

UNA OBRA INÉDITA DE LORENZO CANO: JESÚS DEL MAYOR DOLOR DE ÉCIJA

POR J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ

En el presente trabajo se estudia la imagen de Jesús del Mayor Dolor de Écija, obra realizada por el escultor Lorenzo Cano en 1814. Cristo, tras la Flagelación, es desatado de la columna. Razón por la que aparece, ensangrentado, andando a gatas por el suelo, para recoger su túnica inconsútil. Este modelo iconográfico, cultivado en la plástica italiana del Quinientos, fue retomado con especial entusiasmo por los pintores españoles del siglo XVII, como Pacheco, Zurbarán y Murillo.

This article deals with the sculpture of "Jesús del Mayor Dolor" in the city of Écija (Sevilla), a work made by Lorenzo Cano in 1814. It represents the moment in which Christ, after the flagellation, is untied from the column. Our Lord is represented blood-stained, creeping on the ground, trying to get his robe. This is a subject frequently treated in the Italian iconography of the 15th century and enthusiastically accepted by the Spanish painter of the XVIIth century, like Pacheco, Zurbarán and Murillo.

La imagen de Jesús del Mayor Dolor de Écija, desde el punto de vista iconográfico, responde a un modelo singular y sugestivo. Se trata de la representación de Cristo después de la Flagelación. Este tema tardío aparece en la plástica italiana del siglo XVI, con Luini, que lo inmortalizó en un fresco del monasterio Maggiore, en Milán. Posteriormente, ejerció un especial predicamento sobre los pintores del XVII español: Pacheco, Zurbarán y Murillo. Se efigia a Jesucristo en el instante mismo de ser desatado de la columna. Unas veces está solo, todavía atado, desplomado y extenuado al pie de la misma. Otras, ensangrentado, anda a gatas por el suelo para recoger su ropa. En la dramatización de este episodio de la Pasión pueden estar presente, incluso, otros personajes secundarios: la Virgen, Juan Evangelista u otros santos y donantes¹.

1. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1974, p. 141. REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1 / Volumen 2. Barcelona, 1996. p. 473.

A partir del siglo XVII, como en el Cuatrocientos, los temas pasionistas presentan un profundo patetismo. En la época de la Contrarreforma renace, pues, el espíritu de fines de la Edad Media. De ahí que la Flagelación del momento barroco sea más conmovedora que la del periodo gótico. Al principio, Cristo, atado a una elevada columna, casi filiforme, permanecía erguido bajo los latigazos de los verdugos. Después, aparece atado por las muñecas a la argolla de una columna baja, abalaustrada, inclinándose con los golpes que recibe.

Al parecer esta última columna, tenida por la de la Flagelación, es la que se conserva desde 1223 en la basílica de Santa Práxedes de Roma, año en que el cardenal Giovanni Colonna la trajo de Jerusalén. Durante siglos fue honrada sin que los artistas reparasen en ella. No obstante, tras el concilio de Trento, se introdujo en el arte sacro. Entonces, algunos eruditos apuntaron que esta pequeña columna sólo podía ser un fragmento, ya que San Jerónimo había contemplado en Jerusalén la columna de la flagelación, aún manchada de sangre, sosteniendo un pórtico.

Ante tal situación, en un grabado de Martín Freminet, donde Jesús está atado a la columna de Santa Práxedes, se incluye un texto que explica que en Jerusalén había dos columnas de la Flagelación. Una, la que vio San Jerónimo, era la del pórtico del templo, donde Cristo fue azotado durante la noche de la Pasión. Otra, la columna baja venerada ahora en Roma, era la del *praetorium* o tribunal de justicia de Pilato, en la que tuvo lugar la Flagelación ordenada por el propio procurador romano. De esta forma, salvada la aparente contradicción, la columna baja se impone en el arte religioso. Y la Iglesia dio la razón a los artistas, pues el cardenal Alejandro de Medici, el futuro papa León XI, mandó pintar, en 1600, los frescos de la nave de Santa Práxedes, donde la columna de la flagelación responde a este formato ².

La tipología de la columna baja, abalaustrada, se difundió por Europa. España no fue una excepción, como lo prueba el Cristo de Hernández en el convento de las carmelitas de Ávila. En Sevilla, Francisco Pacheco utilizó ambos modelos. Se sabe que realizó para D. Fernando de Córdoba una pintura de Cristo, tomando sus vestiduras después de azotado. En esta ocasión, reprodujo una columna elevada. Desgraciadamente no se conserva dicha obra, que el propio autor describe y justifica en una carta que le remite en 1609 al dueño de la misma. Respecto a la propiedad, conveniencia y decoro del tema anota que Jesús recoge la ropa encogido, avergonzado y dolorido tras la Flagelación. Dirige su mirada al espectador para conmoverle el alma. La boca la tiene abierta, para expresar mejor su profunda amargura; pero no demasiado, por estar la figura muy baja. Sobre los azotes, comenta que los buenos artistas los evitan en lo posible para no dañar la perfección de la imagen. En cambio, los menos preparados abusan de ellos para encubrir los defectos formales. Por consiguiente, él, huyendo de excesos, marcó las señales en las zonas oscuras y especialmente en la espalda. Pintó la túnica interior sin costura, de color púrpura. Usó una columna alta, sin capitel por el formato apaisado del lienzo, formando parte de una columnata

2. MÂLE, Emile: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, 1985, pp. 211-212.

de orden dórico que sustentaba un noble edificio. Esta columna elevada, manchada de sangre, según refiere San Jerónimo, es la que reseña Santa Brígida de Suecia en sus *Revelaciones*. Cristiano Adricomio, entre otros, sostiene que una parte de ella se mostraba en el Calvario y otra se llevó a Constantinopla, trasladándose después a la Basílica Vaticana de Roma. Y con relación a los instrumentos del martirio, el pintor incluyó en la escena sólo cuatro: las varas con que los romanos castigaban a los delinquentes, las antiguas correas de vaca, las espinas o zarzas y el azote de puntas o estrellas de hierro³

Más tarde, Francisco de Zurbarán firma y fecha, en 1661, una pintura de Cristo recogiendo sus vestiduras después de la Flagelación. Este lienzo se conserva en la iglesia parroquial de Jdraque (Guadalajara). El autor, al tratar del tema, omite elementos accesorios. La figura cristífera, encorvada, de canon estilizado, queda envuelta en una suave penumbra. El desnudo, con las incorrecciones propias del artista, carece prácticamente de signos martiriales. El dolor es más moral que físico. Su dulce presencia, según recoge San Buenaventura en su obra titulada *Jesucristo árbol de la vida*, despierta el sentido de culpabilidad en el devoto que se compadece lloroso ante su doliente mansedumbre⁴.

Posteriormente, Murillo pinta dos conmovedores cuadros donde plasma la escena inmediatamente ulterior a la Flagelación. El primero, algo posterior a 1665, muestra a Cristo desatado de la columna de Santa Práxedes, abandonado por sus verdugos, arrastrándose por el suelo para rescatar sus vestiduras, mientras que dos ángeles le contemplan piadosamente⁵. La actitud de Jesús se hace eco de los escritos de Álvarez de Paz. Este místico español, natural de Toledo, escribió a principios del siglo XVII unas *Meditaciones*, donde se puede leer esta patética descripción: “Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás tan rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan, arrastrandote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá tus vestimentas”⁶.

El otro cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, fechado hacia 1670, abunda sobre el tema. En esta escena, que no deja de conmover la sensibilidad a la hora de narrar pormenorizadamente el suceso, el pintor centra todo el interés en la figura cristífera, pues omite los personajes celestes. Una vez más, aparece la columna baja de Santa Práxedes de Roma, que en el siglo XVII se prefiere a la alta anterior⁷. Estas dos pinturas de Murillo no son algo aislado en el arte español. Baste recordar que José

3. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*. Año 1649. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, págs. 299-306. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla, 1991, p. 50.

4. VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo de la Exposición Zurbarán. IV Centenario*. Madrid, 1998, p. 89

5. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid, 1981, tomo II, pp. 216-217; y tomo III, lám. 327.

6. Méditat. ed. de 1620, p. 251.

7. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo. Catálogo crítico*. Op. cit., tomo III, lám. 328.

de Mora realizó, para la iglesia granadina de San Pedro de Alcántara, una sentida escultura de Cristo recogiendo sus vestimentas tras ser azotado⁸. Y en la sacristía del templo de la Clerecía de Salamanca existe otro bello ejemplar del mismo tema. Cristo, de pie, vacilante, extenuado por el rigor del suplicio, recoge la túnica después de flagelado. Es una escultura en madera policromada, de tamaño algo menor que el natural, firmada y fechada por Luis Salvador Carmona en 1760. En su portentosa y elegante anatomía se perciben con nitidez las sangrantes llagas de los azotes. Esta obra de marcado patetismo, ya de los últimos años del quehacer plástico del autor, conjuga acertadamente la tradición barroca con las innovaciones academicistas⁹.

Este modelo iconográfico también se reprodujo, con mayor o menor emotividad, en otros puntos de Andalucía. Así, por ejemplo, la Cofradía de las Cigarreras de Sevilla antaño contó con el popular Cristo de la Púrpura. Según González de León, dicha Hermandad omitió en 1807 el segundo paso de los tres que articulaban su cortejo penitencial. Precisamente, en él procesionaba “el Señor solo, poniéndose la túnica después de haber recibido los azotes”¹⁰.

Posteriormente, Bermejo y Carballo confirma la información precedente. Al referirse a dicha Corporación ratifica que tiene dos pasos. En el primero se expone al Señor atado a la columna y en el segundo a la Dolorosa. A continuación anota que “antes llevaba otro paso, después del de los Azotes, en el que se figuraba a Ntro. Sr. Jesucristo en el acto de cojer la túnica para cubrirse, después de los azotes, mostrándose a su lado la columna. Desde el año de 1807 que lo llevó en la Cofradía; no volvió a sacarlo hasta el de 1874, único año que en nuestros días lo ha ejecutado; más la parihuela hace mucho que no existe”¹¹.

Otro interesante ejemplar de la exigua tipología que analizamos es el Cristo del Mayor Dolor de Antequera. En la Iglesia Colegial de San Sebastián, frente a la puerta principal, en el muro del trascoro, hay un retablo neogótico con imágenes de Andrés de Carvajal. “La del Cristo del Mayor Dolor (1771), obra cumbre del artista, representa a Jesús después de la flagelación, arrodillado y recogiendo la túnica. Imagen plena de barroquismo en su tratamiento técnico y formal, a pesar de su fecha de realización, resulta verdaderamente conmovedora de rostro y logradísima como medio de comunicación devocional”¹².

Finalmente, reseñamos que el Cristo de la Humillación de Lucena debe ser una réplica del de Antequera, pues la imagen repite el modelo iconográfico con total

8. MÂLE, Emile: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Op. cit., p. 212.

9. GARCÍA GAÍNZA, M.ª Concepción: *El escultor Luis Salvada Carmona*. Univ. de Navarra, 1990, pp. 113-114.

10. GONZÁLEZ DE LEÓN, Feliz: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla; con noticias del origen, procesos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*. Sevilla, 1852, pp. 56-57.

11. BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla. Noticia histórica descriptiva de todas las Cofradías de Penitencia, Sangre y Luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla, 1852, pp. 159-160.

12. ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *Guía Artística de Antequera*. Antequera, 1981, p. 40.

similitud. Actualmente, se expone en la capilla del Bautismo de la iglesia parroquial de San Mateo, sobre la pila bautismal de mármol rojo. Por consiguiente, este simulacro muestra, de nuevo, a “Cristo arrodillado mientras recoge su ropa teniendo al fondo la columna, de los azotes; es obra de Pedro Ortega Muñoz de Toro, realizada en la primera mitad del XIX”¹³.

A esta escueta nómina de imágenes cristíferas debemos sumar ahora la de Jesús del Mayor Dolor de Écija, popularmente conocida como Jesús Caído, que recibió culto desde 1814 en el templo de Santa Bárbara. Al no poder ser visitada por los fieles, ya que la citada iglesia estaba habitualmente cerrada, el clamor popular propició su traslado a otro lugar de más fácil acceso. Por tanto, hacia 1970, se colocó en la parroquia de Santa María. Allí, una vez restaurada por Buiza, se reanudó la visita diaria de los devotos a la efigie. Y, por último, desde 1981, es venerada en la iglesia del Hospital de la Concepción, vulgo del Hospitalito¹⁴.

El Cristo, desnudo y desgarrado, cubre pudorosamente sus caderas con un simple paño de pureza. Arrodillado en el suelo, busca a su alrededor la túnica tras la Flagelación. Se trata de una escultura en madera policromada (0'82x1'35 m), sobre peana rectangular (0'12x1'50x0'63 m). La anatomía, de tosca factura, algo más estudiada en el torso, muestra ciertas incorrecciones en las piernas y pies. La cabellera, el sudario y las manos están bien tratadas. En cualquier caso, nunca se omite la consulta del natural. La expresión dramática se acentúa gracias a las notas martiriales. En el rostro, de una tristeza sin fin, la boca entreabierta deja ver la lengua y la dentadura superior.

La imagen, imbuida del espíritu barroco, contrapone la abatida actitud del Redentor con la brutalidad del suplicio. Sus carnes rotas, ensangrentadas, son el mejor exponente de los latigazos recibidos. Según el *Speculum Humane Salvationis*, los judíos sobornaron a la soldadesca para que Cristo recibiera más de cuarenta azotes, que eran los prescritos por la ley judía. Sobre este aspecto, a finales de la época medieval, en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia se amplía hiperbólicamente el número a cinco mil cuatrocientos setenta y cinco, cifra que confirma con precisión matemática otra mística visionaria, Catalina Emmerich, a principios del siglo XIX¹⁵, fecha en que se ejecuta la escultura que analizamos.

Sobre el pavimento está la túnica inconsútil, a la derecha de Cristo; y a sus pies, el orificio para encajar la columna abalaustrada de la Flagelación, hoy perdida. La túnica, en origen blanca, fue repintada de negro. Finalmente, por el frontal de la peana, corre la siguiente inscripción: “NUESTRO PADRE JESÚS DEL MAYOR DOLOR. Año 1814” (Lám. 1). La fecha, oculta por repintes, apareció en la última restauración.

13. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: (director): *Guía Artística de la Provincia de Córdoba*. Córdoba, 1995, pp. 595-596.

14. (A)rchivo (P)arroquial de (S)anta (M)aría de (É)cija: leg. 130. En 1981, ultimada la restauración del Hospitalito, la imagen de Jesús del Mayor Dolor se trasladó, desde la parroquial de Santa María a este nuevo emplazamiento, para fomentar la devoción popular del barrio.

15. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente*. Tomo II. Sevilla, 1995, pp. 101-102.

Por fortuna, durante el transcurso de la reciente restauración efectuada en el simulacro por David Asencio Padilla, apareció en el interior del mismo, en el costado izquierdo, una papeleta manuscrita que facilita la completa catalogación de la obra. El texto, bastante explícito, dice así: "Se hizo esta Ymagen de Jesús del Mayor Dolor, siendo Rey de España Fernando 7º, en la Ciudad de Córdoba, siendo Obispo el Ilustrísimo Señor Don Pedro Enebilla y la hizo Don Lorenzo Cano, profesor de escultura, y la costeó un devoto para la ciudad de Écija, vecino de dicha Ciudad. Año 1814". (Lám. 2).

Sabido es que en Córdoba, durante las postrimerías del barroco, se acepta la progresiva imposición del academicismo. Gusto estético que se prolonga hasta el siglo XIX. En efecto, por entonces triunfa el academicismo neoclásico. Precisamente, en aquellos momentos trabajan en esa ciudad andaluza Lorenzo Cano (h. 1750-1817) y su hijo y ayudante José Cano (+ 1835), así como Juan Navarro, Diego de Morales y Fray Miguel Bellver¹⁶.

Entre los imagineros cordobeses citados líneas atrás encierra especial interés para el presente estudio Lorenzo Cano, autor de la efigie de Jesús del Mayor Dolor de Écija. Dicho artista, nacido en Jaén, fue plenamente academicista. Realizó obras en Córdoba muy alabadas por sus contemporáneos. Entre ellas, podemos citar el Santiago de la iglesia de su nombre, la Virgen de la Salud de su ermita titular, y la escultura pétreo de San Francisco, bien compuesta y de facciones grequizantes, que preside la portada del compás de dicho templo en la calle de la Feria, frente a la cual tuvo su estudio y taller¹⁷. A partir de este momento, en la nómina de sus imágenes documentadas debemos incluir la pieza ecijana que nos ocupa.

Sobre dicha efigie se puede facilitar más información inédita. Entre otros datos, conocemos incluso el nombre de los propios donantes. Gracias a la leyenda conservada debajo de la peana del Cristo se sabe que "FRANCISCO MUÑOS Y SU MUGER MARÍA MANUELA SAES, COSTEARON POR SU DEVOCIÓN ESTA YMAGEN DE JESÚS DEL MAYOR DOLOR, Y LA COLOCARON EL DÍA 19 DE MAYO DEL AÑO DE 1814 EN ESTA PARROQUIA DE SANTA BÁRBARA, SIENDO CURA DELLA EL SEÑOR DON FRANCISCO BASILIO ALAJA Y MAYORDOMO DE FÁBRICA DON ALONSO GUTIERRES" (Lám. 3).

En este sentido, el Inventario de Bienes de la parroquia de Santa Bárbara de Écija, que se inicia en el año 1783, abunda sobre el particular. En él se incluye una interesante anotación que confirma la información precedente y que alude al modelo iconográfico, al exorno de orfebrería que por entonces lucía la referida imagen y a su lugar de culto. El texto es como sigue: "En el año de 1814 un feligrés devoto, condujo de Córdova y donó a esta Parroquia una Imagen de Jesús Caydo en Tierra, después de Asotado, cuya imagen tiene una corona de espinas y tres potencias de Plata, su valor de dicha

16. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos". *Apotheca*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Córdoba nº 2, 1982, pp. 108-109.

17. *Ibidem* p. 120. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *De la Ilustración a nuestros días*. Historia del Arte en Andalucía, Vol. VIII. Sevilla, 1991, p. 102.

Plata es de 360 reales, está en el Sagrario Bajo”¹⁸. Respecto al lugar de culto, debemos apuntar que el Sagrario Bajo, que aún existe, era la capilla sacramental del antiguo templo de Santa Bárbara.

Posteriormente, en una relación de efigies de esta iglesia ecijana, también del primer cuarto del siglo XIX, se hace constar las proporciones de la misma: “Itt. Ntro. P. Jesús caído, con el título del Mayor dolor, de estatura natural”¹⁹. Y en el Inventario de Bienes de la referida parroquia de Santa Bárbara de Écija, poco antes de 1849, se vuelve a reseñar a “Ntro. Padre Jesús caído, con el título de Mayor dolor, de estatura natural, que está en el altar del Sagrario”²⁰.

Por todo ello, en 1951, al publicarse el *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, se ratifica escuetamente la información precedente. Al tratar sobre la iglesia de Santa Bárbara de Écija comenta que se sitúa “en una capilla lateral del propio Sagrario, el Cristo del Mayor Dolor despojado de sus vestiduras y un santo beneditino de gran sentido arcaico”²¹. Por el contrario, en 1981, en la *Guía artística de Sevilla y su provincia* no se incluye esta imagen cristífera ni en la parroquia astigitana de Santa María, ni en el templo del Hospital de la Concepción de dicha ciudad²².

La mencionada escultura ecijana, a través del tiempo, ha sido objeto de varias restauraciones. En 1971, documentalente nos consta que “fue llevada a Sevilla en el camión de José María Mateos, feligrés de esta parroquia y cosario de esta ciudad”. La intervención, realizada por el afamado escultor e imaginero sevillano Francisco Buiza, tuvo lugar “en la Casa de los Artistas, situada en San Juan de la Palma de Sevilla”, donde tenía su obrador el referido artífice. Y su importe, 7.000 pts. en total, fue costeado por Don José Luis Ostos Martín, feligrés de la citada parroquia de Écija²³.

Sobre este aspecto económico insiste un documento, firmado por Francisco Buiza Fernández el 24 de diciembre de 1971, que se expresa en los siguientes términos: “He recibido del Señor Cura Párroco de Santa María Nuestra Señora y Santa Bárbara de la ciudad de Écija, Don Esteban Santos Peña, la cantidad de siete mil pts., en concepto de la reparación y restauración de la imagen de Ntro. Padre Jesús Caído, perteneciente a dicha parroquia”²⁴.

Respecto a la envergadura de esta operación nada se sabe a ciencia cierta. No obstante, a juzgar por el testimonio del propio simulacro, Buiza recompuso los ojos, ya que estaba tuerto. Repolicromó el rostro desde las cejas hacia abajo, pues los

18. (A)rchivo (P)arroquial de (S)anta (B)árbara de (É)cija. *Libro 105*, s.f. Inventario de bienes que se inicia en el año 1783.

19. *Ibidem*.

20. A.P.S.B.E. *Libro 106*, fol. 24 vº.

21. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y Francisco COLLANTES DE TERÁN: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1951, p. 152.

22. MORALES, Alfredo; SANZ, M.ª Jesús; SERRERA, J. Miguel y Enrique VALDIVIESO: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pp. 396-400 y 430.

23. A.P.S.M.E. *Libro de anotaciones histórico-artísticas de la parroquia de Santa María de Écija*. Año 1971, fol. 331.

24. *Ibidem*.

pigmentos habían virado produciendo matices distintos a los de la frente. La cabellera y la barba bífida, originalmente pintadas al óleo, eran de color castaño oscuro; y las entonó en negro, con pintura sintética al agua. Asimismo repolicromó todos los ensamblables del cuerpo, por lo que las carnaciones se volvieron más cálidas. Y también modificó la tintura del paño de pureza, que estaba recubierto por una capa de suciedad, dos de pintura plástica de las mismas características, y otra de mugre producida por la grasa de las velas.

Por último, la restauración efectuada por David Asencio Padilla, entre julio y noviembre del año 2000, ha procurado devolver a la imagen su pasado esplendor. La peana era la zona más afectada por los xilófagos. Insectos que continuaron luego atacando los puntos de apoyo de la escultura: rodillas, pies y manos. Sin embargo, al ser una madera más dura (gimnosperma) abandonaron su actividad, ya que no podían obtener el nutriente que necesitaban.

La tapa superior de la peana, al no poder realizar su función sustentante, por su mal estado de conservación, ha sido sustituida por una copia exacta. En ella se ha reproducido con auténtico verismo la túnica inconsútil sobre la solería y la inscripción, ya reseñada, que se conservaba al dorso. La policromía se ha repuesto en sus tonos originales.

Al efectuarse la limpieza de la anatomía corporal han surgido las manchas de sangre, las huellas de la soga en las muñecas, y las venas marcadas en brazos, costados y piernas, que ocultaban los repintes. Y, además, observamos que la carnación original, realizada con pigmentos aglutinados en aceite, está craquelada y es más marfileña. (Lám. 4). Obviamente, debemos anotar que los signos martiriales fueron atenuados, dado el gusto estético del momento academicista.

No obstante, hallamos en la espalda del Cristo dos grandes llagas, realizadas en el estuco o capa de imprimación, que también estaban repintadas. Curiosamente, existen manchas dentro de la policromía original, manchas producidas quizás por algún elemento extraño que ha estado en contacto con el pigmento y lo ha alterado (heces de murciélagos, ratas, etc.). Asimismo, las gotas de cera al caer sobre las carnaciones, por su elevada temperatura, han hecho saltar la capa pictórica y han provocado pequeñas craqueladuras.

Una vez terminada la limpieza general, se subsanaron los daños de la mano izquierda, que tenía dos dedos rotos. (Lám. 5). Para ello, se repusieron los fragmentos originales del anular y el meñique. A continuación, para lograr la integridad escultórica, se sustituyeron las pérdidas de materia original con madera de cedro. Los sitios donde no se podía tallar la pieza lígnea se repuso con resina *epoxi* (pasta de madera). Con ella se rellenó también la parte afectada por los xilófagos, consiguiéndose así la apetecida consolidación estructural de la obra. Acto seguido, se imprimieron las zonas repuestas o tratadas; y, posteriormente, se reintegraron no con óleo sino con medio acuoso para que fuese reversible. Y se concluyó todo el proceso aplicando una película de barniz mate, para fijar la pintura. (Lám. 6)



Lámina I. Nitro. Padre Jesús del Mayor Dolor de Écija. Año 1814.

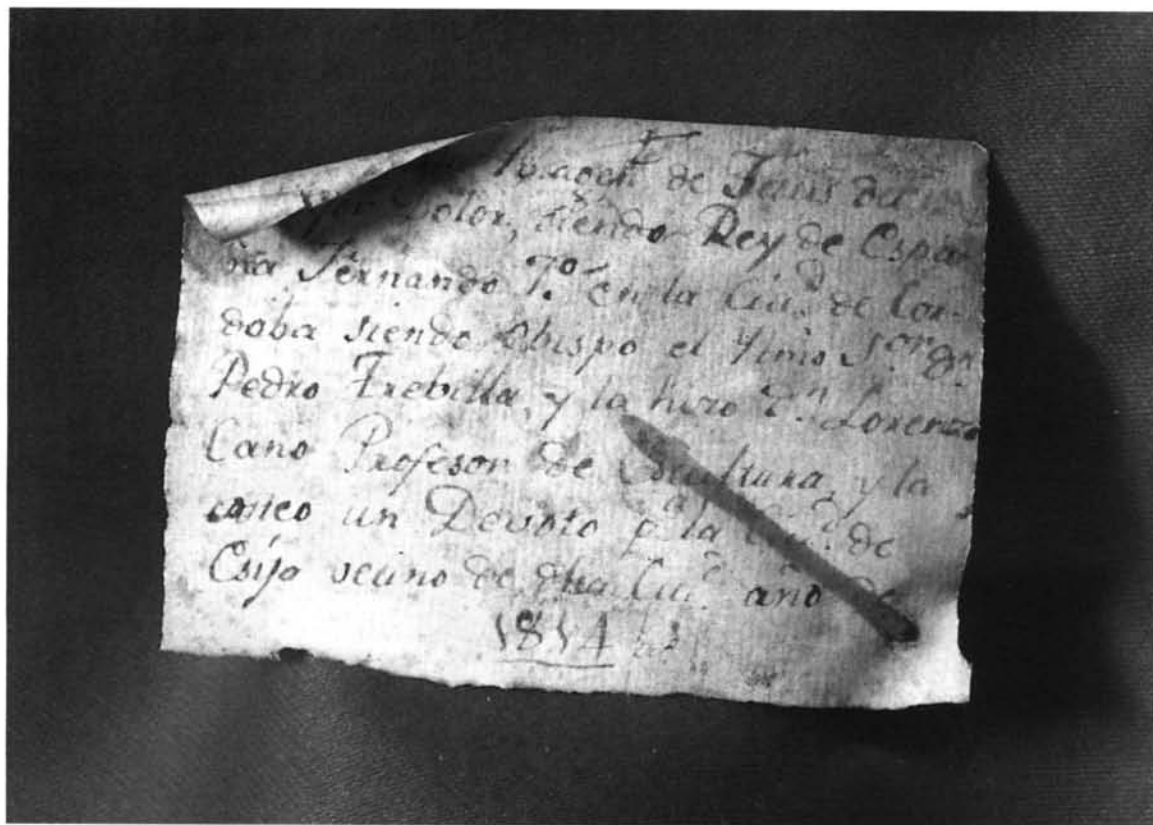


Lámina 2. Documento, encontrado en el interior de la imagen, que fija su autoría y datación.



Lámina 3. Inscripción interior de la peana que confirma la autoría y datación de la obra.



Lámina 4. Rostro del Cristo durante el proceso de limpieza.



Lámina 5. Manos del Cristo antes de la restauración.



Lámina 6. Visión frontal de Jesús del Mayor Dolor de Écija.