



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

RESTAURACIÓN DEL CRISTO DE LA SANTÍSIMA SANGRE DE DENIA

Introducción y Estudio por: M^a Dolores Vilella Villar
Restauradora de Bellas Artes de la Excma. Diputación Provincial de Alicante
mvilella@diputacionalicante.es

Informe de Conservación y Restauración por: Isabel Fernández Margüello
Restauradora de Bellas Artes de la Excma. Diputación Provincial de Alicante
imarguello@diputacionalicante.es

Introducción

La obra que nos ocupa es una talla de madera policromada de bulto redondo, que tras el estudio iconográfico e histórico-artístico realizado en el Laboratorio de Restauración de la Diputación de Alicante en el año 2015, ubicamos estilísticamente en el siglo XVI, encontrando referencias suyas por primera vez en el siglo XVII. Las características de las obras de los artistas estudiados hacen que el Cristo de Denia se aproxime más a los aires manieristas del siglo XVI con claras reminiscencias goticistas. Entre estas características destacan: la forma de la talla del pelo en mechones rígidos terminados en ondas, los pliegues rectos del paño de pureza, el hieratismo del cuerpo, la corona de espinas y la aureola.

Un artículo sobre el estudio e intervención del Cristo de la Santísima Sangre de Denia se publicó en la revista *Aguaites*, Institut d'estudis comarcals de la Marina Alta, en el N°36 de 2016, en lengua valenciana. En él se resumió el estudio realizado, el estado de conservación en que se encontraba la obra y el proceso de restauración que se llevó a cabo. Desde ese momento se ha continuado con el estudio comparativo estilístico de la obra y las conclusiones del mismo se recogen en el presente artículo, así como una nueva visión acerca del tratamiento de restauración realizado en la misma.

Estudio histórico-estilístico

Origen de la Celebración de la Santísima Sangre en Denia

La Cofradía de la Sangre de Cristo surge como asociación piadosa en el siglo XIV y fue reconocida por Roma en el 1341 (Seser, 2005, 179). En Denia la celebración de la festividad de esta advocación está íntimamente unida al convento de las religiosas Agustinas Descalzas de clausura y a la ermita de la Mare de Deu de Loreto, y desde el siglo XVI consta la gran devoción que por ella se tiene. Las primeras noticias que aparecen acerca de la talla que nos ocupa son del año 1607, tres años después de la fundación del convento. No consta documentación escrita del momento en que la talla aparece en la Cofradía (Seser, 2005, 186).

La Cofradía de la Sangre de Cristo fue fundada 1587 en la Escuela de los Niños, que se incluyó posteriormente en el Convento de las Monjas de la Sangre de Cristo y Virgen de Loreto (Palau, Mossen, 1983, 49).

En 1604 se funda el convento de Nuestra Señora de Loreto, Don Juan de Ribera (1532-1611) Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia, con la asistencia del Rey Felipe III y otros grandes señores (Palau, Mossen, 1983, 50). Gran mecenas de las artes, Don Juan de Ribera funda en Valencia el Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Fue gran seguidor de las bases establecidas por el Concilio de Trento y vivió con gran devoción al Santísimo Sacramento del Altar, el Cuerpo y Sangre de Nuestro Señor Jesucristo que se difundió por tierras valencianas quedando patente en multitud de templos, entre ellos el de Denia o el de Sagunto.

Alrededor de los Padres Franciscanos se fundarán numerosas cofradías de la Preciosa Sangre (Benito Goerlich, 2005, 218). En el año 1633 esta devoción vivirá un momento de plenitud de la mano del franciscano dianense Fray Pere Esteve (1582-1658), que acudió a su ciudad al conocer la gran mortandad que sufría la población debido a una “gran constelación de calenturas contagiosas”. Quiso este siervo que se hiciera una solemne fiesta a la Purísima Sangre de Cristo, en el Monasterio de las Monjas de Loreto. Cuenta la tradición que se celebró una procesión general, se cantó una misa y un sermón y el “Pere Pere” bendijo unos panes que fueron repartidos entre la población, la cual sanó milagrosamente de la epidemia (Palau, Mossen, 1983, 50).

Estudio histórico

La escultura del siglo XVI en el territorio de La Península está fuertemente influenciada por la estética de los territorios de los Países Bajos, Alemania, Francia e Italia según las zonas. En ese momento el emperador Carlos I de España y V de Alemania había unificado un gran imperio. Este hecho posibilitó el libre tránsito de los artistas entre los reinos, haciendo más rico el quehacer de los mismos. El Mediterráneo fue vehículo y transferencia de conocimientos gracias al comercio muy activo en todo el imperio. Aunque el Renacimiento comienza en Italia con gran fuerza en el siglo XV, en otros lugares como España y en algunas de sus regiones alejadas de los grandes centros culturales o de la Corte tardará en concretarse por

la renuencia de los artistas en aceptar y adaptarse a los cambios o a interpretar libremente estas influencias que llegaban del exterior¹. Los artistas comenzaban lentamente a hacerse un nombre propio ya que durante toda la Edad Media fueron considerados meros artesanos anónimos. En muchos casos incluso despreciados por trabajar con las manos. Gran realismo dramático se plasmará en las obras de arte que proceden de la pintura, el grabado y la escultura flamencos de los siglos XV y XVI, comenzando a reflejarse morbilidad y movimiento a partir de los últimos años del siglo XVI y todo el XVII².

Los artistas encontraron en los grabados, tras la invención de la imprenta, un gran medio de inspiración para sus obras. Los *“pintores importantes facilitaban los modelos, que luego grabadores de oficio pasaban a planchas de madera que permitían la impresión del grabado, se convirtió en una fuente difusora de modelos de composición y temas iconográficos”* (Martín González [coor.], 1988, 11)

En el siglo XVI la escultura, en su mayoría de carácter religioso, continúa con las costumbres de las épocas anteriores. Las iconografías de Cristo más representadas fueron Cristo Crucificado, Cristo Yacente y Cristo de la Sangre.

Durante el Renacimiento y el Barroco se va cambiando la imagen escultórica devocional de recogidas capillas, colocadas en hornacinas de visión frontal, por la imagen procesional de bulto redondo que sale del templo al encuentro del pueblo. La escultura de estas épocas arrancó en distintos momentos temporales según el lugar geográfico, estando muy mezcladas las características de ambos, sobre todo en el cambio de siglo. (Ilustración 1)

La iconografía de Cristo Yacente es un modelo de creación original del siglo XVI muchas veces repetido en el siguiente siglo. En toda la Región Levantina, hasta Murcia, se extenderá la devoción a la Santísima Sangre de Cristo promovida por el apoyo del Patriarca Juan de Ribera. Se crearon a finales del siglo XVI y principios del XVII, múltiples cofradías seguidoras de esta advocación. La costumbre del rezo de las Santas Llagas hunde sus raíces en los tiempos medievales encontrando amplio eco en las regiones levantinas de La Península; concretamente Valencia se convierte en capital de la región capuchina de la Preciosísima Sangre, contando con figuras de diverso rango intelectual que versan sobre la Sangre de Cristo y sus Santas Llagas.

-
1. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1981) *Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán*. Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística. Tomo 64, Nº 196, págs. 76. En este artículo se hace referencia al continuo tránsito de artistas que acudían a la península y a la gran influencia que esto tuvo en los artistas locales. *“La influencia marcadamente francesa de los Crucificados del siglo XIV se ve paulatinamente sustituida a lo largo del siglo XV por la borgoñona...Igual llegan a la península escultores alemanes, flamencos o bretones...y a esta amalgama es preciso añadir la frecuente heterodoxia de los artífices locales que asumían e interpretaban los estilos foráneos sin criterio propio y con la ambigüedad de todo eclecticismo.”*
 2. RAMALLO ASENSIO, G. (2016) “La influencia flamenca y centroeuropea en España. Periodo Barroco”. Universidad de Murcia, pág 443, En CASTREÑO DONOSO, A. (coor.) (2017) Estudios de escultura en Europa, Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen” Crevillent. En este contexto se encuadra el Cristo de Denia estilísticamente dentro del siglo XVI en la época anterior a la irrupción del movimiento y el pleno naturalismo barroco, como máxima aspiración de los escultores para sus obras.

Ya en el siglo XVII y también dependiendo de las zonas de mayor o menor confluencia geográfica, ciudades, pueblos o pequeñas comunidades aisladas, la escultura barroca española se irá alejando poco a poco del naturalismo clasicista del siglo XVI, para a través de su dramatismo, acrecentar la religiosidad de los fieles, incrementando el patetismo hasta el límite. Esto se consigue, además de por su expresión, con la ejecución de las múltiples marcas de la Pasión, de ahí también el nombre de Cristo de la Sangre. (Ilustración 2) Una de las iconografías frecuentes de la devoción eucarística del cuerpo de Cristo (Corpus Christi) fue el “Ecce Homo” representado en una castigada figura de Jesús, que fue difundida desde el norte de Europa (Benito Goerlich, 2005, 220), pero la representación más importante de la Santísima Sangre es el Cristo Yacente tal como va ser depositado a los pies de la cruz antes de introducirlo al sepulcro (Benito Goerlich, 2005, 221). Estas imágenes permanecen ocultas y tan sólo suelen ser visibles una vez al año, en la celebración del Jueves Santo. Para comprender la escultura de estos siglos, no podemos abstraernos de su entorno cultural, claramente marcado por el Concilio de Trento y la Contrarreforma, en el ámbito de la Iglesia Católica y el entorno de la monarquía española íntimamente unida a la religión. El arte religioso en estos momentos está claramente dirigido a apoyar a los sacerdotes en sus sermones y a acercar al pueblo el mensaje del sufrimiento y sacrificio de Cristo, donde no verán en las esculturas tan sólo una obra de arte, sino la representación misma de la divinidad.

Buscando artistas de este período que trabajen en la representación del sufrimiento de Cristo y cuyas obras reflejen semejanzas estilísticas con el Cristo de Denia encontramos algunos escultores en toda la geografía peninsular, pero sobre todo en la zona castellana y andaluza. *A pesar de que en el siglo XV Valencia fue una de las puertas del Renacimiento debido a las importantes obras, labradas y mármoles, que se importaban de Italia a través de los puertos de Valencia y Alicante, en el siglo XVI no llegó a formarse una escuela escultórica en la región, no se consolidaron talleres y las obras que nos han llegado eran obras de escultores locales. Hay que advertir que todo el territorio fue objeto de masivas destrucciones en la guerra civil de 1936* (AGUILERA CERNI [coord.], 1987, 161).

En el artículo publicado en 2016 se estudió, debido a la relación de San Juan de Ribera con el convento de Agustinas de Denia, a los artistas que con él se relacionaron en su larga trayectoria pastoral y de mecenazgo, junto con otros artistas de la geografía española, andaluza y castellana. En esta ocasión hemos intentado estudiar obras de las representaciones de la Pasión de Cristo situadas en distintos puntos de La Península y también revisar obras de la Comunidad Valenciana que desaparecieron tras la guerra civil y que guardaran algún rasgo característico similar o aproximado al Cristo de la Sangre de Denia.

En los siglos XV y XVI, donde se está gestando esta grandiosa escuela barroca, encontramos claras influencias en la obra estudiada de escultores procedentes de los Países Bajos y Alemania. Entre estos artistas, en el gótico final se encuentra Alejo de Vahía (act. 1480 (ca) – 1515). Establecido en Becerril de Campos, trabajó por Valladolid y Palencia. Otros escritos le habían situado por primera vez en 1473-1475 en la zona levantina, concretamente en la Catedral de Valencia, para la ejecución de la obra “Dormición, Tránsito o Asunción de la Virgen” de finales del

siglo XVI. Sin embargo recientes estudios de 2016 han dado la autoría de esta pieza al escultor Carles Gonçalbez (Gómez-Ferrer Lozano, 2016, 275). Los crucificados de Alejo de Vahía marcaron una estética que fue claramente seguida en la zona castellana. Dentro de su forma de modelar el cuerpo humano se observa una ligera evolución, desde unas formas planas, lineales y cortantes a otras un poco más redondeadas y naturales.

Entre los artistas con los que tuvo relación Juan de Ribera se encontraron los escultores Sebastián de Oviedo (f. del XVI– p. del XVII) o los mallorquines Nicolás y Gaspar Giner (documentados entre 1586 a 1608), padre e hijo. A estos mallorquines, se les sitúa trabajando en tierras valencianas en torno a 1586-1610, pero el historiador Benito Goerlich les reconoce una calidad y lenguaje artísticos diferentes (Benito Goerlich, 2005, 225), de mayor calidad plástica que la conseguida en la obra que nos ocupa. Otro escultor activo en la región valenciana fue Josep Esteve (2ª mitad del XVI), entre los años 1581 a 1588, trabajó en esta zona y Goerlich lo reconoce como posible autor de las tallas del Retablo de la Capilla de los Reyes para el Convento de Santo Domingo de Valencia (Benito Goerlich, 2005, 225).

Otros escultores activos en la zona fueron los hermanos Francisco, Juan y Diego de Ayala (documentados entre 1565 a 1584), y Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590). Vivieron en la región de Murcia, trabajando allí en el último tercio del siglo XVI. A Francisco, el más activo de los hermanos, se le sitúa en Murcia como recién llegado en 1563, encontrándose trabajos de los tres entre 1566 a 1584 en la Diócesis de Cartagena (Murcia, Yecla, Pliego, Caravaca, Alhama, Villena, Mula, Cartagena, Moratalla y Jumilla) y en diócesis vecinas como la de Andilla (Valencia) y Orihuela (Elche...)³

En la Escuela Andaluza de época aún renacentista, en la segunda mitad del siglo XV, encontramos a Pedro Millán (h. 1450, 1455-1503, 1526), autor de numerosos crucificados, y ya en el siglo XVI, a Pablo de Rojas (1549-1611) y a Luis de la Peña (principios del siglo XVII). Pablo de Rojas será el artista que dio el paso del clasicismo renacentista al naturalismo barroco en Andalucía. Otro artista que trabajó en esta zona fue Gaspar Ginés, de quien se tienen noticias a partir de 1619. Este artista tuvo la fortuna de gozar de la amistad de Juan de Mesa (1583-1627). Su catálogo como escultor se abre en 1627 (Roda Peña, 2013, 175). Se movió en el círculo de Jacinto Pimentel (c. 1600-1676), Luis Ortiz de Vargas (1588, 1590-1649) y Martínez Montañés (1568-1649), realizando sus obras en la primera mitad del siglo XVII, dentro de la estética realista.

El historiador Daniel Benito Goerlich, sitúa cronológicamente al Cristo de la Santísima Sangre entre los primeros de esta iconografía realizados en el siglo XVI, de concepción renacentista, con algunas reminiscencias góticas (Benito Goerlich, 2005, 224). También hace hincapié, en que una característica del cristianismo

3. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. Y BELMONTE BLAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana (Y III). El romanismo de finales de siglo II”. *Artículos Murcia*. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia3.htm> consultado 03.10.2018. En el artículo de “La Hornacina” los autores sitúan al escultor vitoriano Domingo Beltrán Otazu en Murcia en dos etapas la primera entre 1570 a 1576 y la segunda entre 1581 a 1584.

valenciano es que refleja con gran sensibilidad la humanidad de Cristo en sus representaciones (Benito Goerlich, 2005, 215).

Intentando buscar el momento en que aparece la talla objeto de estudio en el convento, la Directora del Archivo Municipal de Denia, Rosa Seser, estudia en su artículo de 2005, la relación de las Religiosas con la Santísima Sangre y el momento en que comienza a nombrarse en los archivos de las Religiosas y en el municipal. La talla que estamos estudiando, no aparece aún en el primer inventario conservado de 1607 (Seser, 2005, 186). Será en el inventario de 1633 en el primero en que se encuentra una referencia de un Cristo acostado, sin que haya seguridad de que sea el mismo que nos ocupa (Seser, 2005, 187).

Estudio estilístico

Para estudiar el origen y proveniencia del Cristo de la Santísima Sangre de Denia y poder así situarlo dentro de una escuela y cronología de ejecución concretas, se ha realizado una investigación acerca de las tallas policromadas de este tema y de otras representaciones de la Pasión de Cristo en toda la geografía peninsular y más concretamente en la geografía cercana (Levante y Murcia) en los siglos XV, XVI y principios del XVII.

En el campo del grabado y la pintura, donde hemos dicho que buscaban su inspiración los artistas, se encuentran muchos ejemplos de obras en las que pudo fijarse el autor de la talla, para elaborar su iconografía. Entre ellas dentro de los grabados ubicados en España sobre este tema se encuentra la obra “Crucifixión. Missale Mixtium. Toledo. Pedro Hagenbach, 1500”, donde la imagen de Cristo crucificado aparece con la corona de espinas y la aureola (Checa Cremades, 1987, 52). En cuanto al campo de la pintura la cantidad de obras que reproducen este tema es mucho mayor. En el catálogo de la exposición “Las edades del hombre” celebrada en Valladolid en 1988 encontramos una obra de la “Piedad” del Maestro de Osma (Activo entre finales del siglo XV y 1516) perteneciente a la iglesia de Curiel de Duero, Valladolid, que se encuentra en la actualidad en el Museo Arqueológico de Valladolid. El Cristo en ella representado marca parte de las claves de la iconografía de este modelo en el siglo XVI (Marín González [coord.], 1988, 153). Aparece el Cristo tumbado con la corona de espinas, la aureola, la barba simétrica, ojos cerrados y cejas inclinadas hacia arriba en el centro de la frente y con el ceño fruncido, nariz larga, boca pequeña, el paño de pureza cruzado y marcas de sangre delicadas y discretas, con pequeñas gotas que manchan ligeramente el paño. (Ilustración 3)

Otro ejemplo en el mismo catálogo es el de la obra “Pintura del Santo Entierro” del Maestro de Manzanillo (Activo segunda mitad siglo XV), un temple sobre tabla que se encuentra en la iglesia parroquial los Santos Justo y Pastor en Manzanillo, Valladolid (Marín González [coord.], 1988, 169). El Cristo se sitúa ya tumbado sobre el sarcófago, una vez se le ha descendido de la cruz, con las manos cruzadas sobre su cuerpo y se aprecia como la forma de pintar las gotas de sangre en manos, pies y cuerpo es la misma que empleó el autor del Cristo de Denia. El esquema se repite en la obra “La Deposición del cuerpo de Cristo” tabla del Maestro de Palanquinos de la Catedral de León (Camón Aznar, 1984, 586). En cuanto

a los pintores relacionados con Valencia que trabajaron con temas de la Pasión de Cristo, durante estos dos siglos, se puede nombrar a Yañez de la Almedina (h.1475-1540) a Vicente Macip (h. 1475-1550) y a su hijo Joan de Joanes (h. 1510-1579) y al hijo de este último, Vicente Joan Macip (h. 1555– d. 1606). En la Región Valenciana la pintura en el Renacimiento adolece aún de muchas características góticas. La obra “Piedad” de la Capilla de los Albornoz de la Catedral de Cuenca de Yañez de la Almedina; la “Crucifixión” y “Lamentación ante el cadáver de Cristo” ambos desmontados del retablo de la Catedral de Segorbe, hoy en el Museo Catedralicio de Segorbe; de Vicente Macip; “Lamentación ante el cadáver de Cristo” del Retablo Mayor de la Iglesia de Fuente la Higuera de Valencia de Joan de Joanes y “Descendimiento” de Vicente Joan Macip, muestran características del mismo modelo iconográfico que podría haber servido de inspiración al escultor del Cristo de Denia y en el Descendimiento de Vicente Joan Macip se vuelve a ver la forma de pintar las gotas de sangre en manos y pies con el mismo recurso estilístico al que recurrió el autor del Cristo de Denia. Pero sobre todo en cuanto a los rasgos y forma de construir la cabeza de la figura, el modelo más aproximado y cercano que pudo encontrar un escultor, si suponemos que el tallista fuera un artesano local, como se desprende del estudio histórico, sería el “Ecce Homo” de Joan de Joanes que se encuentra en el Museo Nacional del Prado⁴, entre otros que pudo contemplar el artesano de los muchos que realizó Joan de Joanes, de este tema.

Dicho esto y buscando similitudes estéticas ya dentro del campo de la escultura comenzando por el siglo XV y dentro de la influencia flamenca y alemana mencionada encontramos diversos modelos, como por ejemplo un “Grupo escultórico de la Piedad” realizado en arenisca policromada hacia 1410, de la iglesia parroquial de Villanueva de Duero en Valladolid⁵. A principios del siglo XVI de la figura de Alejo de Vahía, algunas obras de referencia que podemos nombrar como precursoras de las formas del Cristo de Denia son el Cristo del altorrelieve “Llanto sobre Cristo muerto” de madera policromada, originalmente de Bolaños del Campo, actualmente en el Museo catedralicio de Valladolid. (Ilustración 4)

Aunque algunos rasgos goticistas evolucionan, cambiando las bocas cerradas por abiertas (pequeña, carnosa y entreabierta, por donde asoman los dientes), otros permanecen, tanto en la ejecución de los rostros como en la del pelo o en la del cuerpo, cuya anatomía está esquematizada con barbas simétricas. La barba se forma con pequeños rizos, cabello partido al centro de la frente, onda en el oído

4. AGUILERA CERNI, V. coord. (1987) “Pintura. Augurios del Renacimiento y tradición medieval. Hernando de Llanos y Yañez de la Almedina”, Imagen de la obra de Yañez de la Almedina. Pág. 237, “Vicente Macip– Joan de Joanes”, Imágenes de las obras de Vicente Macip y Joan de Joanes. Págs. 244, 245, 259, 273, 279, En, Historia del Arte Valenciano. Tomo 3. El Renacimiento. Todas las obras mencionadas de artistas del siglo XV y XVI relacionados con la zona valenciana se pueden contemplar en el presente libro.

5. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (coor), (1988), “Las edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León”, Catalogo de la exposición. Estudios. Pág. 11, 13, Capítulo V. La crisis del XV: El Cristo muerto y sepultado.149. La obra se realizada en los talleres en Bohemia, Austria, Baviera. Ya a principios del siglo XV encontramos este modelo de Cristo con corona de espinas en un grupo escultórico de “La Piedad”, con las manos cruzadas sobre su cuerpo y el cabello con una ejecución similar a la obra estudiada.

derecho, mechones de pelo ondulados que caen por delante del hombro derecho y se vuelven hacia atrás del izquierdo (fórmula muy goticista), los muslos son cortos y las tibias son muy sobresalientes. La corona de espinas y aureola en su cabeza también son rasgos muy propios del Gótico.

Dentro de estas influencias flamencas se encuentran también las siguientes obras anónimas: el Cristo gótico de la Salud de la Iglesia del Hospital de Murcia⁶; el Cristo de la Laguna de finales del siglo XV, situado en San Cristóbal de la Laguna en Tenerife⁷; el Cristo de la Salud, de principios del siglo XVI ubicado en la Iglesia de San Juan de Dios en Murcia⁸ y del escultor hispano-flamenco Gil de Ronza (h. 1480-1534) en Zamora, el Cristo de la Laguna de 1522⁹. No es extraño que una obra de la Laguna de Tenerife aparezca en el estudio junto con las obras de las zonas de Murcia, Levante, Andalucía y Castilla con semejanzas estilísticas entre ellas. En la época en que se realizaban estas imágenes el tráfico marítimo que partía desde los Países Bajos, Portugal o la Península Ibérica hacia las islas o hacia el nuevo mundo era intenso y muchas de esas imágenes llegaron en los barcos que hacían estos viajes y se quedaron en las Islas Canarias, paso y parada obligatoria para muchos de estos navíos. En este momento se establecen unas rutas comerciales constantes que sirvieron de soporte a la creación y transmisión artística¹⁰. Todas estas obras continúan con los esquemas establecidos por los artistas flamencos y presentan claras semejanzas con los rasgos faciales, forma de modelado del pelo, del cuerpo, las manos, las piernas y los pies, el paño de pureza o el hieratismo del Cristo de la Sangre de Denia.

A Nicolás Giner y su hijo Gaspar se le conocen dos piezas documentadas; un crucifijo, Santo Cristo del Privilegio¹¹, que Nicolás Giner talló en 1586 para los frailes del Real Monasterio de Santo Domingo de Valencia, hoy Capitanía General y un Cristo Yacente que Gaspar Giner ejecutó para el Colegio del Patriarca en 1608¹². La obra de Nicolás Giner se aproxima más estilísticamente a la obra estudiada que

6. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. Y BELMONTE BLAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana (I).” A modo de introducción. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia1.htm> consultado 04.10.2018. Imagen del Cristo de la Salud de la Iglesia del Hospital. Murcia.

7. Blog <http://pasionenladistancia.blogspot.com.es/2012/09/quinario-al-santisimo-cristo-de-la.html> consultado 03.10.2018. Imagen del Cristo de la Laguna. Tenerife. Obra proveniente de la importación desde los Países Bajos, muy intensa en el siglo XVI

8. Blog Semana Santa. <http://blogmurciasemanasanta.blogspot.com.es/2014/04/triduo-al-santisimo-cristo-de-la-saludt.html> consultado 03.10.2018. Imagen del Cristo de la Salud de Murcia.

9. Blog <http://jesusario.blogspot.com/2017/01/> consultado 03.10.2018. Imagen del Cristo de la Laguna de Zamora

10. NEBOT ÁLVAREZ, A. (2015) “Historia de Canarias. La Edad Moderna”, págs. 27-28, slideshare <https://es.slideshare.net/atalanebot/h-de-canarias-la-edad-moderna> consultado 05.10.2018

11. AGUILERA CERNI, V. (coord.) (1989) “El Manierismo y la transición al Barroco”. Pág. 75. En, Historia del Arte Valenciano. Tomo 4. “Del Manierismo al Arte Moderno”. Imagen Cristo del Privilegio de Nicolás Giner. Real Monasterio de Santo Domingo de Valencia. Aunque en este libro no se hace diferencia entre padre e hijo Benito Goerlich en su artículo de 2005 lo atribuye al padre Nicolás Giner.

12. AGUILERA CERNI, V. (coord.) (1989) “El Manierismo...” Idem”. Pág. 74, Gaspar Giner. Imagen del Cristo yacente de la Capilla del monumento del Colegio Seminario del Patriarca. Valencia

la de su hijo, ya que el Cristo yacente de Gaspar Giner es una obra ya plenamente renacentista.

Domingo Beltrán talló el Cristo de la Misericordia, que hoy en día se encuentra en la parroquia de San Miguel de Murcia, entre los años 1581 a 1584, en el segundo periodo de su estancia en esta ciudad¹³. De Diego de Ayala se ha localizado un Cristo Yacente de gran tamaño¹⁴ que se le encargó en 1574 y que fue sometida al parecer y tasación de Domingo Beltrán¹⁵, y actualmente se encuentra en la Iglesia de San Juan de Dios en Murcia. Y atribuido a su hermano Francisco está documentado el Cristo de la Reconciliación de Elche¹⁶. Como obras anónimas también en Murcia, en la sacristía de la Parroquia de San Miguel podemos citar el Cristo de la Buena Muerte de formas plenamente renacentistas¹⁷, o el Cristo de la Raja de Jumilla, talla anónima del siglo XVI que se encuentra en la ermita de Santa Ana del Monte¹⁸.

En todas estas obras de la región valenciana y murciana, incluso el Cristo de la Laguna de Tenerife, de finales del siglo XV, del siglo XVI o principios del XVII, al igual que en las comentadas de la zona de Castilla, se aprecian en las formas de modelado y en la expresión de los rostros de las figuras, las semejanzas con la obra estudiada.

Llegando a la zona de Andalucía, dentro de la estética de la obra que estamos analizando, encontramos varias imágenes de crucificados en el artículo de Pleguezuelo Hernández “Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán” con el mismo tipo de corona de espinas y cabello ondulado que el que nos ocupa, así mismo siguen conservando rasgos claramente goticistas, como la obra de Denia. De Luis de la Peña, discípulo poco conocido de Pablo de Rojas, en Morón de la Frontera, Sevilla, se puede examinar la obra de Jesús de la Oración en el Huerto datada en

-
13. Página web del Centro de Restauración de Murcia. <http://www.centrorestauracionmurcia.es/-/cristo-de-la-misericordia> consultado 04.10.2018. Imagen del Cristo de la Misericordia de Domingo Beltrán de Otazu. Escultor vitoriano jesuita ingresa en la orden en 1561 siendo ya un reconocido artista, formado en Italia. La obra del Cristo de la Misericordia se restauró en el Centro de Restauración de Murcia el año 2008. Como ya se ha dicho en la nota 3 al escultor se le conocen probados dos periodos de estancia en la zona de Murcia.
 14. CABACO, S. “La iconografía de Cristo yacente en la escultura sacra”. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/dossieracente.htm> consultado 04.10.2018. Imagen del Cristo yacente de Diego de Ayala.
 15. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. Y BELMONTE BLAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana (Y III). El romanismo de finales de siglo II”. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia3.htm> consultado 03.10.2018. Se puede consultar el artículo para obtener más información sobre este tema de los escultores que trabajaron en la región murciana y sur de la provincia de Alicante a finales del siglo XVI.
 16. MCEVOY, R. (2013) “Monografías” Universidad Miguel Hernández, Imagen del Cristo de la Reconciliación. Atribuido a Francisco de Ayala. <http://www.elche.me/monografia/santisimo-cristo-de-la-reconciliacion-atribuible-francisco-de-ayala-siglo-xvi> consultado 04.10.2018
 17. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. Y BELMONTE BLAS, J. “La imaginería renacentista...” ob.cit., Imagen del Cristo de la Buena Muerte. Murcia.
 18. Blog de Cofradías de Semana Santa. <http://semanasanta-jumilla.es/hermandades-cofradias/hermandad-cristo-caida/paso-cristo-reja/> consultado 4.10.2018. Imagen del Cristo de la Raja de Jumilla.

1623¹⁹ que continúa con la estética goticista del siglo XV y presenta recursos estilísticos usados por el autor del Cristo de Denia, como los rasgos faciales, el tallado del pelo y la forma de pintar las gotas de sangre similares a la estudiada. También se conserva de este escultor un Cristo Yacente de 1619-20 en la Iglesia de la Victoria en Morón. Los crucificados de Pablo de Rojas, siendo aún renacentistas, poseen mucho mayor naturalismo en el modelado del cuerpo que el que nos ocupa. El rostro, pelo y corona de espinas de la obra que estamos estudiando tiene aspectos semejantes con el Cristo de Trebejuna de Gaspar Ginés²⁰, con anónimos como el Cristo Yacente de las Aguas²¹ datado en el siglo XV, de la Iglesia de San Dionisio de Jerez de la Frontera, Cádiz y con el Cristo Yacente de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad del siglo XVI²², Iglesia de San Lorenzo, Marchena, Sevilla.

Una vez repasadas algunas de las obras que ya se consignaron en el artículo publicado en 2016 querría hacer un breve repaso a las obras con iconografía de la Pasión de Cristo encontradas en la región valenciana con ciertos rasgos que caracterizan la obra estudiada y que desaparecieron en la guerra civil de 1936, ya que si pensamos que el autor de la obra del Cristo de la Sangre de Denia fue un artista local, podría haber dejado alguna obra más en la zona. Aunque las fotografías que nos quedan de estas obras no siempre son buenas, las obras halladas en las que mayor semejanza se aprecia son las siguientes: Dentro de la provincia de Alicante podemos nombrar el Cristo del Buen Acierto de L'Alfàs del Pí, el Cristo de las Campanas de Almoradí, el Cristo de la Salud de Altea la Vella, el Cristo Yacente de Jesús Pobre en Denia, y el Cristo de la Paz de San Juan²³. Respecto al Cristo Yacente de Jesús Pobre se dice en la recopilación de imágenes desaparecidas que, *el Padre Pere Esteve había erigido un ermitorio en la cueva de la Magdalena del Montgó, donde se retiraba para orar. Allí veneraba una imagen de Cristo yacente, conocido como Jesús Pobre porque estaba desnudo, que le pidió a un ermitaño. Los Franciscanos posteriormente establecen un convento. La primera misa se celebró el 24 de mayo de 1649* (Sales Ferri, 1999, 78). Del Cristo de la Paz de San Juan se dice que, *según base documental el inicio de la devoción en este Cristo se establece en 1624* (Sales Ferri, 1999, 86). En la provincia de Valencia podemos citar al Cristo de la Sangre de Benigànim, al Cristo de

19. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2009), "Cofradías de penitencia en Morón de la Frontera a comienzos de siglo" <http://almagacen.blogspot.com.es/2009/08/cofradias-en-moron-de-la-frontera.html> consultado 4.10.2018. Imagen del Cristo de la Oración en el Huerto de Luis de la Peña.

20. "Blog Pasión en Trebujena". <http://pasionentrebujena.jimdo.com/nuestro-patrimonio/cristo-de-la-misericordia/> consultado 04.10.2018. Imagen del Cristo de la Misericordia de Gaspar Ginés, Trebujena, Cádiz.

21. "Blog Hermanos de las Aguas" (2010) <http://blogmorado.blogspot.com/2010/03/cristo-de-las-aguas-de-jerez-de-la.html> consultado 04.10.2018 Imagen del Cristo Yacente de las Aguas, Jerez de la Frontera, Cádiz.

22. "Soledad. Exposición del 450 Aniversario de la Hermandad 1557-2007" <http://www.rafaes.com/html-2004/exposicion-soledad-450-aniversario-4.htm> consultado 04.10.2018 Imagen del Cristo Yacente de la Iglesia de San Lorenzo, Sevilla.

23. SALES FERRI CHULIO, RVO. A. (1999) "Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936", pp. 62-63, 64-65, 68-69, 78-79, 86-87. Las imágenes de todas estas tallas con iconografías de la Pasión de Cristo en localidades de la provincia de Alicante, se pueden ver en el presente libro en las páginas que se apuntan, según el orden mencionado.

la Sangre de Liria, al Cristo de la Salud de Navarrés y al Cristo del Monte Calvario de Vallada²⁴. Del Cristo de la Sangre de Benigànim *existe en la localidad una Cofradía de la Purísima Sangre de Cristo desde el siglo XVI* (Sales Ferri, 1999, 284). En cuanto al Cristo de la Salud de Navarrés *nada se indica en los documentos que quedan del inicio del culto, pero se tienen noticias de él desde el año 1750* (Sales Ferri, 1999, 308). Y por último del Cristo Crucificado de Vallada *se tienen datos de su presencia desde el siglo XVI* (Sales Ferri, 1999, 342).

Conclusión

En el Cristo de Denia, aun siendo de autor desconocido, tras el estudio realizado de las obras de los distintos pintores y escultores, podemos apreciar semejanzas estilísticas con obras de los artistas estudiados de la zona levantina, murciana y andaluza e incluso la influencia en la composición de la obra, de los artistas hispano-flamencos y alemanes de la zona castellana. De todas estas obras estudiadas las que más semejanzas estilísticas presentan con la talla de Denia son concretamente en la zona levantina el Cristo del Privilegio de Nicolás Giner, el de la Misericordia de Domingo Beltrán de Otazu o las obras anónimas del Cristo de la Salud o el Cristo de la Raja de Jumilla y en la zona de Andalucía la obra de Jesús de la Oración en el Huerto de Luis de la Peña, el Cristo de Trebejuna de Gaspar Ginés o los anónimos como el Cristo Yacente de las Aguas de Jerez de la Frontera o el Cristo Yacente de la Hermandad de Nuestra Señora de la Soledad de Marchena.

Igualmente se puede decir que a causa de la escasa cantidad de escultores estudiados que trabajaron en la zona valenciana con cierto renombre y por contra la gran importancia de pintores reconocidos de estos siglos en la zona, pudo incidir en una mayor influencia de las obras de los pintores en los tallistas locales. Aunque la obra parece que fue realizada en el siglo XVI, esta fue una época, en estas regiones, fuertemente influenciada por toda la tradición gótica de épocas anteriores y esta se deja notar con fuerza en la obra.

La talla del pelo en mechones aún muy arcaicos, la forma ovalada del rostro, con las cejas inclinadas hacia arriba en el centro, el entrecejo levemente fruncido, los planos geométricos en la forma de modelar el cuerpo, el paño de pureza en franjas rectas sin movimiento que se entrecruza en el centro, el hieratismo y la simetría, tan sólo rotos por la ligera inclinación de la cabeza, lo aproximan más a estos antecedentes goticistas que al pleno Renacimiento o al movimiento del Barroco. Sin embargo, como también se ha dicho, la forma en que los distintos estilos se mezclaban según regiones y cambio de siglos hace difícil situar una fecha concreta para su ejecución. (Ilustración 5)

Finalmente decir, que estilísticamente se sitúa en el siglo XVI, que es muy probable que fuera obra de un artista local, pero tampoco se puede descartar que se

24. SALES FERRI CHULIO, RVO. A. (1999) "Imaginería patronal", ob.cit., pp. 284-285, 298-299, 308-309, 342-344. Las imágenes de todas estas tallas con iconografías de la Pasión de Cristo en localidades de la provincia de Valencia, se pueden ver en el presente libro en las páginas que se apuntan, según el orden mencionado.

realizara en alguna zona cercana de La Península o por algún artista itinerante y que la primera noticia que de un Cristo de estas características se tiene es a comienzos del siglo XVII. Con el estudio estético realizado no es posible concretar la autoría de la obra, tan sólo se ha pretendido establecer unas semejanzas estilísticas con otras representaciones de la Pasión de Cristo. Sería necesaria una investigación más profunda de los archivos existentes en la Comunidad Valenciana, para intentar hallar referencias concretas de la obra estudiada que nos dieran con una exactitud mayor, su origen o procedencia. Este tema queda pues abierto para futuras investigaciones.

El laboratorio de restauración

Durante los años 2014-2015 se intervino en el Laboratorio de Restauración de la Diputación de Alicante, dependiente del Área de Cultura/ Sección de Bellas Artes/ MUBAG (Museo de Bellas Artes Gravina), la obra del Cristo de la Santísima Sangre propiedad del Monasterio de Nuestra Señora de Loreto y Santísima Sangre de Denia.

El Laboratorio de Restauración de la Diputación cuenta con un personal formado por dos restauradoras licenciadas en Bellas Artes con especialidad en Restauración de Bienes Culturales, Isabel Fernández Margüello y M^a Dolores Vilella Villar.

La coordinación de los trabajos del Laboratorio la realiza la Directora Técnica del MUBAG, Dña. Josep Perezgil Carbonell y en la dirección de Cultura se encuentra la Directora de Área Dña. M^a José Argudo Poyatos. La plantilla del Laboratorio aumenta anualmente con dos becarios en formación, concretamente en este trabajo colaboraron Zoraida Pilar Pérez Jordá y Adrián Robles Andreu.

Estado de conservación y proceso de intervención

Datos técnicos

Se trata de una talla de madera policromada. Con unas medidas de 163 x 43 x 31 cm. La madera es probablemente de conífera (pino o ciprés). Maderas muy usadas en las Escuelas Andaluza y Castellana. Ambas tienen características similares de veta y olor muy agradable.

Estado de conservación

Análisis previos

Se realizaron análisis con el sistema de TC o TAC (tomografía computarizada) y análisis estatigráficos de distintas partes y pigmentos de la obra, por extracción de muestras, en colaboración con el IVCR (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de bienes culturales). También se han realizado estudios

complementarios desde el Laboratorio de la Diputación, examen fotográfico general y de detalles, realizados con luz natural y ultravioleta, de todo el proceso de restauración.

Soporte

Para saber su estado interno se realizaron las siguientes pruebas:

- **TAC:** Realizado en el IVCR (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración), es una técnica médica que por medio de rayos X produce una serie de imágenes fotográficas en tres dimensiones, en este caso del interior de la talla de madera. Como se dice en el informe, se trata de determinar la técnica que se empleó para esculpir la talla a partir de la información sobre las maderas que se usaron según la veta, estructura interna, ensamblajes y uniones. Este estudio nos ha permitido obtener información sobre los daños internos. Así según el mismo, la talla está formada por varias piezas de madera (parecen 5) a unión viva que se hacía mediante colas animales, sin añadir elementos de refuerzo como espigas, colas de milano o estopas, en su origen, ya que no se aprecian estos elementos en el TAC. Este tipo de unión tiene su inconveniente ya que el paso del tiempo puede debilitar la cola orgánica, degradarla, y perder su función adhesiva con el consiguiente peligro de movimiento o separación de las piezas.

Los 5 fragmentos de madera que se extiende prácticamente a lo largo de toda la escultura, los describimos en la figura 6.

- **Croquis estructurales:** Según este estudio realizado por el IVACOR, el estado del soporte en general es bueno, sólo se ha detectado la presencia de una importante grieta en la cabeza, que es profunda ya que alcanza el centro de la misma y se extiende a lo largo de toda ella de manera longitudinal. Se trata con toda probabilidad, de una grieta natural debida a los movimientos que tiene este soporte leñoso y que derivan de las condiciones medioambientales del entorno, es decir, de la humedad y temperatura que hay en el ambiente. Quizás propiciada también, por algún clavo que se pudo usar para afianzar la corona y que debilitó esa zona.

También se ha detectado una profunda grieta que se extiende por su antebrazo izquierdo y otra que se extiende por su mano derecha, creemos que también debido a movimientos naturales de la madera.

Por último reseñar que, según el estudio de las imágenes del TAC, se detectan también dos grietas en los pies y parece haber un cambio de madera en la realización de los extremos de los pies. Tras el estudio de la policromía y su deterioro, constatamos que el grado del mismo es igual en todas sus partes, así como la pátina, lo que nos hace pensar que si fue una reconstrucción fue de la misma época e incluso del mismo escultor. Pero también puede ser que esas extremidades, simplemente, se realizaron en otra madera más blanda que permitía trabajar mejor los detalles de los dedos.

El TAC nos reveló la existencia de elementos metálicos sólo en la corona de espinas, sujetándola.

Capa pictórica

Para saber la composición y los diferentes estratos de la policromía se realizaron las siguientes pruebas:

- **El análisis estratigráfico.** Los análisis estratigráficos consisten en la extracción de micromuestras, en zonas poco visibles o cerca de lagunas o pérdidas, de distintos pigmentos de la obra y nos informa del número de estratos que forman la preparación y la capa pictórica, así como los distintos pigmentos y cargas que la componen. Lo que nos ayuda a definir el tipo de técnica empleada. Se realizó el estudio en el IVACOR (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración) y las técnicas analíticas que emplearon fueron:

- Microscopía óptica (MO) con luz visible y ultravioleta.
- Microscopía electrónica de barrido con microanálisis (SEM – EDX)

Se tomaron muestras de 2 partes de la policromía: De la sangre y de la carnación del brazo.

- **De la sangre:** analizando y estudiando los elementos químicos que aparecen en los espectros de las muestras EDX realizados en el IVACOR: Según este informe, los diferentes estratos de la sangre quedan así:
 - 2 Capas blancas con blanco de plomo.
 - Policromía de color rojo elaborada con laca roja por debajo y bermellón cinabrio en la zona más superficial.
- **De la carnación:** analizando y estudiando los elementos químicos que aparecen en los espectros de las muestras EDX realizados en el IVACOR, la policromía se elabora empleando los siguientes pigmentos:
 - Se detecta los elementos químicos del yeso.
 - Blanco: blanco de plomo / Rojo: bermellón cinabrio / Azul: esmalte (vidrio de cobalto).Según este informe, los diferentes estratos de la carnación quedan así:
 - 2 Capas blancas de preparación elaboradas con yeso / policromía de color blanco elaborada con blanco de plomo y con presencia de bermellón y esmalte.

El estado de conservación de la policromía en general es regular en cuanto a la actuación del paso del tiempo, pero desde el punto de vista de la restauración es bueno, el mejor que podemos encontrar en cualquier obra de arte de 400 años, ya que no ha sufrido intervenciones humanas de importancia que lo hayan alterado o hayan acelerado su deterioro. Se observaba suciedad. Retrocedamos en el tiempo por un momento e imaginemos estos ambientes con muchas velas que desprendían gran cantidad de humo negro, así como cera de las mismas en forma de goterones que se fueron depositando en la figura, polvo y grasa y el estar expuesta al culto y devoción se le han aplicado cuidados o protecciones que han terminado por fijar e incrustar estos tipos de suciedad en toda la policromía.

De manera destacada, vemos el contraste entre unas zonas con mucha suciedad ambiental acumulada, como son las zonas cóncavas, las zonas más hundidas y de difícil acceso; mientras que en las zonas sobresalientes, lo que destaca es su blancura, sin policromía. Son zonas erosionadas y barridas por el roce y las limpiezas realizadas a lo largo de muchos años por los devotos.

- **El análisis con radiación ultravioleta:** Las fotografías con luz ultravioleta nos ayudan a observar los deterioros de la obra, arañazos y abrasiones en la policromía, faltas y repintes. (Figura 7).

Proceso de intervención

Tratamientos realizados:

- Sentado de color y consolidación.
- Limpieza mecánica y química.
- Refuerzos estructurales.
- Reconstrucción volumétrica.
- Reintegración volumétrica.
- Reintegración cromática.
- Capa de protección.

Sentado de color y consolidación

La consolidación de la policromía era necesaria en zonas donde se observaba que pequeñas partículas se desprendían de la superficie. Se protegieron estas zonas de película pictórica que necesitaban consolidarse, con adhesivos de origen animal y calor se consiguió este objetivo, adherir nuevamente estos pequeños levantamientos. (Figura 8).

Limpieza mecánica y química

La limpieza de la película pictórica de la obra se llevó a cabo mediante geles de disolventes. Este tipo de limpieza ayuda a que los disolventes empleados permanezcan más tiempo sobre la suciedad que cubre la policromía y que no penetren en los estratos inferiores, así no los daña ni los reblandece. De esta forma se usan disolventes menos agresivos, más inocuos, tanto para la obra como para las personas que la realizan. Al estar esta suciedad muy incrustada, se necesitó insistir varias veces en algunas zonas, hasta llegar a conseguir un resultado de limpieza equilibrado en toda la obra. Los geles disolvían la suciedad que posteriormente con la ayuda de bisturís, escalpelos y de hisopos íbamos retirando lentamente. Como podéis imaginar fue un trabajo lento, delicado y preciso que no se puede dejar en manos de profanos. (Figuras 9).

Refuerzos estructurales

La pieza del lateral izquierdo del paño se encontraba un poco suelta, debido a que en origen era una pieza exenta adherida a unión viva (solo con colas) al tronco central que forma la escultura. Debido a la sucesiva manipulación de la obra a lo largo de los años y ser posiblemente un lugar fácil y cómodo de agarre durante los traslados de la misma, era una zona frágil en la estructura de la obra. En la imagen del TAC se ve el recorrido que realiza la grieta en la zona derecha.

La intervención ha consistido en efectuar tres pequeños orificios a lo largo del lateral del paño en zonas poco visibles, previamente se protegió la zona. Los orificios atraviesan el fragmento desprendido y parte del tronco central de la obra, para introducir tres pernos de fibra de vidrio de 5cm aproximadamente de longitud, sujetos con una masilla epoxídica, y con ello reforzar la zona expuesta a manipulaciones durante posteriores traslados. Así mismo, para mayor seguridad se volvió a encolar la unión viva de las dos piezas por medio de inyección de adhesivo de cola animal. (Figura 10)

Reconstrucción volumétrica

Fue necesaria también una reconstrucción volumétrica en zonas de grietas abiertas y en pequeñas faltantes de soporte. La madera es un material que con los cambios ambientales de humedad relativa y temperatura suele padecer muchos movimientos en su estructura. Esto ha hecho que los bloques de madera que formaban la talla se hayan ido soltando dejando grietas a la vista y zonas de pérdidas de preparación y policromía.

La reintegración volumétrica

Este proceso consiste en rellenar las grietas con materiales que no reaccionen a los cambios de humedad y temperatura, dentro de lo posible, para evitar que las grietas vuelvan a abrirse perdiendo la policromía que sobre ella se haya realizado.

La intervención ha consistido en estos casos en rellenar las grietas con una madera blanda, madera de balsa, de poca densidad. Las cuñas de madera se han adherido en la grieta mediante cera. La cera empleada ha sido una mezcla de cera de abejas y microcristalina. Dicha mezcla se aplica en caliente para que ésta se pueda modelar y adherir a la madera nueva y al soporte. Esta mezcla de ceras permite aglutinar la madera en la grieta y además, rellena los huecos que puede dejar la misma. La madera se ha dispuesto de forma paralela y en sentido de la veta. (Figura 11)

En cambio, en la zona del dedo índice de la mano derecha, la obra sí que presentaba pérdida de materia. Por ello se ha decidido reconstruir el faltante volumétrico mediante una resina epoxídica bicomponente, Balsite. (Figura 12)

El estucado

Para la elección del estuco más adecuado para las zonas reconstruidas volumétricamente o con pérdidas de estuco, se ha realizado un estudio de diferentes probetas de estucos, con diferentes proporciones de carga.

Las exigencias de dicho estuco han sido:

- una buena adherencia al soporte,
- flexibilidad y elasticidad de manera que se adapte a los movimientos en la medida de lo posible para evitar futuros desprendimientos.

Finalmente, el estuco elegido está formado por cola animal y agua, más un componente acrílico.

Las zonas estucadas han sido todas las zonas con reconstrucción volumétrica: mano, brazo, dedo y muslo, exceptuando la grieta del pelo que no se ha estucado, dejando a la vista la cera coloreada.

La reintegración cromática

Se realizó únicamente en las zonas de grietas y reconstrucción de faltas estructurales con acuarelas y pigmentos al barniz.

Capa de protección

Finalmente, se le dio una capa de protección con un barniz de resinas naturales aplicado en spray para conseguir una capa fina y mate.

La aureola

Se retiró para intervenirla de forma independiente. Se reconstruyeron las partes faltantes, se doró con pan de oro las zonas que lo necesitaban. Para volver a colocarla en la cabeza del Cristo se buscó una solución menos agresiva que la que tenía, que no deteriore en el futuro la policromía de las zonas de unión. Se han sustituido los dos clavos oxidados por dos varillas roscadas de acero dorado, ubicadas en cada uno de los orificios. Esto permite que la corona esté bien sujeta, pero que sea fácilmente desmontable, desenrosacando las arandelas que lo sujetan, sin crear tensiones ni alteraciones en la obra original.

Finalizado todo este proceso, la obra puede visitarse en la actualidad en el Convento Nuestra Señora de Loreto y Santísima Sangre de Denia.

Bibliografía

- ARCHIVO INFORMES DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN OBRAS DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE. ÁREA DE CULTURA/ MUBAG
- ABAD AZUAGA, M^a T. “Una donación del Patriarca Ribera: El Cristo de la Salud”. Pdf en línea. <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF274.pdf> consultado 03.10.2018
- AGUILERA CERNI, V. coord. (1987) “La escultura del Renacimiento”, pág. 161, “Pintura. Augurios del Renacimiento y tradición medieval. Hernando de Llanos y Yañez de la Almedina”, p. 237, “Vicente Macip– Joan de Joanes”, pp. 244, 245, 259, 273, 279, En, Historia del Arte Valenciano. Tomo 3. El Renacimiento
- AGUILERA CERNI, V. (Dirigida y coordinada) (1989) “El Manierismo y la transición al Barroco”, pp. 72 a 74, En Historia del Arte Valenciano. Tomo 4. Del Manierismo al Arte Moderno.
- ARA GIL, C. J. (1991) “La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería del coro de la catedral de Oviedo”, Universidad de Valladolid, pp. 344, consultado 02.10.2018 <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/.../31806>
- BENITO GOERLICH, D. (1985) “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner. 1586” Artículo de Revista Archivo de arte Valenciano, pp. 44-46
- BENITO GOERLICH, D. (2005) Universitat de València. La Sang de la Vida. Notes sobre la representació escultòrica de la Santíssima Sang. En VV AA. El convent de Agustines de Dénia i la Santíssima Sang, 400 anys de presencia a Dénia, Ajuntament de Dénia, Arxiu. pp. 215 a 225.
- CAMÓN AZNAR, J. “Pintura medieval española”. Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXII, p. 586
- CHECA CREMADES, F. (1987) “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, p. 52, En Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. XXXI, El grabado en España. Siglos XV al XVIII.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. y BELMONTE BAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana I”. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia1.htm> consultado 04.10.2018.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. y BELMONTE BAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana II. La huella florentina”. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia2.htm> consultado. 04.10.2018.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. y BELMONTE BAS, J. “La imaginería renacentista en la pasión murciana III”. Artículos Murcia. La Hornacina. <http://www.lahornacina.com/articulosmurcia3.htm> consultado.04.10.2018.
- GARCÍA, C. (1998). “Arte valenciano”, Cuadernos Arte Cátedra, p. 279.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. (2016) “El relieve del tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI”. Universidad de Valencia, Goya p.357.
- IVACOR (INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES): Informe: Estudio mediante Tomografía computerizada TC (Estudio TC realizado en el Consorcio Hospitalario Hospital Provincial de la Diputación de Castellón) de la “Imagen de la Santísima Sangre”. N° de registro 248/2015. Clave: TAC24.
- IVACOR (INSTITUTO VALENCIANO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES): Informe: Estudio de la escultura en madera policromada “Imagen de la Santísima Sangre”. N° de registro 248/2015. Clave: EM39.

- LÓPEZ ALFONSO, J. Pedro Millán. En línea. <http://www.lahornacina.com/semblanzasmillan.htm...consultado.29.03.2016>.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1982) “La Escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas”, pp. 414 a 417, En Summa Artis. Tomo XXVI. Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. cord, (1988), “Las edades del hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León”, Catalogo de la exposición. Estudios. pp. 11, 13, Capítulo V. La crisis del XV: El Cristo muerto y sepultado.p.149, pp. 152-169.
- NATALE, M. (2001) “El Mediterrani que ens unix”, pp. 19-45, En: NATALE, M. (coor.) “El Renaixement Mediterrani”. Patronat de la Fundació Col.lecció Thyssen– Bornemisza. Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat
- NEBOT ÁLVAREZ, A. (2015) “Historia de Canarias. La Edad Moderna”, pp. 27-28, slideshare <https://es.slideshare.net/atalanebot/h-de-canarias-la-edad-moderna> consultado 05.10.2018
- PALAU D., MOSEN F. (1983) “El Llobarro, anales de Denia y su comarca”. pp. 49-50, 87-88. Edición facsímil. Editorial Marina Alta. Pedreguer.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A. (1981) *Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán*. Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística. Tomo 64, N° 196, pp. 75-83.
- RODA PEÑA, J. (2013).”El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción en el pleno barroco”. p. 175.,En”La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana”. Cap. I. Andalucía... Academia.Edu. http://www.academia.edu/7484098/El_triunfo_del_naturalismo_en_la_escultura_sevillana_y_su_introducci%C3%B3n_al_pleno_barroco consultado 02.10.2018.
- SALES FERRI CHULIO, RVO. A. (1999) “Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936”pp. 62-63, 64-65, 68-69, 78-79, 86-87, 284-285, 298-299,308-309, 342-343,
- SESER PÉREZ, R. (2005), Arxiu Municipal de Dénia. La Santíssima Sang i les Agustines, Ed. Ajuntament de Dénia,, Jávea, En VV AA. El convent de Agustines de Dénia i la Santíssima Sang, 400 anys de presencia a Dénia, Ajuntament de Dénia, Arxiu, p. 272, pp. 179 a 213.
- VILELLA VILLAR, M. D. (2016), “Restauració del Crist de la Santíssima Sang de Dénia”, pp. 93-118. En: AGUAI TS, Institut D’Estudis Comarcals de la Marina Alta. Revista de Investigació i Assaig. Num. 36
- V.V.A.A. (1991) “El llegat de l’Esglesia de Denia”. Escola Taller Castell de Denia. M. I. Ajuntament de Denia, pp. 77-79.
- V.V.A.A. (2002),”Arte y representación. El poder y el control de las imágenes” pp. 333-384, “El cambio de función de la imagen”, p. 378.



1. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Se pueden apreciar las laceraciones y marcas de la pasión en la parte derecha de la talla.



2. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Se aprecia la talla esquemática del pelo y las laceraciones en la espalda de la parte posterior de la obra.



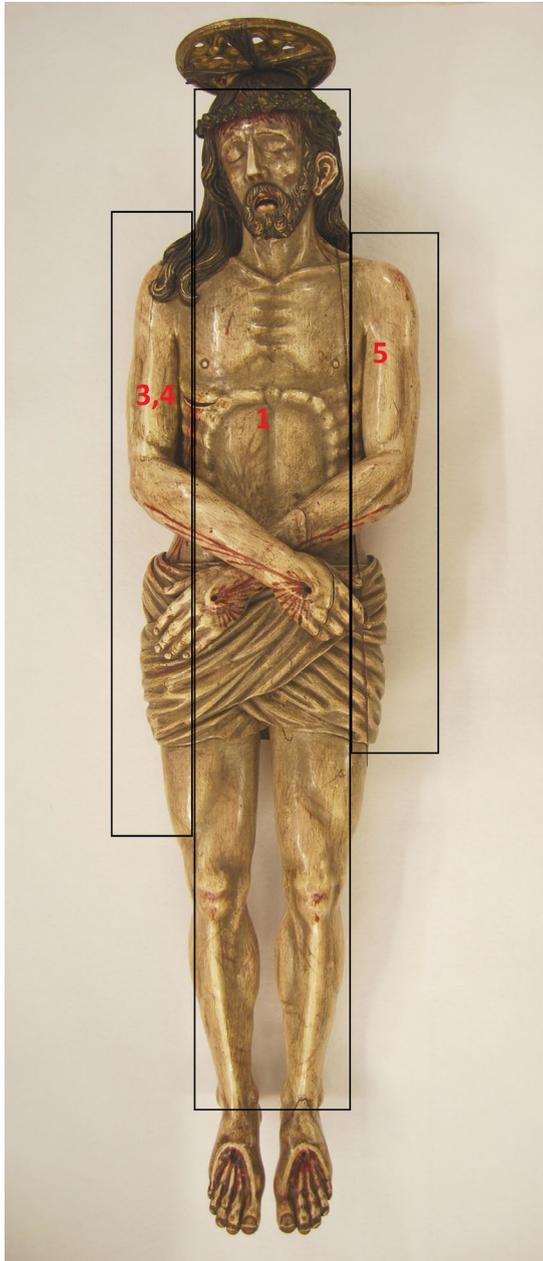
3. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. En la imagen se aprecia la forma del rostro, ojos cerrados, cejas inclinadas con ceño fruncido, nariz larga y boca pequeña entreabierta, la talla del pelo en mechones arcaicos, la barba formando pequeños rizos simétricos, la presencia de la corona de espinas y de la aureola.



4. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Se pueden observar Se pueden observar los rasgos goticistas que se enumeran en el texto.



5. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Vista en escorzo del rostro, donde también se aprecian laceraciones, la talla del pelo en mechones, los pequeños rizos de la barba, la inclinación de los ojos, la boca entreabierta y la corona de espinas y aureola.



6. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante.

Las líneas verdes corresponden a las distintas piezas de madera que la forman.

1. Fragmento central de madera que se extiende desde la cabeza hasta los pies y forma la parte central de la escultura y le proporciona la forma delantera.

2. Fragmento que forma la espalda y la parte posterior del paño. Parte de esta pieza se puede observar en la Ilustración 2.

3 y 4. Dos fragmentos para la talla del costado izquierdo (incluyendo el paño de pureza también).

5. Fragmento para la talla del costado derecho (incluyendo el paño de pureza).



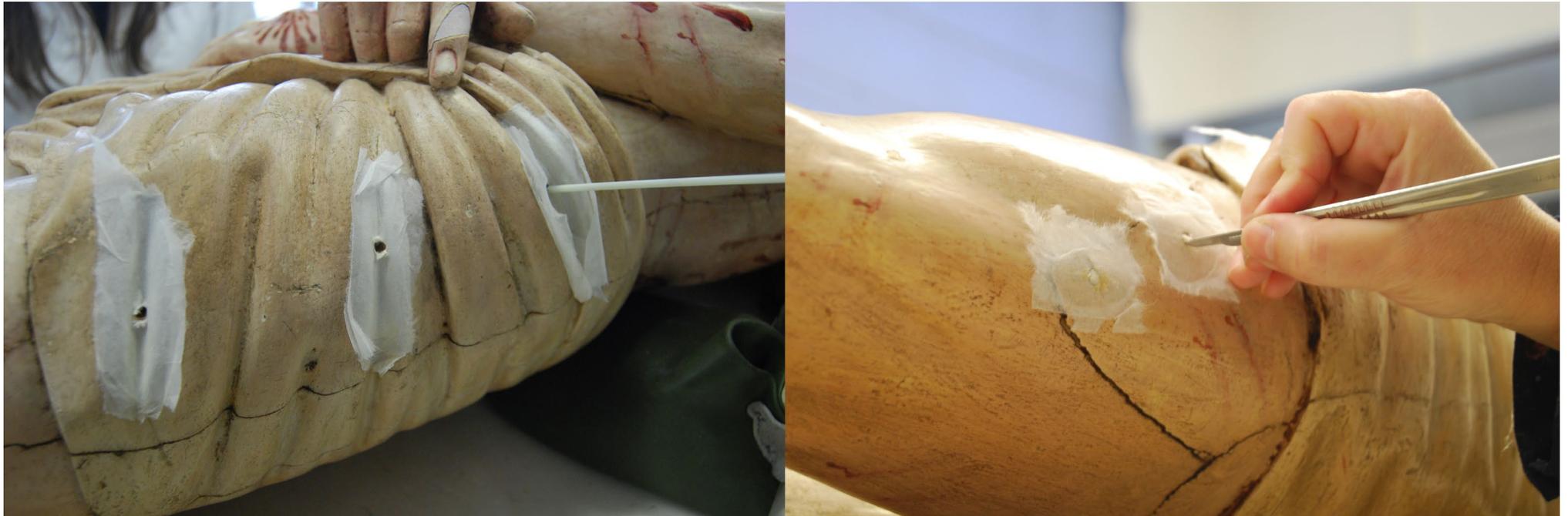
7. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Imagen con luz ultravioleta: las zonas más oscuras corresponden a suciedad acumulada y pequeños repintes y las zonas más claras son las zonas barridas, sin policromía original.



8. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Detalle del sentado de color en diferentes zonas de la escultura.



9. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Detalle de la limpieza en la zona del brazo izquierdo y de la pierna izquierda, es la fase en la que procedíamos a ir retirando la suciedad más incrustada y reblandecida ya por el gel, de manera mecánica mediante escalpelo.



10. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Detalle del proceso del refuerzo de esa zona mediante la introducción de espigas de fibra de vidrio.



11. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Proceso de la reintegración volumétrica en la grieta de la mano derecha y de la cabeza: se introducen cuñas de madera de balsa y se recortan dándoles forma y se fijan mediante mezcla de ceras. En la grieta de la cabeza la madera se tintó previamente.



12. Cristo de la Santísima Sangre, anónimo, S. XVI, Convento de Nuestra Señora de Loreto. Denia. Imagen propiedad de la Diputación de Alicante. Detalle del relleno en el dedo índice con la masilla balsite, una resina bicomponente que una vez endurecida tiene un comportamiento parecido al de la madera permitiendo su manipulación.