



La Imagen de la Virgen de la Piedad

Nuestra Señora de la Piedad es una imagen de barro cocido policromado, de 87 centímetros de altura, que estéticamente se puede enmarcar en la corriente flamenco-borgoñona, pudiéndose descartar el carácter preislámico que le atribuye la tradición.

El historiador y cronista oficial de la Villa de Iznájar Ángel Aroca Lara la asimila a la del anónimo autor de la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta de Córdoba, datándola en los años centrales del cuatrocientos. La obra guarda semejanza con las del afamado escultor Lorenzo de Mercadante que trabajó en Sevilla entre 1454 y 1467, razones que llevan a atribuir su autoría al mencionado maestro o quizá a alguno de los seguidores de éste.

Igualmente el profesor Miguel Ángel Martín Sánchez, en su libro "El imaginero Lorenzo de Mercadante - Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de la isla canaria de La Palma-", realiza un minucioso trabajo de investigación sobre la obra del imaginero que del norte de Europa se trasladó a trabajar a la ciudad de Sevilla en el año 1454, y en este completo estudio dedica un amplio espacio a la imagen de la Virgen de la Piedad para concluir que se puede reclamar para Iznájar su entrada en la ruta mercadantiana. La sagrada imagen es una obra de muy buena escultura. Presenta su mano derecha a la altura de su pecho bajo la mano del niño Jesús, que sentado en su brazo izquierdo señala el libro que la Virgen sostiene con la mano izquierda. El hábito es muy amplio, con escote y sujeto en cintura moderadamente alta. Sus pliegues, que se concentran en la parte delantera, muestran plisado menudo sobre el pecho, convergen en el ceñidor y abren por debajo de éste para amontonarse en un complejo reposo de los mismos a los pies de la imagen. Los colores que decoran la indumentaria son hábito carmín y manto azul. La túnica del Niño es también carmín, algo más oscuro que el del hábito de la Virgen pero, en cualquier caso, busca el paralelismo con dicha prenda mariana y no con su manto.

La restauración de la imagen en el año 2015.

El principal motivo que propició la restauración fue la inestabilidad del cuello de la figura del Niño donde se apreciaba la presencia de una fractura antigua.

Ante tal situación la Cofradía aprobó, en Asamblea General de 21 de septiembre de 2014, la necesaria intervención y se dieron los pasos para acometer la restauración de su Titular. Se constituyó una comisión de seguimiento formada por el consiliario, varios miembros de la Junta de Gobierno, expresidentes de la Cofradía y la inestimable colaboración de Ángel Aroca Lara.

Tras solicitar propuestas de trabajo y presupuestos, a las empresas de mayor prestigio y reconocimiento en las tareas de la restauración y conservación de imágenes, se optó por adjudicar los trabajos a la empresa "ÁRTYCO, S.L.", de reconocida y probada solvencia técnica y profesional, como así se acredita en su trayectoria entre cuyos trabajos se encuentran los realizados en la Catedral de Sevilla en tallas y trabajos del propio Lorenzo de Mercadante.

Los trabajos de restauración llevados a cabo en la imagen de la Virgen de la Antigua y Piedad de Iznájar se realizaron en el mes de febrero del año 2015. Se acometieron, desde el día 3 de febrero, por los restauradores Isabel Sánchez Marqués y Ángel Luis García Pérez en la Sala de Juntas de la Cofradía situada en la propia Ermita de la Antigua, un espacio en el que se instaló un pequeño taller-almacén para la actuación.

El sábado 28 de febrero, tras la celebración de la Santa Misa, tuvo lugar la presentación de la imagen restaurada en un acto en el que Ángel Luis García, apoyándose en diapositivas, expuso cómo y cuáles habían sido los trabajos en la intervención.

La intervención estaba dirigida a solucionar el problema indicado, consistente en la inestabilidad del cuello de la figura del Niño pero, esta actuación no sólo iba a dar respuesta a ese problema sino que además propició el desarrollo de trabajos de estudio e investigación relacionados con la trayectoria histórica de la talla, su adscripción cronológica y artística, la técnica de fabricación y la obtención de otros datos sobre las distintas intervenciones y reparaciones que habrían tenido lugar a lo largo de su secular historia y que permitieron el mantenimiento y conservación de la imagen hasta nuestros días.



Los trabajos de restauración arrojaron nuevos datos que contribuyen a fijar una mejor aproximación histórica y sobre la autoría de la talla.

El culto a la Virgen parte después de su presumible hallazgo y debió de prender en fechas muy próximas a la reconquista de Iznájar, como queda acreditado en los archivos documentales que se pueden consultar en esta misma web (Historia/Archivos). Son estas fechas muy próximas a las de la producción de la obra de Mercadante y de su círculo, presentando además la talla iznajeña los rasgos y detalles más característicos de dicho autor y su entorno e influencias.

En la antigua fractura del cuello del Niño se apreciaba que la adherencia parecía haber perdido su efectividad, permitiendo el movimiento de la cabeza, lo que había provocado, como anteriormente se ha indicado, la decisión aprobada en Asamblea de intervenir por la consecuente preocupación ante su posible desprendimiento.

Una delicada y precisa operación de retirada de los adhesivos que poseía el cuello del Niño permitió la observación de cómo se había realizado una antigua restauración. Se pudo apreciar que la cabeza del Niño sobre las líneas de las fracturas originales se había elevado innecesariamente, mediante la adición de un mortero policromado. Ese recrecimiento del cuello se debía a la introducción entre la cabeza del Niño y el cuerpo escultórico, de una caña de cierta longitud, unida con mortero al cuello que había forzado esa posición vulnerando sus proporciones originales.

Este mismo mortero añadido ocultaba un importante detalle que acerca esta imagen a la producción escultórica de Lorenzo de Mercadante: un pequeño amuleto suspendido por un cordón del cuello del Niño, presente también en otras obras similares atribuidas a dicho artista.

La nueva operación de adhesión de la fractura en el cuello del Niño se llevó a cabo ajustando correctamente las dos partes. Para asegurar esta unión se introdujo un haz de varillas de vidrio adherido al conducto del cuello y de la cabeza, de modo que, en el futuro, ante el uso procesional de la imagen, esta parte tan vulnerable de la escultura posea la suficiente resistencia mecánica ante los movimientos a los que se expone.

Otros datos que ofreció la restauración de 2015.

En el desarrollo del proceso se contó con la colaboración de los historiadores Ángel Aroca y Teresa Laguna que aportaron sus importantes conocimientos sobre la historia de la imagen, sobre las técnicas de fabricación y sobre las hipótesis de la posible autoría, a la luz de los pequeños detalles que se iban observando durante el transcurso de los trabajos.

La Virgen de Nuestra Señora de la Antigua y Piedad de Iznájar es una antigua talla portadora de una gran carga emocional y devocional que ha conducido a que a lo largo de su historia se le hayan practicado intervenciones continuas, tanto de reparación de la propia imagen (en la cabeza de la Virgen o en el cuello del Niño) como en sucesivas repolicromías aplicadas a lo largo de los siglos. Este orden de cosas se pudo verificar mediante estratigrafías practicadas y analíticas realizadas sobre distintas muestras tomadas de la imagen, pudiéndose apreciar la presencia de entre 4 y 5 repolicromías en la vestimenta de las figuras de la Virgen y el Niño y de hasta 8 repolicromías practicadas en las carnaciones.

Durante la restauración de la imagen hubo que solucionar, aparte de la causa principal de la intervención, otros problemas no menos importantes: la fijación y consolidación de las capas policromas que se encontraban en muchas zonas separadas del soporte, con el peligro de su desprendimiento, la adhesión de pequeños fragmentos que se habían roto por la presión de la sujeción de hierro que ancla la imagen a su trono, la limpieza de toda la superficie y la retirada de elementos ajenos a la talla que se habían ido añadiendo a lo largo del tiempo (clavos, vástagos metálicos, morteros o ceras) y que incidían negativamente en su conservación y en su aspecto estético.

Otras patologías halladas, como las pérdidas puntuales de aparejos y de los estratos pictóricos superpuestos, que eran especialmente evidentes en los rostros y en las manos de las dos figuras protagonistas, se trataron aplicando estucos en dichas lagunas así como con su entonación cromática correspondiente.



Como parte de los trabajos efectuados se realizó un estudio fotogramétrico de la imagen. Con esta técnica, basada en las mediciones sobre fotogramas que determinan las propiedades geométricas de los objetos y su situación espacial a partir de imágenes fotográficas, se pudo obtener una visión e información estereoscópica o tridimensional de la imagen, lo que proporcionó una valiosa información que permite un mayor conocimiento físico de la talla así como la posibilidad de poder realizar reproducciones basadas en escalas fidedignas.

Aparte de los estudios y las analíticas mencionadas se recopiló una amplia documentación fotográfica (del estado inicial de conservación, de todo el proceso de intervención y de su estado final hasta su colocación en su camarín) así como documentación cartográfica en la que se señalan gráficamente los daños detectados, las intervenciones realizadas en la pieza y los puntos en los que se tomaron las muestras para las analíticas realizadas.

Al finalizar los trabajos se hizo entrega a la Cofradía, por parte de la empresa responsable, de la Memoria Final de la intervención que pasó a formar parte de sus archivos. Esta Memoria recoge exhaustivamente toda la información documental generada, los estudios e informes y las recomendaciones de cara a la conservación preventiva de la imagen.

