development of a sculpture work adapted to the subject of Imagenaría Polícroma and it's criterions of training. In this subject we study consciously from the professional experience of traditional techniques, used in sculptures after the II Vatican Concilium and above all in the current religious sculptures.

Keywords: Polychrome, sacred art, sculptural processes.

* * * * *

1. Arte sacro actual el Concilio antes del Concilio

La historia nos confirma el papel ejercido por la Iglesia como el gran mecenas del arte que hasta hoy se conserva tras sus muros, y los avances estéticos que ha ido experimentando el arte, especialmente en el siglo XX, tras la aparición de las vanguardias. Esta transformación en la estética de la obra artística ha supuesto una

adaptación no menos forzosa por parte de la Iglesia, que de forma paulatina ha ido acomodándose a los cambios experimentados en la nueva estética del arte actual. El proceso ha resultado indiscutiblemente lento y dificultoso. No podemos obviar el inicial rechazo que esta institución, al ser una comunidad tan apegada a la tradición, mostró hacia las nuevas estéticas.

No obstante, la celebración del Concilio Vaticano II supone un colofón que favorece la aceptación y transformación de los templos de nueva construcción, y especialmente la disposición de nuevos criterios de reducción de imágenes en los templos, así como en lo relativo a los cambios estéticos experimentados por las imágenes de culto. En referencia a estas últimas, se potencia notablemente establecer un juicio de valor jerárquico en su representación, tal y como se recoge en los textos del *Sacrosantum Concilium*.

“(...) manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles, con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa.”¹

En cuanto a la representación iconográfica, subyace en este criterio el acercamiento al concepto tradicional. Encontramos en la aceptación mayoritaria un gusto por la representación basada en estéticas anteriores a su tiempo. En este caso, nos referimos a conceptos estéticos del Barroco y del Renacimiento, que en definitiva se cimentan sobre una figuración naturalista de poca personalidad y que por norma general provienen de la seriación.

Por otra parte y debido al rumbo tomado por el arte del siglo XX, supone una adaptación hacia la innovación en la plástica artística con fines de arte sacro. La incorporación de nuevos materiales condicionará el resultado final de la obra. Este acercamiento a las vanguardias determina un distanciamiento con respecto a las obras figurativas y academicistas.

Las nuevas estéticas plásticas suponen para la comunidad de fieles un proceso de adaptación –la aceptación de los nuevos criterios no es un proceso fácil– donde inicialmente el rechazo es mayoritario en parte por el gran desconocimiento sobre el arte sacro actual, provocando de este modo un sentimiento de negatividad hacia lo no comprendido.

“(...) el hombre en general, el pueblo llano, no comprende efectivamente el arte de vanguardia, pero no comprende tampoco el arte del renacimiento, ni el gótico, ni el románico. Acepta las formas de artes pasadas simplemente porque le son familiares, de la misma forma que aceptará las actuales vanguardias cuando se habitúe a ellas. No debe preocuparnos por tanto el problema de la comprensión porque no tiene influencia en la función del arte sacro”²

¹ Concilio Vaticano II, *Constitución dogmática “Lumen Gentium” sobre la Iglesia* (21 de noviembre de 1964), en Concilio Vaticano II, *Constituciones, decretos, declaraciones y documentos pontificios complementarios*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid (1965). p.123

² VARGAS, R.: *Meditación Iconográfica*. ARA. Arte Religioso Actual, nº 51. (1977) p. 11

Como se ha citado anteriormente, la representación de las imágenes de santos en la actualidad se ve reducida en número con respecto a la figura titular del templo. Este hecho ha posibilitado la desaparición acompañada de tales representaciones iconográficas. De este modo, entendemos que la desaparición de iconografías lleva emparejada la nula práctica de su culto y en consecuencia la desaparición de su popularidad.

Las nuevas tendencias plásticas en materia de arte sacro nos ofrecen unas bases que unifican su criterio, como son la monumentalidad, el hieratismo y la frontalidad. Conceptos que se suman a la expresividad plástica y emotividad formal.

De esto cabe destacar en los resultados obras inacabadas, descarnadas, hirientes y en muchos casos llegan a la abstracción total de sus formas. Es por ello que la labor desarrollada en la celebración del Concilio Vaticano II supone en el desarrollo y significación del arte sacro actual una apertura hacia las nuevas corrientes estéticas en las vanguardias artísticas. Entre estas prevalece el reconocimiento de la obra de creadores que apostaron por la defensa de nuevos criterios artísticos enfocados a la modernidad de las formas plásticas, hechos que anteceden en muchos casos a la celebración del Concilio II.

Las representaciones que se establecen en la decoración de templos tras el Concilio Vaticano II se enfocan a representar temas iconográficos como la figura de Cristo crucificado, la Virgen y de manera muy puntual la advocación del Santo titular del Templo.

En el devenir evolutivo de la estética del arte sacro actual, aparecen manifestaciones artísticas muy variopintas y personales, no sólo en la configuración de la imaginería si no que se adapta a todos los enseres decorativos, como son vidrieras, murales, viacrucis y demás objetos de liturgia.

En consecuencia, los artistas de vanguardia al realizar obras de arte destinadas a fines litúrgicos, emplean un nuevo código plástico y no por ello intentan crear una nueva verdad en su obra. Por el contrario se adaptan a la creación a un nuevo modo de expresión, siguiendo un criterio que no perturba una clara apuesta por enriquecer la existencia propia de su realidad. El código del artista establece una interpretación personal que no afecta a la verdad, ésta repercute directamente en la interpretación de la verdad que persiguen representar.³

Dicha problemática viene dada por la fusión de los estilos, la armonía entre las artes plásticas y la arquitectura suponen un medio expresivo del que parten las vías, unidas bajo un mismo criterio que busca de forma significativa y única adecuada a su momento.

Arte y arquitectura se unifican bajo un mismo criterio estético y formal, aportando de este modo un concepto de unidad por el que se terminarán entendiendo. Resultando el objeto litúrgico el centro en el que se focalice la atención de los

³ VARGAS, R.: Meditación iconográfica, *ARA Arte Religioso Actual*, nº 51(1977) p. 14.

feligreses, evitando no obstante, la distracción de la comunidad en elementos superfluos que se distancien de lo esencial en el acto para el cual se reúne el colectivo.

“Hay casos de imágenes de mucha calidad e incluso de calidad extraordinaria, que sin embargo, por su localización desacertada resultan ellas mismas no gratas y apesadumbran el espacio sobre el que gravitan. Esta integración de la imagen en la arquitectura supone previsión de la imagen o de las imágenes desde el comienzo del proyecto y la más estrecha colaboración entre artistas”⁴

El arte sacro actual se ve notablemente afectado no sólo por la evolución en las formas plásticas, del mismo modo la incorporación de nuevos materiales a la praxis de las actividades artísticas condicionan el resultado final de las obras. Entre los materiales tradicionales destaca la madera como el medio natural de la imaginería policroma, adaptado a un criterio de representación naturalista. Las tallas actuales adaptadas a los nuevos criterios también se han visto alteradas dejando su desnudez como recurso natural, relegando la policromía a un uso muy puntual.

Las formas se adaptan a una síntesis que se origina en el naturalismo y desemboca en la interpretación más personal en la que se conjugan todo tipo de estilos. Las terminaciones superficiales se ajustan a texturas provocadas por las herramientas y su permanencia es parte de la concepción de ésta, aportando una vibración a la superficie escultórica de la obra.

Del mismo modo en el proceso constructivo de las obras de arte destinadas al culto, aparecen nuevos materiales que por su naturaleza se han desvinculado de su operatividad funcional y se han adaptado a las nuevas formas de expresión, en este caso el hormigón o el hierro forjado ejemplifican la incorporación a la producción de arte con fines sagrados.

Esta evolución en la plástica y los resultados obtenidos han resultado, como ya hemos indicado anteriormente, de difícil aceptación por parte de la Iglesia y su comunidad. Para los artistas vanguardistas que han trabajado para la decoración de templos ha sido más fácil la realización de obras decorativas sin carga espiritual que las imágenes de culto. Nos referimos a las vidrieras y elementos puramente decorativos y funcionales.

“Fue el Papa Pío XII, cuyo pontificado se desarrolló entre 1939 y 1957, quien sentó las bases para la renovación litúrgica. En este período merece destacarse la encíclica «Mediator Dei et hominum» de 1947 (en esa fecha se estaban levantando los primeros pueblos de colonización en España) que sentó las bases doctrinales y pastorales de una lógica reforma litúrgica. La encíclica trató temas como la naturaleza profundamente teológica del culto cristiano y difundió la participación de los fieles en el culto. En todas las diócesis se crearon comisiones litúrgicas de estudio. Pío XII impulsó una labor de reforma gradual y durante el decenio siguiente se empezaron a producir cambios litúrgicos, como la restauración de la vigilia pascual, se modificó la ley del ayuno eucarístico y se empezaron a realizar las misas vespertinas.”⁵

⁴ ZUNZUNEGUI, J.M.: Imágenes en el culto. *ARA. Arte Religioso Actual*, nº 58 (1978) p. 117

⁵ CENTELLAS SOLER, M.: BAZAN DE HUERTAS, M.: ABUJETA MARTÍN, A.: Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar. En *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Extremadura, 2012. P. 290

En el caso de vitrales, ya sean emplomados o de hormigón, encontramos lenguajes de expresividad libre, donde el expresionismo y la abstracción son el factor que mejor se adapta a los resultados. Del mismo modo, los murales que se ejecutan como fondo decorativo de los paramentos arquitectónicos también son aceptados por su naturaleza puramente decorativa.

Entendemos que la aparición e incorporación de nuevos materiales en la producción de arte sacro ha supuesto un enriquecimiento añadido de a su variedad plástica. Los recursos técnicos tradicionales se han visto obligados a adaptarse de forma paulatina a una nueva forma de concebir las imágenes de culto expuestas en los nuevos templos. Todo ello ha desembocado en la especialización por parte de los artistas en el manejo de dichos materiales, muchos de ellos provenientes de la industria, que debido a las necesidades y escasez de recursos han sabido aprovechar y explotar sus posibilidades, aplicándolos a la producción artística.

Con el tiempo no resultará una novedad señalar el empleo del hormigón como material constructivo de obras de arte sacro destinadas al culto. Los escultores José Luis Sánchez, Pablo Serrano, Fuentes del Olmo y muchos más que pertenecieron al desarrollo de la modernización de la imaginería en el siglo XX español, emplearon el hormigón como base de su producción artística. Muchas de estas obras fueron tratadas superficialmente con metalización y pátinas de potenciación de formas.

Por otra parte, el modelado en estos materiales constructivos exige un dominio y adaptación al modo de construir con dicho material, la textura aportará expresividad en la que prevalece sobre las formas rotundas y geométricas que la componen. Esta tipología de escultura demuestra el grado de implicación que tienen los artistas con el trabajo que realizan, aún tratándose de obras provenientes del encargo.

El análisis general realizado sobre el patrimonio existente en la actualidad sobre la obra de arte sacro actual en España, podemos extraer algunas conclusiones al realizar comparaciones entre las obras más significativas; criterios estéticos y compositivos en el que prevalece la rigidez ante el dinamismo de las obras neo-barrocas o adaptadas a estéticas de tiempos pasados. En la obra de arte sacro actual prevalece del mismo modo el gusto por no ocultar el material base, sin pretender esconder o matizar su naturaleza con policromías o pátinas de imitación a otros materiales. Finalmente, toda la producción comparte una intención clara de acercarse a una línea moderada de los lenguajes de vanguardia en una clara fusión a través de la interpretación con el tratamiento tradicional que se ha dado en la imaginería tradicional.

El primer contacto con el arte sacro que encontramos en España antes de celebrarse el Concilio Vaticano II y en el que se comienzan a mostrar las primeras intervenciones estéticas de modernización, las encontramos en los artistas que trabajaron en los proyectos emanados del Instituto Nacional de Colonización. Artistas como Javier Clavo con sus mosaicos en los que realizaba viacrucis y murales de depuradas composiciones. Ramón Lapayese con imágenes Marianas labradas en piedra aplicando conceptos volumétricos de modelado suave pero rotunda fuerza compositiva. José Luis Vicent con sus tallas de geométricos pliegues y belleza contenida en su modelado suave y sencillo. José Luis Sánchez y Arcadio Blasco que realizaron de forma conjunta grandes murales y todo tipo de obras y vidrieras de hormigón. Venancio Blanco con sus aportaciones de la deconstrucción de la forma a través de los planos y el

respeto al material y proceso. Del mismo modo, sus predecesores entre los que se encuentra José Capuz han pervivido a través de las seriaciones que han multiplicado sus modelos en los que aún pervive su personalidad, como parte del catálogo de las colecciones de Talleres de Arte Granda, Belloso o Caderot.

Otros muchos artistas que no realizaron escultura se sumaron al gran equipo encargado de modernizar el patrimonio de arte sacro, entre los que destacó indiscutiblemente el artista murciano Antonio Hernández Carpe, conocido también como Carpe el decorativo. Este realizó numerosos viacrucis, murales y vidrieras con un estilo muy personal pero adaptado al gusto del momento en el que los valores cromáticos con una composición directa y sencilla.

En consecuencia podemos entender que los artistas son el motor encargado de generar la obra de arte sacro, que a su vez, ésta ha de convertirse en un referente para la feligresía. Pues dado que la imagen sagrada ha de evocar un sentimiento religioso, ése ha de ser su principal objetivo.

No obstante, si una obra de esta naturaleza está impregnada de religiosidad pero no la manifiesta, se entiende como un objeto puramente decorativo.

En muchos casos la propia naturaleza con la que se ha realizado la obra puede resultar un elemento que resta sentido espiritual, que es en definitiva el fin para el que se ha creado.

“La imagen sagrada debe desprenderse de la realidad, deshumanizarse, para expresar mejor el sentido sagrado y trascendente. La realidad tan sólo debe ser sugerida. Nótese que las imágenes menos logradas tan solo suelen ser aquellas de cuyos personajes conservamos el retrato y mayor cantidad de detalles físicos. No se ha logrado la imagen del Sagrado Corazón debido a ese empeño de humanizar un símbolo”⁶

Extraemos de Ferrando Roig que la advocación espiritual, no sólo está en la representación física del objeto, como por ejemplo la representación del Niño Jesús. Su naturaleza y delicadeza puede resultar atrayente al espectador, pero esto no significa que por ese motivo la obra sea considerada como vehículo del espíritu.

El arte sacro actual se centra en la advocación espiritual referida a la predicación del Evangelio a través de la iconografía representada, pues si la temática tratada asume la obligación de respetar los fines para los que se ha concebido, finalidad y funcionalidad estrechamente relacionada con la acción litúrgica, será cuando la naturaleza artística estará en armonía con la representación de los valores identificativos de lo sagrado.

Del mismo modo, en el arte sacro ha de prevalecer la transmisión del mensaje a través de la iconografía representada, pues no cabe la funcionalidad del arte sacro limitada a la simple decoración de templos. Además, ha de ser considerada una forma de adoctrinamiento compartiendo la misma finalidad que ha tenido a lo largo de la historia.

⁶ FERRANDO ROIG. J.: *La iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950.

Para considerar que una obra de arte sacro contempla todos estos condicionantes han de existir en ella una perfecta relación entre el concepto de religiosidad y estética. No obstante, no es una empresa fácil conjugar dichos criterios de manera equitativa sin alterar su naturaleza.

Finalmente, la distinción entre arte religioso y arte sacro se encuentra detallada con claridad en la Constitución sobre la Liturgia recogida en el Sacrosantum Concilium II. De la que extraemos: *“Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro”*. No obstante, el arte sacro es integralmente arte, donde su razón de ser es la sacralidad del rito para el que se ha hecho. Es este punto el que distingue el arte religioso del arte sacro y el vínculo último que tiene con la liturgia. El arte sacro es por tanto adecuado a un arte de liturgia.

2. El compromiso escultórico

En la ciudad de Torremolinos (Málaga), se encuentra la Iglesia de Cristo Resucitado, antiguamente conocida como El Calvario, situada junto al cuartel de la Guardia Civil. Fue erigida en 1971, y durante diez años funcionó como coadjutoría de la Iglesia de San Miguel, constituyéndose en parroquia a partir de 1981.⁷

Ha sido en el año 2013 cuando el Templo ha recibido la imagen titular de su advocación para presidir el ábside; una imagen que responde a los criterios estéticos de su momento, en la que se han conjugado dos estilos como son el expresionismo y el naturalismo figurativo, resultando una obra de una marcada personalidad y despojada de estilos o calificativos estéticos tradicionales. En ésta imagen prevalece un eclecticismo y una espiritualidad contenida que nos evoca al primitivismo de la escultura medieval.

El escultor y catedrático de escultura Miguel Fuentes del Olmo y el profesor Guillermo Martínez Salazar han sido los encargados de realizar dicha obra, representando una iconografía que va ligada estrechamente con el desarrollo de la experiencia religiosa de Santa Teresa, la cual ocupa un lugar distinguido en la representación viva de Cristo resucitado.

No obstante, dicha representación da lugar a una sensación de misticismo en el que Jesús vivo viene a nuestro encuentro.

La representación plástica, como ya se ha citado anteriormente en cuestiones de arte sacro actual, no culmina con una aceptación generalizada del modo estético a seguir. En este caso, es necesario señalar que hace tiempo que el mundo del arte no remueve la conciencia como en la configuración del retablo de la capilla mayor de la Catedral de Palma de Mallorca, realizada por Miquel Barceló, mostrando una obra que se conjuga entre el arcaísmo y la modernidad.

Del mismo modo, encontramos otra representación del Resucitado en la obra del pintor expresionista William Congdon, en la que sin abandonar totalmente la figuración prevalece una representación expresionista que roza la abstracción, y en la cual se

⁷ SAN MARTIN, J.A.: *El Torremolinos religioso*.
<http://andaluciainformacion.es/portada/?a=116449&i=49> (consultado 10 junio 2013)

insinúan las formas, ya que se basa -como muchos otros artistas que realizan arte sacro- en las palabras del Papa Juan Pablo II, que hace referencia al arte, y viene a decir que el arte cuando es auténtico tiene una íntima afinidad con el mundo de la fe.

Por otra parte, la representación de Cristo resucitado -en su representación más naturalista- resulta de difícil resolución conforme al naturalismo puramente explícito, dada la descripción histórica del suceso que se narra en las escrituras. Dichos relatos quitan tensión y emoción interna. En definitiva, lo anecdótico y accidental distrae del mensaje religioso en sí.

La imagen de Cristo resucitado de Torremolinos ha sido la consecuencia de una búsqueda que predispone el ánimo al misterio más trascendental para provocar una emoción de carácter estético, aproximándonos así a la emoción sagrada del momento representado.

Son las propias formas volumétricas, las texturas y los tonos cromáticos los motores que han de provocar el sentimiento trascendental en la persona que lo observa. Y que del mismo modo alude a la contemplación formal de las iconografías tradicionales que se han ido configurando a lo largo del tiempo en el seno de la Iglesia.

3. El encargo y los procesos escultóricos

Nos gustaría referirnos más detalladamente al trabajo efectuado en la parroquia del Calvario, actualmente parroquia de Cristo Resucitado de Torremolinos, en la cual existía desde su inauguración una obra del escultor Miguel Fuentes del Olmo, que realizó una imagen de Cristo crucificado para presidir el ábside del templo. Del mismo modo, la portada conserva en la parte superior una vidriera en la que aparece la imagen de Cristo Resucitado, adaptado a su lenguaje plástico moviéndose en el expresionismo que caracteriza éste momento de la historia en España.

Actualmente el encargo de la obra que nos ocupa, Cristo Resucitado para presidir el ábside del templo, sigue un estilo o lenguaje ecléctico como consecuencia tratarse de una obra realizada por dos autores.

En dicho trabajo, es evidente como se hacen visibles matices que identifican la calidad plástica de sus ejecutores. Por una parte conviven formas figurativas más cercanas al naturalismo realista, y del mismo modo aparecen interpretaciones formales más ligadas al expresionismo abstracto en el que se configuran los paños de la imagen.

La fusión de estilos otorga una lectura plural por parte del espectador, no obstante, el objetivo planteado se ha respetado en todo momento. La creación de una obra de carácter sagrado para ser expuesta al conjunto de la feligresía no deja de ser una meta difícil de lograr.

Analizando pormenorizadamente la obra, dada su singularidad plástica, queremos recalcar que la compleja configuración de la misma fue creada por dos escultores con diferentes lenguajes plásticos, lo que supuso un reto importante, superado gracias a la simbiosis establecida desde el primer momento a la hora de configurar la obra, atendiendo a todos los pormenores de la misma.

En ambos estilos se puede observar como conviven en perfecta simbiosis dos formas diferenciadas de interpretar, no obstante el resultado ha sido aceptado por la feligresía para la que se ha realizado la imagen.

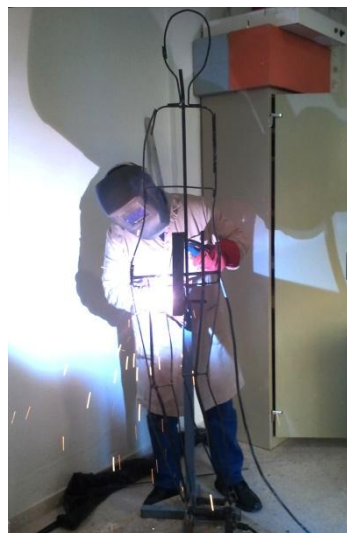
En cuanto al concepto para el que fue concebida dicha obra, prima el objetivo principal de transmitir la pastoral a través de la lectura que hacen las personas que contemplan la obra.

La imagen transmite multitud de adjetivos relacionados con la grandiosidad de ver el triunfo de Cristo triunfante. Los comentarios de las personas cercanas a la parroquia y visitantes que han manifestado su parecer ante la nueva aportación realizada son muy gratificantes, pues el objetivo propuesto se ha logrado.

En consecuencia, el procedimiento de trabajo fue organizado siguiendo los pasos tradicionales de una configuración de bulto redondo para ser modelada en arcilla.

Dicho material, para los no iniciados en la materia, ha sido a lo largo de la historia el más indicado para la creación de esculturas. Dada su naturaleza y debido a las dimensiones que debía tomar la obra, para su configuración era imperativo crear una estructura lo suficientemente sólida como para poder soportar el peso de la misma, pues al tratarse de una imagen de dos metros de altura y configurada a modo de un relieve exento, la cantidad de masa alcanzaría los ciento ochenta kilos de peso. Dicho volumen tenía que ser repartido equitativamente y reposar en los puntos que establecimos en un soporte semi-externo.

En primer lugar, la configuración de la estructura metálica se planteó siguiendo las directrices del boceto o modelo previo que se realizó a pequeña escala.



Soldando la estructura metálica previa al modelado de la obra.

En segundo lugar dicha estructura se fue recubriendo de arcilla hasta disponer de volumen suficiente para comenzar a estructurar los espacios destinados a cada elemento compositivo, para su posterior análisis y tratamiento superficial.

El proceso de modelado supone en el conjunto de paso a seguir, el más determinante pues en él radica la importancia y calidad plástica de la obra.

Concluido el análisis y la terminación superficial, da paso la conservación de la obra, en este caso por sustitución. Como ya se ha apuntado anteriormente, la naturaleza de la arcilla como material es el más indicado para el modelado. Su conservación puede venir dada por varios motivos o condicionantes, pues es posible conservarla mediante la cocción.

En el caso que nos ocupa, dicho proceso de ahuecado y cochura no era posible realizarlo debido al tamaño y por ello a la estructura interna que lo sostenía. Cuando se da la posibilidad de poder conservar una obra en terracota, es debido a que la estructura interna está estudiada para ser retirada una vez concluye el proceso de modelado. Acto seguido, se paso al ahuecado para permitir que la cantidad de agua que ha de ir evaporándose permita a la masa de arcilla perder el tamaño suficiente para secar sin agrietarse. A este fenómeno se le denomina “merma”.

En el caso de la imagen de Jesús Resucitado, la conservación se ha realizado por la que se denomina “conservación por sustitución”. Esto supone realizar un molde para conseguir una forma negativa de toda la topografía de la imagen y posteriormente positivarla en un material estable. El proceso de vaciado o moldeo, se adaptó a la naturaleza de la imagen mediante un molde semi-flexible, compuesto por una capa de registro realizada en silicona y mediante una capa intermedia de fibra de vidrio se le adaptó la madre forma consolidando una pieza única y que permite cierta flexibilidad en su manejo, desechando de este modo el tradicional molde perdido realizado en escayola.

Dada las características de la imagen y su tamaño, lo más indicado fue utilizar un material resistente y de poco peso. Para ello la resina de poliéster resultó el material idóneo. La resina termo-estabilizada ofrece unas características de durabilidad, estabilidad y reducido peso que condicionan favorablemente el positivado definitivo de la obra.



Tratamiento del molde semi-flexible para positivar en resina de poliéster.

Tras el proceso de positivado se pasó inmediatamente al repaso pormenorizado de todas las uniones, terminando así el proceso escultórico de la pieza y dando paso a la preparación del soporte para recibir la capa pictórica de la policromía.

4. La policromía adaptada al concepto estético

Los procesos tradicionales de la policromía se han ido manteniendo hasta nuestros días en muchos casos. La idiosincrasia de la ciudad de Sevilla, el gusto por mantener viva la tradición, su carácter en la expresión del folklore, todo ello ha posibilitado salvaguardar muchos procedimientos ya olvidados en cuanto a las técnicas artísticas. Entre ellas, destacamos el uso de la policromía en el que se aprecian procesos que nos remontan a siglos pasados, que a su vez han sido entendidos como un referente para comprender en la actualidad esos procesos artísticos.

Sevilla entendida como crisol de culturas en las que se han fraguado estilos diferenciados de entender la estética, guarda un valioso patrimonio artístico tras sus murallas en el devenir de los siglos.

La policromía como técnica pictórica adaptada a la superficie escultórica ha sido y es aún un elemento vigente en los talleres de la ciudad.

No obstante, los gustos estéticos han ido evolucionando y los cambios se hacen evidentes. Por otra parte, la tradición sigue siendo el elemento conductor en todos estos cambios decorativos y de expresión artística.

De forma paralela el gusto por nuevas formas de expresión también se manifiestan en la evolución del arte sacro actual, tal y como se ha referido anteriormente en éste texto.

La aplicación de la policromía sobre la imagen del Cristo Resucitado de Torremolinos sigue un concepto tradicional, donde se alternan dorados, técnicas de estofado y una encarnadura al óleo. Dichos procesos se han adecuados a la forma plástica y ofrecen una lectura que nos evoca mediante la estética un paso hacia la comunicación vertical, donde se la conexión de la mente se focaliza en lo espiritual.

La representación de la escultura policroma de un modo naturalista que enmascara el material del soporte, no es más que un recurso plástico para dotar al aspecto exterior de la obra de aquella naturalidad de la que carece.

El desarrollo del trabajo se ha llevado a cabo en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, precisamente en el aula de Imaginería Polícroma, lugar donde los alumnos tienen la oportunidad de experimentar y conocer con más profundidad técnicas tradicionales que ponen en práctica en sus propias obras personales. De este modo se garantiza que no se pierden los oficios y se actualizan de manera viva en las técnicas actuales de expresión artística.



Proceso de dorado la imagen con pan de oro y siguiendo el proceso de dorado denominado a la sisa o dorado mate.

En la imagen se observa como dos colaboradores están realizando la labor de aplicar las láminas de pan de oro sobre la imagen previamente adaptada a éste proceso. Las herramientas de dorador como es el pomazón, el cuchillo de dorador, o el pan de oro se hacen imprescindibles para aplicar una praxis correcta.



Realización del estofado con temple al huevo sobre pan de oro

Con la imagen dorada y aplicado el tono base de la encarnadura, se procede a la aplicación del temple para su posterior estofado sobre la superficie metalizada.

El proceso de valoraciones tonales en la encarnadura se denomina “frescores”, donde mediante la aplicación de un tono base se alteran de forma controlada las zonas más cálidas o frías según el resultado que deseemos obtener.

Dichas valoraciones, tienden a seguir un parámetro de potenciación del volumen. En el caso de buscar más profundidad en el relieve superficial se recurrirá a la aplicación de una coloración más cercana a tonos azulados. De este modo, cuando finalmente se aplique una patina tonal, el efecto será de oscuridad.

Por otra parte, en las partes más salientes o en el caso que nos ocupa, las zonas más regadas como son las articulaciones o pómulos por ejemplo. Serán tratadas con tonalidades cálidas. En este caso el tono base se tornará a una variedad de rojos cadmio o escarlata, potenciando así visualmente las valoraciones evidentes que se observan en el estudio del natural con modelo vivo.

Estas técnicas pictóricas aplicadas a la escultura suponen un compendio de procesos que según su acertada aplicación pueden alcanzar resultados muy atractivos y adaptables a multitud de gustos expresivos.



Resultado final de la imagen de Cristo Resucitado

Para finalizar, la última imagen recoge una vista general del trabajo realizado y colocado en su lugar definitivo. Ésta, se encuentra enclavada en el muro del ábside de la Parroquia de Cristo Resucitado de Torremolinos (Málaga), sobre un paramento de mármol vetado y de tonalidad ocre. La iluminación es cenital y natural gracias a un ventanal situado en la parte superior del paramento, otorgando una magnífica visión de la escultura, pues la luz resbala superficialmente sobre la topografía de la misma acentuando los volúmenes del modelado.

Bibliografía:

LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS:

CENTELLAS SOLER, M.: BAZAN DE HUERTAS, M.: ABUJETA MARTÍN, A.: Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar. En *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Extremadura, 2012.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E., El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2005

FERRANDO ROIG, J.: La iconografía de los Santos. Barcelona, 1950.

REVISTAS:

MARTÍNEZ SALAZAR, G.: El despertar del arte sacro en los pueblos de colonización. Revista Teodosio 5. Nº 88. Real e Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía. (2008)

VARGAS, R.: Meditación Iconográfica. *ARA. Arte Religioso Actual*, nº 51. (1977)

VICENS, I., El espíritu de las formas. Arquitectura religiosa y programa litúrgico, *Arquitectura Viva*, nº 58, (1998)

ZUNZUNEGUI, J.M.: Imágenes en el culto. *ARA. Arte Religioso Actual*, nº 58 (1978)