

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN EN LA POLICROMÍA DE LA
IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.**

Febrero, 2006

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER (1620).

INTRODUCCIÓN

1. IDENTIFICACIÓN	3
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL	4
Origen histórico	
Cambios de ubicación y/o propiedad	
Restauraciones y/o modificaciones efectuadas	
Análisis iconográfico.	
Análisis morfológico-estilístico	
3. VALORES Y CRITERIOS PARA LA INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL EN LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.....	18
4. DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER	24
Datos técnicos	
Intervenciones anteriores identificables	
Alteraciones	
5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN LA POLICROMÍA	30
Estudios previos e investigaciones realizados	
Propuesta de Tratamiento	
Manipulación de la imagen. Recomendaciones.	
6. RECURSOS Y GESTIÓN DEL PROYECTO	34
7. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	36
ANÁLISIS QUÍMICO DE LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.....	71
AUTORES DEL INFORME	118

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER (1620).

INTRODUCCIÓN

El presente informe técnico ha sido realizado a solicitud del órgano de gobierno de la Hermandad del Gran Poder. Tiene la finalidad de conocer las principales alteraciones que se aprecian en la policromía de la imagen de Jesús del Gran Poder, advocación titular de la Hermandad homónima de Sevilla y proponer medidas para su corrección. El estudio ha sido realizado a solicitud del órgano de gobierno de la citada Corporación nazarena.

El estudio científico ha sido realizado en por técnicos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Los trabajos de campo tuvieron lugar en la Basílica del Gran Poder de Sevilla durante el mes de noviembre de 2005. A lo largo de diciembre de 2005, enero y febrero de 2006 se han realizado en la sede institucional del I.A.P.H. los trabajos de laboratorio y de gabinete que se incluyen en el presente documento

El presente documento se redacta con arreglo a lo establecido en el **protocolo DIA-PT** de la **Metodología de Intervención en Bienes Muebles del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico** y se divide en tres grandes apartados. El primero identifica el bien y realiza análisis y valoraciones histórica, artística y de los aspectos inmateriales que concurren en la imagen objeto de estudio. El segundo apartado ahonda en el conocimiento científico de la materialidad y en el diagnóstico del estado de conservación de la policromía de la obra. El tercero enuncia las líneas fundamentales de actuación para la conservación de los valores de la imagen de Jesús del Gran Poder y formula recomendaciones para contribuir a la mejor manipulación de la imagen.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

Nº: 45E/05

1.1. Título u objeto. Jesús del Gran Poder

1.2. Tipología. Escultura.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Basílica del Gran Poder

1.3.4. Ubicación: Altar mayor

1.3.5. Propietario: Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso.

1.3.6. Demandante del estudio: Hermandad del Gran Poder.

1.4. Identificación iconográfica.

Jesús con la cruz a cuestas.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 181 cm

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: no se aprecian

1.6. Datos históricos-artísticos.

1.6.1. Autor: Juan de Mesa y Velasco (1583-1627)

1.6.2. Cronología: 1620

1.6.3. Estilo: barroco

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. Origen histórico.

Sobre el origen de la imagen de Jesús del Gran Poder el único dato que se conocía a finales del siglo XIX era que había sido realizado en 1620 según consta en el libro de inventario de la Hermandad que comprende los años 1618 a 1694. Aparece entre otros enseres que el año 1621 el mayordomo Pedro de Salcedo le entregó a Pedro de la Trinidad, prioste de ese año, "la hechura del Santísimo Cristo con al cruz a cuesta que se hizo este año de 1620 proximo pasado con su sudario puesto" (1)

La historiografía tradicional ha estado atribuyendo la imagen al escultor Juan Martínez Montañez hasta que en 1930 el investigador Heliodoro Sancho Corbacho, localizó en el antiguo archivo de protocolos notariales de Sevilla, actual sección del Archivo Histórico Provincial, la carta de pago otorgada por Juan de Mesa por la ejecución de una imagen de Jesús Nazareno y otra de San Juan Evangelista.

El citado documento tiene fecha de primero de octubre de 1620 y dice lo siguiente: "Sepan cuantos esta carta vieren, cómo yo, Juan de Mesa, escultor, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de San Martín, otorgo y conozco que he recibido y recibí de la cofradía de Ntra. Sra. Del Traspaso que está sita en el convento de Ntra. Sra. del Valle, y de Pedro Salcedo, mayordomo de dicha cofradía, por mano de Alonso de Castro, alcalde de esta corporación, dos mil reales de a treinta y cuatro maravedís, cada uno, que yo hube de haber por la hechura de un Cristo con la cruz a cuesta y de un San Juan Evangelista, que hice de madera de cedro y pino de Segura, de estatura el dicho Cristo de diez cuartas y media, poco más de alto, y el San Juan, dos varas y sesma para la cofradía del Traspaso, este presente año de 1620, los cuales dichos dos mil reales, he recibido del susodicho Alonso de Castro que de la dicha cofradía y de su mayordomo en diferentes veces y partidas de que me doy contento y pagado a toda voluntad, sobre que renuncie la pecunia y prueba de la paga y de ella le doy esta carta de pago" (2).

2.2. Cambios de ubicación y/o de propiedad.

Desde su origen la Hermandad ha cambiado de sede en diversas ocasiones. Se fundó en 1431 posiblemente en la iglesia del antiguo convento cisterciense de San Benito de Calatrava ya que el de Silos, extramuros de la ciudad, no existía todavía (3). Con anterioridad a la mitad del año 1442 se trasladó a la iglesia del convento de Santiago de la Espada, actualmente regentado por mercedarias de la Asunción, donde permaneció hasta 1544. En esta fecha cambió de nuevo su sede instalándose en el por entonces monasterio de monjas dominicas de Santa María del Valle (4).

Sin embargo según Esteban Mira Caballos la Hermandad debió volver temporalmente a la capilla del monasterio de Santiago de la Espada durante los años 1575 y 1583 mientras se terminaban las obras de la capilla del Valle. Ya que el 13 diciembre de 1575 la Hermandad firmó una concordia con los frailes de Santiago de la Espada por la que les cedían la capilla llamada del obispo (5).

A finales del siglo siguiente, en 1694, habiendo sido ya tallada la imagen de Jesús del Gran Poder por Juan de Mesa, la Hermandad adquirió un solar para edificar una capilla en la iglesia que estaban construyéndolo los Trinitarios descalzos, situado a las espaldas del monasterio entre dos calles que iban a San Leandro una y otra a Santa Catalina. Por este motivo en 1695 los cofrades le cedieron y traspasaron al convento del Valle la capilla que tenían en su iglesia. Sin embargo los trinitarios comenzaron a poner impedimentos al retrasarse las obras, se complicó la relación con los religiosos y la Hermandad acabó vendiéndoles el solar. Tuvieron que buscar otra ubicación así en 1697 se instalaron en el convento de San Acasio, del colegio de agustinos, en la calle Sierpes donde permanecieron cinco años (6).

Posteriormente se trasladaron a la iglesia parroquial de San Lorenzo, en 1703 los patronos de la capilla situada a las espaldas del altar de la Virgen de Rocamador la cedieron a la Hermandad simple y cuando fuera presidida por la imagen de Jesús del Gran Poder. Al año siguiente la Hermandad se instaló en la capilla realizando una serie de obras de reforma que finalizaron en 1716 (7).

En esta nueva ubicación aumentó el culto y devoción a la imagen y a finales del siglo XIX, en concreto en 1895, la Hermandad recibió del Ayuntamiento unos terrenos para ampliar el camarín y que los fieles pudieran acceder más comodamente a la imagen. Mientras duraron las obras las imágenes permanecieron en el altar mayor de la iglesia. Serrano y Ortega comenta sobre la reforma: "ganó mucho el ornato exterior de la capilla regularizando sus líneas de construcción, antes desiguales e irregulares, se obtuvo lo que se deseaba para el desahogo de dicho camarín, abriéndole una puerta más y construyéndolo dos amplias escalinatas para subir a él, con sus correspondientes parasmanos de hierro. Otra de las mejoras ejecutadas en el referido camarín fue la de cerrar el muro del fondo, obstruyendo así una ventana bastante practicable que en esta pared tenía, que, a más de no ofrecer ventaja alguna para la vista del Señor ofrecía el inconveniente de que en el estío, dada su posición, recibiendo por largas horas los rayos del sol, caldeaba mucho el referido lugar, cosa que no hacía provecho alguno a la escultura" (8).

En esta capilla estuvo la Hermandad hasta el siglo XX, cuando hacia la década de los años 50 comenzó a plantearse la necesidad de trasladarse a otro lugar comprando finalmente el edificio junto a la iglesia de San

Lorenzo, antigua Jefatura de Obras Públicas. La escritura de compra se firmó en 1958 ejecutándose el proyecto de la nueva iglesia por los arquitectos Alberto Balbotín de Orta y Antonio Delgado Roig y quedando inaugurado y bendecido el templo en 1965 (9).

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

La imagen de Jesús del Gran Poder ha sido objeto de varias restauraciones estando documentadas al menos seis de ellas llevadas a cabo, según los datos que hasta ahora se conocen, en 1775, 1778, 1910, 1962, 1976, 1977 y 1983.

La restauración mas antigua conocida fue realizada en 1775 por el escultor Blas Molner en la corona de espinas. Consta en el archivo de la Hermandad la carta de pago al citado artista por arreglos en la imagen del Señor y los ángeles pasionarios del paso: "Recibí del señor Francisco Malue, hermano mayor de la Hermandad del Señor del Gran Poder, por la composición de seis ángeles del paso del dicho Señor y componer la corona de espinas, incluso el importe del pintor, cien reales de vellón y por ser de verdad lo firmo en Sevilla a 8 de junio de 1775. Blas Molner" (10) FIG II.1.

Además también en este siglo XVIII, según Sancho Corbacho y como se ha podido comprobar en el archivo de la Hermandad, entre los gastos del año 1778, aparece lo siguiente: "de componer el pie del señor D 12". El citado investigador opina que dicha restauración pudo haberla realizado un pintor para reparar los desgastes a los que está sometido el pié al ser tocado y besado por los devotos (11) FIG II.2.

Respecto al siglo XIX no tenemos datos documentales de ninguna intervención aunque el presbítero Manuel Serrano y Ortega comenta en su libro sobre la imagen de Jesús del Gran Poder, editado en 1898, lo siguiente: "ha tenido la incomparable suerte de que no se haya restaurado desde que saliera de manos de su autor; por lo tanto no ha sido embadurnada con pinturas y barnices como otras inapreciables obras, conservando así la pátina de muchos años, que al par de avalorarla artísticamente aumenta su interés por el color y tonalidad que le va imprimiendo el tiempo."

Ya en el siglo XX hay referencias de dos restauraciones aunque no se han podido verificar en el Archivo de la Hermandad. Al parecer en 1910 José Ordoñez restauró unas grietas que tenía el Cristo en los pies. Posteriormente en 1962 Antonio Castillo Lastrucci restauró la imagen pero se desconoce que le hizo (12).

A partir de la década siguiente la Junta de Gobierno de la Hermandad se plantea la necesidad de llevar a cabo una restauración de la imagen, sobre todo a raíz del incidente ocurrido en la estación de penitencia de 1976

durante la cual se le desprendieron varios dedos de las manos. Se requiere entonces al escultor José Rivera García para restaurar los dedos fracturados. Éste escultor ya había examinado la imagen los años anteriores al haber detectado la Hermandad el mal estado de la corona de espinas y el desprendimiento de policromía en una grieta que “desde antiguo tiene el Señor en la parte izquierda de su cuello” (13).

A partir de entonces la Hermandad solicita a varios técnicos que examinen al Cristo y emitan un informe sobre su estado de conservación, en concreto al citado José Rivera García, al restaurador Francisco Arquillo Torres, al Instituto Nacional de Restauración y Conservación de Obras de Arte de Madrid (I.C.R.O.A.), al imaginero Luis Ortega Brú y por último al restaurador Francisco Peláez del Espino.

El primero de ellos José Rivera emitió su informe en noviembre de 1976 donde explica la restauración que había realizado en las manos que consistió en la introducción de espigas de ciprés en los dedos meñique, anular y corazón derecho y anular izquierdo que se le habían fracturado y desprendido.

Además en este documento exponía que los mayores problemas que presentaba la imagen y que había que subsanar en primer lugar eran, por un lado la oscilación de la cruz al existir holgura en el orificio del hombro izquierdo de la imagen donde se aloja el perno que posee la cruz. Esto provocaba un movimiento en la cruz que repercutía tanto en el cuerpo como en las manos. Lo cual habría provocado la colocación del perno de hierro que sujetaba a la imagen por la cintura a la peana.

Por otro lado la imagen mostraba un movimiento lateral ya que había perdido solidez el sistema de sujeción de la misma a la peana. Añade que se observan defectos en la encarnadura del rostro y el cuello pero propone “no tocarlos y solo aplicar tratamientos que mantengan el actual estado, pero sin que ello vaya a más”. Y además que la corona tenía trozos añadidos de intervenciones anteriores y los dedos de las manos exceptuando los restaurados en 1976 estaban mal encolados.

En noviembre de 1976 emitió su informe Francisco Arquillo Torres tras estudiar la imagen en dos ocasiones, mayo y octubre. Sobre el estado de conservación comenta que la barra metálica que sujeta la imagen a la peana está incidiendo negativamente en el cuerpo y en la unión de los pies con la peana, provocando desencaje de piezas y desprendimiento de policromía. Con respecto a la policromía dice que el rostro, el cuello y las manos son las partes más dañadas. Expone que el rostro parece haber sido lavado con productos abrasivos que han producido una pérdida de la policromía en las zonas más prominentes, además la adhesión de la misma es deficiente. El cuello se encuentra dañado según él por el roce de las vestiduras y la cruz con desprendimiento de policromía y madera. Las

manos tienen gran desgaste de la policromía dejando a la vista la madera. Las piernas están en buen estado pero presentan un cambio de tonalidad entre la parte cubierta por la túnica y la que no lo está y los pies muestran el mismo estado que las manos.

Al año siguiente, en enero de 1977, Luis Ortega Bru emitió un pequeño estudio sobre la imagen de Jesús del Gran Poder donde recoge el deterioro que presentaba que afectaba, según él, "por una parte a la consistencia de la madera en ciertas zonas, y por otra, a la posible descomposición de la policromía en cabeza, pies y manos". Comenta Ortega Bru que el cuerpo de la escultura se sujeta por herrajes que están oxidados y han ocasionado una descomposición de las partes más próximas al metal afectando también a la policromía. Refiere también que la policromía ha sido lavada con agua produciendo "un endurecimiento y pérdida de flexibilidad en los yesos y aparejos, esto se manifiesta en un excesivo agrietamiento y caída de cascarillas; por otro lado, presenta suciedad por el humo de las velas que se introduce en la imagen perdiendo por ello frescura y matices".

Los restauradores del I.C.R.O.A., Raimundo y Joaquín Cruz Solís, realizan la visita de inspección de la imagen a principios de marzo de 1977, no se emite un informe sino que a través de una carta el director de dicha institución informa que su criterio es "practicar un tratamiento de conservación y consolidación exclusivamente, interviniendo lo menos posible sobre las hermosas calidades que el paso del tiempo ha ido dejando sobre la imagen".

Francisco Peláez del Espino también en la misma fecha que los anteriores emitió un informe donde plantea suprimir la barra de hierro que tenía la imagen para asegurar su estabilidad a la peana y realizar un "armado interno para eliminar flexiones lógicas". Entre otras explicaciones que nada tienen que ver con un informe técnico, enumera y describe los daños de la imagen, comenta que la corona está partida a trozos y le faltan espinas, las guedejas de pelo están rotas y mal pegadas con puntillas modernas, la policromía de la cara está en mal estado por haberse lavado la cara de la imagen con jabón, el cuello también se encuentra dañado y repintado. Con respecto al cuerpo dice que "ha sido embadurnado de sulfato de cal y pintado groseramente al aceite", que "está totalmente rajado o abiertas las huellas del pegazón de los tacos que lo componen" y añade que se le han cortado los genitales. Continúa describiendo el mal estado de las manos con dedos rotos y mal pegados, mientras que las piernas según él "conservan una maravillosa encarnadura clara, hasta llegar por encima de los tobillos, donde comienza una color chocolate que le inunda los pies". Además comenta que el talón derecho de la imagen no es el primitivo, que la peana está totalmente desensamblada y que el peso de la cruz es perjudicial para la imagen al igual que la luz con que se ilumina. Concluye diciendo que "no se puede tocar ni la mas mínima plaza de policromía, para que su fisonomía externa no cambie jamás".

Finalmente la Hermandad optó por encargar a Francisco Peláez del Espino la restauración de la imagen que se realizó en 1977. Y previamente realizó otro informe en el que resumía las actuaciones que iba a realizar repitiendo lo expuesto antes y añadiendo otras cosas. Comenta que la imagen presenta un ataque xilófago en el hombro derecho, en el omóplato izquierdo y en la cara inferior de la peana. Sobre la policromía dice que aunque en los pies no es original se conservará atenuando el color de la unión con la zona superior de las piernas, "se eliminarán las falsas y burdas policromías restantes y posteriormente se encarnarán estas zonas, igualándolas en color, calidad, textura y pátina con la primitiva del siglo XVII".

Esta intervención ocasionó a los pocos años una serie de problemas en la imagen, sobre todo de estabilidad, por lo que solicitan a Peláez un nuevo informe que emitió en junio de 1982 donde concluye que la pequeña holgura que existe entre "la percha de acero interna de la imagen con la peana que la sustenta" se debe al desnivel de la peana producido por las incidencias climática que han influido en la estabilidad de la madera y al desgaste de materia en los orificios de fijación de la peana. Añade que ha detectado desgastes y pérdidas de policromía en las manos, el torso, el cuello y el rostro que está más oscurecido y sorprendentemente propone "realizar una limpieza a fondo del mismo".

En el mes de julio del citado año de 1982 los priostes de la Hermandad redactan un informe donde exponen que durante la estación de penitencia de ese año se ha observado un movimiento de la imagen hacia los lados que no se apreciaba con anterioridad. Además tras la Semana Santa aparecieron unas grietas en los tobillos y en el pie derecho incluso una pequeña pérdida de madera. Añaden que se han ido produciendo en la zona del cuerpo unos levantamientos de policromía en forma de ampollas y que según Peláez se deben a la transpiración del "líquido" empleado durante la restauración. También han apreciado pérdidas de pintura en el mechón que cae por la parte derecha del rostro y el deterioro de la policromía de las manos y del cuello. Por último comentan que desde que se restauró la imagen la peana no está nivelada y por tanto no apoya por igual en el suelo.

La Hermandad preocupada por el estado de la imagen solicitó opinión a otros técnicos al haber fallecido Rivera García y estar enfermo Ortega Brú, en concreto al profesor Ricardo Comas Facundo, al escultor Luis Álvarez Duarte y de nuevo al restaurador Joaquín Cruz Solís quienes tras ser informados de la restauración realizada en 1977 por Francisco Peláez emitieron sus estudios a finales del año 82. Todos los informes coinciden en que el armazón de hierro que se le introdujo a la imagen la estaba dañando y que era necesario volver a colocarle el tercer punto de apoyo que tenía para asegurar su estabilidad.

Con posterioridad a estos informes se llevó a cabo un estudio radiográfico del Nazareno y se pudo comprobar que las barras metálicas que lo fijaban a la peana no tenían continuidad desde las extremidades inferiores a la cabeza, se interrumpían en las rodillas y volvían a aparecer en la zona superior del torso. Además se observó que las rodillas y los tobillos se encontraban debilitados al haber sido taladrados para introducir las barras metálicas, las rodillas incluso fueron seccionadas. También se examinó la peana de la imagen comprobando que el sistema de sujeción de la imagen a la peana tampoco estaba bien resuelto.

A comienzos del siguiente año la Hermandad aprobó en cabildo extraordinario realizar una actuación de urgencia para asegurar la estabilidad de la imagen y que pudiese realizar su salida procesional ese año, para posteriormente al año siguiente acometer la restauración que subsanase las deficiencias de la intervención de 1977. Se decidió que llevarían a cabo la restauración los técnicos del I.C.R.O.A. y se nombró una comisión asesora constituida por José Hernández Díaz como presidente, el director del I.C.R.O.A. José M^a Cabrera Garrido como vicepresidente, los vocales Jorge Bernal Ballesteros, Rafael Duque del Castillo, Joaquín Cruz Solís, José M^a Benjumea Fernández Angulo y Emilio Gómez Piñol, Mariano Serna García sería el secretario y los consejeros técnicos Ricardo Comas Facundo y Luis Álvarez Duarte.

Entre los días 4 de julio y 13 de octubre de 1983 se efectuaron los trabajos de restauración de la imagen. Esta consistió básicamente en la eliminación de las barras metálicas, a excepción de las manos, que le había introducido Peláez primero en el torso, después de haber desmontado la cabeza, y luego en las piernas y la peana. Después se retiró la policromía de 1977 y la pasta añadida se efectuó el resanado de las zonas con ataque de xilófagos que no habían sido limpiadas anteriormente y la consolidación del soporte con añadido de espigas y piezas de madera nuevas. Se hizo también una nueva peana asentando la imagen en ella y recuperando la inclinación lógica que corresponde a la posición de la escultura. Se le añadió también un tercer punto de apoyo como el que tuvo anteriormente. Por último se policromaron las zonas de las piernas y del cuello donde se había intervenido.

A toda esta documentación hay que añadir también la aportada por las fotografías realizadas entre los siglos XIX y principios del siglo XX (14). La más antigua que se ha podido localizar es la publicada en el libro que el presbítero Manuel Serrano y Ortega escribió sobre la imagen de Jesús del Gran Poder donde aparece vestido con la túnica conocida como "corona de espinas". La foto debió ser realizada entre 1857 fecha de terminación de la citada túnica y 1898 año de edición del libro donde está publicada. En ella se pueden observar algunas diferencias con respecto al aspecto actual del Cristo por ejemplo tiene la cruz más separada del rostro que actualmente,

la peana no es la misma, lleva el cordón rodeando directamente el cuello y no sobre la túnica, además la túnica y la ropa interior no le cubren tanto el cuello. También se aprecian otros detalles como los regueros de sangre del cuello, un mayor número de espinas en la corona o que las manos se sujetan a la cruz por medio de una cuerda y muestra ya cierto oscurecimiento en las manos (FIG II.3).

Existen otras tres fotografías realizadas probablemente en las primeras décadas del siglo XX cuya datación no ha sido posible precisar, en las cuales se pone de manifiesto claramente el deterioro que ya tenía del rostro de la imagen. En las tres fotos lleva las mismas potencias y el cordón ya no roza el cuello, pero las túnicas son distintas en una de ellas se encuentra vestido con la túnica llamada de "los cardos", realizada entre 1880 y 1881, en otra con la túnica denominada "persa" realizada por Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1908 y por último con una túnica lisa como se acordó que procesionara a partir de 1910. En estos documentos gráficos se observa ya el repinte del pómulo izquierdo y cierto levantamiento de la policromía en el párpado inferior del ojo de ese lado. También aparece una pequeña pérdida de policromía en el cuello como se ve en la foto que lleva la túnica persa. Sin embargo todavía son visibles algunos regueros de sangre de la mejilla del lado izquierdo o de la frente, y se ven con mayor claridad los ojos que no están tan oscurecidos como actualmente. Por el contrario las manos muestran cierto oscurecimiento y pequeños desgastes, aunque parece que conservan la policromía (FIG II.4,5 y 6).

Por último en otra fotografía de la imagen en el paso realizada entre 1914, fecha del estreno de las potencias que lleva con el anagrama JHS, y 1965 ya que está saliendo de la iglesia de San Lorenzo donde permanece la Hermandad hasta ese año. Además el paso no tiene la moldura que le añadió Manuel Guzmán Bejarano. En ella se pone de manifiesto el oscurecimiento de la encarnadura del rostro y del cuello de la imagen lo cual ha ido en aumento hasta la época actual (FIG II.7).

Del estudio de estas fotografías se deduce, aunque no hay constancia documental de restauraciones en el rostro del Cristo, que tanto el repinte de la mejilla izquierda como el desprendimiento de la policromía es algo que ya existía al menos desde las primeras décadas del siglo XX.

2.4. Análisis iconográfico: Jesús del Gran Poder como paradigma martiroológico.

La imagen de Jesús del Gran Poder reproduce la iconografía conocida como Nazareno, representación de Jesús con la Cruz al hombro camino del Calvario. Este pasaje de la Pasión de Jesús no aparece en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas sino solo en el de Juan donde describe: "Y con esto se hicieron cargo de Jesús. Él llevando a cuestas su cruz, salió para un lugar que llamaban la Calavera (en arameo Golgota) y allí lo crucificaron

con otros dos, uno a cada lado y Jesús en medio. Pilato mandó también escribir un letrero y ponerlo en la cruz; decía: Jesús Nazareno, el rey de los judíos" (Jn. 19, 17-19).

El Nazareno o Cristo con la cruz auestas o Portacroce es una imagen tradicional de devoción, cuya iconografía se remonta al arte paleocristiano. Aunque en sus orígenes más remotos se daba al tema un sentido fundamentalmente simbólico, y la cruz, más que un instrumento de martirio, era el símbolo del triunfo del Redentor sobre la muerte, a partir del siglo XIII se empezaron a destacar los aspectos narrativos y dramáticos de la escena. Esta última interpretación sufrió un espectacular incremento en la segunda mitad del siglo XVI, debido a la voluntad de la Contrarreforma de utilizar las imágenes como un medio para influir en el ánimo de los fieles. Sebastiano del Piombo y Tiziano, en Italia, y Luis de Morales y El Greco en España, fueron algunos de los artistas que llevaron a cabo obras de este tipo como reflejo del éxito de los temas pasionales. En el caso de Jesús del Gran Poder el carácter procesional de la imagen permite al artista "hacer emerger la efigie" del vacío, con lo que acentúa el dramatismo y la sensación de soledad de la figura, y a la vez renuncia a la definición de un espacio físico determinado, puesto que no pretende narrar el hecho bíblico con rigor arqueológico sino llevar a cabo una representación de carácter devocional. El escultor pone un especial énfasis en expresar tanto el sufrimiento físico como el psíquico de Cristo. De ahí el gran interés que demuestra en la minuciosa descripción de la pesada corona y sus afiladas espinas y en la representación de la sangre que gotea por el rostro y el cuerpo de Jesús, a lo que añade un especial protagonismo de sus enrojecidos ojos, que, llenos de lágrimas, expresan un intenso dolor y una callada entrega y resignación ante el sacrificio.

La representación artística de este tema comienza a apartir de finales del siglo XV y comienzos del XVI cobrándo mayor auge al establecerse las procesiones de Semana Santa (15).

Jesús del Gran Poder porta la cruz. Para el arte cristiano, la cruz se percibe como el instrumento de la pasión de Jesucristo, y sobre la cual murió; esto es de radical importancia para el Cristianismo, ya que representa la culminación del sacrificio del Hijo de Dios, que vino a la tierra para salvar al hombre. Es la salvación del hombre a través del sacrificio del Hijo de Dios, de aquí que la cruz se asocie con la "vida", visualizándola como el "Árbol de la vida"; se trata de una inversión del árbol de la vida paradisiaco, con claras referencias al Génesis. En la iconografía medieval, era común la representación de la cruz como árbol con nudos y hasta con ramas.

Desde un punto de vista iconológico, el árbol invertido es un símbolo del hombre, macrocósmico y microcósmico a la vez; así Platón dice que "el hombre es una planta celeste, lo que significa que es como un árbol invertido, cuyas raíces tienden hacia el cielo y las ramas hacia abajo, hacia

la tierra.”

Este tipo de imágenes procesionales acostumbran a ser de vestir, en el caso de Jesús del Gran Poder, desde 1910 suele llevar una túnica de color morado que simboliza el sufrimiento y la penitencia. Además el cordón o sogá que le rodea el cuello y desciende hasta la cintura para ajustar la túnica recuerda la profecía “Como cordero llevado al matadero, no abrió la boca” (Is. 53, 7). La corona de espinas que le ciñe la cabeza es el signo de la amargura y el pecado, y las tres potencias, derivadas del nimbo cruciforme, representan la gracia, la ciencia y el poder. Y por último la cruz, en este caso arbórea según la estética barroca alude, como se ha dicho, a la redención del hombre (16).

Respecto a la manera de llevar la cruz existe la hipótesis de que el Cristo hubiese llevado la cruz en otra posición, abrazando el travesaño más largo, de la misma manera que la porta el Nazareno de la Hermandad sevillana del Silencio. De esta manera se describe a la imagen en el prólogo de la novena que el beato fray Diego de Cádiz dedicó a “Nuestro Padre Jesús del Gran Poder”. Esta novena pasó la censura eclesiástica el año 1799 pero el prólogo citado no se publica hasta la reedición del año 1896 (17). Posteriormente lo recoge en su obra de 1898 Serrano y Ortega y dice lo siguiente: “la cruz la lleva, no por el estilo común que las demás imágenes de Jesús Nazareno, sino en ademán de abrazarla amorosamente, de modo que, puesto el mástil o cuerpo de ella delante descansa por debajo de los brazos, sobre el hombro diestro del señor, quedando casi toda derecha” (18).

En relación a la indumentaria de la imagen, como ya se ha comentado, a partir del año 1910 la Hermandad decide que haga su estación de penitencia, salvo excepciones con una túnica lisa y de color morado. Anteriormente hay testimonios, a través de los inventarios de la Hermandad del siglo XVII, de que las túnicas del Cristo estaban realizadas en materiales como la lana o la seda. Posteriormente en el siglo XVIII coincidiendo con el periodo en el que aumenta la devoción a la imagen aparecen túnicas de terciopelo bordadas en el ajuar del Cristo. En concreto con fecha de 1720 consta una “túnica de terciopelo con todos los atributos de la pasión de plata y puntas de plata de martillo toda guarnecida alrededor con dos parrillas de plata en las dos esquinas” (19).

Durante los siglos siguientes se realizaron nuevas túnicas bordadas, en 1854 estrenó una túnica bordada en oro sobre terciopelo por Manuel Ariza que actualmente no se conserva, en 1857 se terminó la túnica conocida por el nombre de corona de espinas bordada por Teresa del Castillo según diseño de Antonio del Canto, entre 1880 y 1881 las hermanas Ana y Josefa Antúnez realizaron la llamada de los cardos y por último en 1908 Juan Manuel Rodríguez Ojeda diseñó y bordó la denominada túnica persa en tisú dorado que años más tarde se pasó a terciopelo (20).

2.5. Análisis morfológico-estilístico. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.

El Nazareno de Jesús del Gran Poder fue concebido como imagen procesional de vestir. Está realizado en madera policromada, tiene talladas la cabeza con la corona de espinas, las manos y parte de las piernas desde los muslos hasta los pies mientras que el cuerpo está abocetado y los brazos están articulados en los codos y los hombros. Representa, como ya se ha comentado, a Jesús camino del Calvario cargando sobre su hombro izquierdo con la cruz cuyo patibulum o palo transversal sujeta con ambas manos.

La escultura se presenta en actitud de caminar con la pierna izquierda avanzada en amplia zancada con la rodilla flexionada y el pie totalmente apoyado para soportar el peso del cuerpo que se inclina hacia delante por el esfuerzo de cargar la cruz, la pierna derecha se dispone hacia atrás levantando levemente el talón de este pie. A su vez el torso y la cabeza también se inclinan ligeramente al lado contrario del que porta la cruz, es decir a la derecha, para hacer contrapeso. La tensión del esfuerzo se refleja en la zona izquierda del cuello que queda al descubierto con los músculos y las venas marcados, como ocurre a su vez en las manos y en las piernas, por ejemplo en la izquierda aparece el gemelo contraído.

La cabeza presenta la corona de espinas tallada ciñéndole la frente, las sienes y el cabello. Este se dispone con la raya en el centro agrupado en largos mechones ondulados que terminan en pequeños rizos más abultados y dinámicos que caen sobre la nuca y ambos lados del rostro. Por la derecha cubre parte de la oreja y cae hacia el pecho, por la izquierda es más corto se dispone pegado al rostro por delante de la oreja de este lado que queda al descubierto, en la cual se aprecia el detalle realista de una espina clavada. La barba está realizada con pequeñas incisiones de la gubia creando pequeños mechones rizados muy cortos y con escaso volumen en la parte inferior de los pómulos y el bigote, sin embargo en la zona del mentón los mechones se alargan formando una barba bífida.

El rostro tiene forma ovalada y refleja en las facciones el aspecto demacrado que corresponde a la escena que representa. Muestra los pómulos acentuados y el ceño fruncido lo cual produce un quiebro en las cejas y algunos pliegues en la frente. Las cejas son gruesas ejecutadas con pequeñas incisiones que simulan el vello, la izquierda aparece atravesada por una espina de la corona. La nariz es recta con el tabique nasal grueso y marcado. Los ojos tienen forma almendrada con la dirección de la mirada hacia abajo, además evidencia cierto abultamiento en los párpados inferiores. Por último la boca está entreabierta como exhalando un suspiro que deja ver los dientes y la lengua, tiene el surco nasolabial resaltado, el labio superior está cubierto por el bigote y el labio inferior es grueso con

dos hendiduras en el centro.

Con respecto a la policromía de la imagen, a través del examen realizado, se ha podido comprobar que conserva la policromía original en el rostro, las manos y probablemente en los pies aunque en muy mal estado. A pesar del oscurecimiento que presenta, todavía son perceptibles los numerosos regueros de sangre en la encarnadura del rostro por lo que debió ser muy sangrienta.

El Nazareno del Gran Poder muestra una composición con una estética claramente barroca caracterizada por el dinamismo y el dramatismo expresivo. Mediante el empleo de las diagonales en la disposición de los elementos que constituyen la figura se incrementa el realismo que como imagen devocional y procesional debe tener para conmovir a los fieles y que su autor supo plasmar muy bien en ella. Al ser contemplada la imagen desde un punto de vista frontal, se aprecia la inclinación en diagonal de la cabeza a su derecha, ésta junto con las manos y la pierna izquierda se adelantan con respecto al resto del cuerpo lo cual crea la sensación de que la imagen avanza hacia el espectador. Si es contemplada desde un punto de vista lateral o de perfil, por ejemplo durante la procesión, la inclinación de la cabeza y el torso hacia delante y la colocación de la pierna derecha estirada atrás crea también una diagonal que se corta por la posición de la pierna izquierda, de esta manera trasmite perfectamente el esfuerzo de la escena que representa.

La imagen de Jesús del Gran Poder, como anteriormente se ha dicho, fue ejecutada por el escultor Juan de Mesa, nacido en Córdoba en 1583 y trasladado posteriormente a Sevilla para en 1606 entrar a trabajar en el taller de Juan Martínez Montañés con el que pudo estar colaborando hasta el año 1615, habiendo terminado incluso su periodo de aprendizaje. Se casó en 1613 instalándose en la collación de Omnium Sanctorum trasladándose a los tres años a la de San Martín donde se encontraba viviendo cuando en 1620 ejecutó el Nazareno del Gran Poder. Murió en 1627 con cuarenta y cuatro años de edad siendo enterrado en la iglesia parroquial de San Martín.

Al realizar el análisis estilístico y su estudio comparativo con otras obras talladas también por Juan de Mesa se observan en el Nazareno del Gran Poder una serie de grafismos propios de la producción del citado escultor como el tratamiento anatómico naturalista y detallado. La manera de tallar las manos, con los dedos largos y las uñas de forma cuadrada, o los pies con dedos también alargados el primero de ellos separado del resto y el pequeño flexionado; la talla de la barba y el cabello que va adquiriendo volumen al despegarse del rostro o de la cabeza; los rasgos faciales con ojos almendrados con abultados párpados inferiores, nariz con grueso tabique nasal y detalles como la espina clavada en la ceja y la oreja o las hendiduras en el labio inferior antes descritas se repiten en la mayoría de

las obras talladas por Mesa. Por ejemplo salvando las diferencias iconográficas en el Cristo del Amor realizado en 1618, en el Cristo de la conversión del Buen Ladrón de la cofradía de Montserrat de 1619, en el de la Buena Muerte de la misma fecha que el Gran Poder, en el de la Misericordia del convento sevillano de Santa Isabel de 1622 o en el de la Agonía de la iglesia guipuzcuana de San Pedro en Vergara, se repiten en mayor o menor grado las características ya descritas respecto a los rasgos faciales.

El citado artista está considerado como uno de los mejores escultores de la imaginería procesional sevillana del siglo XVII y así lo demostró en sus obras ejecutadas con gran perfección técnica y estética. Partiendo del clasicismo escultórico aprendido con Montañés supo evolucionar hacia una estética más realista alcanzando sus obras un dramatismo expresivo muy acorde con el espíritu religioso del momento y la imagen de Jesús del Gran Poder es un claro ejemplo de ello.

Notas bibliográficas y documentales.

- (1) Serrano y Ortega, M.: Noticia Histórico artística de la imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad. Sevilla, 1898. P. 118.
- (2) Sancho Corbacho, H.: Imágenes de Jesús Nazareno y San Juan Evangelista de la Cofradía del Gran Poder. Sevilla, 1930.
- (3) Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J y García de la Concha, F.: Nazarenos de Sevilla. Ed. Tartessos. Sevilla, 1997. T.I. P. 302 y 308.
- (4) Mira Caballos, E.: Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso. Sus reglas de 1570. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2004. Págs. 13 y 14.
- (5) Mira Caballos, E.: Op. Cit. Págs. 15-17.
- (6) Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J y García de la Concha, F.:Op. Cit. Pags. 318-322.
- (7) Ibidem. Págs. 322-327.
- (8) Serrano y Ortega, M.: Op. Cit. Págs. 161-163.
- (9) Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J y García de la Concha, F.:Op. Cit. Pags. 342, 345 y 349.
- (10) Sancho Corbacho, H.: Op. Cit. Estos datos se han podido constatar en el Archivo de la Hermandad del Gran Poder gracias a la consulta realizada por Jose Luis Gómez Villa.
- (11) Ibidem.
- (12) Plata García, F.; López Gutiérrez, A. J. y Roda Peña. J.: Conservación del patrimonio cofradiero. Ayuntamiento de Lucena, Córdoba 1997. Págs. 117 y 136. Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J. Y García de la Concha Delgado, F.: Nazarenos de Sevilla. Editorial Tartessos. Sevilla. 1997. T.I. P. 352.

(13) La documentación sobre las restauraciones de 1977 y 1983 han sido consultadas en el Archivo de la Hermandad del Gran Poder. Carpetas restauración del Señor.

(14) La fotografía fechada entre 1857 y 1898 aparece publicada en Serrano y Ortega, M.: *Noticia Histórico artística de la imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad*. Sevilla, 1898. Las otras fotos están publicadas en *Gran Poder. Anuario 2005*. Sevilla, 2005.

(15) Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J y García de la Concha, F.: *Op. Cit.* Págs. 11 y 39.

(16) González Gómez, J. y Roda Peña, J.: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 31.

(17) Mira Caballos, E.: *Op. Cit.* Pág. 38. <http://www.gran-poder.es/WGP_CORPORACION/WEBOFICIALReseNaXVIII.htm [Consulta 30/01/06]

(18) Serrano y Ortega, M.: *Op. Cit.* Págs. 112 y 113.

(19) *Ibidem.* Pág. 131.

(20) Cruzado Díaz, A.: "Sobre las tres túnicas bordadas más antiguas que se le conocen al Señor" en *Gran Poder. Anuario 2005*. Sevilla, 2005..

3. VALORES Y CRITERIOS PARA LA INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL EN LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.

Como manifestación de los valores religiosos, artísticos y culturales, la Semana Santa de Sevilla supone uno de los vínculos mayores en la relación entre la ciudad, su patrimonio y sus habitantes; entre el patrimonio material que constituye la ciudad todo el año al que en una semana se une el que se guarda tras las fachadas de los inmuebles para darle dimensión al primero; entre su patrimonio humano que manifiesta en esos días el poder de ocupación de cada rincón urbano y su integración en la fiesta aportándole la vida hasta implicarse en cada uno de sus aspectos para que ninguno quede vacío y propiciar formando parte y disfrutando una fiesta única en la conjunción de religión, arte y hombre.

Dentro de ella hay una serie de fenómenos que, agrupando las líneas anteriormente expresadas, son claramente representativos no ya sólo para el conjunto de la fiesta en la ciudad de Sevilla, participada por sus habitantes y visitantes, sino que suponen un hito dentro de las manifestaciones de esta índole a nivel regional, nacional y mundial. Entre esos fenómenos que marcan hitos (de nuevo artísticos, devocionales, religiosos y culturales) y que son reconocidos por una pluralidad se encuentra la imagen de Jesús del Gran Poder y la devoción que entorno a ella se ha ido propagando desde su creación. Es por ello una imagen que como resultado de sus valores intrínsecos como obra de arte y por los adquiridos a lo largo de la Historia, ha alcanzado en su actualidad una representatividad fundamental para un colectivo de gran identidad cultural, representatividad que se extiende más allá de la Semana Santa como fenómeno puntual para abarcar costumbres y modos de vida cotidianos.

De innegables valores artísticos, la imagen del Señor del Gran Poder ha sido una obra que a pesar de beber directamente de los principios para las obras de culto del Concilio de Trento (es una obra clara, de gran sencillez, que se comprende y que es rotunda en su interpretación del realismo y en la acepción sensible de la piedad que desprende) y ser de la mano -Juan de Mesa- de uno de los mayores artistas no sólo locales sino mundial en escultura barroca en madera policromada, no ha sido entendida en toda su dimensión primero artística y después devocional hasta el s. XX, incluso deberemos esperar a cómo afecta la naturalidad de la obra de arte a su consideración ante los avances que en lo artístico o devocional puedan generar los años o siglos venideros.

Respondiendo a lo que Cesare Brandi llamó *instancia histórica*, la obra de arte de Jesús del Gran Poder está claramente determinada en su acto de creación por los principios del arte contrarreformista y el resultado de la evolución de la escuela de imaginería sevillana del s. XVII. Pero la obra no

puede ser considerada solamente como pieza detenida en su origen –ninguna obra de Arte lo es-, sino que debemos contemplarla, especialmente en este caso, con una historicidad que es resultado de la incidencia del tiempo y sus circunstancias sobre ella, ya que sin renunciar a los principios históricos y estéticos de su creación, la realidad de la imagen es el resultado de esta evolución.

Y esta evolución es manifiesta en el aspecto artístico, pero no exclusivamente. Con el paso de los siglos y de los modos de analizar la creación artística, esta imagen ha alcanzado la comprensión que le aporta a la creación de Mesa el paso de movimientos como el arte Romántico, el Expresionismo y el Realismo; con el descubrimiento de su autoría en la década de 1920, se consigue enmarcarla junto al resto de las obras del autor cordobés en un realismo más avanzado que el clasicismo de Montañés a quien se le creyó su factura desde origen, revalorizándose el papel de Juan de Mesa como escultor atormentado, de profusa creación en un delimitado marco temporal (especialmente entre 1619 y 1627), en su tiempo pero también avanzado, creando obras que a lo largo de cuatro siglos no sólo han sobrevivido artística y devocionalmente sino que se han completado en estas directrices. Podemos asegurar por tanto que, como obra de Arte, ha necesitado como la de otros maestros, como otros hitos (muchos a lo largo de la Historia del Arte, desde Van Gogh a Murillo o Vermeer) del paso y de la evolución artística para ser aceptados plenamente y para alcanzar su cúspide.

Pero esta evolución no ha sido ni es diferenciable del resto de los factores histórico-temporales que en la imagen del Gran Poder han incidido. Nacida al amparo de su tiempo y en especial para proclamar la doctrina que Trento dictaba, el valor religioso y devocional a la imagen del Señor del Gran Poder no ha hecho más que acentuarse y crecer desde su origen. Marcada por el impulso que para la hermandad que le daba culto supuso el traslado a la Parroquia de San Lorenzo (1702); desde su establecerse allí, ha sido constante el aumento devocional y de aprecio a la imagen del Señor del conjunto del pueblo de Sevilla. Marcadas esas primeras décadas en San Lorenzo por el recrecimiento de la capilla (desde años antes, el peregrinar de la corporación se había debido a la necesidad de tener capilla propia y espacio abierto en el que dar culto al Señor cada día), es al final del XVIII con las predicaciones y la redacción de la Novena por Fray Diego José de Cádiz, con el establecimiento del culto constante cada viernes del año, el acceso a los pies de la imagen por delante primero y con el camarín a su talón a lo largo del XIX y XX o en el Besamanos desde inicios del XX cuando en proporción más aumenta la popularidad devocional de la imagen.

Pero como en lo artístico, en este peso del tiempo y de la Historia sobre el factor devocional y religioso a Jesús del Gran Poder al que paralelamente al proceso de restauración de su materialidad física nos enfrentamos, la

doctrina cristiana parece haber ido completando los valores de la imagen, en el modo de contemplarla por los devotos y en la relación que se establece entre ambas partes. Porque era necesario que sobre ella se dieran los principios de la piedad y la sensibilidad de la teología post trentina, pero también el sufrimiento del hombre, tan marcado a lo largo de los s. XIX y XX en los que triunfa como imagen devocional.

Desde la cercanía de quienes le admiran por lo que representa, la imagen del Jesús del Gran Poder transmite la inseparable dualidad del hombre Dios que se encarnó en la Tierra para experimentar y liberar el sufrimiento de los hombres: la ternura, entrega, firmeza, honestidad, resignación, templanza, severidad y confianza son los valores religiosos intangibles que ven quienes al Gran Poder se encomiendan, sabiendo que esta no es fuente de *“milagrería ni de remedios”*, sino sólo de compasión, sabiendo que se trata de un Dios hombre que transmite en el desgarrador gesto y en la resignada aceptación lo que cada uno porta en su vida cotidiana. Y esos valores han necesitado de la explicación de la teología contemporánea –desde la *Teoría de la Liberación y la recuperación del poder de Dios hombre como don, salvación y perdón*- para manifestar plenamente la unión de esta sagrada imagen con el colectivo que en ella se apoya y que representa en toda su dimensión física, en la de su concepción o historicidad del origen barroco y en la historicidad temporal que lo ha ido configurando como lo conocemos hasta hoy.

Como obra de Arte y fuente devocional singular, marcada por la realidad que de ella nos llega al acercarnos con criterios conservativos, se deben finalmente hacer algunas consideraciones de criterios desde la bipolaridad de la **materialidad** y la **espiritualidad** de la imagen de Jesús del Gran Poder.

La **intervención de conservación o restauración** se centra en una parte de los valores de la pieza, en concreto en los llamados artísticos o materiales, pero no debemos olvidar que se trata de una obra de emblemático peso en la historia, tanto en el sentido de su poder innato como en la evolución material y espiritual que el tiempo le ha ido reportando hasta recepcionarla hoy en día. En los primeros criterios científicos de la Teoría de la Restauración se sacrifican aspectos de la funcionalidad de las obras a la hora de su restauración y conservación, pero desde entonces se han puesto en cuestión muchos de estos aspectos, especialmente al evolucionar los conceptos de lo patrimonial y añadirse conceptos de inmaterialidad, intangibilidad, etnología, etnografía o autenticidad como principios válidos para la conservación de los bienes culturales, recogidos hoy como totalidad o parte en la mayoría de las legislaciones y recomendaciones internacionales del ramo. Por lo tanto, a la hora de la intervención de la imagen devocional de Jesús del Gran Poder debemos preocuparnos de conceptos históricos (materiales, artísticos, etnológicos) como de conceptos funcionales.

Como obra de Arte que ha evolucionado debemos considerar las huellas que a lo largo del tiempo la imagen que estudiamos ha incorporado a su realidad actual. Estas huellas se traducen en diversos prismas ya señalados, pero podrían aunarse en su evolución conceptual y en su legibilidad como obra de Arte, condicionándose al avance de este mismo; en su evolución autorial, propiciándose una puesta en valor en el último siglo de un autor parcialmente ignorado por la historiografía hasta la datación de esta escultura y desde entonces indisociable de los conceptos de la escuela sevillana de escultura barroca; devocionales, con el aumento de los ritos y el acercamiento e identificación de la imagen al pueblo desde la llegada de la cofradía a la Parroquia de San Lorenzo -tan sólo 82 años después de su hechura-; materiales, con la alteración del aspecto visual de su policromía por la adición de repintes o barnices y, sobre todo por las huellas que en la encarnadura se manifiestan como lagunas desde hace más de un siglo y que le han conferido un aspecto a lo largo de las últimas centurias que sí no determinante, al menos ha sido paralelo al auge devocional.

Este poder de la evolución histórica en toda su magnitud de la imagen del Gran Poder es el que desvirtúa el principio indisociable de los criterios estéticos aplicables al resto de obras de arte. Conocemos el modo y el resto de las obras (devocionales o no) de Juan de Mesa, las aplicaciones policromas que por sí mismo o mediante su taller realizaba a las mismas (muy distantes ciertamente de la actual del Señor del Gran Poder), y este conocimiento determina la ausencia de falso o error histórico en una hipotética restauración en la que primen los criterios historicistas. Como señala desde su origen la Teoría de la Restauración y las consecuentes normativas y criterios posteriores, la imagen y su salvaguarda se encuentra entre la dialéctica de principios de la historicidad de origen (la concepción para la Sevilla del XVII por Juan de Mesa) y la actualidad (ese tiempo anteriormente señalado y que podemos llamar sin remordimiento científico como el de la culminación de la obra no sólo de arte). El consenso entre ambas es el principio conservativo aplicable a la escultura y al icono devocional de la imagen del Señor del Gran Poder.

Desde el punto de vista de la conservación de los incuestionables valores inmateriales o intangibles que rodean a la escultura devocional y su universo, como se ha señalado y especialmente debido a la huella que la temporalidad ha ido sedimentando tanto en la imagen del Señor del Gran Poder como la pluralidad humana que en ella se identifica, se debe incidir en el gran momento que estos viven.

No hay más que comprobar, que con el paso de los años más recientes ha crecido el número de hermanos de la corporación que vela por el culto de la imagen, cómo ha crecido el número de nazarenos que lo acompañan en la estación penitencial de la Madrugada; cómo se agolpan los devotos,

curiosos o expectantes a cualquiera de los cultos internos o externos que rodean a la imagen: cada día son miles las personas que pasan por la escalera del camarín para rezar de cerca o besar el nódulo de madera en el que se convirtió su talón hace décadas; miles los que aguardan paciente cola cada día de los tres de su besamanos anual; cómo la salida de la procesión del Viernes Santo sigue siendo uno de los hitos de la fiesta fundamental de la ciudad en su noche más trascendente; cómo y en cuantos balcones y fachadas, en cuántas habitaciones de hospital y casas particulares, en cuántas carteras y lápidas, en cuántos bares y tiendas aparece la imagen del rostro del Gran Poder, reproducida en todos los soportes y con todas las técnicas pero constantemente presente. Presente como cada viernes del año lo están los fieles que fluyen desde cada calle que rodea la Parroquia y la Basílica de San Lorenzo, propiciando un trepidar de gentes que hasta allí se acercan acentuando devociones heredadas, cumpliendo tradiciones cuyo origen se pierde en los gestos demostrando que lo intangible es también lo inexplicable, de lo que no se habla porque sólo se percibe.

Y como resultado de este aumento de la identificación del colectivo con la imagen hay un patrimonio consustancial a ella que se extiende casi a todas las afecciones del patrimonio material o inmaterial. Fruto de esta relación a lo largo de los siglos han nacido a su alrededor obras de arquitectura, de la retabística, de la pintura, de la cerámica, de la orfebrería, del bordado o de la imaginería. Pero también otras indisolubles a la Semana Santa y a Sevilla como las letras de las saetas que desde hace siglos se le cantan, la literatura y el compendio de textos de primeros autores y de primera calidad que del Señor hablan, la música y el silencio que tan especial enmarque da a la obra de arte y devocional en su discurrir por las calles.

Esta es en parte la manera de plasmar la devoción por el hecho puramente intangible de la relación que por todos sus valores se entabla entre los devotos y la imagen, cuya fuente vital de fluidez y de identidad está profundamente arraigada en la Historia. Esta relación unifica los valores éticos y el modo de vida de un colectivo en sus manifestaciones religiosas vivas, haciéndolas vestigio fundamental además de para él mismo, para los distintos colectivos que unifican el resto del territorio (ciudad) en la que se asientan.

Consensuar la conservación de esta relación inmaterial o etnológica que se entabla entre la escultura y sus devotos en la que son fundamentales el papel de la imagen como aspecto visual y el comportamiento ante ella, con los valores a conservar desde el punto de vista histórico artístico y material de la innegable obra de arte, es el reto fundamental de la intervención en la imagen de Jesús del Gran Poder.

Intentar no dañar la sensibilidad de quienes en la imagen devocional se identifican, haciendo pervivir en ella la huella de la temporalidad (arte,

religión, sentimientos) en cuyo espejo el colectivo social al que ampara se refleja, pero sin caer en el antropológico valor subsidiario de la materialidad por el que la obra de arte se negaría de no manifestarse claramente.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV "Informe relativo al estudio preliminar sobre la conveniencia de reglamentar en el ámbito internacional la protección de la cultura tradicional y popular mediante un nuevo instrumento normativo". 161 reunión del Consejo Ejecutivo para la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la cultura. París, 16 de mayo de 2001.
- Brandi, Cesare. Teoría de la Restauración. Alianza editorial. Madrid, 1989.
- Colón Perales, Carlos. Dios de la Ciudad: ensayos sobre la Semana Santa de Sevilla. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura. Sevilla, 1998.
- Colón Perales, Carlos. El Señor del Gran Poder: Potestas et imperium de Sevilla. En Gran Poder Anuario 2005. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Sevilla, 2005.
- Freedberg, David. El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Cátedra. Madrid, 1992.
- Morales Martínez, Alfredo J. Patrimonio Histórico-Artístico: conservación de Bienes Culturales. Historia 16. Madrid, 1996.
- Moreno, Isidoro. Cofradías y hermandades andaluzas: estructura, simbolismo e identidad. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.
- Moreno, Isidoro. Semana Santa e identidad andaluza. En Conocer Andalucía. Gran Enciclopedia de la Cultura Andaluza para el s. XXI. Vol 6. Gabriel Cano, director. Editorial Tartessos. Sevilla, 2000-2002.
- Quintero Morón, Victoria. El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible? En Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad. Gema Carrera, Gunther Dietz coordinadores científicos. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura, 2005.
- www.gran-poder.es/WGP_ARCHIVO/WebOficialArchivoLiterario.htm
- www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_sp.sht

4. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA POLICROMÍA.

4.1. Datos técnicos

Atendiendo a los datos objetivos que aportan los exámenes previos realizados - el análisis de la secuencia estratigráfica con lupa binocular y los análisis de laboratorio en base a tres muestras extraídas de la mano derecha, oreja izquierda y en la pierna izquierda – la policromía original de la imagen de Jesús del Gran Poder esta realizada a la manera tradicional. Sobre un aparejo de color blanco a base de sulfato cálcico (yeso) y cola animal se ejecuta la carnación de color rosado, realizada con blanco de plomo, tierra roja, laca roja, ocre, trazas de azurita, amarillo de nápoles y negro carbón, y sobre esta capa se representa la sangre mediante laca roja. En algunas zonas de la mano izquierda y correspondiéndose con la estratigrafía realizada se observa en los desgastes la presencia de una capa más fina y color más intenso que corresponde a los matices que se aportan a la policromía para conferirle mayor naturalidad. La policromía del pelo y la barba son de color oscuro y está realizada igualmente sobre una base de preparación blanca. (Ver informe analítico)

La técnica pictórica utilizada es el óleo. La terminación es al pulimento, presentando una superficie lisa y brillante, sin marcas o huellas de pincel o herramienta, la sangre se representa con un ligero relieve al estar realizada en otra capa (laca roja). El pelo, la barba y los brazos están realizados con una terminación diferente sin pulimento, tienen un aspecto mate y son visibles las huellas de la pincelada.

En las zonas observadas de la nueva policromía de piernas y torso, se aprecia la huella dejada en el proceso de lijado de la preparación, utilizándose una técnica pictórica oleosa.

Actualmente la apreciación de la superficie policroma que presenta el Cristo del Gran Poder esta desvirtuada por la cantidad y variedad de intervenciones de que ha sido objeto. Así en la cara se aprecia una tonalidad oscura de color pardo que se hace más intensa en las inflexiones de la talla, haciendo casi imperceptibles los cambios cromáticos que representan las laceraciones, salvo en zonas concretas del lateral izquierdo de la cabeza donde se aprecia la policromía original como el pómulos, el lóbulo de la oreja, la nariz y el labio inferior. Las manos y los pies presentan un tono bastante más claro. El cabello y la barba son casi negros al igual que la corona de espinas. Son apreciables algunos vestigios de regueros de sangre en la policromía, como en la oreja izquierda donde se intuye la representación de gran cantidad (FIG IV 1 y 12).

4.2. Intervenciones anteriores identificables

La superficie policroma de la imagen ha sido objeto de actuaciones cuyo propósito responde a la intención de retocar y enmascarar alteraciones que han ido apareciendo (FIG IV 9 a 18).

La intervención más patente es el repinte de color tierra anaranjado ejecutado directamente sobre la policromía original de la rostro (cara.) y cuello. Estas intervenciones no están documentadas, pero el repinte del rostro ya es visible en las fotos de principios del s. XX. Este repinte se localiza principalmente en el lado izquierdo de la cara cubriendo la mejilla izquierda, nariz, párpados, iris derecho. No se ha identificado la naturaleza de dicho repinte al no haberse podido realizar, en el marco de las investigaciones la toma de muestras de esta zona del rostro, pero si se ha podido observar con el examen con la lupa binocular y la iluminación ultravioleta. Los repintes son anteriores a las intervenciones en el soporte y se realizan directamente sobre la policromía original.

Estas intervenciones sobre la policromía desbordan la laguna existente cubriendo policromía original, además en algunas ocasiones se han realizado a un nivel diferente de la policromía ya que no ha sido repuesto preliminarmente el estrato de preparación con lo que se ha producido una superficie irregular.

No ha sido posible valorar con exactitud el porcentaje de pérdida de la policromía original oculta ya que el estudio radiográfico efectuado *in situ* no ha alcanzado los resultados esperados, aunque a simple vista se comprueba la existencia de pérdidas. Es imprescindible la realización de un nuevo estudio radiográfico en las instalaciones apropiadas y con el equipo técnico adecuado.

En las manos y antebrazos los repintes son puntuales, se aplican sobre una capa de naturaleza orgánica, se puede deducir que corresponden a dos momentos diferentes según las muestras analizadas. Sobre esta capa de color se ha identificado una capa de barniz (aceite de linaza y resina de conífera).

En la observación mediante el estudio con lupa binocular, en el pie izquierdo se aprecia la superposición de dos posibles capas de color más una capa final de barniz muy oscurecido. En las piernas se observan dos capas de color pudiendo ser una de ellas la original y aplicándose la segunda sobre una capa de preparación

Las intervenciones realizadas en el soporte son las que han obligado a la realización de nuevas policromías en cuello y piernas para suplir las pérdidas de policromía producidas en estas operaciones. La separación en dos ocasiones de la cabeza ha ocasionado una ligera modificación de la

anatomía de esta zona, por una superposición de estucos, en la muestra tomada en la base del cuello se han identificado tres capas diferentes de color.

Por último, sobre la imagen se han ido aplicado barnices en diferentes momentos. El análisis de la muestra obtenida por frotación de la superficie del rostro y de las manos da como resultado un compuesto de aceite de linaza y en menor cantidad goma laca, resina diterpénica y cera de abeja.

Todas las intervenciones descritas en este apartado quedan recogidas en el siguiente esquema para su mejor comprensión (FIG IV 24 a 27).

Pierna Los 1	Rodilla Los 3	Rodilla Los 4	Cuello Los 5	Oreja Los 7	Mano derecha Los 12	Mano derecha Los 14
	Orgánica	Orgánica	Orgánica			
-Bl de Ti, (1920) -Tierra roja - Negro - Dolomita -Aceite de nuez + resina de coníferas + cera de abejas	-Bl de Ti, trz de Bl de Zn -Tierra roja -Ocre -Rojo de Cd -Trz de sombra	-Bl de Ti, trz de Bl de Zn -Tierra roja -Ocre -Rojo de Cd -Trz de sombra	-Bl de Ti, trz de Bl de Zn -Tierra roja -Ocre			
Preparación Cola animal + trz tierra	Preparación Cola animal +sulfato cálcico	Preparación Cola animal +sulfato cálcico	Preparación Cola animal + trz sulfato cálcico			
			-Bl litopón (f. XIX) -Calcita -Tierra roja -Carbón Preparación Bl fijo Bl Ti Trz tierra roja			
					Orgánica (aceite de linaza, resina conífera)	
			-Bl de Pb (trz Bl fijo Bl Ti) -Tierra roja - Sombra - Carbón		-Bl de Pb -Tierra roja -Trz de: Azurita, laca roja y carbón - Aceite de linaza	-Bl de Pb -Tierra -Bermellón
					Orgánica (aceite de linaza, resina conífera)	Orgánica
	-Trz de: Bl de Pb -Tierra roja -Ocre -Laca roja -Aceite de linaza			-Bl de Pb -Tierra roja -Ocre -Laca roja -Trz de: Azurita, Carbón bermellón y Amarillo de Nápoles -aceite de linaza	-Bl de Pb -Tierra roja -Ocre -Laca roja - sombra -Trz de: Azurita y Carbón -Aceite de linaza	-Bl de Pb -Tierra roja -Ocre -Laca roja - sombra -Trz de: Azurita y Carbón -Aceite de linaza
				Preparación Cola animal + sulfato cálcico	Preparación Cola animal + sulfato cálcico	Preparación Cola animal +sulfato cálcico

4.3. Alteraciones en la policromía.

Las alteraciones que se observan en la policromía consisten en la formación de un cuarteado natural de pequeño tamaño producido por el movimiento y envejecimiento de los materiales constitutivos. Los bordes de las fisuras de este cuarteado están levantados formando crestas. Incluso, en las lagunas de policromía donde sólo se ha perdido el estrato de color se aprecia en la preparación el levantamiento acusado de los bordes del cuarteado.

Otra de las alteraciones que afectan a la imagen son las pérdidas de policromía. Estas pérdidas están debidas a tres causas diferentes, la primera de ellas es la degradación por un agente externo del aglutinante del conjunto policromo dando como resultado la pérdida de adhesión entre la capa de color y la capa de preparación. Los actos devocionales de besamanos y besapiés son el origen de la segunda causa de deterioro, la abrasión y el rozamiento reiterado de la policromía por la limpieza de la superficie tras el beso provocan el desgaste y finalmente su pérdida. Por último los desprendimientos producidos accidentalmente en las manipulaciones de la imagen en traslados, limpieza superficiales de polvo o cambios de indumentaria.

Las alteraciones observadas en el rostro están causadas por la pérdida de adhesión de la capa de color a la preparación, lo que origina lagunas de policromía y no de preparación. Estas lagunas son de pequeña dimensión y de una forma característica, redondeadas, pero que por acumulación adquieren un tamaño considerable. La distribución de las pérdidas es errática acumulándose en las zonas de sombra de la talla, es decir, unión de cara con pelo, en la zona de las sienes y en el pliegue nasolabial. La asociación de dos causas de alteración, por un lado la pérdida de adhesión y por otro el levantamiento de algunos de los bordes del cuarteado, favorece el riesgo de nuevos desprendimientos. Por el grado de acumulación de depósitos sobre la policromía se puede apreciar la pérdida paulatina de estos desprendimientos.

La laguna de policromía que actualmente presenta la nariz se ha podido producir por desgaste en operaciones de limpieza, hay que señalar que estas pérdidas coinciden con la unión de dos piezas del soporte lo que pudo favorecer los primeros desprendimientos en la zona circundante. Igualmente se han observado unas lagunas recientes de pequeño tamaño en la mejilla derecha por algún golpe o arañazo.

Las alteraciones observadas en las manos y los pies son principalmente lagunas de policromía y preparación por desgaste a causa de la frotación y la abrasión de los besamanos y besapiés, llegando en algunos casos hasta el soporte y en otros más extremos hasta la pérdida de este, circunstancia que es visible en zonas de la mano izquierda donde se han suavizado los

detalles expresivos de las venas del dorso o en los pies, con la consiguiente degradación formal.

En menor grado se observan lagunas producidas por pérdida de adhesión entre la capa de color y la de preparación y en menor número por pérdida de adhesión entre la capa de color y de preparación al soporte (FIG IV 19 a 23).

Las zonas del torso y piernas a las que se ha tenido acceso presentan levantamientos y desprendimientos de la nueva policromía, a través de los cuales se puede observar en algunos puntos una policromía anterior que por la muestra analizada coincide en composición con la policromía original.

Las retracciones observadas en algunas zonas de la capa superficial pueden estar provocadas por el contenido de aceite secativo del barniz final utilizado, esta retracción puede estar favoreciendo el levantamiento de los bordes del cuarteado. Los barnices aplicados a la imagen están degradados, han perdido transparencia y han adquirido una coloración parda. La irregular acumulación de barnices, debido a la desigualdad de su aplicación y al desgaste por frotación en las operaciones de limpieza superficial ha producido que en algunas zonas la policromía se presente en su tonalidad original y en otras se aprecie un mayor o menor oscurecimiento de la superficie policroma (FIG IV 2 a 8).

Conclusión.

En resumen la policromía de la cabeza, objeto principal para este estudio, presenta dos problemas fundamentales. Por un lado la degradación de los materiales constitutivos que ha provocado el desprendimiento del estrato de color y por otro las intervenciones realizadas para reponerlo o camuflarlo que han provocado la degradación material y estética de la imagen.

En las manos y pies este problema es menor siendo la alteración más notoria la pérdida total de policromía causada por su uso como imagen devocional.

5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EN LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.

5.1. Estudios previos e investigaciones realizadas

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se han realizado una serie de análisis científico-técnicos que contribuyen a informar el estado de conservación y suministran datos específicos sobre la materialidad de la obra.

Los análisis efectuados han sido los siguientes:

- Examen visual de la imagen con luz normal y luz ultravioleta. El análisis de la escultura con luz ultravioleta ayuda a poner en evidencia la superposición de estratos policromos y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores.
- Estudio fotográfico, con luz normal y ultravioleta. Se han realizado fotografías digitales con tomas generales y detalles de la cabeza, manos, piernas y pies. En ellas se documentan las alteraciones y datos técnicos de la policromía.
- Estudio radiográfico. Se efectuaron tomas radiográficas frontales y de perfil. Dicho estudio iba encaminado a la evaluación de la características técnicas de la policromía original y de las capas superpuestas. Como queda dicho, el resultado del mismo no ha sido el esperado.
- Examen con una lupa binocular de 25x. En este examen se ha podido estudiar la estructura estratigráfica de la policromía y su estado de conservación.
- Análisis químico de materiales pictóricos con la siguiente metodología. Se ha procedido a una toma de muestras de policromía en lugares estratégicos por su significación y localización. Las muestras son de tamaño milimétrico y se abarca la mayor cantidad de estratos posibles. (Ver análisis químico).

Conclusiones

Los estudios llevados a cabo son suficientes para la realización de este informe diagnóstico, pero no son concluyentes para la correcta caracterización de la materialidad de la obra.

Por ello, y para formular el proyecto de intervención, es ineludible realizar un estudio radiográfico riguroso de manera que se ponga en evidencia el porcentaje de policromía original y la extensión y distribución de las

intervenciones realizadas sobre ella. Se considera también absolutamente necesario la realización antes de la intervención de un exhaustivo mapa de correspondencia policroma que completase el estudio previo de correspondencia.

Asimismo será necesario desarrollar los principios enumerados en el análisis histórico que forma parte de este estudio, como herramienta para la intervención.

5.2 Propuesta de tratamientos en la policromía

La imagen de Jesús del Gran Poder es un extraordinario símbolo devocional pero también un activo patrimonial no renovable. Por esta razón, cualquier intervención en el objeto debe formularse desde la protección de la diversidad, entendida ésta como soporte de la conservación del medio como una totalidad.

El deterioro de la policromía de la imagen de Jesús del Gran Poder requiere una intervención que garantice su correcta conservación y su adecuada preservación cultural, todo ello en el marco de los principios conceptuales desarrollados en el punto 3 de este informe.

Como se ha indicado en el apartado anterior, los tratamientos que necesita la imagen sólo podrán definirse con exactitud una vez realizados los diferentes estudios prescritos. No obstante, con independencia de los resultados de éstos, se pueden avanzar tratamientos (independientes) básicos que permiten atender las necesidades de conservación de la imagen.

I

Con carácter ineludible el tratamiento a realizar es la **fijación de todo el conjunto policromo**.

Se trata un tratamiento de conservación material que consiste en recuperar la adhesión perdida entre los diferentes estratos policromos y de éstos con el soporte, con objeto de evitar que se sigan produciendo desprendimientos y pérdidas.

Para efectuar esta operación se deben utilizar materiales afines a la obra y que no interfieran con su materialidad, cumpliendo la máxima conceptual de reversibilidad y estabilidad.

Este proceso implica eliminación de algunos depósitos en la superficie policroma (polvo y humo).

II

El tratamiento que consista en la **eliminación** de la *nueva policromía* de piernas, zona superior del tronco y repintes del cuello tendría como objetivos corregir las ligeras modificaciones morfológicas provocadas por la adición de estucos en intervenciones recientes (cuello) y recuperar la policromía subyacente.

La puesta a punto de este tratamiento exige la realización previa de pruebas de solubilidad para definir el método de actuación y determinar los productos y materiales más adecuados.

Se trata de un tratamiento básicamente de conservación material y de recuperación de la percepción de conjunto de la imagen que no afecta sustancialmente a los valores inmateriales de la obra.

La reposición cromática podrá aplicarse en aquellas zonas que se requiera para una adecuada conservación de todos los valores de la obra.

III

El tratamiento de **limpieza** comprendería la remoción y eliminación de aquellas sustancias exógenas al momento de la creación de la obra de Arte por Juan de Mesa, como es el caso de las adiciones de repintes y barnices. Estas adiciones han supuesto una alteración de la imagen, consolidada a lo largo de la historia material y devocional de la obra.

Se trata de un tratamiento de conservación material y de recuperación de la estética original. Debe realizarse con el objetivo de proporcionar *estabilidad y equilibrio* a la obra y sus valores culturales y documentales, *reafirmando* la lectura y significado *de* la imagen como icono de gran devoción para mantener la interacción o relación positiva de la misma con el exterior.

Precisamente la importancia de estos valores y la incidencia del tratamiento en la conservación de todos ellos, aconseja la evaluación del mismo desde un grupo de trabajo o comisión de seguimiento diseñada según se argumenta en el punto 6 del presente informe.

En cualquier caso, para la puesta a punto de este tratamiento, será necesaria la realización previa de pruebas de solubilidad para definir el método de actuación y determinar los productos y materiales más adecuados.

5.3. Manipulación de la imagen. Recomendaciones.

Con el fin que la obra se conserve en las mejores condiciones posibles en espera de una posible intervención, es conveniente que se cumplan las siguientes recomendaciones técnicas.

- 1.- No realizar operaciones de limpieza superficial de la imagen con ningún objeto mientras no se haya resuelto el problema de la falta de adhesión de la policromía.
- 2.- No exponer la imagen a cambios bruscos de temperatura y humedad.
- 3.- Las personas que efectúen traslados y manipulaciones deberán evitar tocar directamente la imagen. Se proveerán de guantes de algodón y actuarán desprovistos de adornos y objetos personales (anillos, pulseras, relojes...) que puedan dañar la policromía.
- 4.- Es recomendable que al realizar los traslados y arreglos de la imagen no se ejerzan presiones ni tracciones sobre ninguna parte de la misma o peana evitando en todo momento situarse sobre esta.

6. RECURSOS Y GESTIÓN DEL PROYECTO

Aconsejamos que el seguimiento y supervisión del proyecto corresponda a una **Comisión de Seguimiento**. Debe ser un órgano paritario de carácter decisorio de la que formarán parte representantes de la Hermandad de Jesús del Gran Poder, la Consejería de Cultura (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico) y otros.

Esta **Comisión** se considera el marco ideal para la determinación de las decisiones sobre la intervención en la policromía de la imagen de Jesús del Gran Poder.

La variedad y número de perfiles de los miembros de la Comisión debe hacer viable una reflexión constructiva que permita el consenso técnico y social que requiere la conservación de todos los valores de la obra. Todo desde la sensibilidad de quienes en la imagen devocional se identifican y el consenso de los expertos en conservación del patrimonio cultural es decir, entre las dialécticas que concurren en la restauración según han sido expuestas en el apartado de criterios de este informe.

Todos los estudios y tratamientos propuestos pueden realizarse con plenas garantías en **instalaciones** con equipamientos tecnológicos con las dotaciones necesarias de medios y materiales que permitan la realización de procedimientos de complejidad y precisión.

La intervención debe llevarse a cabo con arreglo a un **método de trabajo** contrastado adecuado a los protocolos y normas de actuación según la legislación regional y local y los criterios internacionales en esta materia.

El **equipo técnico** para la formulación de las investigaciones indicadas, realización de propuestas y ejecución tratamientos es conveniente esté compuesto por especialistas cualificados de amplia experiencia en este tipo de proyectos. A título indicativo enumeramos algunos perfiles profesionales que deben trabajar en régimen de **Ponencia Técnica interdisciplinar**.

Coordinador (Formulación, coordinación, evaluación actuaciones).

Historiador/es del arte. (Formulación e Investigación historia del bien cultural)

Restaurador de bienes culturales. (Formulación y ejecución del tratamiento y elaboración de la memoria final de intervención).

Fotógrafo. (Ejecución documentación fotográfica, estudio radiográfico pormenorizado).

Químico/s. (Formulación y ejecución análisis necesarios para determinar la composición de las zonas que se encuentran pendientes de estudio).

Biólogo: (Formulación y ejecución análisis de la naturaleza del soporte).

El proceso de tratamiento en la escultura deberá quedar **documentado** de forma exhaustiva. También aconsejamos elaborar una memoria de intervención en línea con el protocolo MEM-FIN de la metodología de intervención en bienes muebles del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El presupuesto económico y la **duración** de los trabajos variarán en función de los contenidos de las actuaciones que se definan.

7. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

H

Recibi del Señor D.ⁿ Fco Malue, hermano
 Mayor de la hermandad del Señor del Gran Poder
 por la Composición de seis Angeles del Paso de dicho
 Señor, y componer la Corona de Espinas, yncuso el
 importe del Pintor: Cien reales vellon. y por ser de
 verdad lo firmo en Sevilla a 8 de Junio de 1775. //

son 100 r^{do}.ⁿ }

Blas Molner


Carta de pago a Blas Molner en la que se cita "Recibí del señor Fco. Malue, hermano Mayor de la hermandad del Señor del Gran Poder por la composición de seis ángeles del paso del dicho Señor y componer la corona de espinas, incluso el importe del pintor, cien reales de vellón y por ser de verdad lo firmo en Sevilla a 8 de junio de 1775. Blas Molner".

Lista de los gastos

de hacer la herimilla - - - - -	D. 008
de componer el pie del Sr. - - - - -	D. 12
de llevar el Estandarte para la	
bulas del año de esta guerra - - - - -	D. 04
de vino de limpieza - - - - -	D. 06

Gastos de la Hermandad de 1778 en la que se describe lo siguiente:
 "de componer el pie del Señor D 12"



Nuestro Padre Jesús del Gran Poder.









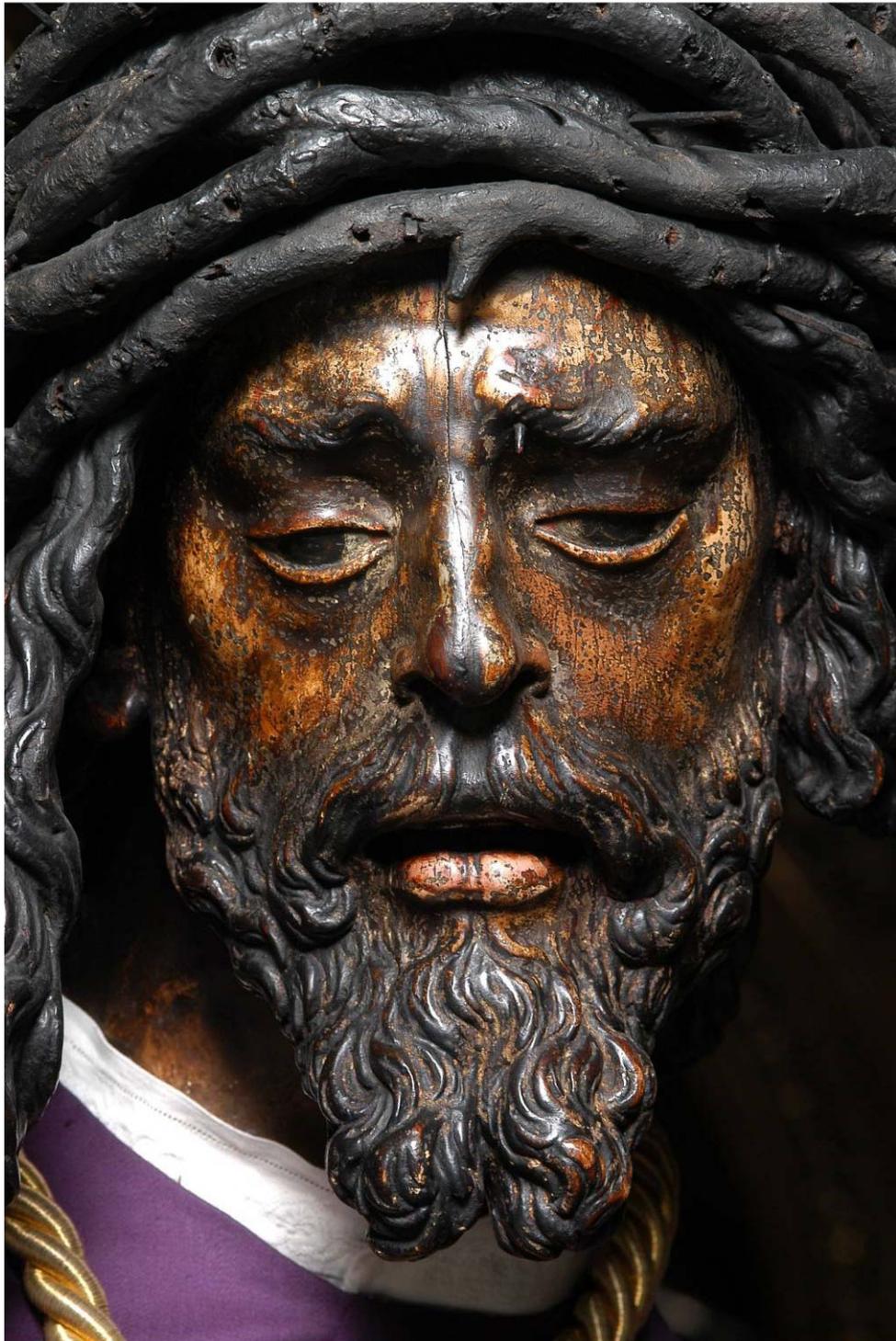


Imagen actual del rostro.



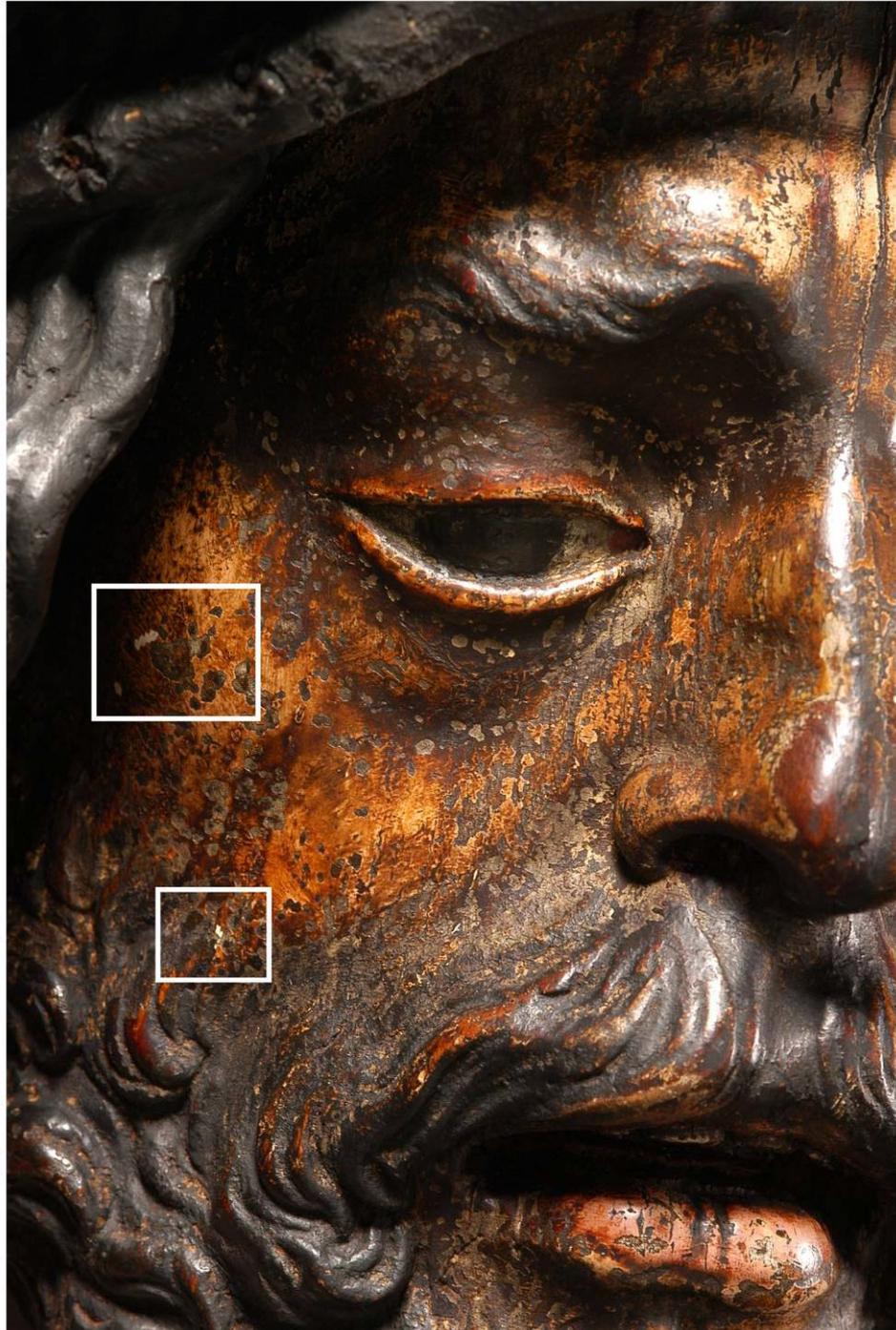
Detalle del rostro donde se pueden apreciar, entre otras alteraciones, fisuras en la preparación con los bordes levantados y falta de adhesión de la policromía en los bordes de algunas lagunas.



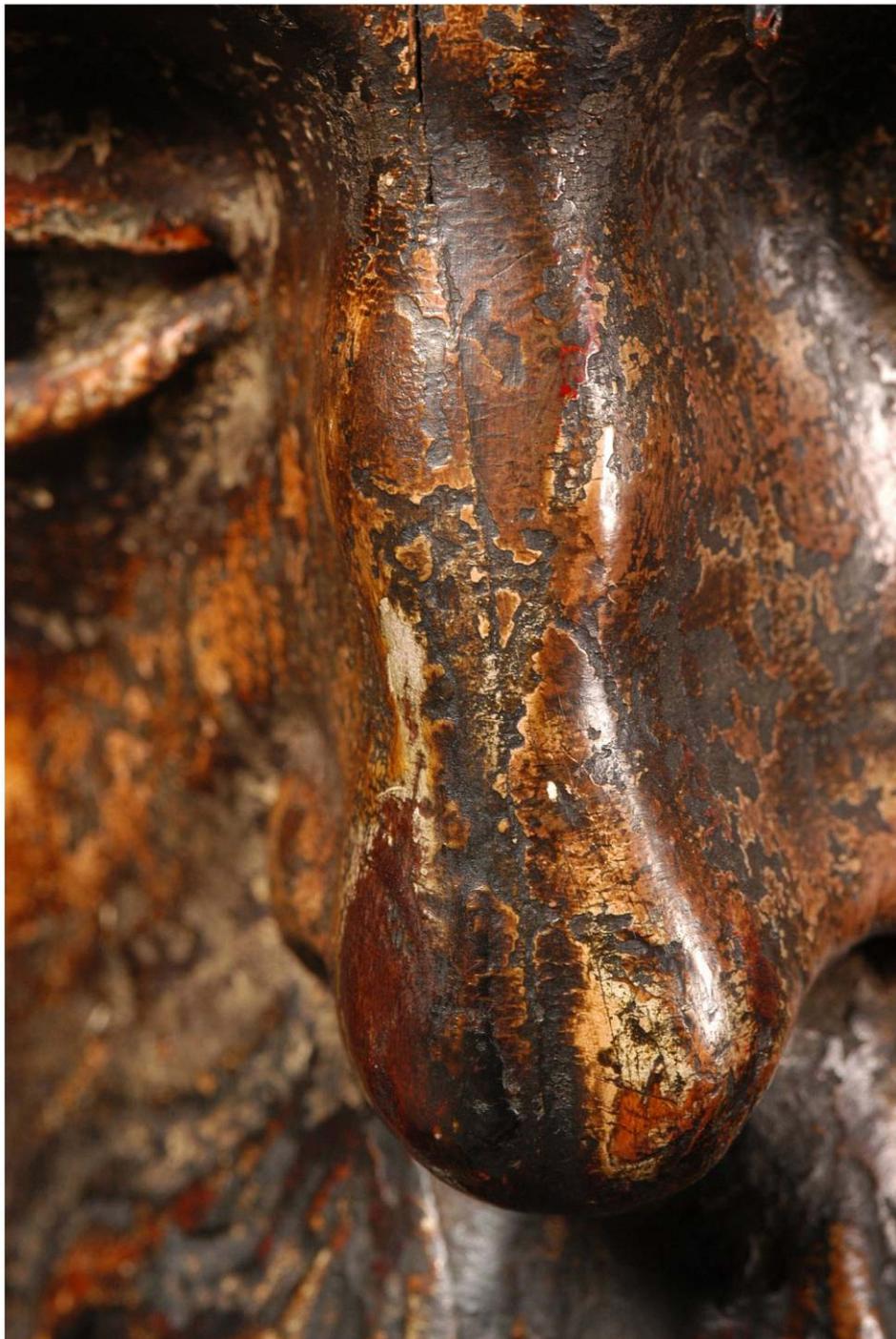
Pérdidas de policromía en las zonas de *sombra* de la talla.



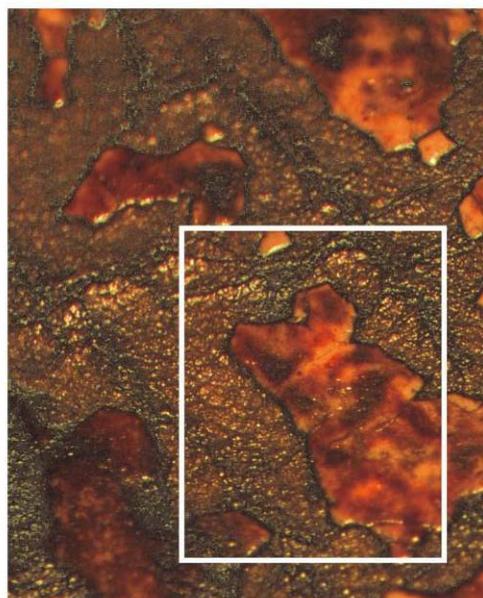
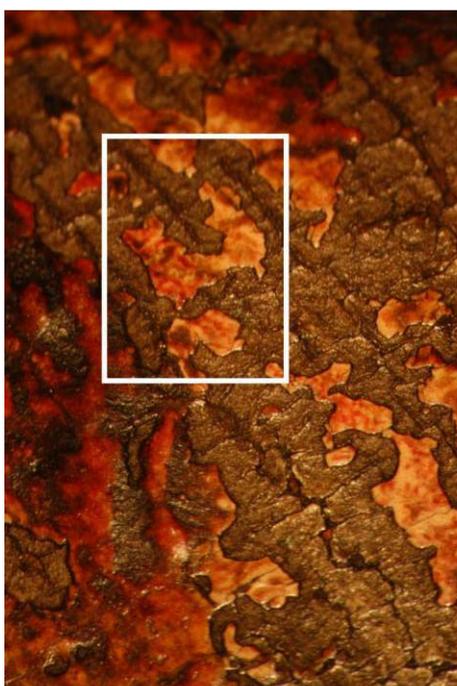
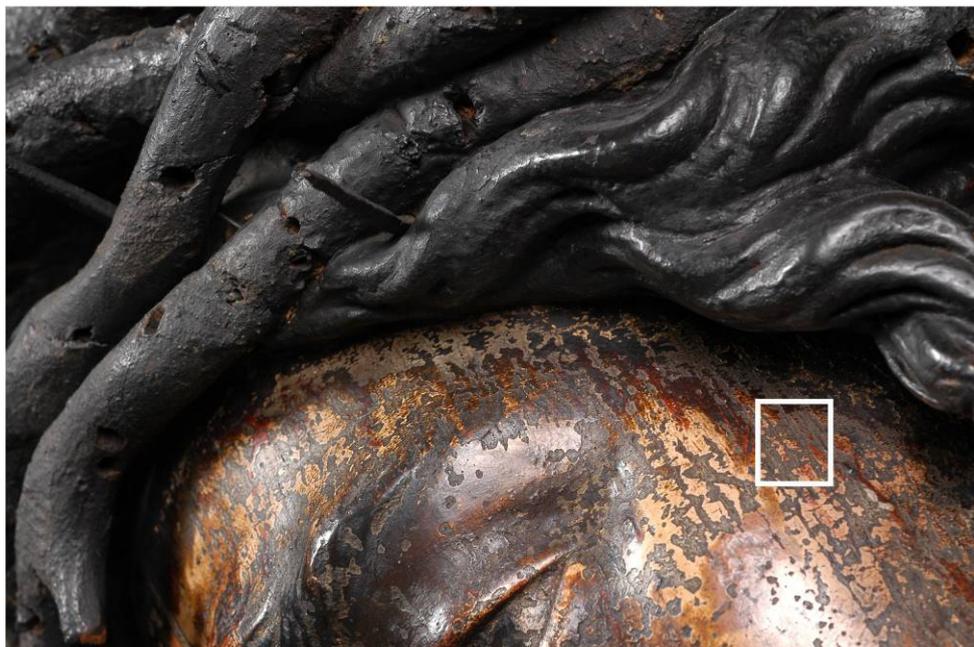
Acumulación de barniz y suciedad en las zonas de inflexión de la talla dejando remarcando la policromía original del labio. Se observan diferentes niveles de desprendimientos del conjunto policromo.



Detalle de desprendimientos de policromía más recientes, el cambio de tono de las lagunas informa de la secuencia de las pérdidas.

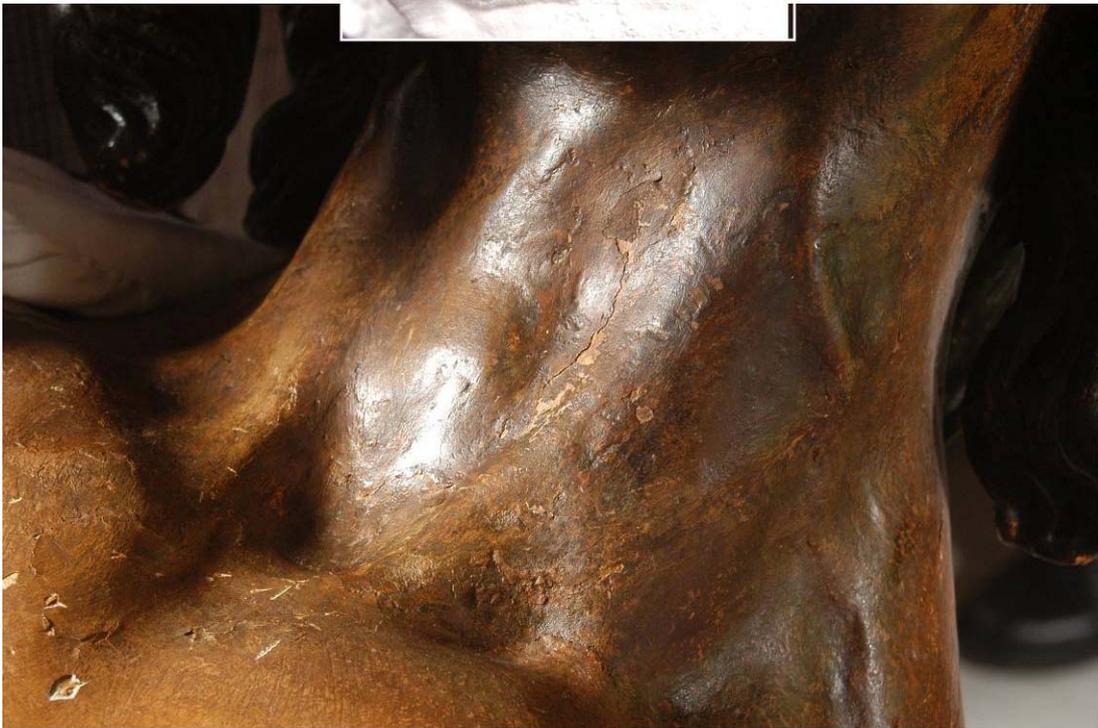


Detalle del estado de conservación de la nariz, donde se pone de manifiesto los desgastes recientes que dejan al descubierto la preparación, repintes, lagunas, acumulación de barnices y suciedad superficial al igual que la línea de ensamble.



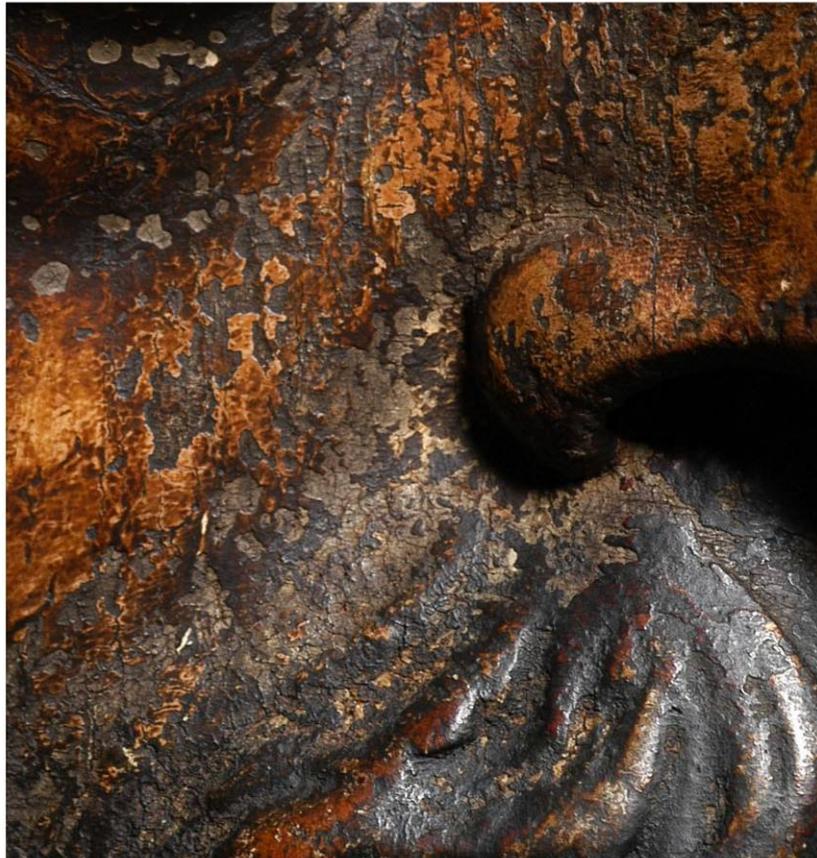
Estado de conservación de la policromía original del rostro. Se observa la superposición de estratos sobre la policromía, las fisuras en la preparación, levantamientos en los bordes y el oscurecimiento de la preparación por acumulación de sustancias.

F IV-07



Estado de conservación de la policromía en la zona del cuello.
Fisuras en la policromía actual con pérdida de adhesión y lagunas.
Superficie irregular debida a la superposición de estucos.
En la imagen superior, se observa que estas alteraciones son visibles con la túnica puesta.

F IV-08



Las lagunas de policromía de mayor extensión, localizadas en las zonas de *sombra* de la talla.



Zonas donde se aprecia el cromatismo de la policromía original del rostro al presentar menor nivel de intervenciones.

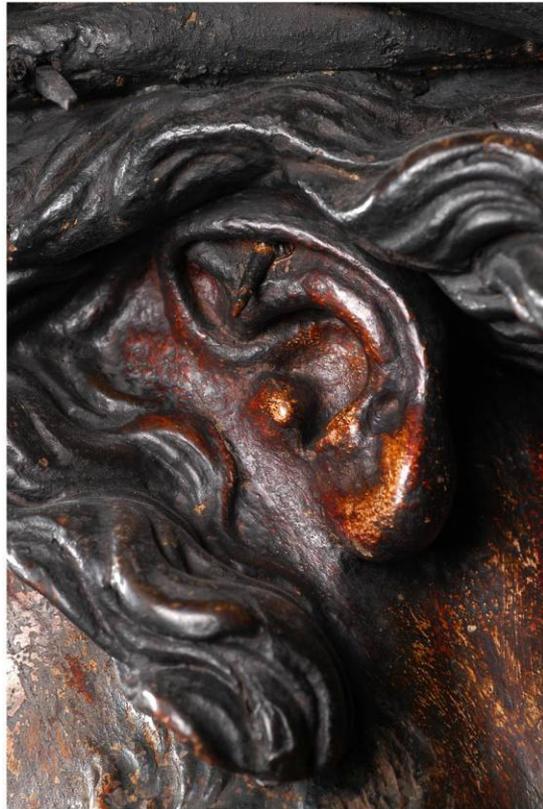


Principales zonas donde se han realizado la mayor parte de intervenciones sobre la policromía original de la imagen y en su degradación desvirtúan el cromatismo original.



Contraste cromático entre zonas colindantes por distintos niveles de intervenciones.
La zona superior refleja mayor aproximación al cromatismo original.

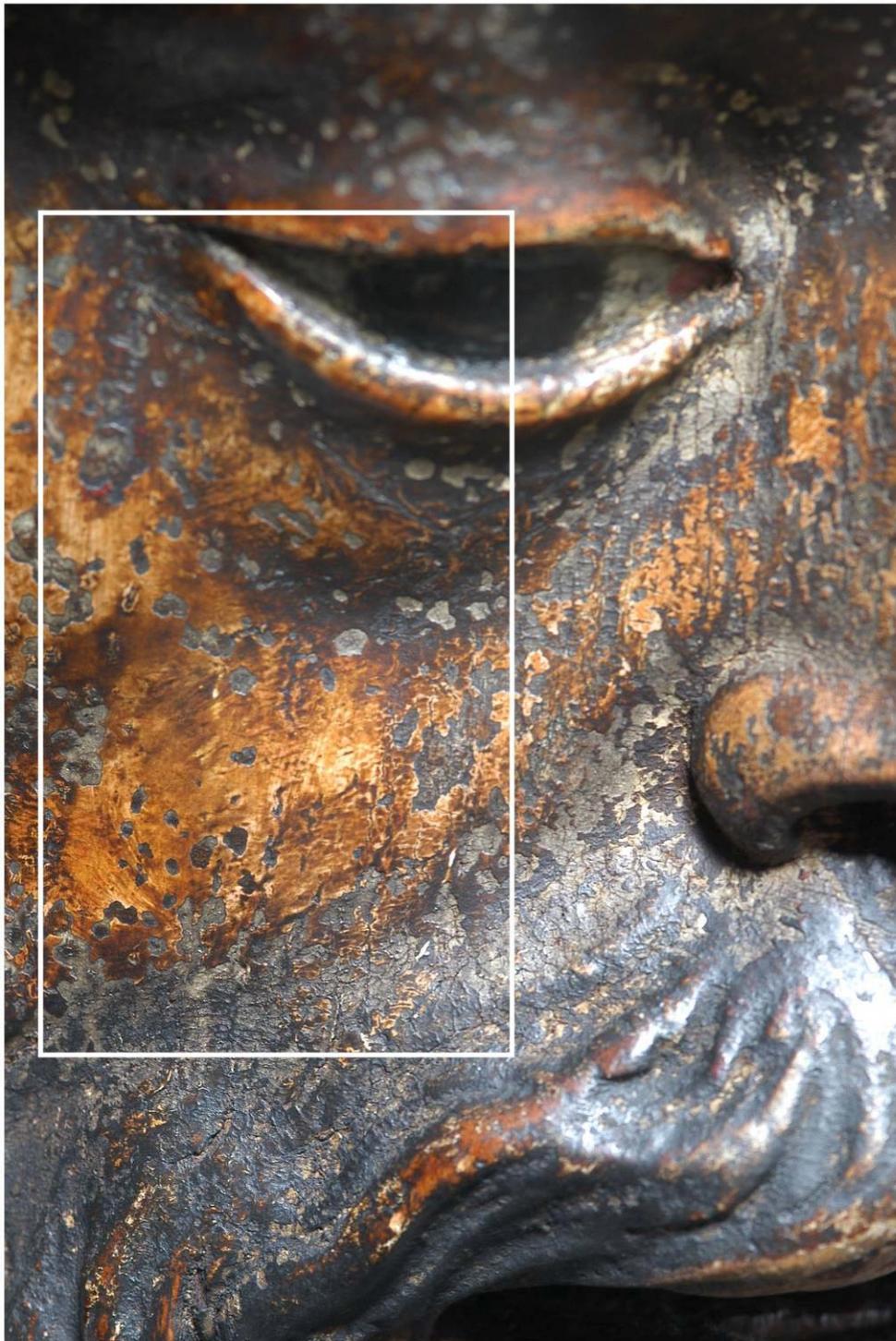
F IV-12



En la oreja, a pesar del oscurecimiento del barniz y la acumulación de suciedad, se puede ver los cambios cromáticos que recrean con naturalismo las laceraciones.



Zonas donde se puede apreciar la policromía original de la cabeza sin apenas estratos superpuestos.



Acumulación heterogénea de barnices sobre la policromía original.



Magnitud del repinte de la mejilla, cubriendo policromía original y lagunas.



Detalle del repinte del rostro. Se aprecia como el repinte se encuentra alterado cromáticamente y oculta parte de la policromía original y lagunas.



Detalles del repinte del rostro. Se aprecia como el repinte se encuentra alterado cromáticamente y oculta parte de la policromía original y lagunas.

Zona lateral del cuello.



Párpado ojo izquierdo.



Detalles de repintes. Se aprecia como el repinte se encuentra alterado cromáticamente y oculta parte de la policromía original y lagunas.



Fotografías realizadas con luz ultravioleta.



Estado de conservación de la policromía de las manos.
Pérdidas de los estratos policromos.
Acumulación de sustancias en las inflexiones de la talla.
Restos de masilla de color azul utilizada en alguna reparación.



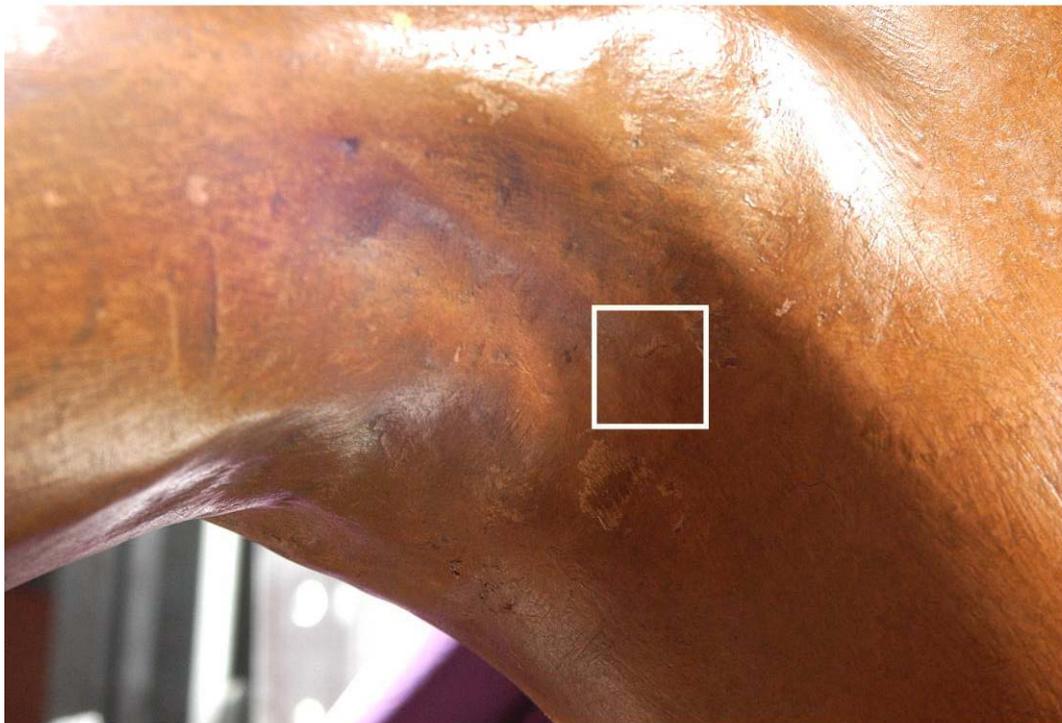
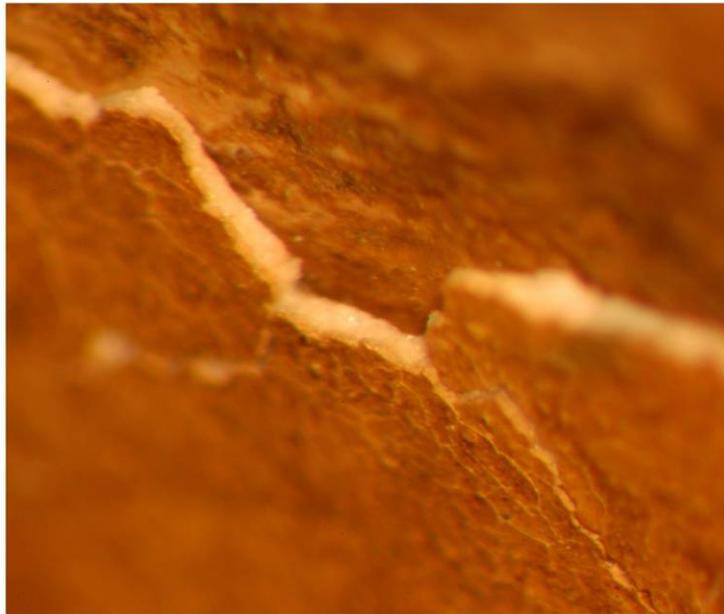
Fotografías realizadas con luz ultravioleta.

F IV-21



Estado de conservación y alteraciones, donde se ve el ennegrecimiento de la policromía por acumulación de barnices y la magnitud de las pérdidas y la diferencia cromática entre las piernas y pies.

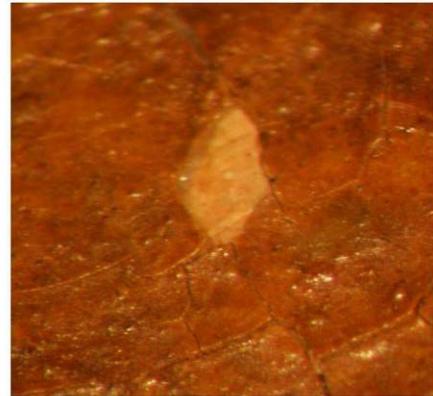
F IV-22



Levantamiento de la nueva policromía,
en esta zona no se aprecia policromía subyacente.



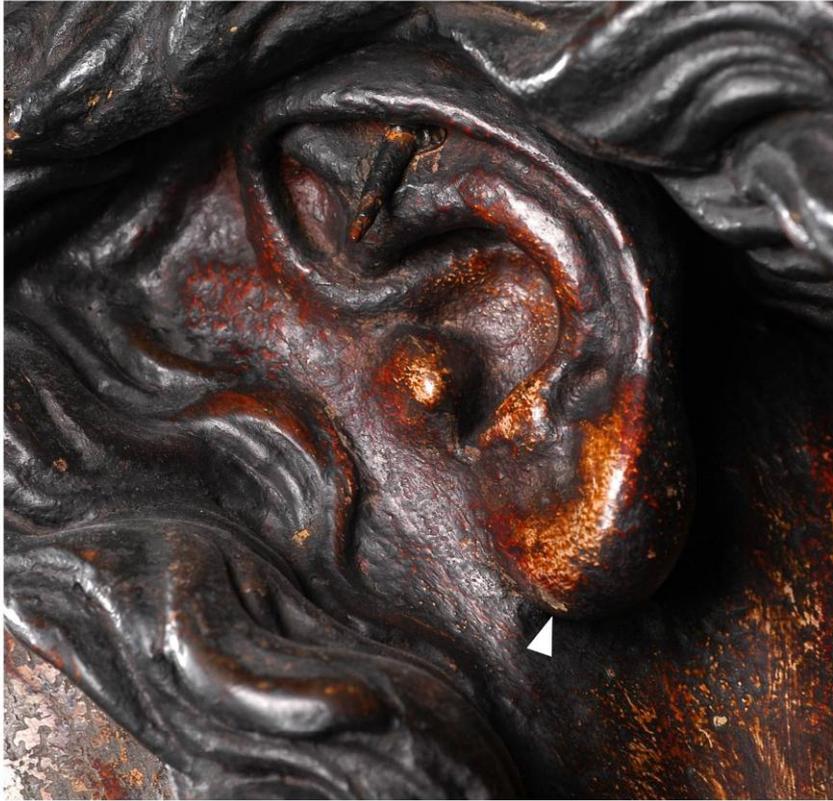
Fotografía con luz ultravioleta.



Localización de las muestras LOS3 y LOS4.
Detalle de la laguna de la toma de la muestra LOS3 y zona circundante.

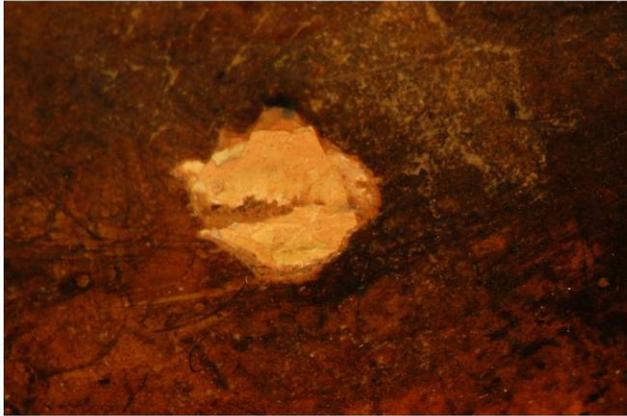


Localización de la toma de la muestra LOS5.



Localización de las muestras LOS1 y LOS7.

F IV-27



Detalle de una laguna localizada en el tobillo izquierdo.
Se puede observar la superposición de distintas policromías.

ANÁLISIS QUÍMICO DE LA POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. MATERIAL ESTUDIADO Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

Localización y descripción de las muestras
Métodos de análisis

3. RESULTADOS

Estudio estratigráfico
Ensayos de aglutinantes en cortes estratigráficos
Análisis de materiales por IR y cromatografía de gases

4. CONCLUSIONES

5. GRÁFICOS

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio se formula tras la realización de los análisis de quince micromuestras extraídas de la escultura depositadas en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Para el estudio de los materiales se ha seguido la metodología desarrollada en el IAPH, de análisis estratigráfico y químico de las capas de preparación y pintura. Los pigmentos y las cargas inorgánicas se han identificado por medio de la microscopía óptica y ensayos microquímicos, completándose los análisis al microscopio electrónico de barrido (SEM) por fluorescencia dispersiva de Rayos X (EDX). Los aglutinantes orgánicos se han localizado y determinado el grupo a que pertenecen mediante reacciones de coloración selectiva; posteriormente los componentes de las sustancias filmógenas (aceites, resinas, ceras y proteínas) se han determinado por cromatografía de gases a partir de sus derivados volátiles. La espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier ha permitido completar estos estudios, fundamentalmente en el caso de las preparaciones y de los barnices o recubrimientos.

2. MATERIAL ESTUDIADO Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

2. 1. Localización y descripción de las muestras

- LOS-1 Carnación, pierna izquierda, arañazo.
- LOS-2 Pasta blanca, dedo meñique.
- LOS-3 Carnación, lateral rodilla izquierda.
- LOS-4 Carnación, lateral rodilla izquierda.
- LOS-5 Carnación, centro del cuello.
- LOS-6 Carnación, pómulo (cantidad de muestra insuficiente).
- LOS-7 Carnación, oreja izquierda.
- LOS-8 Depósito superficial extraído con acetona sobre el lóbulo de la oreja derecha.
- LOS-9 Depósito superficial extraído con acetona sobre la palma de la mano izquierda.
- LOS-10 Depósito superficial extraído con acetona sobre la sien derecha.
- LOS-11 Depósito superficial extraído con acetona sobre el interior de la mano izquierda.
- LOS-12 Carnación, mano derecha, hacia la palma.
- LOS-13 Madera con un resto de preparación. Muestra extraída en una grieta de la palma de la mano derecha.
- LOS-14 Carnación, mano derecha, exterior hacia la palma.
- LOS-15 Depósito superficial extraído en seco sobre todo el rostro.

2.2. Métodos de análisis

- 1.Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- 2.Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra con el fin de determinar la secuencia de estratos así

como el espesor de los mismos.

3. Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas inorgánicas.

4. Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm^{-1} y 370 cm^{-1} , en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance). Estos análisis han sido realizados por los laboratorios Larco Química y Arte S.L.

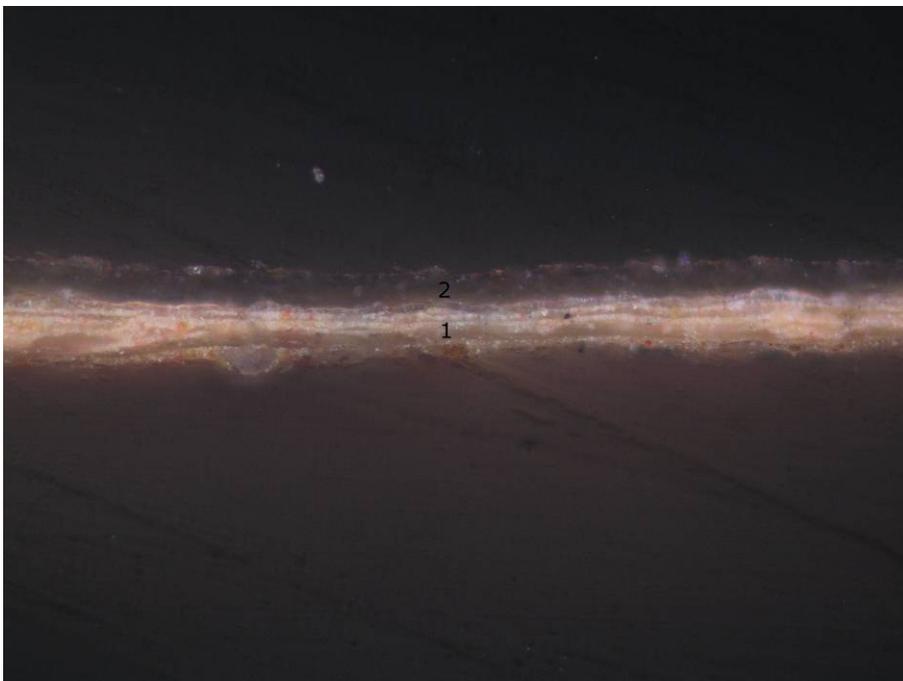
5. Ensayos de aglutinantes en cortes estratigráficos (Tinciones): los aglutinantes se pueden estudiar y localizar de una forma primaria sobre los cortes estratigráficos mediante tinciones con colorantes selectivos. Este tipo de investigación permite distinguir entre aglutinantes proteicos de aquellos que tienen naturaleza oleosa. En este caso, se ha utilizado un colorante proteico, la fuchsina, que es con el que se ha obtenido una respuesta más satisfactoria.

6. Cromatografía en fase gaseosa, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como las proteínas y las gomas – polisacárido (goma arábica y productos afines). Para los análisis de sustancias lipófilas, las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II. Para los hidratos de carbono y las proteínas se lleva a cabo una hidrólisis con HCl 6M y una derivatización con MTBSTFA en piridina de los ácidos grasos, aminoácidos y monosacáridos resultantes. Este estudio ha sido realizado por los laboratorios Larco Química y Arte S.L.

3. RESULTADOS

3.1. Estudio estratigráfico

Sobre la base de los resultados experimentales obtenidos con las diferentes técnicas empleadas podemos sacar las siguientes conclusiones acerca de la composición de los distintos estratos que constituyen las muestras estudiadas (las capas van numeradas de inferior a superior):



Muestra: LOS-1

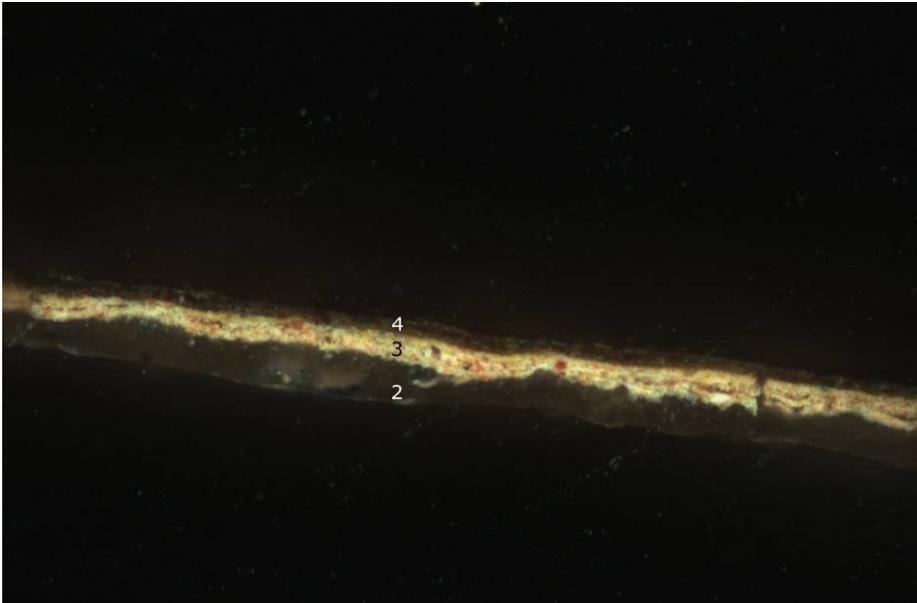
Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, pierna izquierda, araño.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de color rosado (formada por cuatro capas de similar composición y apariencia) compuesta por blanco de titanio, tierra roja, dolomita y trazas de negro carbón. El aglutinante empleado es una mezcla aceite de nueces y resina de conífera y contiene trazas de cera de abeja. Tiene un espesor de 20 μ .

2) Capa pardo oscura compuesta por cola animal y trazas de tierras. La superposición de capas, al faltar la preparación, no está claro que vaya de la manera expresada, sino que podría ser al revés, esto es la cola animal como base de la pintura. El espesor de esta capa oscila entre 15 y 20 μ .



Muestra: LOS-3

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, lateral rodilla izquierda.

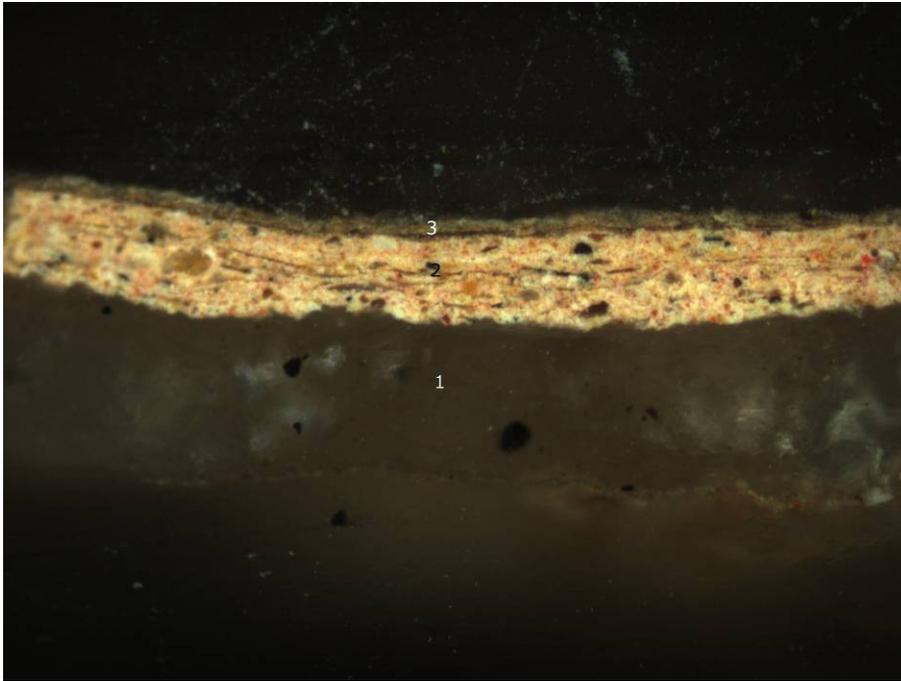
ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) En un lateral de la muestra (no visible en la fotografía) se aprecia un pequeño fragmento de un estrato de color rosado cuya presencia únicamente se ha podido confirmar mediante el estudio realizado con el microscopio electrónico de barrido. Se trata de un minúsculo resto de una policromía anterior que está compuesto por blanco de plomo, tierra roja, ocre y laca roja. Su espesor oscila entre 5 y 10 μ .

2) Capa de preparación compuesta por sulfato cálcico aglutinado con abundante cola animal. Su espesor máximo es superior a 20 μ .

3) Capa de color rosado ocre con finos granos de color rojo, rojo anaranjado, amarillo, blanco y terroso. Está compuesta por blanco de titanio, trazas de blanco de cinc (frecuentemente usado como aditivo del blanco de titanio), tierra roja, ocre, rojo de cadmio y trazas de sombra. Su espesor oscila entre 15 y 20 μ .

4) Capa pardusca de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 μ .



Muestra: LOS-4

Aumentos: 200X

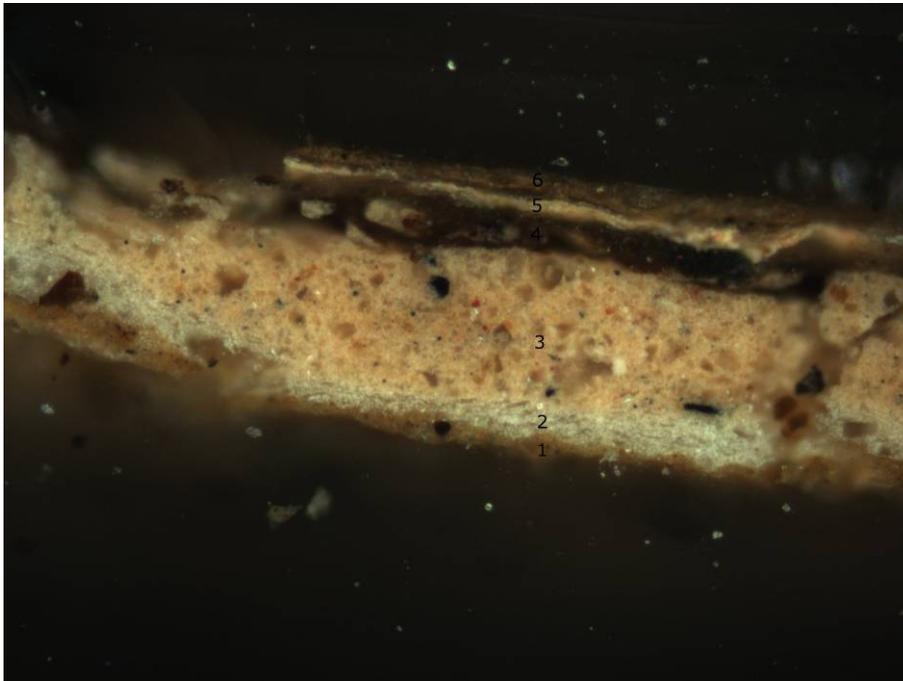
Descripción: Carnación, lateral rodilla izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de preparación compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 125 μ .

2) Capa de color rosado ocre con granos de color rojo, rojo anaranjado, amarillo, blanco y terroso. El grosor de dichos granos es variable. Los gránulos rojos, rojo anaranjados y ocre son de escaso espesor y los pardos y oscuros son más gruesos. Está compuesta por blanco de titanio (con trazas de blanco de cinc) mezclado con tierra roja, ocre, rojo de cadmio y trazas de sombra. Su espesor oscila entre 45 y 50 μ .

3) Capa pardusca de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 μ .



Muestra: LOS-5

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, centro del cuello.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de color rosado con granos rojos y terrosos. Está compuesta por blanco de plomo (trazas de barita o blanco fijo y blanco de titanio), tierra roja, sombra y negro carbón. Su espesor oscila entre 10 y 15 μ .

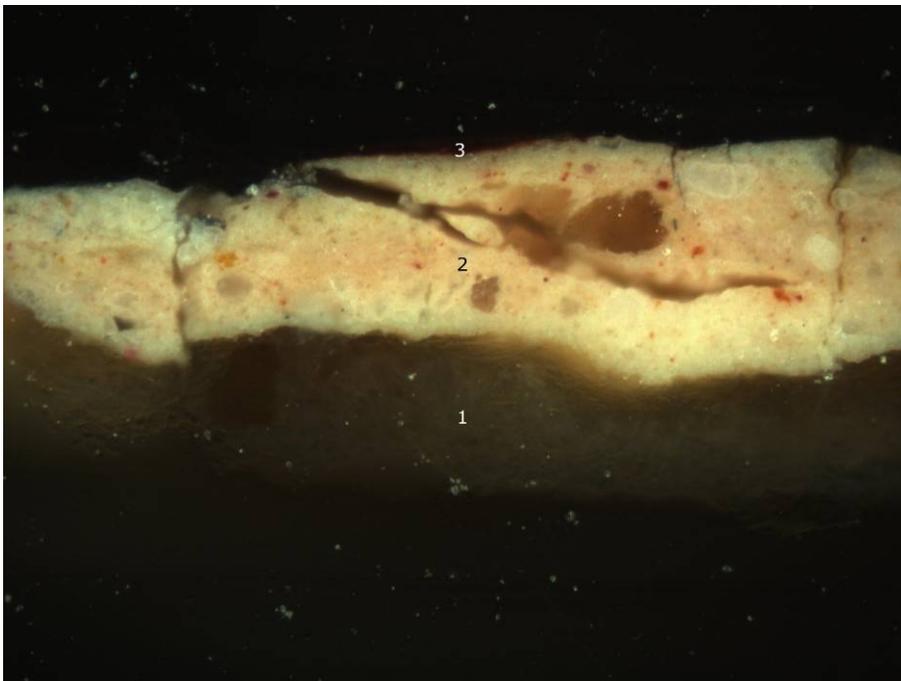
2) Capa de color blanco y apariencia homogénea compuesta por blanco fijo, blanco de titanio y trazas de tierra roja. Su espesor oscila entre 30 y 95 μ .

3) Capa de color rosado con abundantes granos de color rojo anaranjado, blanco, terroso y negro. Está compuesta por litopón, calcita, tierra roja y negro carbón. Su espesor oscila entre 30 y 60 μ .

4) Capa marrón oscuro de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 μ . En algunas zonas de esta capa se han encontrado restos de sulfato cálcico.

5) Fina capa de color rosado compuesta por blanco de titanio (trazas de blanco de cinc) y tierra roja. Tiene un espesor de 5 μ .

6) Capa parduzca de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 μ .



Muestra: LOS-7

Aumentos: 200X

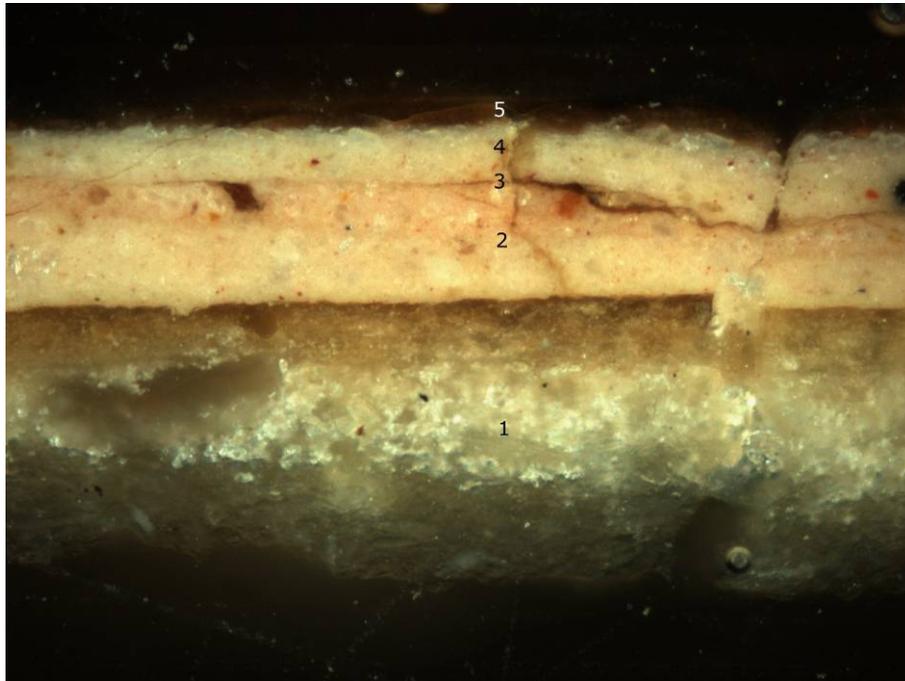
Descripción: Carnación, oreja izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de preparación compuesta por sulfato cálcico aglutinado con cola animal. Tiene un espesor superior a 75 μ .

2) Capa de color rosado con granos de color rojo, rojo oscuro, azul, amarillo, ocre, blanco y negro. Está compuesta por blanco de plomo, tierra roja, laca roja, ocre y trazas de azurita, bermellón, amarillo de plomo y estaño y negro carbón. Su espesor oscila entre 95 y 125 μ .

3) Capa discontinua de laca roja. Tiene un espesor inferior a 5 μ .



Muestra: LOS-12

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mano derecha, hacia la palma.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

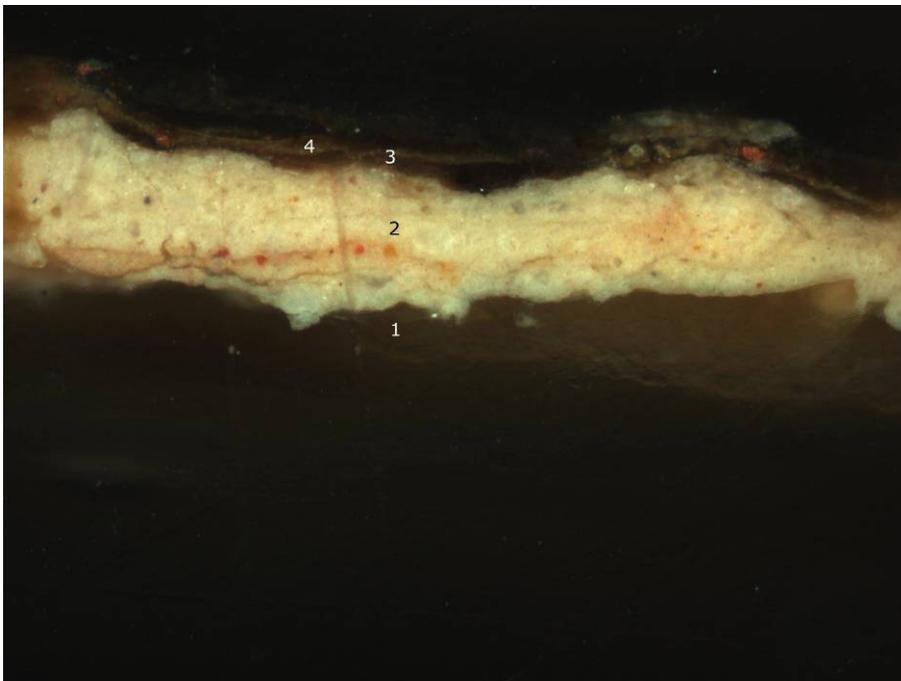
1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 155 μ .

2) Capa de color rosado con granos gruesos de color rojo, rojo oscuro, azul, amarillo, terroso y negro. En este estrato, como se puede ver en la imagen, se aprecian dos manos de color rosado con diferente intensidad de color. El análisis químico revela que ambas tienen la misma composición, estando constituidas por blanco de plomo, tierra roja, ocre, laca roja, sombra y trazas de azurita y negro carbón. El espesor oscila entre 45 y 60 μ .

3) Capa pardusca discontinua, de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 μ .

4) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, tierra roja y trazas de laca roja, azurita y negro carbón. Su espesor oscila entre 25 y 35 μ .

5) Capa parda de naturaleza orgánica. Su espesor oscila entre 5 y 10 μ .



Muestra: LOS-14

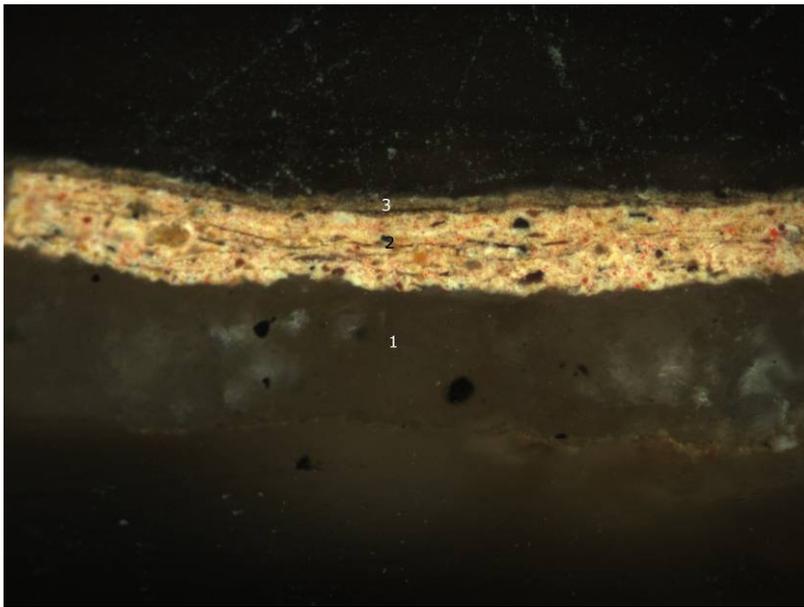
Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mano derecha, exterior hacia la palma.

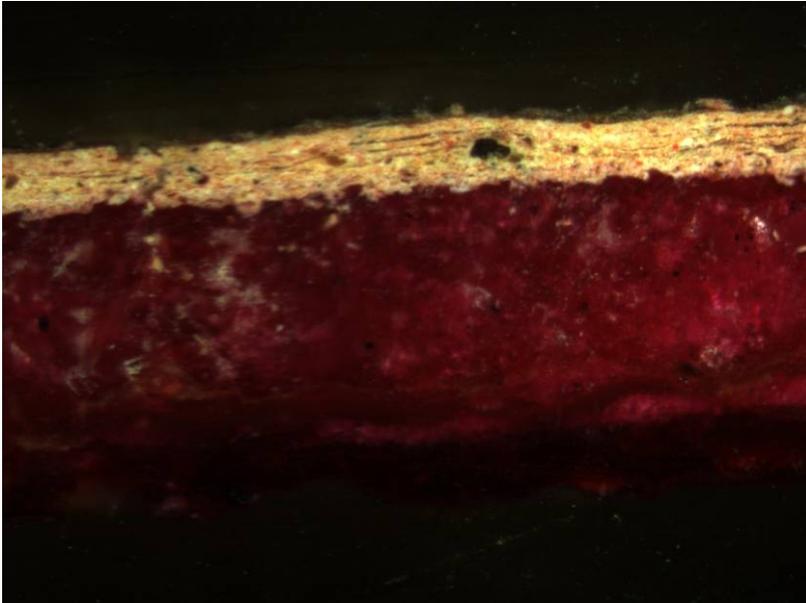
ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico aglutinado con cola animal. Tiene un espesor superior a 155 μ .
- 2) Capa de color rosado con granos gruesos de color rojo, rojo oscuro, azul, amarillo, terroso y negro. En la imagen se pueden apreciar distintas zonas de color rosado con diferente intensidad de color. El análisis de las diferentes manos revela que todas tienen la misma composición, estando constituidas por blanco de plomo, tierra roja, ocre, laca roja, sombra y trazas de azurita y negro carbón. El espesor oscila entre 50 y 90 μ .
- 3) Capa pardusca de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 μ .
- 4) Capa de color pardo rosado compuesta por blanco de plomo, tierras y bermellón. Tiene un espesor de 5 μ .

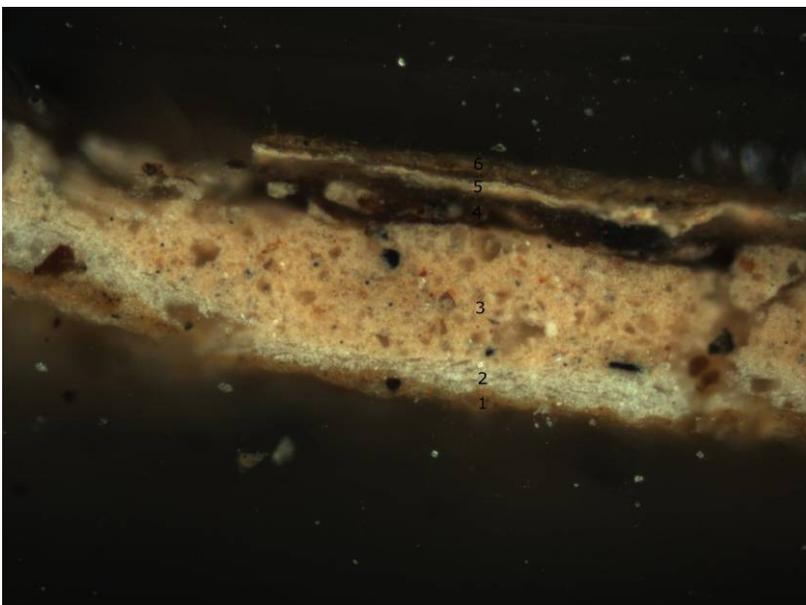
3.2. Ensayos de aglutinantes en cortes estratigráficos



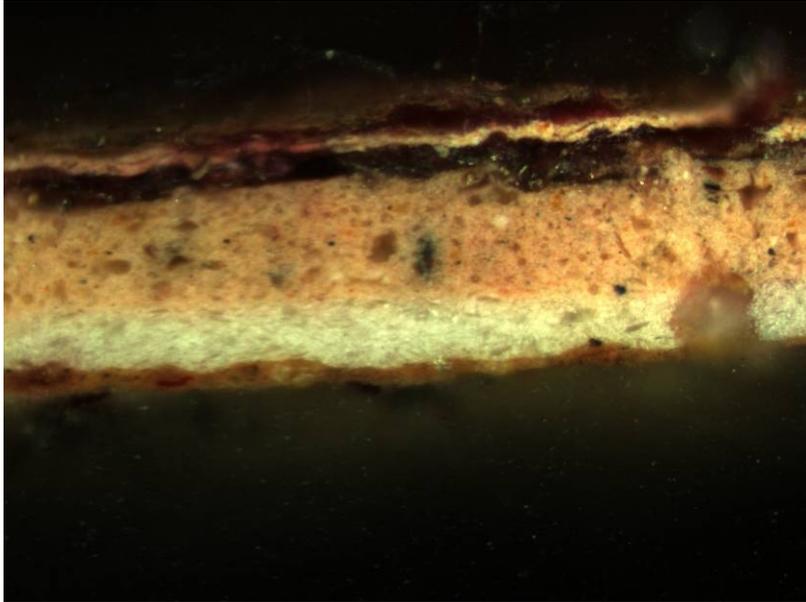
Microfotografía de la muestra LOS-4.



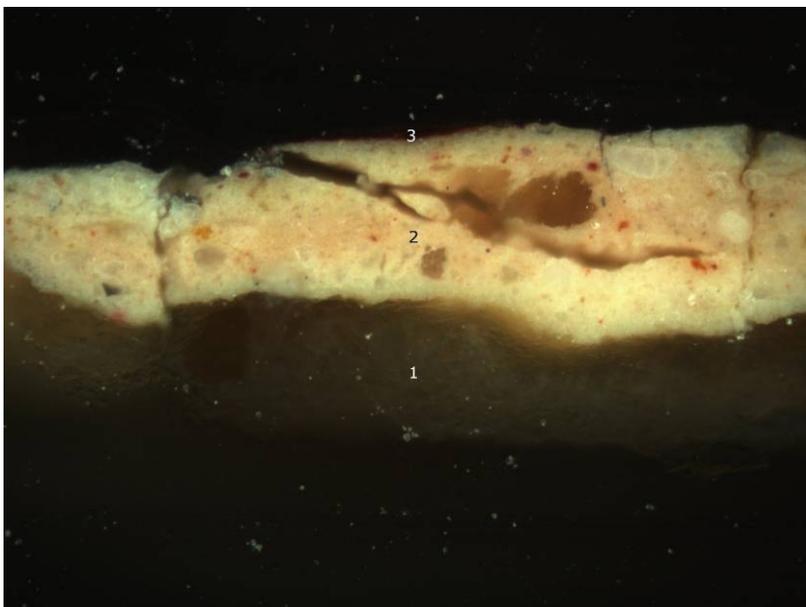
Microfotografía de la muestra LOS-4 teñida con fucsina. Se observa la tinción positiva con el reactivo fucsina sobre la capa de preparación.



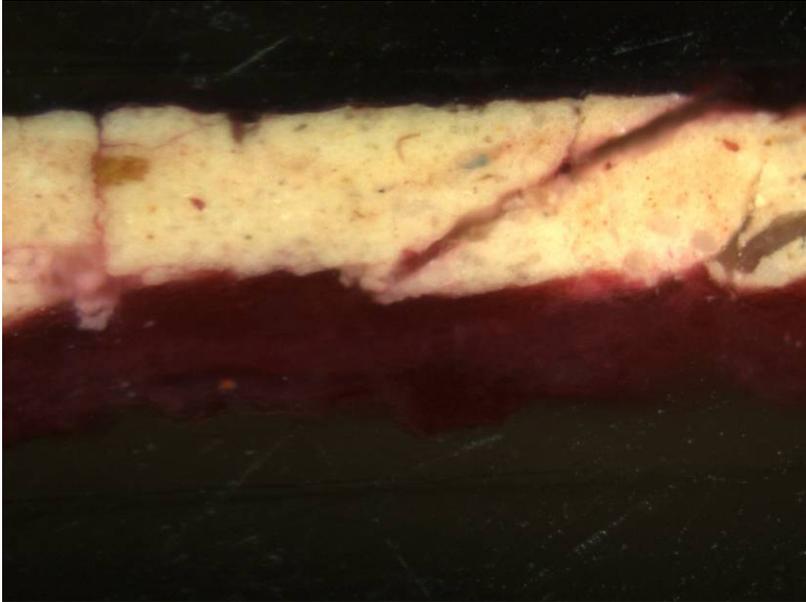
Microfotografía de la muestra LOS-5.



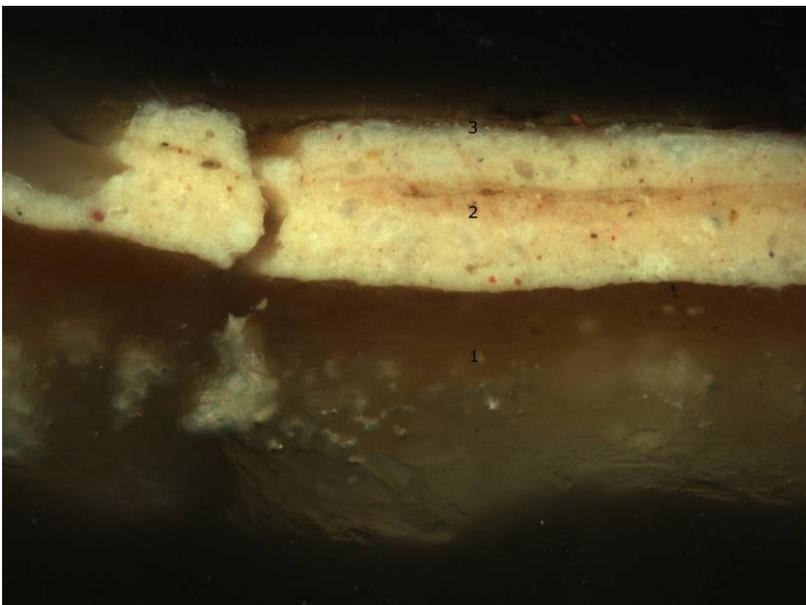
Microfotografía de la muestra LOS-5 teñida con fucsina. Se observa la tinción positiva con el reactivo fucsina únicamente en la capa superficial orgánica.



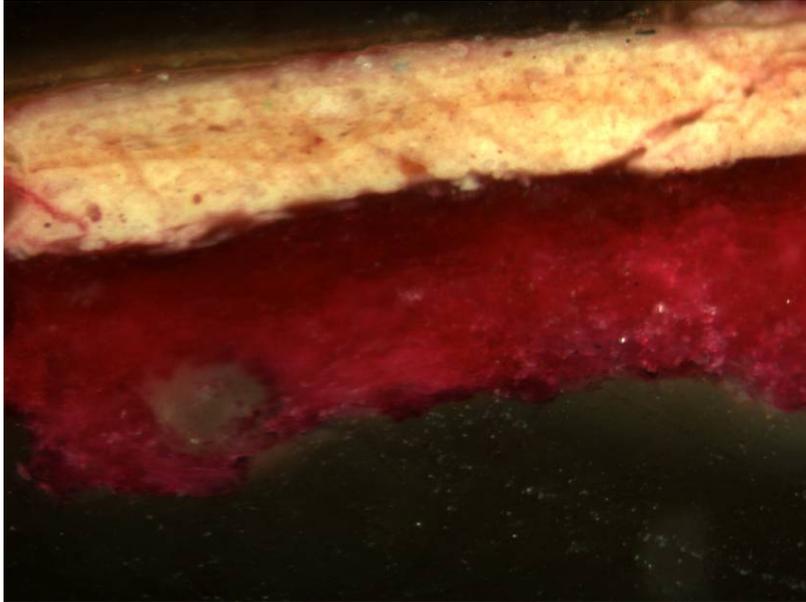
Microfotografía de la muestra LOS-7.



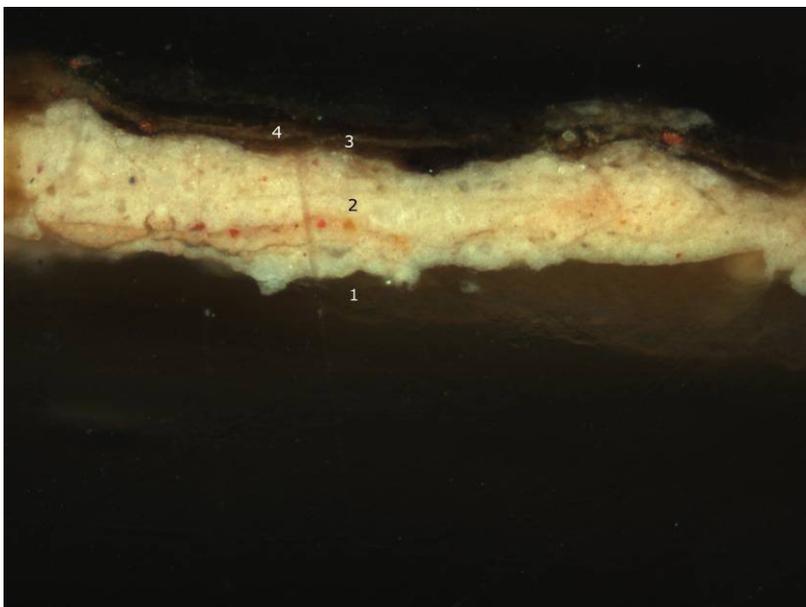
Microfotografía de la muestra LOS-7 teñida con fucsina. Se observa la tinción positiva con el reactivo fucsina sobre la capa de preparación.



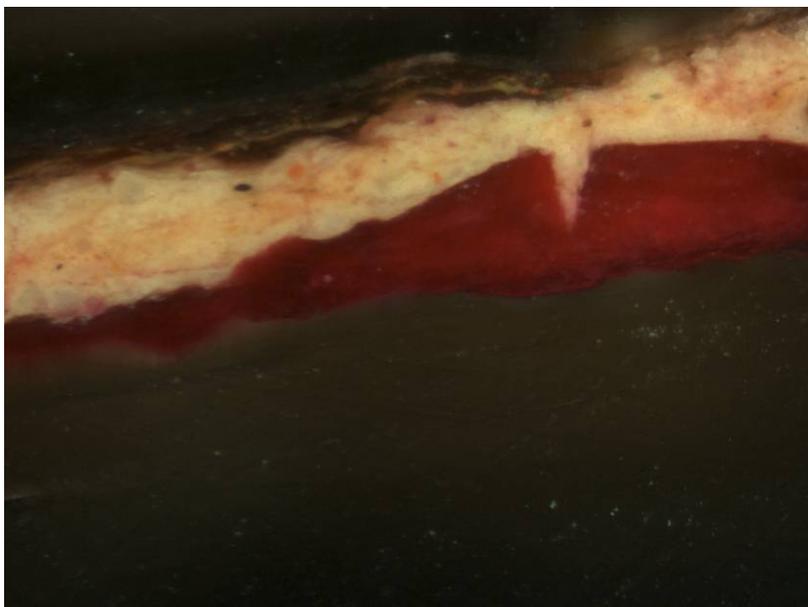
Microfotografía de la muestra LOS-12.



Microfotografía de la muestra LOS-12 teñida con fuchsina. Se observa la tinción positiva con el reactivo fuchsina sobre la capa de preparación.



Microfotografía de la muestra LOS-14.



Microfotografía de la muestra LOS-14 teñida con fuchsina. Se observa la tinción positiva con el reactivo fuchsina sobre la capa de preparación.

3.3. Análisis de materiales por IR y cromatografía de gases

LOS-1: Capa pictórica, pierna izquierda, arañazo.

Capa Nº	Color	Esesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	rosado (4 capas)	20	blanco de titanio, tierra roja, dolomita, negro carbón (tr.)	aceite de nueces, resina de conífera, cera de abejas (tr.)
2	pardo oscuro	15-20	tierras (tr.)	cola animal

tr.: trazas

La muestra suministrada corresponde a un repinte o reintegración moderna (posterior a 1920) rica en blanco de titanio aglutinada con una mezcla óleo – resinosa que contiene algo de cera de abejas. Se asienta sobre una base de cola animal que se detecta tanto por espectroscopía IR de superficie como por análisis cromatográfico de aminoácidos. La superposición de capas, al faltar la preparación, no está claro que vaya de la manera expresada, sino que podría ser al revés, esto es la cola animal como base de la pintura.

LOS-2: Pasta blanca de restauración, dedo meñique. Contiene esencialmente sulfato de bario, yeso, goma laca y algo de aceite secante (minoritario). Este último podría ser una contaminación procedente del contacto de esta masilla con el barniz o la policromía.

LOS-8 a LOS-11: Depósitos superficiales. Hisopos extraídos con acetona en diferentes localizaciones.

Estas cuatro muestras produjeron un resultado muy similar en el análisis cromatográfico. Contienen esencialmente aceite de linaza, perteneciente al barniz. Junto a él aparecen pequeñas cantidades de resina diterpénica y cera de abeja. En particular la resina diterpénica parece una mezcla de goma laca y resina de conífera, por comparación con el resultado de la muestra LOS-2 y con el patrón de goma laca.

LOS-12: Policromía completa. Mano derecha, hacia la palma.

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	130	yeso, anhidrita, dolomita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal
2	marrón	45	yeso, anhidrita (tr.), dolomita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal
3	rosado	60	albayalde, tierra roja, negro carbón	aceite de linaza
4	pardo translúcido	5	-	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
5	Rosado	30	albayalde, tierra roja	aceite de linaza
6	pardo oscuro translúcido	10	-	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

La preparación tiene dos capas. La inferior es de yeso basto rico en anhidrita, mientras que la superior, aunque no se tienen datos de ella de IR es de suponer que posee la misma composición, pero más pobre en anhidrita al estar fuertemente impregnada de cola animal. La carnación original es la capa 3 y contiene albayalde y tierra roja. La capa 5 es un repinte con composición muy similar aunque con diferente textura. Debe tratarse de un repinte antiguo, anterior a mediados del siglo XIX por la ausencia de pigmentos modernos. Los barnices (tanto el intermedio como el final) no poseen abundante resina a juzgar por su falta de fluorescencia UV y por la escasa cantidad de resina que aparece en el análisis cromatográfico de la muestra completa.

LOS-13: Madera con un resto de preparación. Muestra extraída en una grieta de la palma de la mano derecha.

Es muy similar al de la preparación inferior de la muestra LOS-12. Está constituida por yeso, anhidrita, dolomita (tr.), arcillas (tr.) y cola animal.

LOS-15: Depósito superficial. Hisopo extraído por frotamiento en seco sobre todo el rostro.

El análisis de IR del hisopo (obtenido por diferencia entre la parte manchada del hisopo y la parte limpia) detecta los siguientes componentes:

- aceite secante
- resina terpénica
- proteína
- oxalato (posiblemente de calcio)

El análisis mediante cromatografía de metilación pone de manifiesto una composición similar a la de los hisopos extraídos con acetona, esto es una mezcla de aceite de linaza, y en menor cantidad gomalaca, resina de conífera y cera de abeja. El análisis de cromatografía mediante siliación pone de manifiesto la presencia de cola animal procedente seguramente de antiguas operaciones de restauración.

4. CONCLUSIONES

Estudio estratigráfico

La escultura presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico aglutinado con cola animal. En algunas estratigrafías se observan dos capas de preparación. La inferior es de yeso basto rico en anhidrita, mientras que la superior posee la misma composición, pero más pobre en anhidrita al estar fuertemente impregnada de cola animal. El espesor máximo medido de la preparación es de 175 μ .

La carnación original está compuesta por blanco de plomo mezclado con tierra roja, laca roja y ocre y puede contener pequeñas cantidades (en ocasiones a nivel de trazas) de otros pigmentos como sombra, bermellón, azurita, negro carbón y

amarillo de plomo y estaño. Esta policromía se ha encontrado en las muestras extraídas de la oreja y de la mano derecha. También se ha encontrado restos de esta policromía, por debajo de la actual, en una de las muestras extraídas de la pierna izquierda.

En la mano derecha, superpuesta a la policromía original, encontramos un repinte con composición muy similar a la original aunque con diferente textura. Debe tratarse de un repinte antiguo, anterior a mediados del siglo XIX por la ausencia de pigmentos modernos. Los barnices (tanto el que se encuentra situado entre la policromía original y el repinte como el barniz final) poseen escasa cantidad de resina como pudo comprobarse en el análisis cromatográfico y de fluorescencia UV.

La policromía no original, localizada fundamentalmente en las muestras extraídas de las piernas, está compuesta por blanco de titanio, trazas de blanco de cinc (un aditivo frecuente del blanco de titanio), tierra roja, ocre, sombra y rojo de cadmio. Esto se corresponde con un repinte o reintegración moderna como podemos deducir por la utilización del pigmento blanco de titanio (posterior a 1920).

La muestra extraída del centro del cuello presenta la siguiente secuencia de capas:

- 1) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo (trazas de barita o blanco fijo y blanco de titanio), tierra roja, sombra y negro carbón.
- 2) Capa de color blanco compuesta por blanco fijo, blanco de titanio y trazas de tierra roja.
- 3) Capa de color rosado compuesta por litopón, calcita, tierra roja y negro carbón.
- 4) Capa marrón oscuro de naturaleza orgánica.
- 5) Fina capa de color rosado compuesta por blanco de titanio (trazas de blanco de cinc) y tierra roja.
- 6) Capa parduzca de naturaleza orgánica.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita, litopón, blanco de titanio, blanco de cinc

Rojos: tierra roja, laca roja, bermellón, rojo de cadmio

Amarillos: ocre, amarillo de plomo y estaño

Azules: azurita

Pardos: sombra, tierras

Negros: negro carbón

Aglutinantes

Los ensayos de tinción realizados sobre los cortes estratigráficos han permitido determinar que el tipo de aglutinante empleado tanto en la preparación original como en la correspondiente a la nueva policromía es de naturaleza proteica, posiblemente cola animal. El estudio realizado mediante cromatografía gaseosa e IR confirman que el aglutinante empleado en la preparación es cola animal.

El aglutinante de la policromía original es de naturaleza oleosa, como se ha podido comprobar en los ensayos de tinción. Este tipo de estudios, fundamentalmente orientativo, ha sido posteriormente confirmado mediante la cromatografía gaseosa. Esta técnica ha permitido conocer que el aglutinante empleado es aceite de linaza.

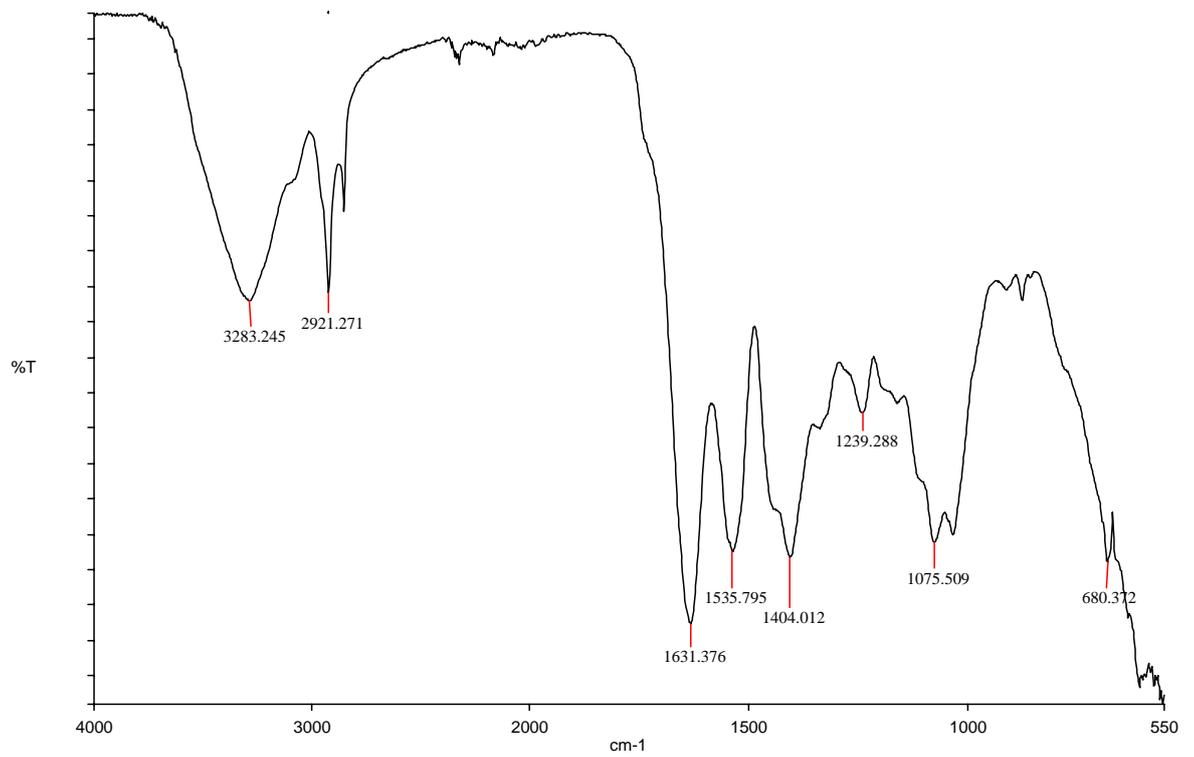
El aglutinante utilizado en la capa de color o policromía no original de las piernas es una mezcla óleo – resinosa que contiene algo de cera de abejas. Está compuesto por aceite de nueces, resina de conífera y trazas de cera de abejas.

Barnices y depósitos superficiales

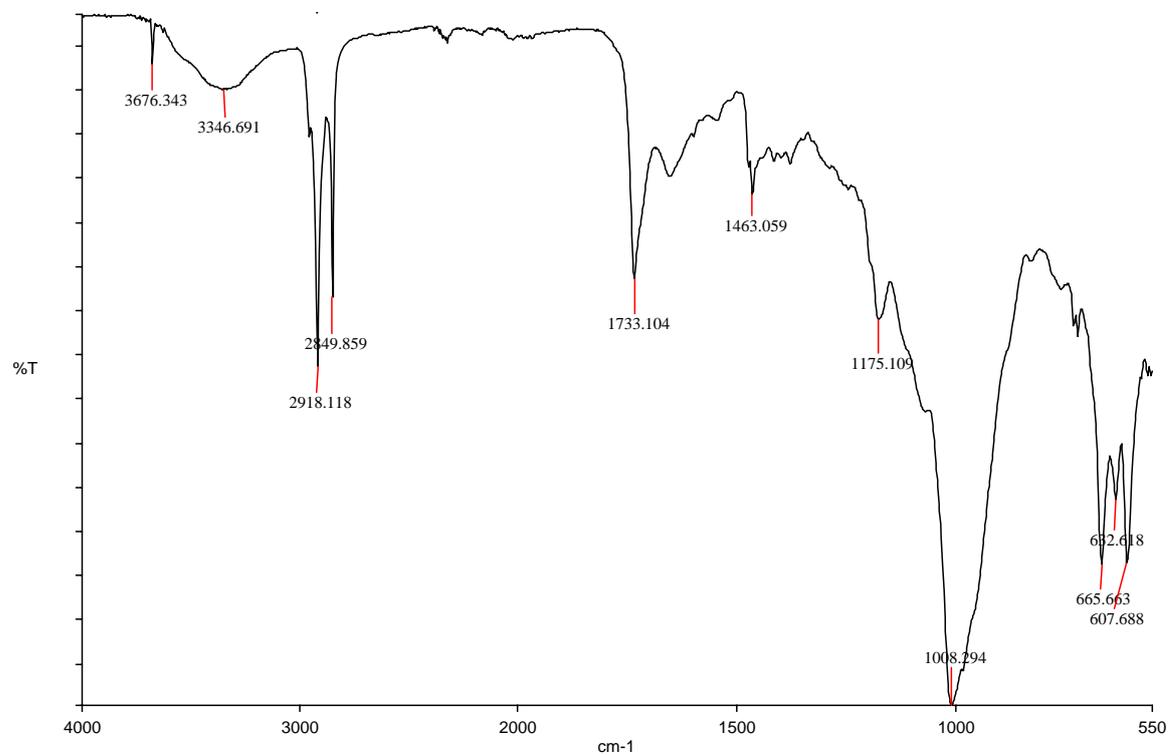
Los depósitos superficiales extraídos con acetona de diferentes zonas de la imagen produjeron un resultado muy similar en el análisis cromatográfico. Contienen esencialmente aceite de linaza, perteneciente al barniz. Junto a él aparecen pequeñas cantidades de resina diterpénica y cera de abeja. En particular la resina diterpénica parece una mezcla de goma laca y resina de conífera. Estos mismos resultados se han obtenido para el depósito extraído por frotamiento en seco del rostro donde se detecta, además de los compuestos anteriores, la presencia de oxalato (posiblemente de calcio) y cola animal procedente, seguramente, de antiguas operaciones de restauración.

5. ANEXO GRÁFICO

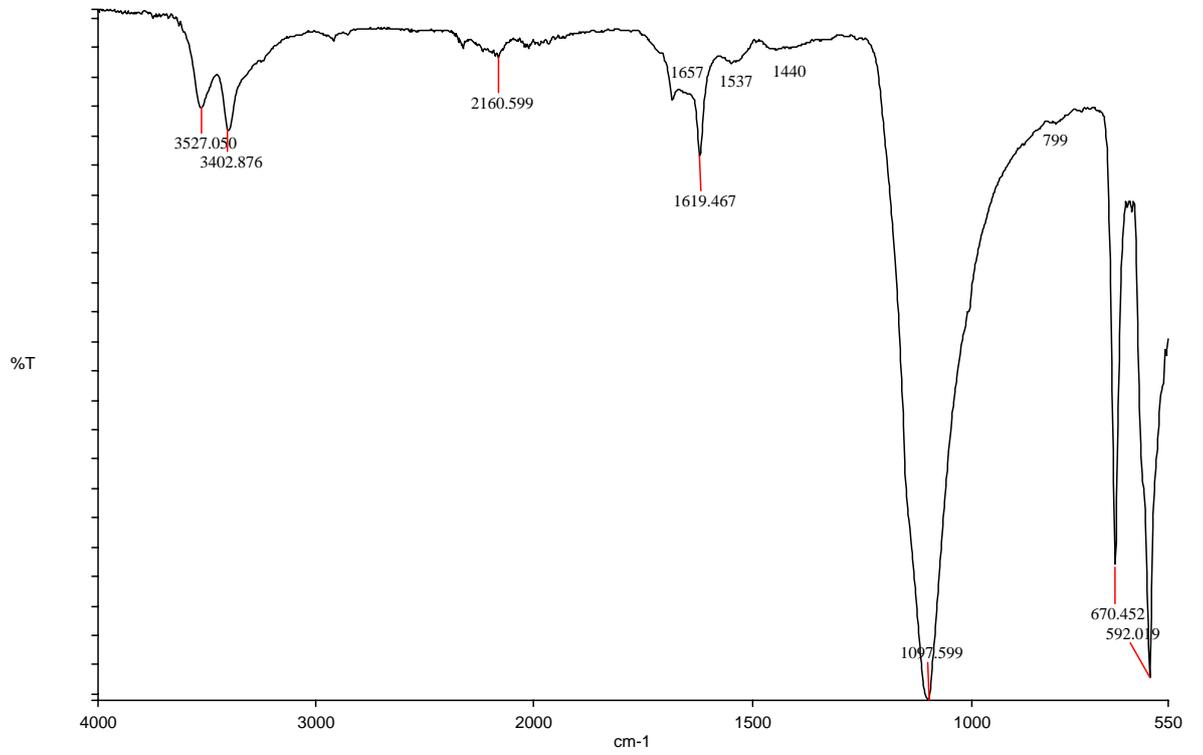
5.1. ESPECTROSCOPÍA DE IR



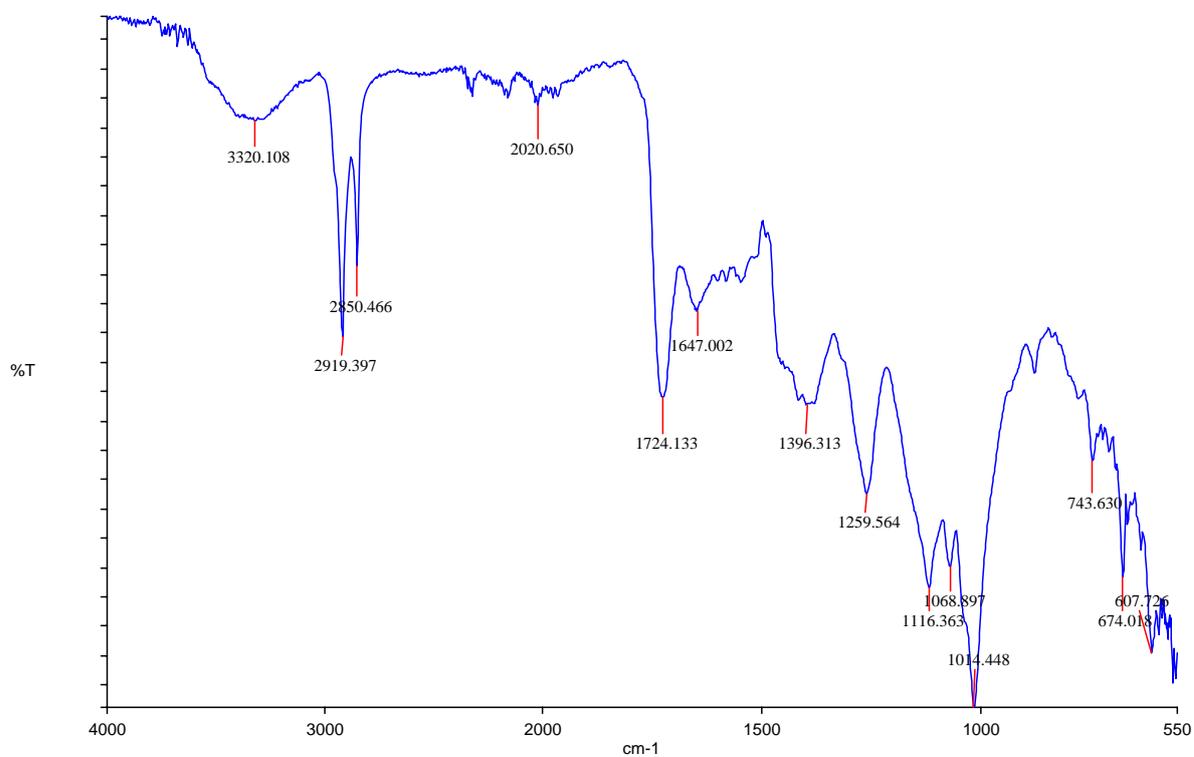
Superficie brillante (orgánica) de la muestra LOS-1



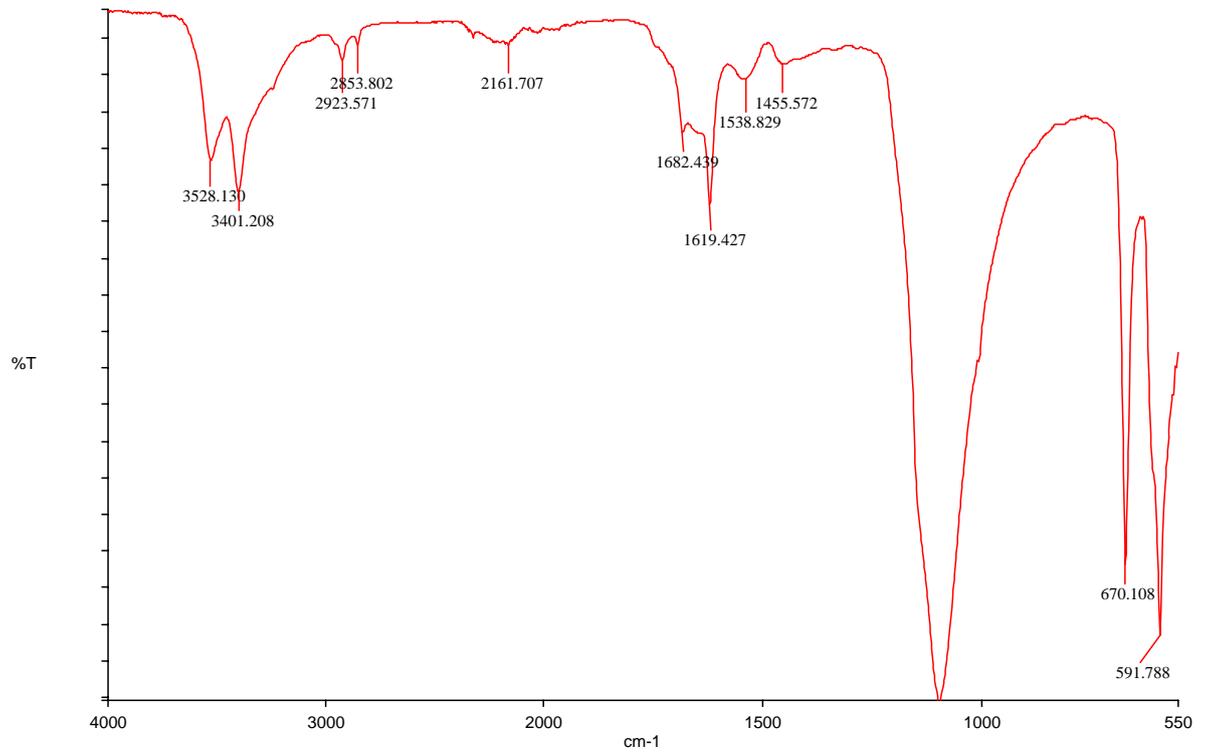
Pasta de restauración. Muestra LOS-2



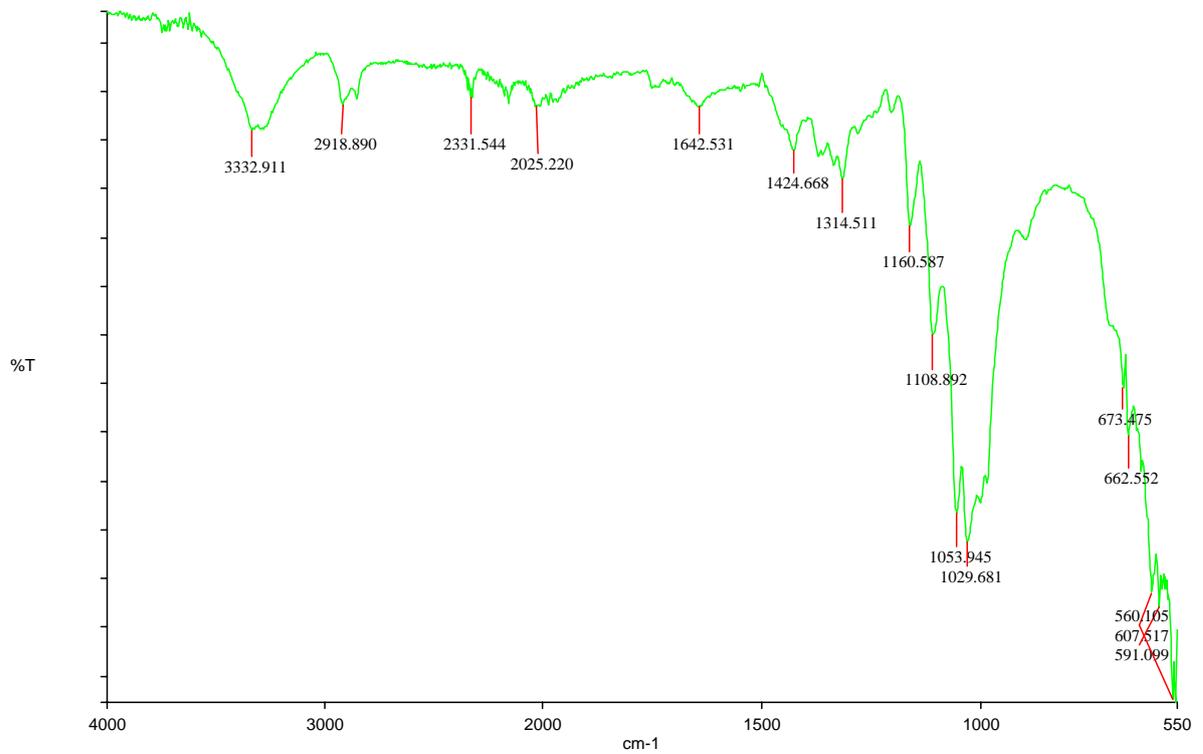
Preparación de la muestra LOS-12



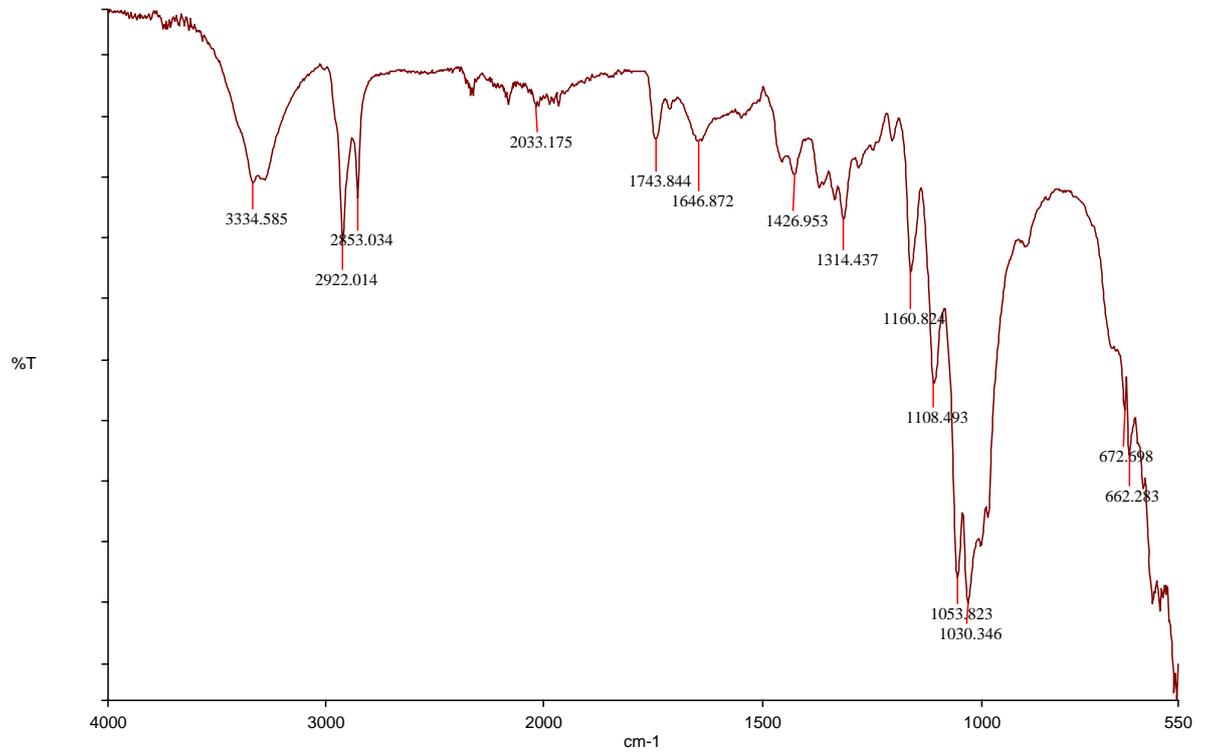
Superficie de la muestra LOS-12



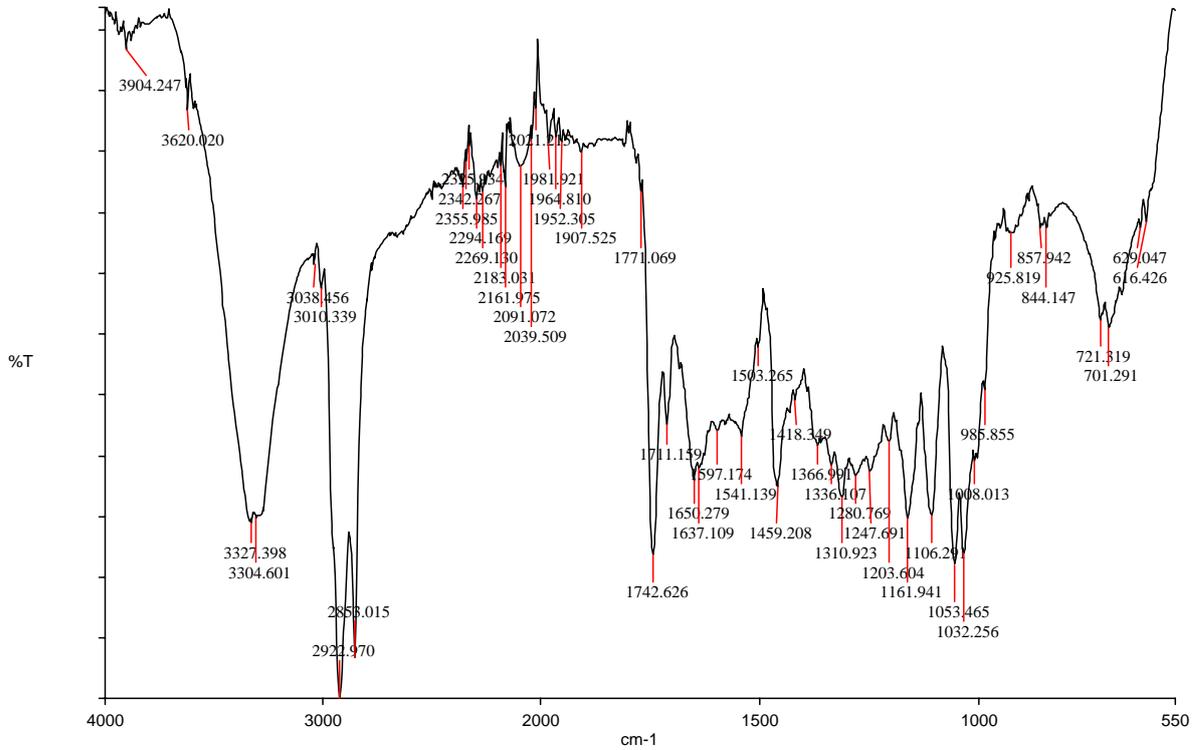
Preparación de yeso. Muestra LOS-13



Algodón limpio. Muestra LOS-15

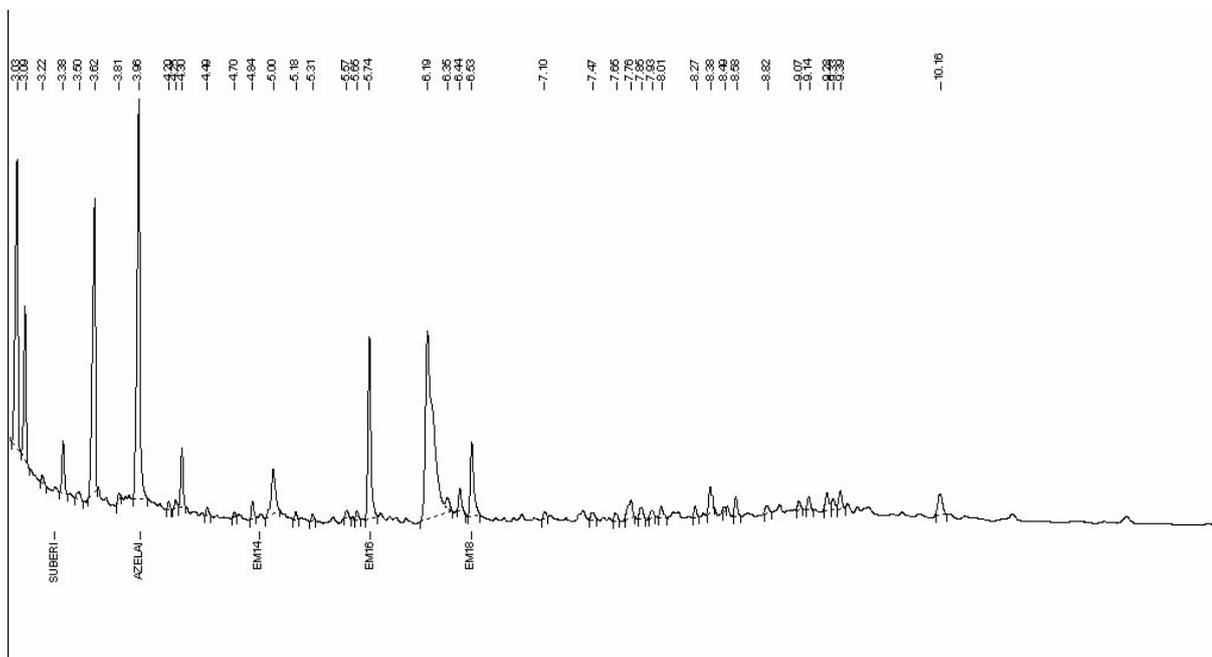


Algodón sucio. Muestra LOS-15

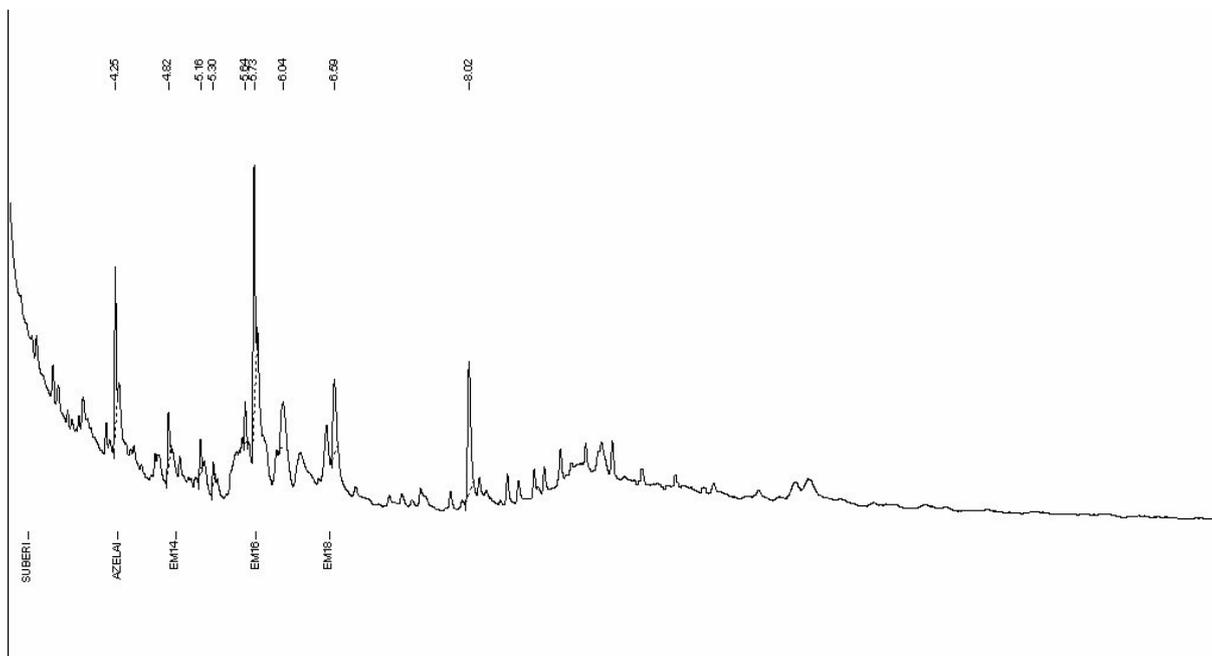


Diferencia entre los dos anteriores espectros.

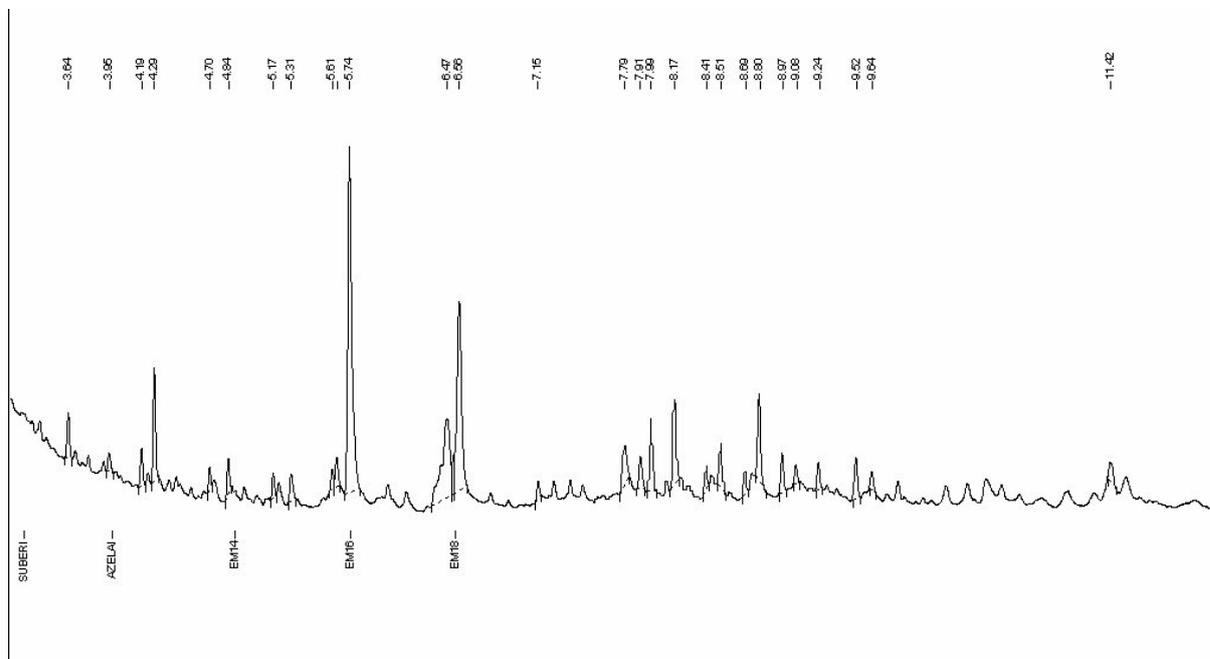
5.2.CROMATOGRAFÍA DE GASES



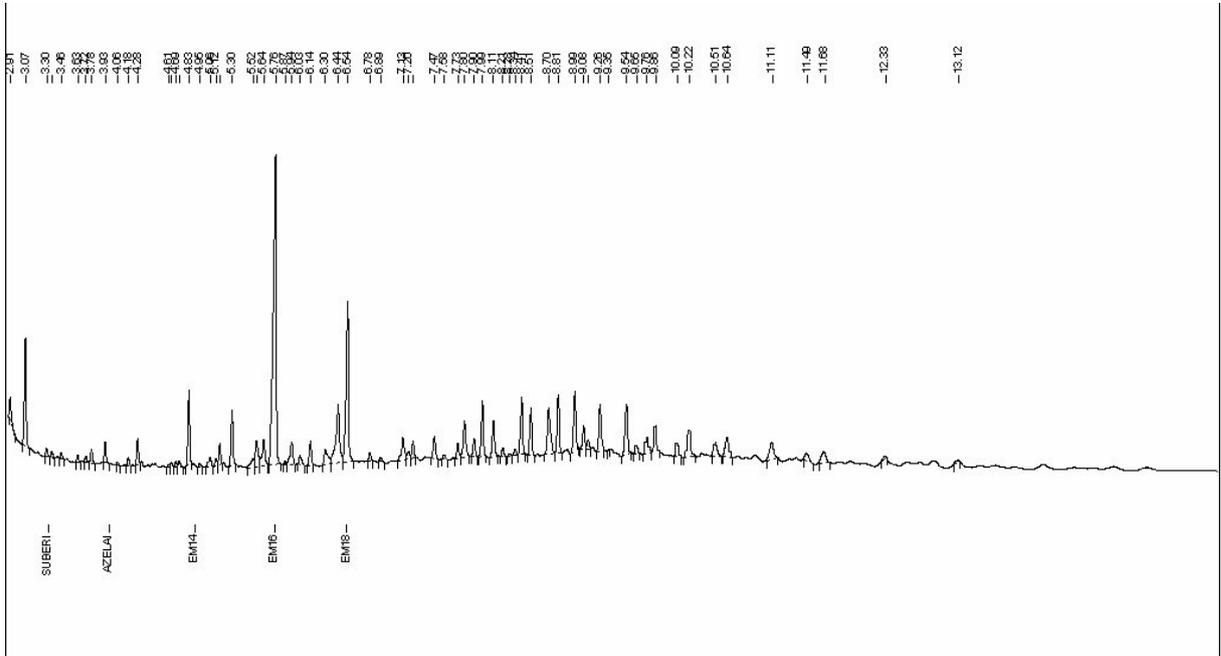
LOS-1, completa. Los picos marcados son de aceite de nueces. El resto corresponden a una compleja mezcla de aceite de linaza, resinas diterpénicas y cera de abeja



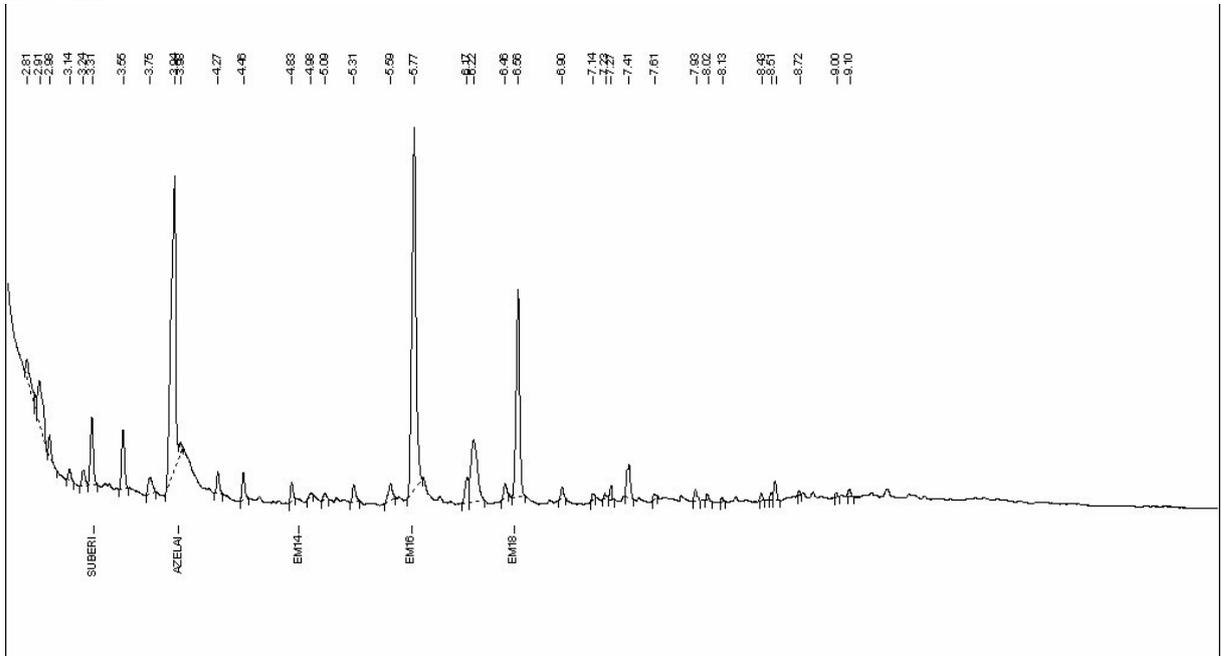
Pasta de la muestra LOS-2, con aceite de nueces y gomalaca esencialmente



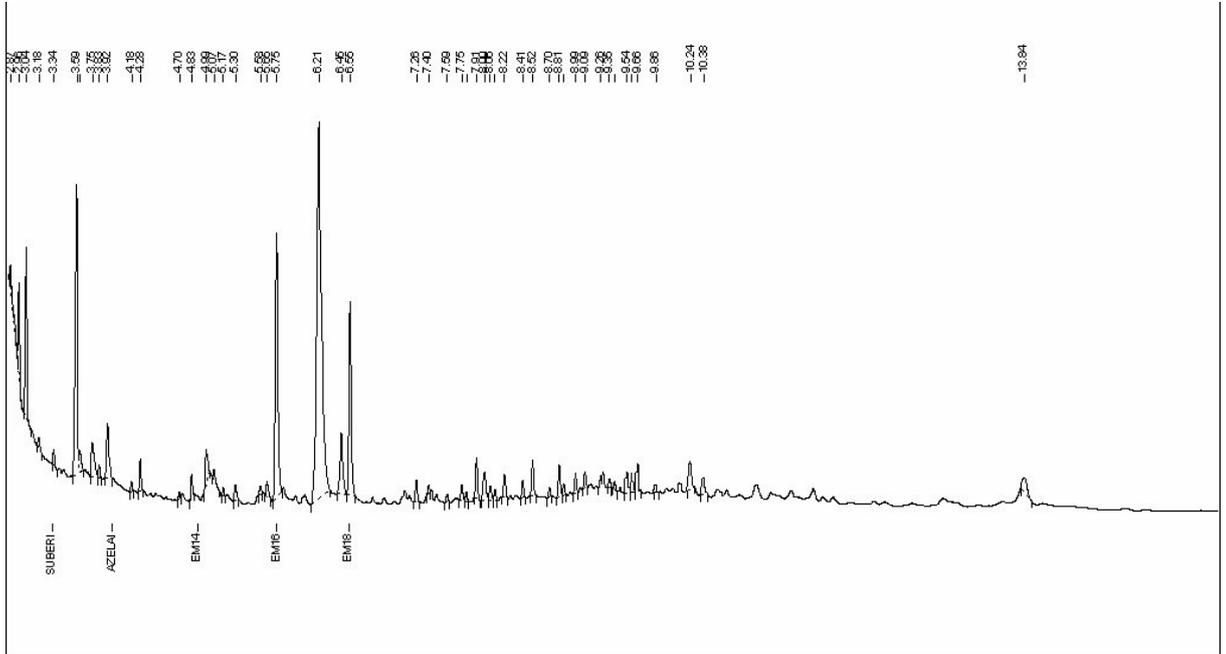
Hisopo LOS-8



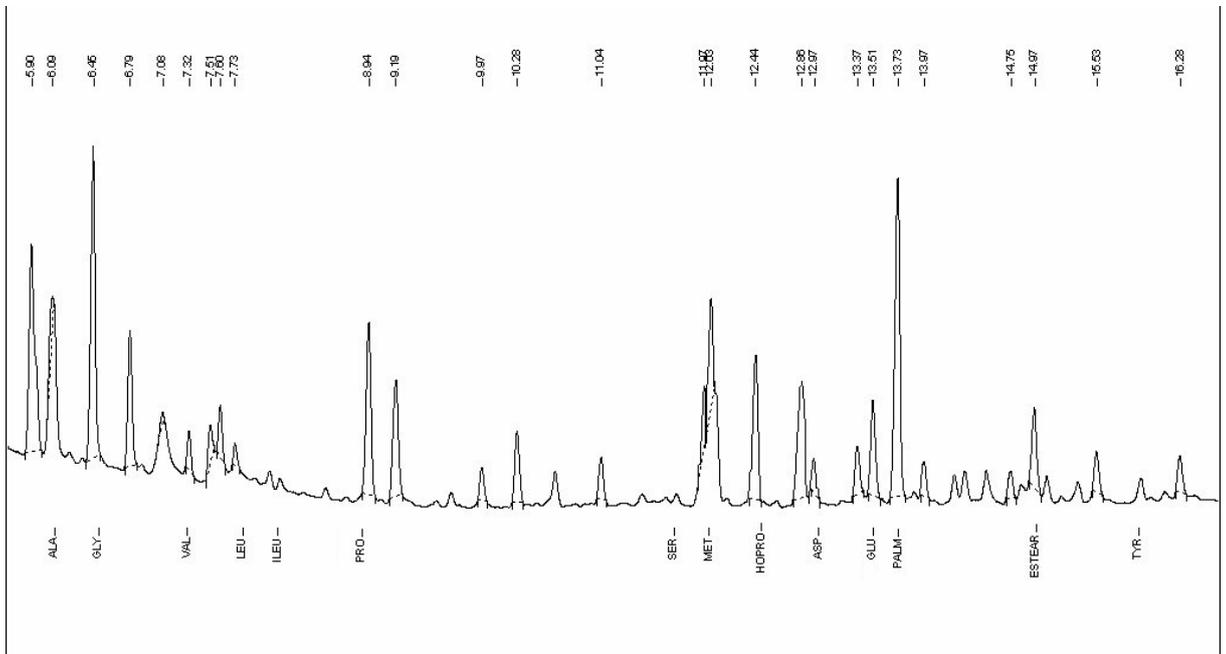
LOS-11



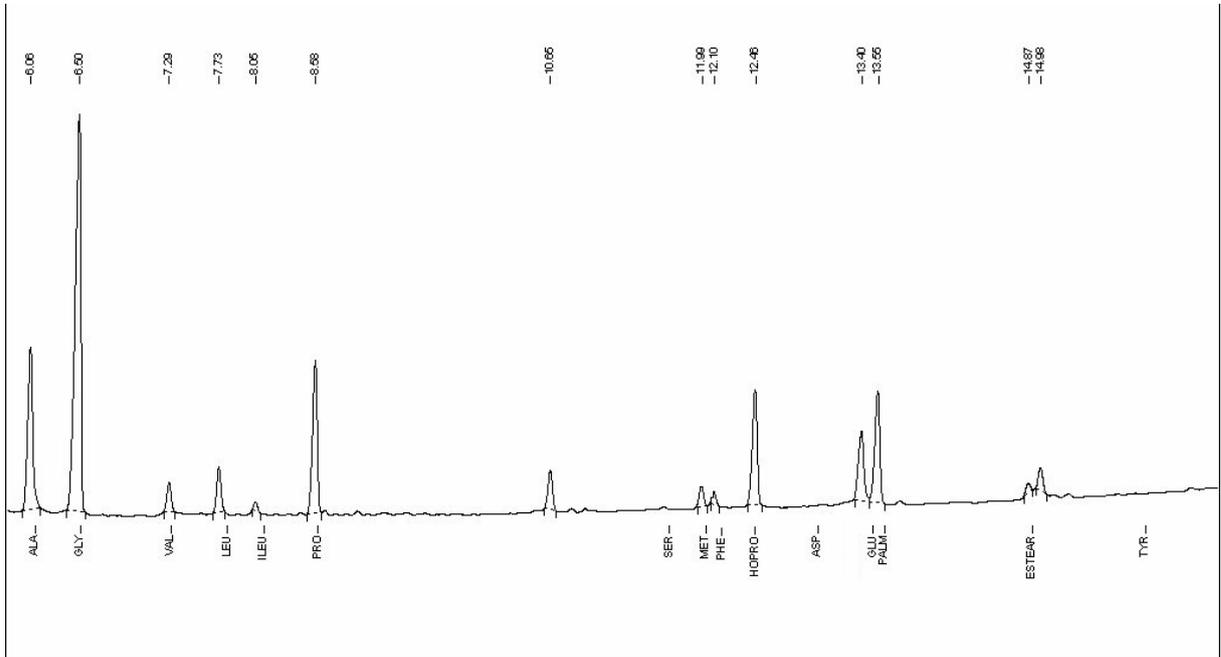
LOS-12, policromía completa



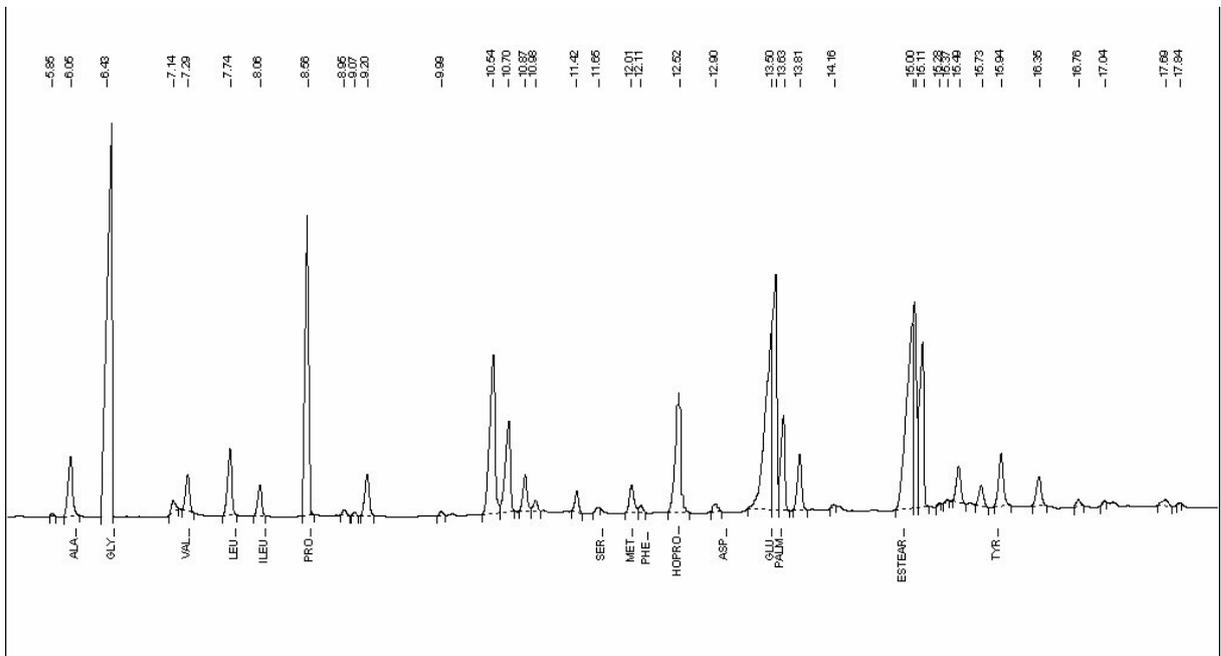
LOS-15



Cromatógrama de aminoácidos y ácidos grasos de la muestra completa LOS-1. Corresponde a una mezcla de cola animal (de la capa orgánica) y aceite de nueces (de la pintura)



Capa de preparación. Muestra LOS-13

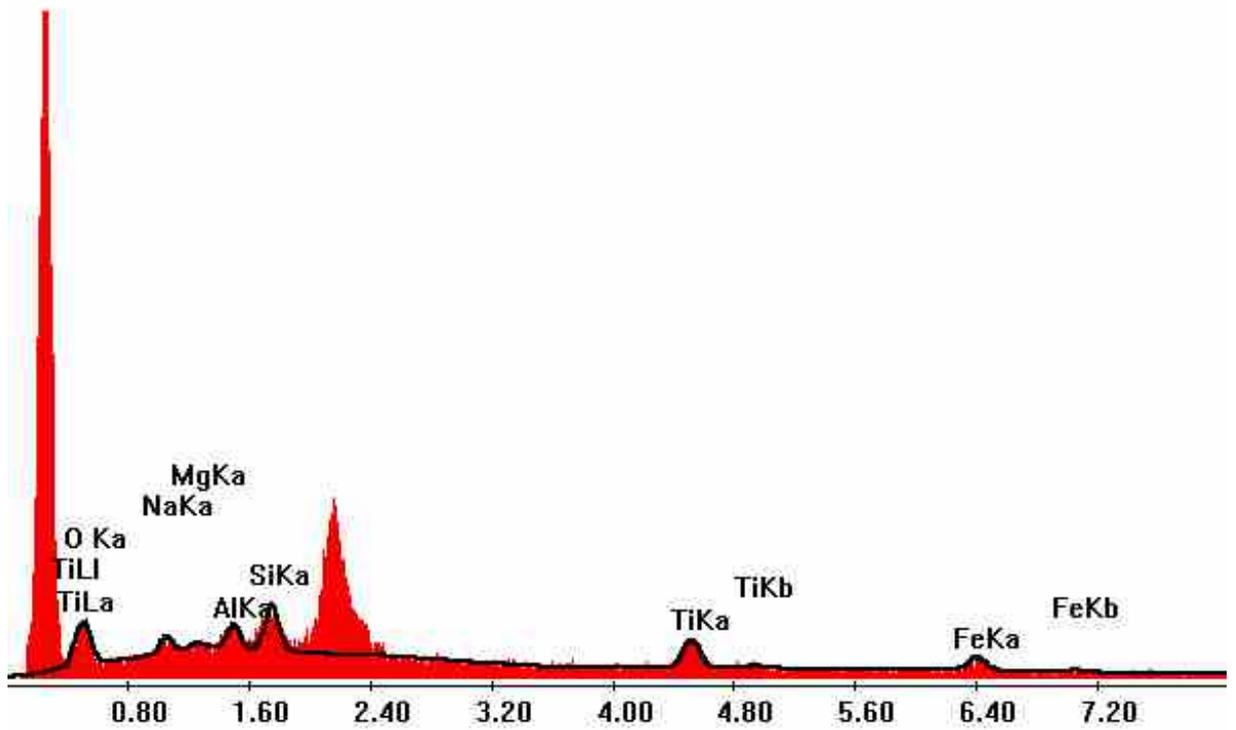


Aminoácidos de la muestra LOS-15, de un extracto acuoso del hisopo de limpieza en seco.

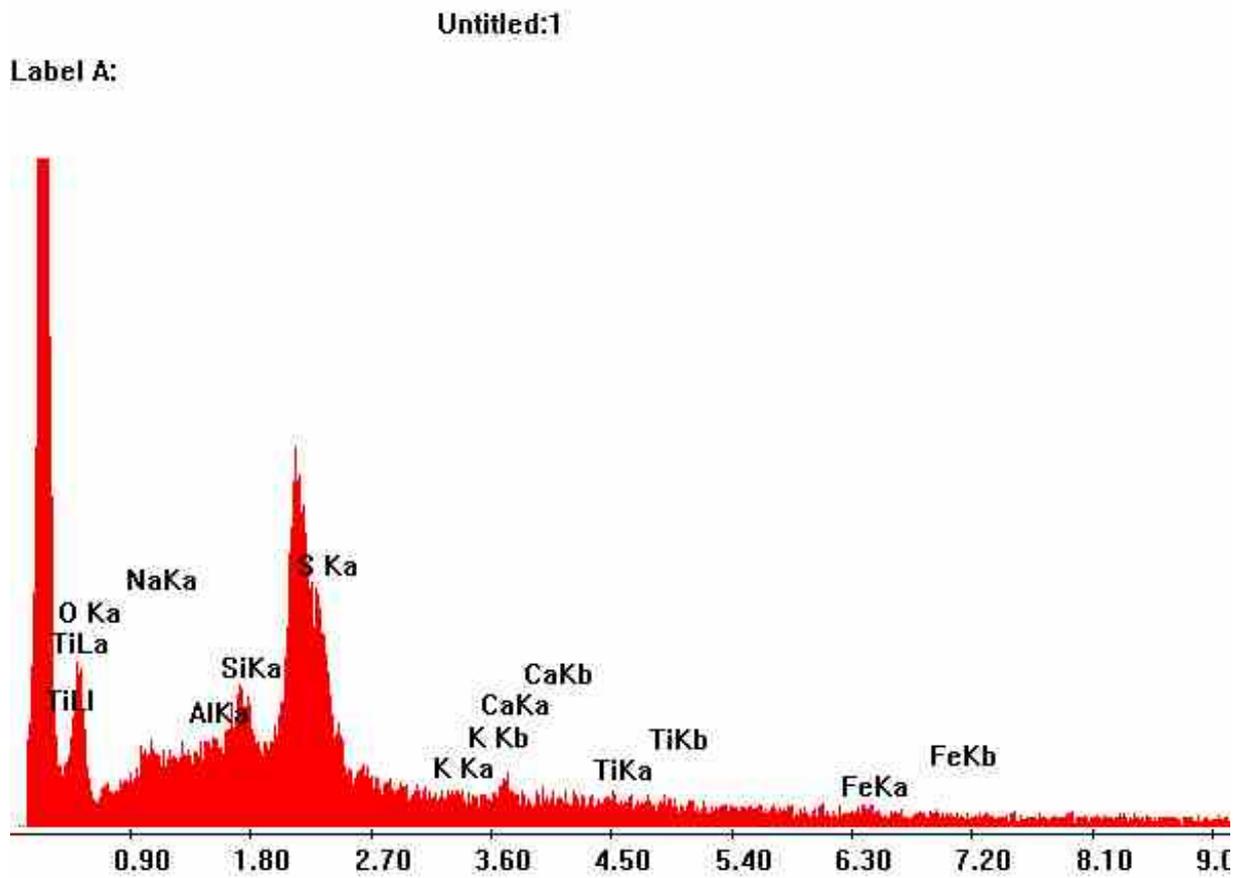
5.3. MICROANÁLISIS MEB/EDX

Untitled:1

Label A:



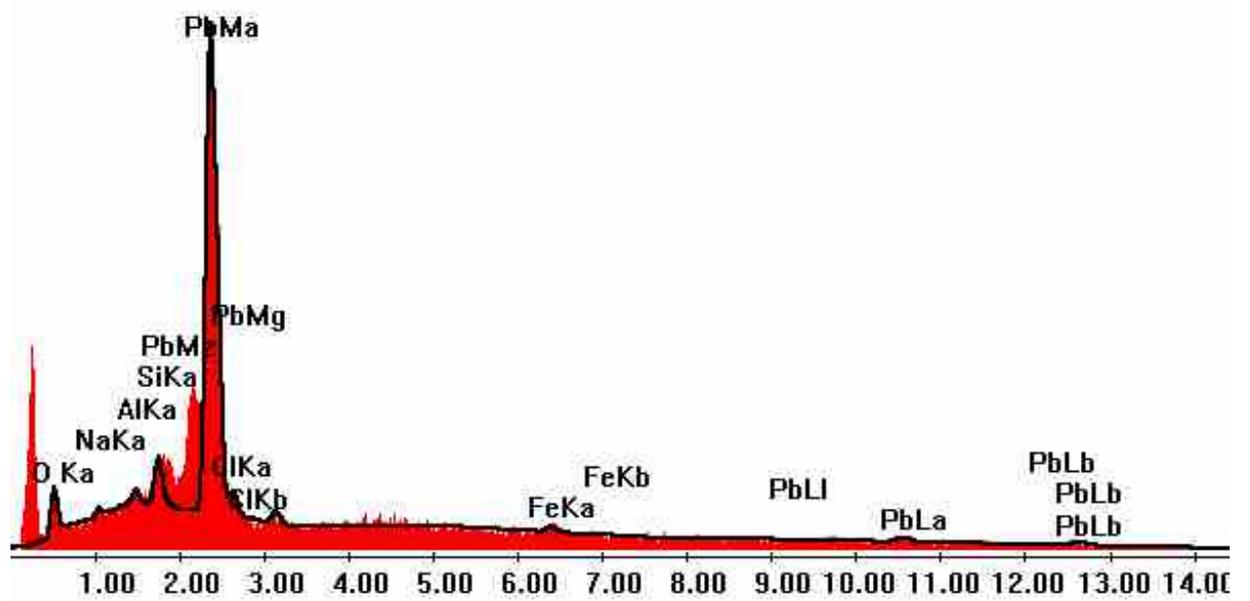
Microanálisis de las finas capas de pintura. Muestra LOS-1



Capa orgánica. Muestra LOS-1. El azufre predominante puede corresponder a los aminoácidos azufrados de la proteína. El resto de los elementos son trazas de las capas de pintura

Untitled:1

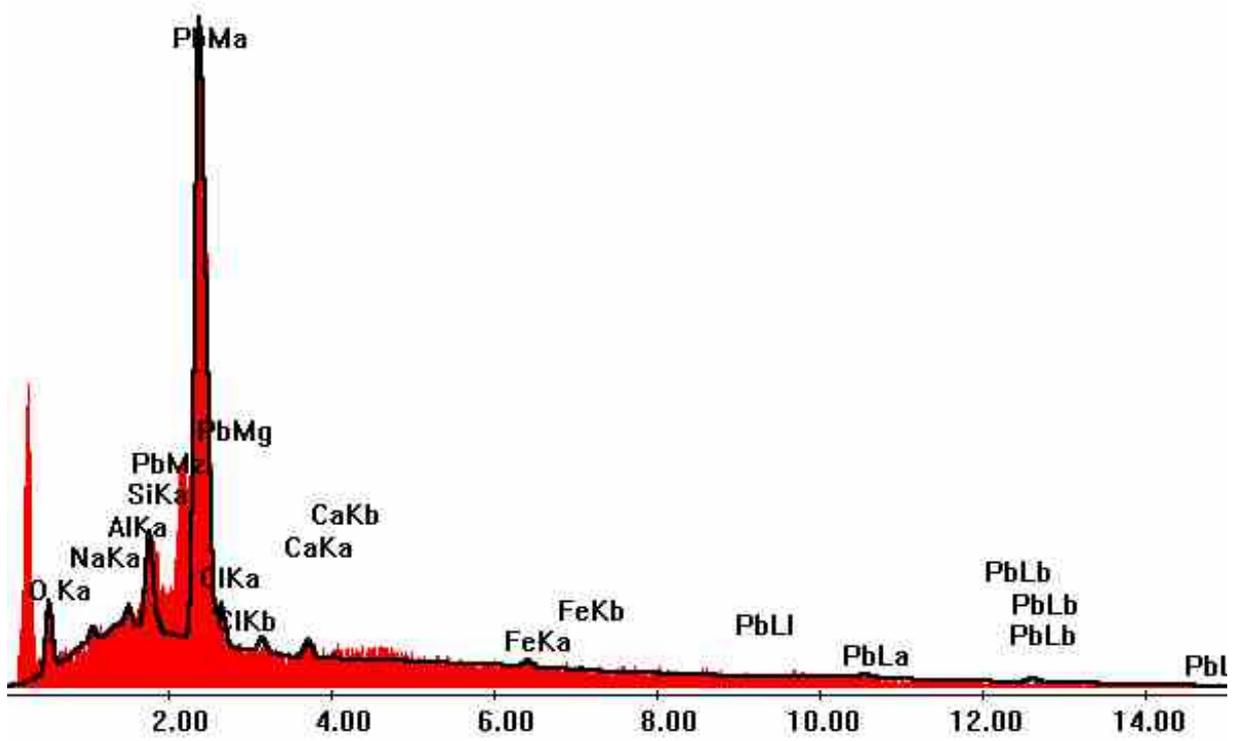
Label A:



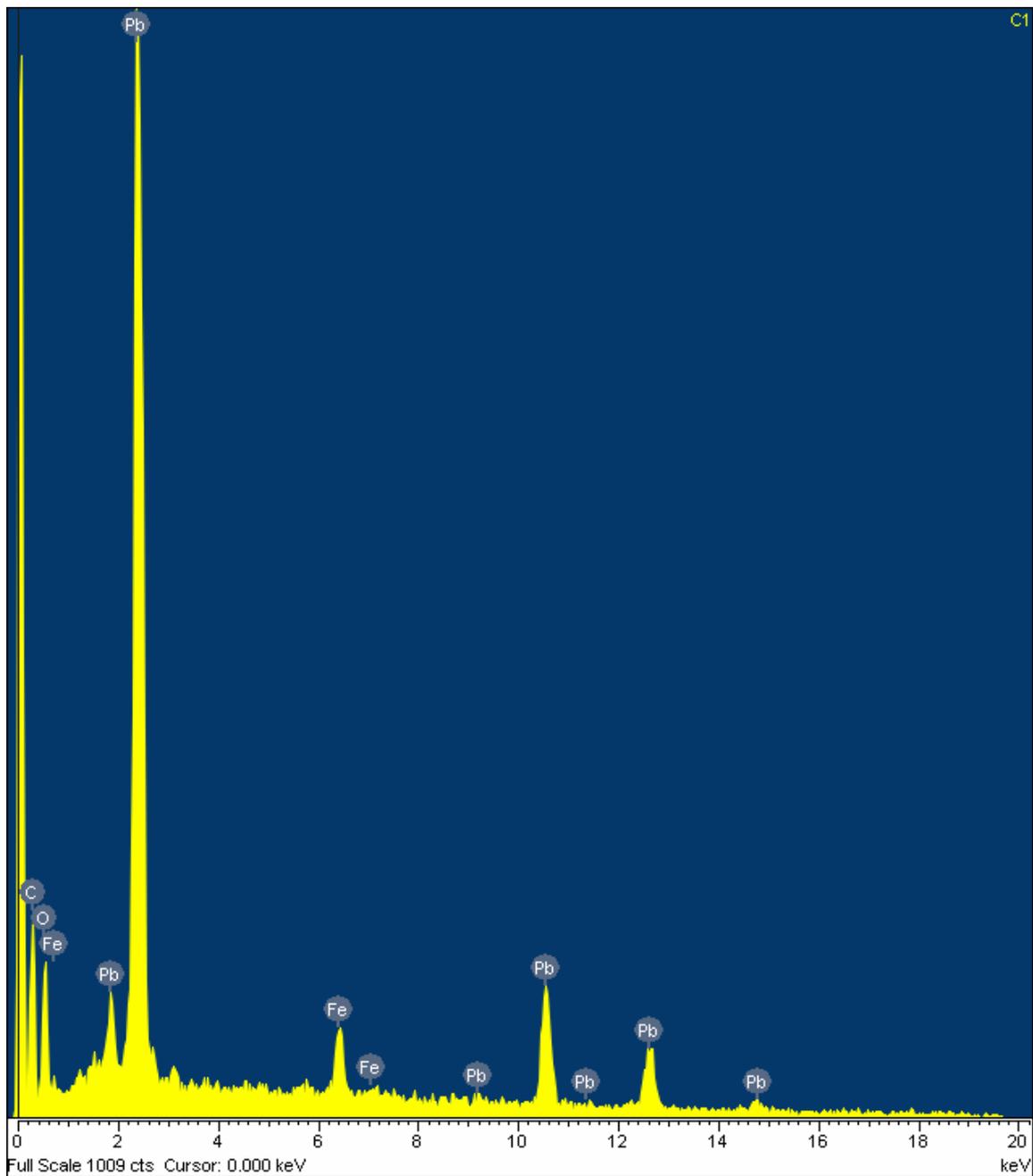
Carnación original. LOS-12

Untitled:1

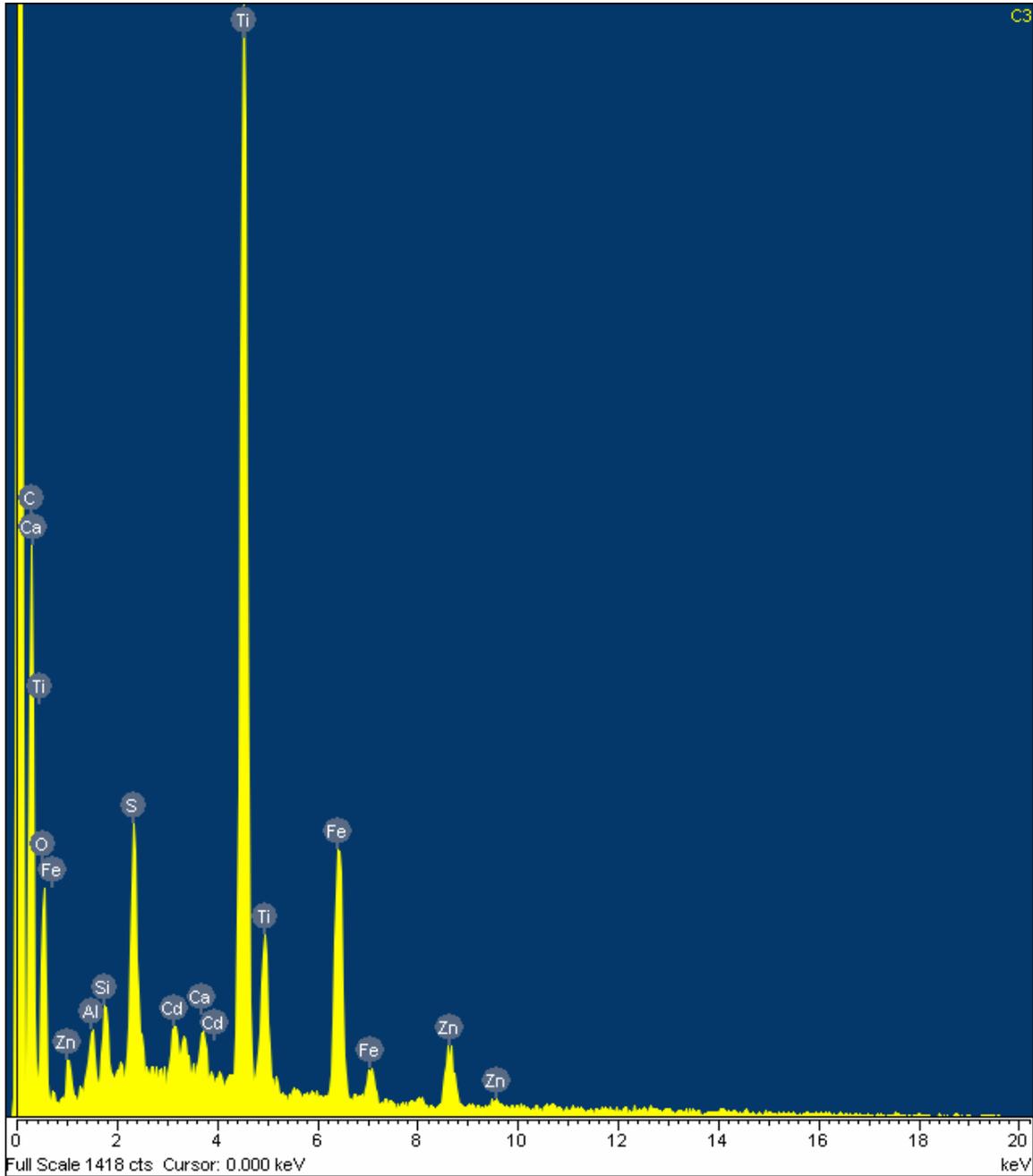
Label A:



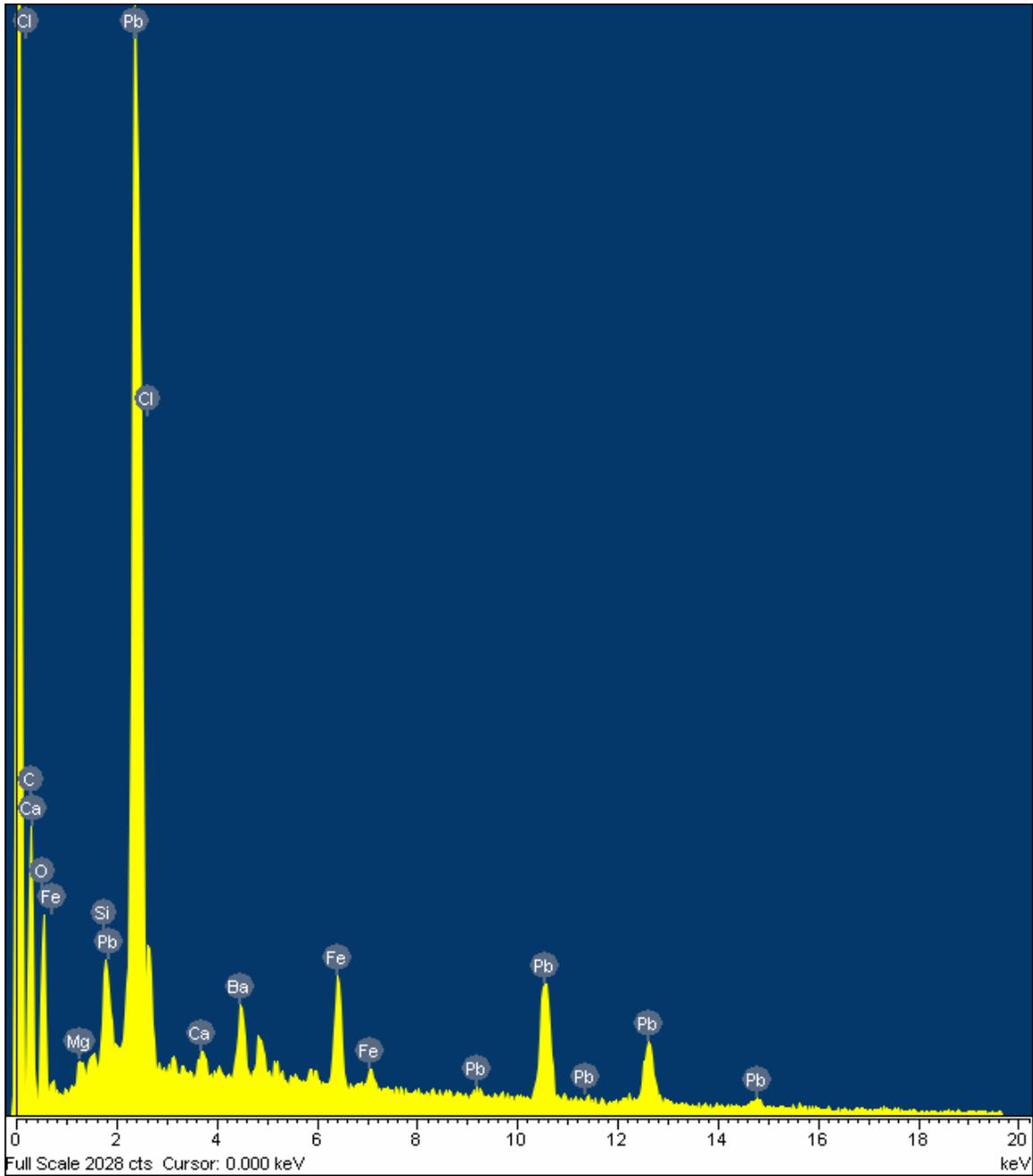
Repinte. Muestra LOS-12



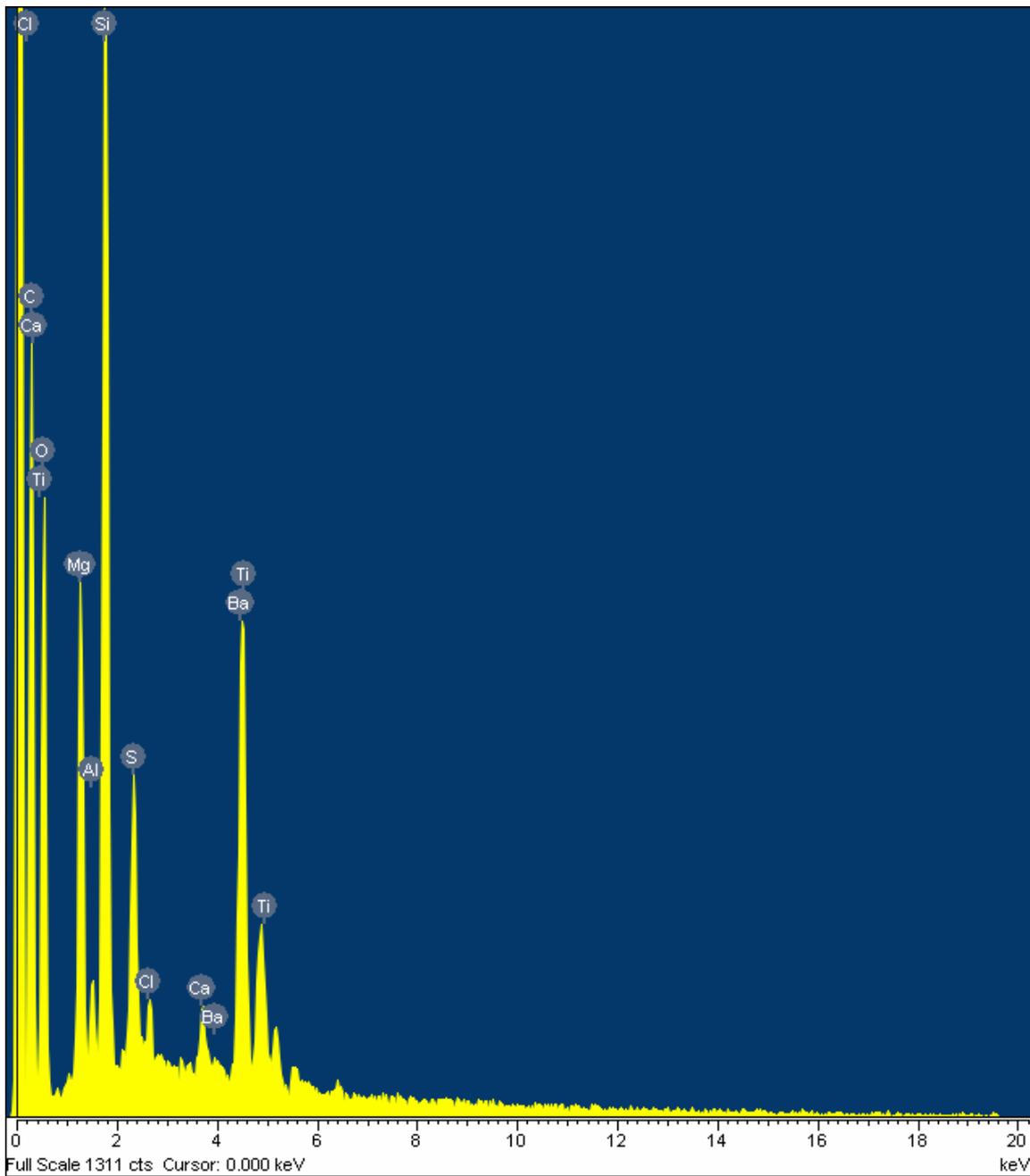
Espectro EDX muestra LOS-3.



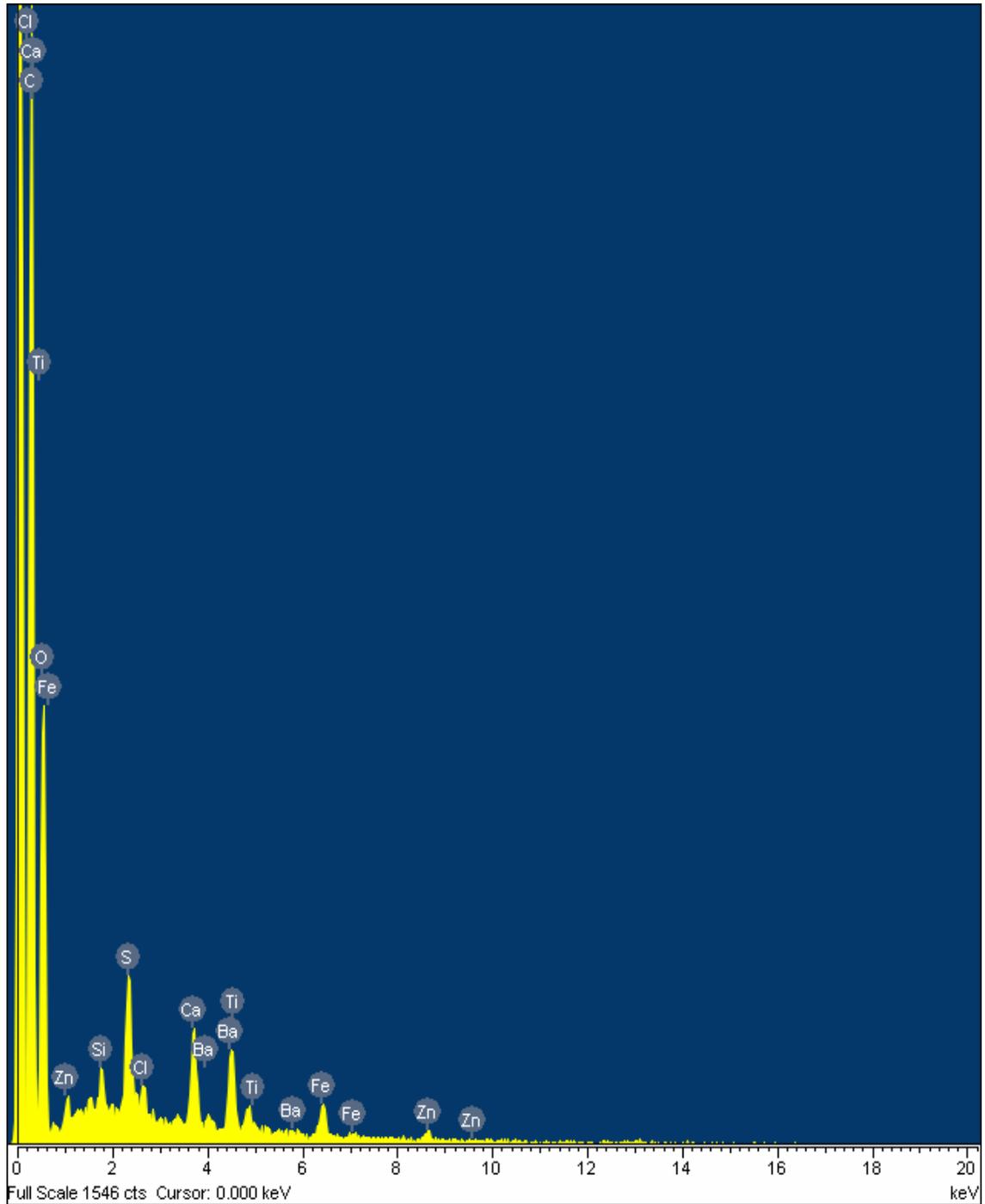
Espectro EDX muestra LOS-3.



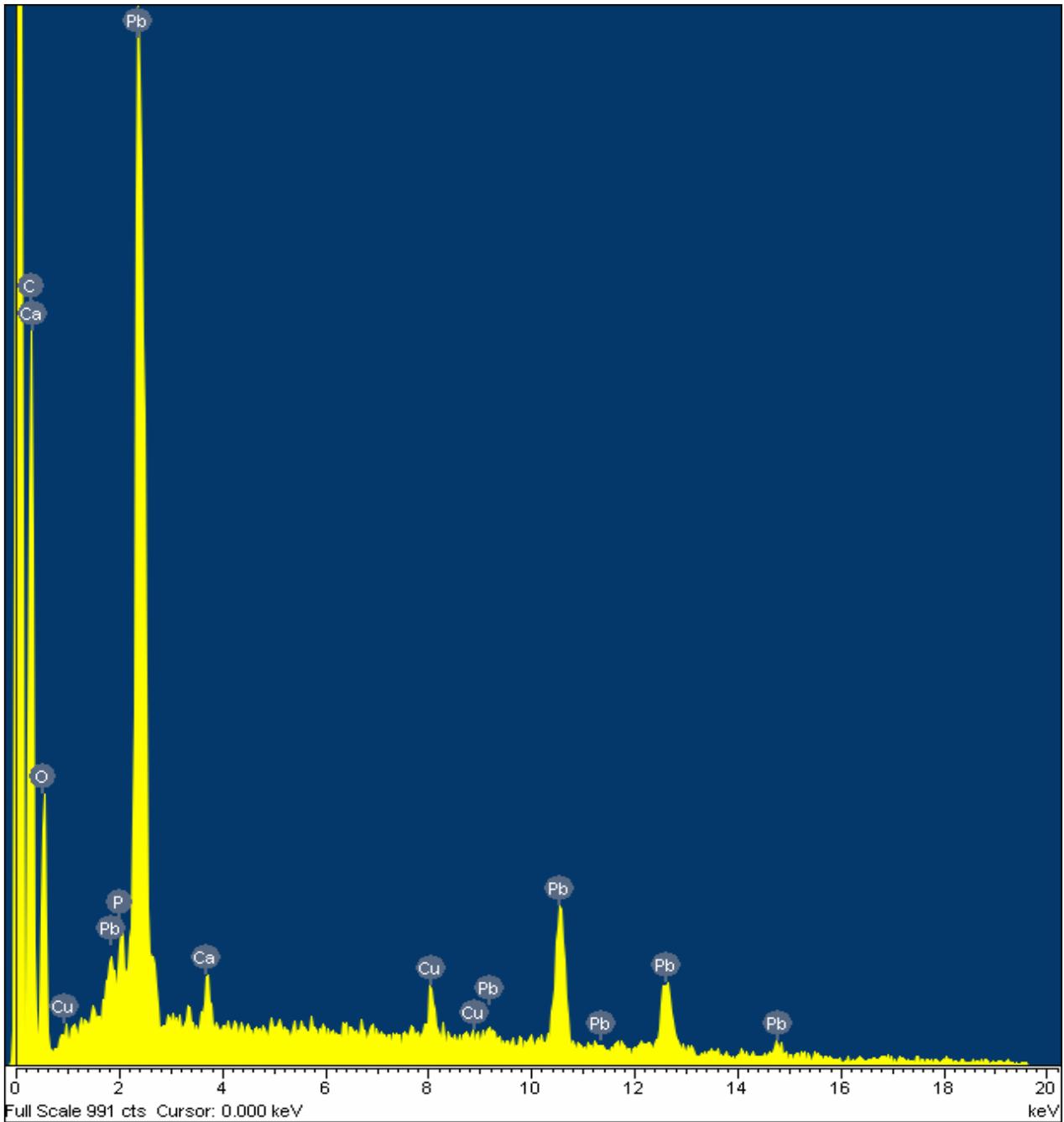
Espectro EDX muestra LOS-5.



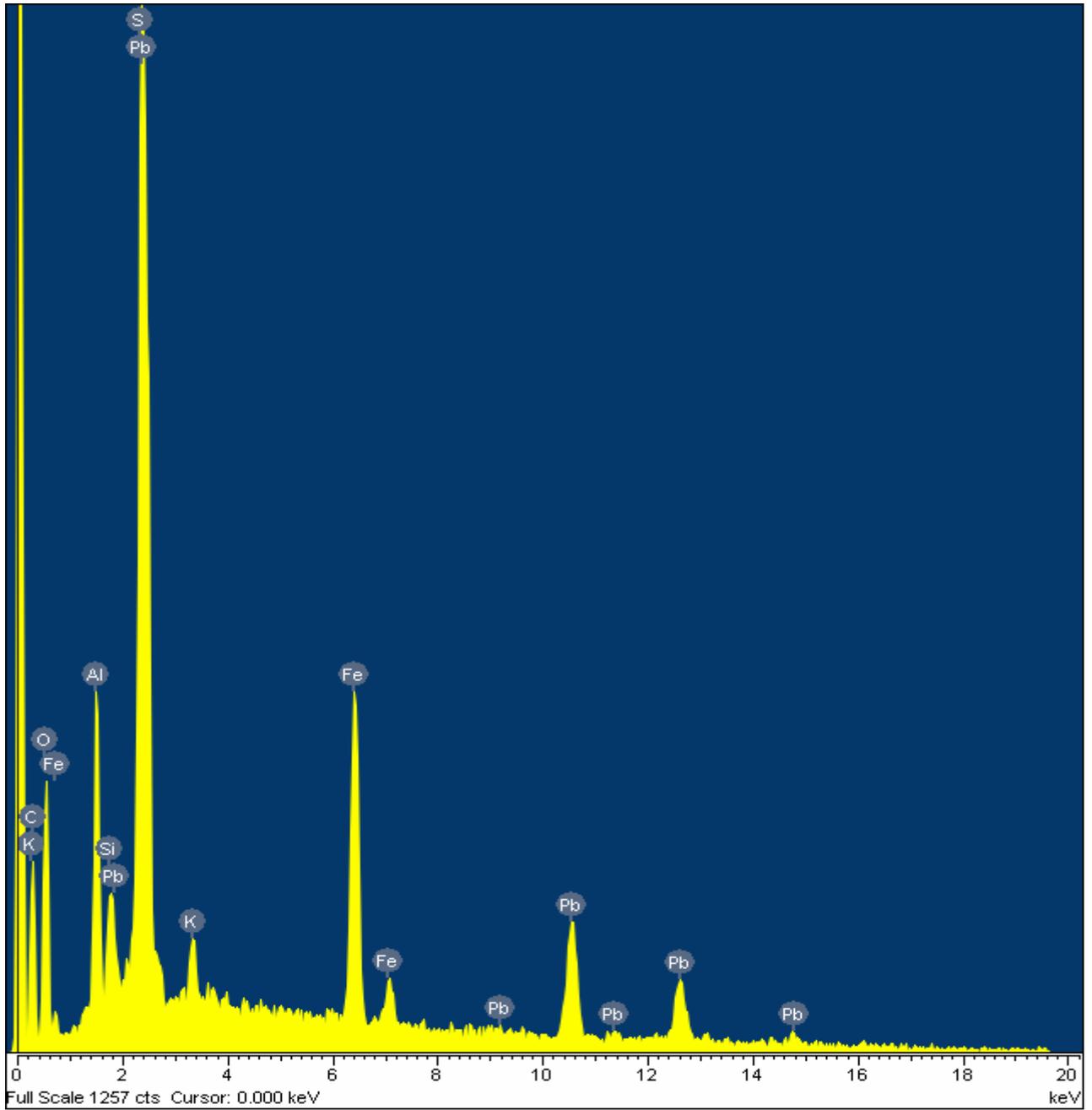
Espectro EDX muestra LOS-5.



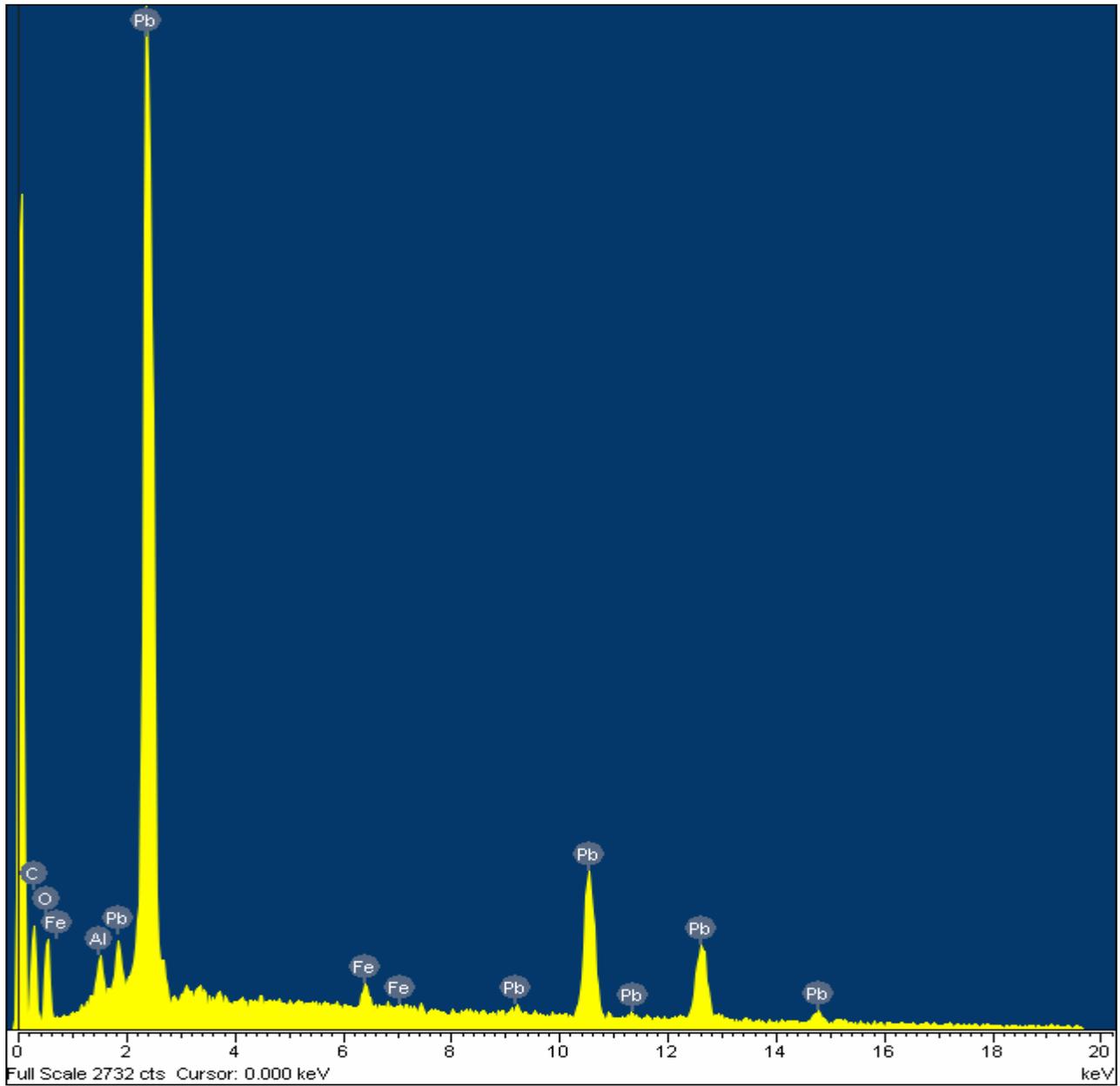
Espectro EDX muestra LOS-5.



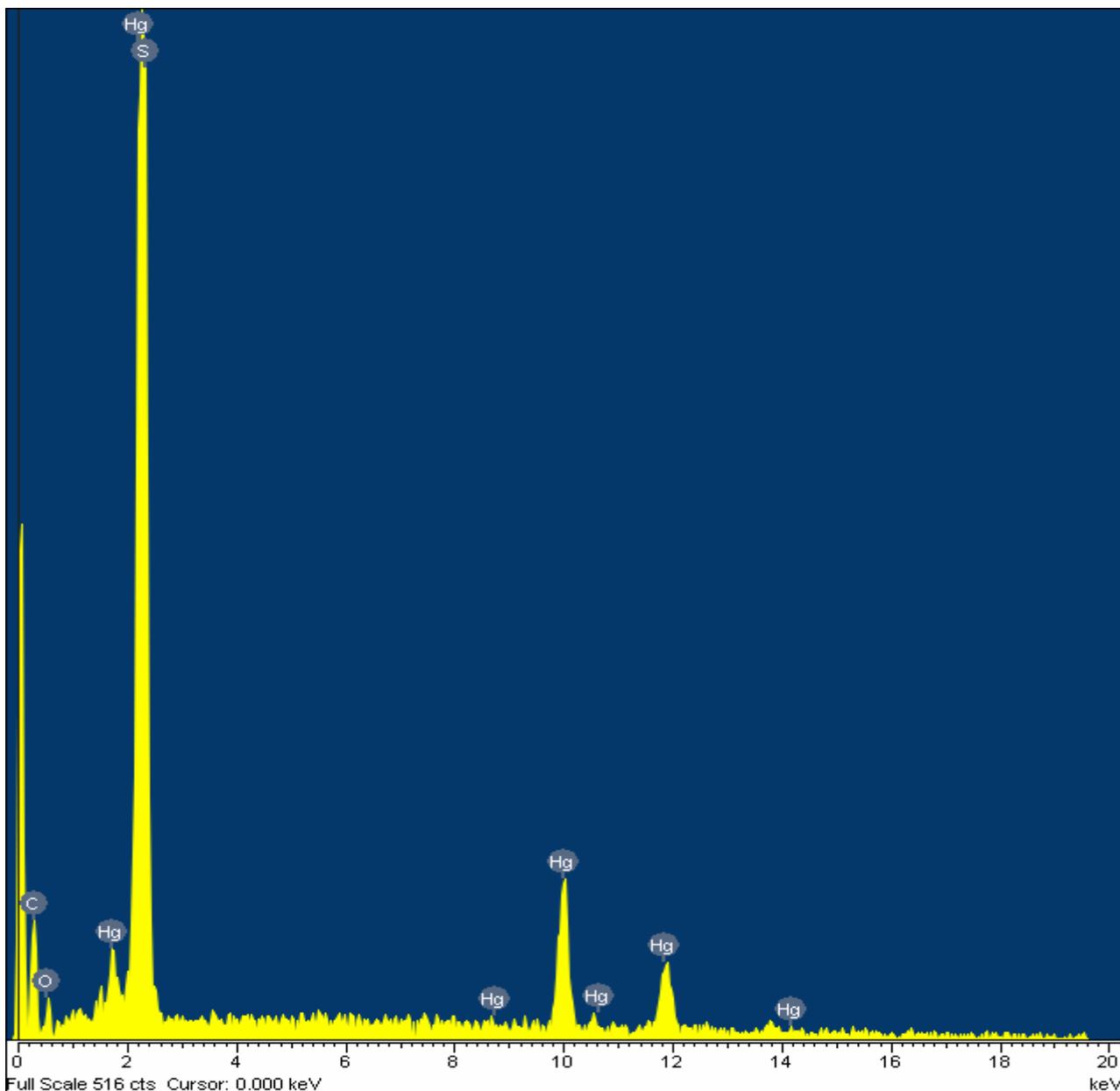
Espectro EDX muestra LOS-12.



Espectro EDX muestra LOS-12.



Espectro EDX muestra LOS-14



Espectro EDX muestra LOS-14.

POLICROMÍA DE LA IMAGEN DE JESÚS DEL GRAN PODER.

AUTORES

Lorenzo Pérez del Campo, Conservador del Patrimonio Histórico. Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

Eva Villanueva Romero, Historiadora del Arte

José Luis Gómez Villa, Historiador del Arte

Silvia Patricia Martínez García Otero, Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales

Cinta Rubio Faure, Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales

Eugenio Fernández Ruiz, Fotógrafo y radiólogo

Lourdes Martín García, Química

Víctor Menguiano Chaparro, Biólogo

Enrique Parra Crego, Químico (Laboratorios Larco Química y Arte S.L.)

© INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

Camino de los Descubrimientos s/nº

41092 Sevilla

Tel.: 955037024; Fax: 955037001

secretaria.interv.iaph.ccul@juntadeandalucia.es

www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/

Sevilla, diez de febrero de dos mil seis.