



INFORME DIAGNÓSTICO

**Crucificado del Ático del Retablo Mayor del
Convento Madre de Dios
Sevilla.**

Septiembre 2003

ÍNDICE

Introducción.

1. Identificación del Bien Cultural.
2. Historia del Bien Cultural.
3. Datos Técnicos y Estado de Conservación.
4. Propuesta de Intervención.
5. Recursos.

Equipo técnico.

Anexo: Documentación gráfica.

Relación de diapositivas.

INFORME DIAGNÓSTICO DE CRISTO DEL ÁTICO DEL RETABLO DEL CONVENTO MADRE DE DIOS. SEVILLA.

INTRODUCCIÓN

La finalidad del presente informe es un primer acercamiento a la obra de arte, en este caso el Crucificado del ático del Retablo Mayor del Convento de Madre de Dios. En el informe diagnóstico se determina el actual estado de conservación, el tipo de intervención que requiere el bien y los estudios previos necesarios para la realización de un proyecto de intervención concreto.

A instancias de Sor M^a Adela López Navas, Priora de la Comunidad de M.M. Dominicas se realizó la inspección organoléptica del Crucificado. La obra se encontraba en su emplazamiento habitual y para poder realizar el informe diagnóstico la Comunidad se hizo cargo de la colocación de un andamio que supervisó el arquitecto don Miguel Ángel López.

El informe diagnóstico se estructura en tres bloques fundamentales. El primero identifica el bien y realiza una valoración histórico - artística, el segundo ahonda en la materialidad y el estado de conservación de la obra, determinando las líneas fundamentales de actuación. Por último, se efectúa una valoración estimativa sobre los recursos humanos y materiales necesarios para llevar a cabo la intervención que demanda el bien cultural.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

Nº Registro: 65 E / 98

1.1. Título u objeto. Cristo del Ático del Retablo Mayor del Convento Madre de Dios.

1.2. Tipología. Escultura.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Convento Madre de Dios de la Piedad.

1.3.4. Ubicación: Ático del Retablo Mayor.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Sor M^a Adela López Navas, Priora de la Comunidad de M.M. Dominicas.

1.4. Identificación iconográfica.

El Crucificado del ático del Retablo Mayor es parte de la escena del Calvario, con la Virgen María, San Juan y M^a Magdalena. Entre ellos destaca el Crucificado ya muerto, como lo demuestra la lanzada que aparece en su costado derecho y está fijado a una cruz arbórea mediante tres clavos. Además se puede identificar iconográficamente por llevar una corona de espinas y el paño de pureza anudado a su lado derecho. La Crucifixión es el emblema más importante de la Pasión de Cristo y la cruz es el símbolo oficial de la Iglesia y de la religión cristiana.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 170 x 154 x 049 cm. (h x a x p).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta a primera vista.

1.6. Datos histórico-artísticos.

1.6.1. Autor/es: Atribuido al escultor Jerónimo Hernández y Estrada.

1.6.2. Cronología: Último tercio del siglo XVI, (1570-1573).

1.6.3. Estilo: Manierista.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. Origen histórico.

No se conoce con total seguridad el origen y la autoría del Cristo que corona el ático del Convento Madre de Dios, pero si se sabe con certeza que en 1496 la reina Isabel la Católica otorgó una manzana de casas frente a la parroquia de San Nicolás, para formar el convento de las Religiosas Dominicas con las que profesaba especial afecto, pues con ellas había convivido durante algunas de sus estancias en Sevilla.

En 1551 se construyeron nuevas dependencias para agregarse a lo que sería el convento definitivamente y para ello se hizo una remodelación del complejo, para adaptarlo a los condicionamientos tipológicos de la vida conventual.

Posteriormente, en 1570, tres religiosos de la Orden de Predicadores llamados Antonio de Torres, Bernardino de Vich y Antonio de Zúñiga junto con María de Santa Ana, Priora del Monasterio, cumplieron los deseos de doña Juana de Zúñiga, Marquesa del Valle de Juajuaca y viuda del conquistador Hernán Cortés. El 5 de Noviembre de este mismo año, firmaba el maestro fray Alonso de la Milla, el Provincial en Andalucía de la repetida Orden, la licencia necesaria para que adjudicasen la Capilla Mayor y el entierro de la Marquesa. Sin tardanza se otorgó la correspondiente escritura, obligándose a la nueva Patrona a invertir entre otros dos mil ducados en el retablo y en la plata necesaria para el culto. Para ello se le encargó la realización de un retablo a los maestros escultores Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo, "el viejo". Por otro lado, el dorado, la pintura y el estofado del mismo, fue encargado a Luis de Valdivieso y Antonio de Alfian.

Por este dato es lógico pensar que fue Jerónimo Hernández quién probablemente esculpiera entre 1570 y 1573, las esculturas entre las que destaca el Cristo Crucificado con la Virgen, San Juan, y María Magdalena formando el Calvario, que figuran en el ático del Retablo Mayor.

Además se puede decir que el interior de la iglesia es de una sola nave cubierta por artesonados de rica lacería, tal vez los mejores que en esta época se labraron en Sevilla. Un arco toral sostenido por columnas dóricas con pinturas de Lucas Valdés y antepecho de hierro forjado, ejecutados por Pedro de Valera, separa la capilla mayor del resto del cuerpo de la iglesia. La techumbre es de alfarje mudéjar en su totalidad. A la importancia de la obra de fábrica se agrega la de sus retablos, como el que se está estudiando, y esculturas y pinturas que convierten esta iglesia en una de las más valiosas de su época.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

Dentro del conjunto de edificaciones que constituyen el convento, datable en el siglo XVI y existente hoy día, se encuentra la iglesia que fue finalizada en 1572.

Es posible que en estos años de 1570 a 1573 el escultor Jerónimo Hernández realizara las esculturas que se colocaron en el ático del Retablo Mayor y que son el Cristo Crucificado junto con las otras figuras que son la Virgen, San Juan y María Magdalena, además de otras magníficas esculturas que están colocadas en otras diferentes partes del retablo.

Aproximadamente un siglo después en 1684 se levanta en el presbiterio, un nuevo y monumental Retablo Mayor, obra de Francisco de Barahona, realizado por orden testamentaria del Capitán Andrés Bandorne en ese año. Se conservan, integradas en este nuevo retablo, algunas figuras de Hernández. Estas son la Virgen del Rosario, que aparece en la hornacina central, el relieve de la Última Cena y las figuras del Calvario en el ático ya citadas anteriormente.

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

En el ático se conserva la figura del Crucificado que parece tener doble policromía en su encarnadura, y sobre esta, en la capa más superficial, un barniz que presenta a la escultura mucho más brillante de lo que debió ser en un principio. Además, se observa una laguna y una posible intervención anterior. (Ver aptdo 3.2.2)

2.4. Exposiciones.

Las figura del Cristo perteneciente al ático del Retablo Mayor, parece ser que nunca ha sido expuesta.

2.5. Análisis iconográfico.

Se trata de la escena de la Crucifixión en el momento del Calvario, con las figuras de Cristo en la cruz, la Virgen, San Juan y María Magdalena.

La Crucifixión de Jesús es relatada por los cuatro Evangelistas (Mt 27, 32-56; Mc 15, 21-41; Lc 23, 26-49; Jn 19,16-37). Un transeunte, al que Mateo llama "Simón, un hombre de Cirene", es obligado a llevar la Cruz. Llegados al lugar de la Calavera, el Gólgota, crucifican a Jesús. "Le dieron a beber vino mezclado con hiel". Pero Jesús lo rechazó. Después de haberlo crucificado, "se repartieron sus vestiduras, echándolas a suertes". Un letrero clavado por encima del crucificado proclama "Jesús de Nazaret, el rey de los judíos" (Jn 19,19). Lucas sitúa en escena a algunos soldados que torturan a Jesús escarneciéndolo. También hay una muchedumbre, según el relato de Lucas (23,55): "El pueblo permanecía allí mirando". Los jefes se burlan. Cerca de la cruz, indica Juan, "estaban en pie su madre, la hermana de su madre, María esposa de Cleofás y María de Magdala" (Jn 19, 25). Hay tres cruces en el Gólgota; la de Cristo, y las de los malhechores crucificados con él, uno a la derecha y otro a la izquierda, precisa Mateo. Después de que Jesús "entregara el espíritu" (Jn 19, 30), uno de los soldados romanos le da una lanzada en el costado para verificar su muerte.

Los Evangelios concuerdan en que durante la Crucifixión estaba presente María, la madre de Jesús y San Juan, quien indica en su relato que también él estaba presente y que justamente antes de su muerte, Cristo le encargó atender a Su Madre.

Después de la muerte de Jesús, uno de los soldados atravesó el costado del Salvador con una lanza y de la herida salieron agua y sangre.

Cristo lleva la corona de espinas, que es uno de los emblemas de la Pasión y de la Crucifixión. *"Los soldados, vistiéndole de grana le pusieron una corona de espinas entretejidas, y comenzaron enseguida a saludarle, diciendo: Salve Dios de los judíos"* (Marcos 15, 16-18). Jesucristo es representado generalmente con una corona de espinas desde este momento y hasta que es bajado de la Cruz.

La Pasión de Cristo es por tanto, la expresión sublime del Hombre-Dios "matando la muerte" como expresa Mateo Alemán, en las Reglas de la Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla. Desde aquella hora tercia, la Cruz se convierte de instrumento de escarnio, en el símbolo de la humanidad redimida.

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

Como ya se ha citado anteriormente, el Cristo del Convento Madre de Dios, es un crucificado muerto fijado a una cruz mediante tres clavos. Una serie de características de su anatomía muestran que se representa en el momento inmediatamente posterior a la muerte, como la posición del tórax en inspiración profunda, con el plano anterior levantado, las costillas marcadas y el vientre abultado. Además tiene aún los músculos en tensión pero ya comienzan a relajarse, los brazos están levemente descolgados con respecto a la cruz y las manos semicerradas. Por otro lado, la cabeza se inclina hacia delante y a su derecha.

El rostro, un poco alargado, presenta unos rasgos faciales de rigidez cadavérica con un color pálido amarillento producido por la deshidratación. Además, los ojos están prácticamente cerrados acentuándose su hundimiento y las cejas aparecen algo arqueadas. Los pómulos son prominentes, la nariz es recta y afilada además la boca está entreabierta.

El cabello es castaño y ondulado, con raya en el centro, porta una corona de espinas entretejidas punzantes y alargadas que le producen numerosas heridas, y además lleva una barba al igual que el cabello, también castaña y ondulada.

El cuerpo se desplaza un poco y produce un ligero resalte en la cadera derecha para permitir la superposición de los pies. El sudario, anudado a su derecha y de color blanco, se dispone con paños abiertos entre los que se puede ver parte del muslo derecho. Inclina las piernas hacia su lado izquierdo, flexionando las rodillas en posición paralela y coloca el pie derecho

sobre el izquierdo.

Está policromado de manera muy sangrienta cayendo gran cantidad de sangre por la cabeza, el torso, los brazos y las piernas, reproduciendo los efectos traumáticos de los azotes y de los golpes. Presenta un tratamiento anatómico de gran realismo y elegancia con un sentimiento religioso delicadísimo.

Al llevar a cabo el análisis estilístico del Cristo, se observa como la figura muestra la factura, el virtuosismo, la robustez clásica y las formas manieristas que destacan en Jerónimo Hernández, a quien se le atribuye esta obra.

Este autor manierista que fue un gran dibujante, resolvía cualquier problema anatómico en la escultura acusando los músculos, nervios y venas de las figuras sin apartarse por ello de la justa medida y de una adecuada proporción, como ocurre en esta imagen. Se trata de un cuerpo energético y rotundo pero con una belleza ideal en el rostro que se tiñe del realismo de inspiración popular, penetrando ya en la esfera del Barroco. El estilo de Hernández revela, pues, en su etapa de madurez los caracteres estilísticos de la corriente manierista que orientó a la escultura española durante el tercio final del siglo XVI.

Por todo esto, se puede decir que aprovechó las enseñanzas estéticas pero dándole inspiración propia, lo que le llevó a observar la realidad, transmitiendo a sus creaciones unos sentimientos locales. Lo cierto es que la evolución estilística de Hernández resulta sorprendente si se compara el relieve de San Jerónimo penitente, que abrió su catálogo artístico en 1566, con el Resucitado de la Cofradía del Dulce Nombre, entregado en 1583, ya que entre ambos asuntos mediaba la misma diferencia que la existente entre la herencia berruguetesca y el romanismo propugnado por Trento.

Bibliografía:

- Delgado Roig, J. *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*. Editorial Edelce. Sevilla, 1951. pp. 65, 75 y 137.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoreau, M. *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Alianza Editorial. Madrid, 1996. pp. 114, 115 y 116.
- Ferguson, G. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1956. pp. 32 y 122.
- López Martínez, C. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.
- Morales, A.J., Sanz, M.J., Serrera, J.M., Valdivieso, E. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Excma Diputación de Sevilla. Vitoria, 1989. pp. 88, 89 y 90.
- Palomero Páramo, J.M., *Gerónimo Hernández*. Excma Diputación de Sevilla. Sevilla, 1981. pp. 19, 21, 51,63, 93, 94 y 95.
- Pareja López, E. *El Arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas*. Historia del Arte en Andalucía. Ed. Gever.S.L. Sevilla, 1989. pp. 55-56.
- Pérez Cano, M.T. y Mosquera Adell, E. *Arquitectura en los Conventos de Sevilla*. Dirección General de Bienes Culturales. Sevilla, 1991. pp. 57-67.
- Valdivieso González, E. y Morales Martínez, A.J. *Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de Clausura*. Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1991. pp. 103-113.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

El presente informe diagnóstico ha tenido por objeto conocer los problemas que a simple vista presenta la imagen, el origen de las patologías y los estudios complementarios que son necesarios realizar a fin de proponer los criterios, tratamientos e intervenciones generales y específicas que requiera la obra para su correcta conservación.

En su elaboración ha sido empleada la observación visual con luz normal. La inspección se ha realizado en la propia iglesia y la imagen del Crucificado se encontraba en su ubicación, el ático del retablo mayor, para lo que se montó expresamente un andamio.

3.1.SOPORTE.

3.1.1. Datos técnicos.

Se trata de una escultura en madera tallada y policromada concebida como parte de un retablo. Este hecho hace que este tipo de obra tenga una serie de características singulares, al estar adosadas a un retablo la zona posterior raramente sería visible con lo que era normal no terminar esta zona, en este caso en la cara posterior el ahuecado realizado en el tronco de la imagen queda a la vista y la talla del pelo abocetada.

La imagen se sujeta a la cruz mediante clavos de forja en tres puntos de apoyo, manos y pies y a su vez la cruz al retablo por tres tornillos que se bloquean en la parte posterior con palometas.

El número de piezas que forman la imagen, el tipo de ensambles así como otros elementos posiblemente utilizados en su construcción no se podrán definir hasta realizar un estudio radiográfico y una inspección más exhaustiva.

No obstante, a través de las grietas que se han producido en el soporte se adivina la disposición de algunas de las piezas que conforman la talla. El tronco parece realizado al menos por tres piezas, a las que se adosa otras para formar la cabeza y las piernas, las piezas se disponen paralelas a un plano frontal, ensambladas al hilo con unión viva, los brazos son piezas independientes que se ensamblan al tronco posiblemente utilizando espigas.

3.1.2. Estado de conservación.

El estado de conservación de la imagen con respecto al soporte es muy deficiente debido a las grietas que se han producido al separarse

parcialmente algunas de las piezas que lo forman. Las separaciones son consecuencia de los movimientos de dilatación/contracción de la madera.

Las principales grietas observadas son:

En el tronco del crucificado se observan dos grietas de grandes dimensiones, separación y profundidad que discurren paralelas en sentido longitudinal hasta el sudario.

La pieza de la cabeza se encuentra separada del tronco quedando sujeta exclusivamente por la zona que forma el final de la barba, la grieta en la zona posterior de la cabeza es muy pronunciada llegando a medir 20 mm., dada la disposición y volumen de la cabeza hace que esta zona corra el riesgo de desprenderse.

En las piernas las fisuras que se han producido en la unión de piezas no son tan pronunciadas y suponen la rotura y pérdida parcial o total del conjunto stratigráfico. El ensamble del brazo derecho al tronco esta totalmente separado.

En algunos de estos casos ha habido una merma de volumen de la madera con la consiguiente imposibilidad de recuperar la disposición original.

Fisuras de menor tamaño se pueden observar en el resto de la imagen.

En la zona derecha del torso se localiza una fisura que en este caso corresponde a una fenda.

Conclusiones.

Con respecto al soporte, tanto la imagen como la cruz presentan un estado de conservación general bastante deficiente, aconsejando desmontar y bajar la imagen del retablo.

3.2. PREPARACIÓN Y POLICROMÍA.

3.2.1. Datos técnicos.

La policromía que presenta actualmente la imagen tiene las características de una técnica oleosa, es de aspecto liso y pulido. El colorido es ocre-amarillento con matices rosados y en algunas zonas como las manos y los pies presenta una tonalidad más oscura pardo-violeta. El sudario es de color blanco con pinceladas más toscas.

En general presenta un cuarteado irregular poco pronunciado.

A través de los desprendimientos se aprecia la presencia de una posible policromía subyacente. Al parecer la policromía actual está realizada directamente sobre esta sin capa de preparación intermedia.

La naturaleza de las policromías (preparación y color) se podrá precisar tras

un estudio analítico y en cuanto a las posibles policromías subyacentes también se podrán precisar tras la realización del estudio estratigráfico.

3.2.2. Estado de conservación.

El estado de conservación de la imagen del Crucificado está condicionado por su ubicación en el ático del retablo, donde es imposible el mantenimiento, además la oxidación de los barnices, la acumulación de polvo y el deterioro del soporte inciden sobre la policroma, y son la causa del mal estado de conservación.

Morfológicamente no se aprecian alteraciones de importancia que hayan modificado sensiblemente el aspecto de la talla.

Pérdida de adhesión.

La pérdida de adhesión entre los estratos de policromía y la madera es consecuencia de la alteración del soporte y se produce principalmente en los bordes de las grietas y fisuras.

Lagunas.

Las lagunas de policromía están producidas por la pérdida de adhesión entre los diferentes estratos del conjunto estratigráfico, aunque no son muy numerosas y se localizan en los bordes de las grietas, existiendo una mayor profusión en el sudario.

Intervenciones anteriores identificables.

A través de los desprendimientos y fisuras de la policromía en diversas zonas de la imagen se ha apreciado la existencia de policromías subyacentes. No obstante, no se podrá verificar la extensión y existencia o no de las mismas, hasta realizar un estudio de correspondencia policroma, utilizando los medios adecuados en el curso de la intervención de la imagen.

3.2.3. Capa de protección y depósitos superficiales.

Este tipo de policromías no tienen en general capa de protección o barniz final originales. Sin embargo, a lo largo de la vida material de la obra se le pueden ir superponiendo capas de barniz como labores rutinarias de mantenimiento. En este caso sobre la policromía se puede apreciar una capa de barniz de espesor medio, mal repartida y oxidada, también polvo adherido y acumulado, más gotas de pintura que alteran la percepción de la policromía.

Toda la superficie policroma se encuentra con manchas en forma de gotas,

provocadas posiblemente por la impregnación de algún líquido utilizado en labores de mantenimiento del retablo o techumbre.

Conclusión.

La percepción distorsionada de la policromía motivada por la oxidación de los barnices, la suciedad, las manchas y la acumulación de polvo, junto con las pérdidas de adhesión al soporte constituyen las principales alteraciones de la misma.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

La propuesta de intervención contempla dos vertientes diferentes por un lado la realización de una serie de estudios previos científico - técnicos necesarios para la exacta identificación de la materialidad y composición estructural de la obra y como consecuencia la correcta aplicación de los tratamientos propuestos.

Dicha propuesta irá encaminada a neutralizar las alteraciones presentes en la imagen, contemplando los aspectos estéticos y materiales. Simultáneamente se recopilara la documentación histórica de la imagen.

4.1. Estudios previos.

El estado actual de la imagen requiere la realización de una serie de estudios previos que aporten información necesaria para la realización del tratamiento y un conocimiento completo de la materialidad de la obra.

Estudio científico. Tiene por objeto conocer aspectos de la obra que no son visibles al ojo humano, y que aportan información de la estructura interna y externa.

Los estudios a realizar serían:

- Realización de toma radiográfica general frontal.
- Barrido general con iluminación ultravioleta.
- Estudio estratigráfico con lupa binocular para la determinación de posibles repolicromías.

Estudio analítico. Tiene por objeto conocer la naturaleza de los diferentes materiales que configuran la obra (originales y añadidos).

Para ello sería necesario efectuar:

- Toma de muestras. La extracción se realizará en lugares no estratégicos de la obra y siempre donde exista un accidente.
- Estudio de la estratigrafía resultante.
- Estudio analítico de los materiales constitutivos presentes en cada una de las estratigrafías realizadas.
- Toma de muestra de madera para su identificación.

4.2. Tratamiento.

La intervención que se propone consiste en la aplicación de un tratamiento de índole conservativo con objeto de eliminar los daños que presenta.

Tras la realización del tratamiento se elaborará la "Memoria Final" que contenga todos los datos y documentación recogidos y generados en el transcurso de la intervención.

4.2.1 Soporte (crucificado y cruz).

- Realización de estudio radiográfico.
- Revisión de los ensambles, para proceder en los casos necesarios a su ajuste y estabilización.
- Desensamblado y posterior ajuste y pegado de las piezas inestables.
- Consolidación y sellado de las fisuras con chirlatas de madera de características similares a la original y debidamente estabilizada y curada.
- Revisión de los sistemas de anclaje del crucificado a la cruz.
- Revisión de los sistemas de anclaje de la cruz al retablo.

4.2.2. Policromía (crucificado y cruz).

- Limpieza mecánica del polvo y depósitos superficiales de la imagen con brochas de pelo suave.
- Fijación de levantamientos de los estratos policromos en la zona de los bordes de las fisuras y desprendimientos, mediante la aplicación de adhesivos afines a la obra.
- Realización del test de solubilidad para determinar el disolvente

adecuado para la remoción, redistribución y/o eliminación de los barnices mal repartidos y oxidados así como de repintes alterados.

- Realización del estudio de correspondencia estratigráfico para determinar la secuencia de las posibles policromías superpuestas, así como su extensión y estado de conservación.
- Determinación, basándose en los resultados del estudio de correspondencia, de la posibilidad e idoneidad de recuperación de la policromía original.
- Protección final.

4.2.3. Recomendaciones de mantenimiento.

Con el fin de que la imagen escultórica objeto de este informe se conserve en las mejores condiciones posibles, en espera de una posible restauración, es necesario que se cumplan las siguientes recomendaciones técnicas:

- No ubicar velas próximas a la imagen.
- Proceder de forma periódica (una vez al mes) a la eliminación de polvo superficial con un plumero suave de las zonas accesibles de la obra, siempre que se tenga cuidado en las zonas de levantamientos de policromía.
- Es aconsejable que sea siempre la misma persona quien efectúe cualquier manipulación de la imagen (desplazamientos, limpiezas, etc.).
- Para evitar arañazos, desgastes y desprendimientos de policromía producidas por la acción mecánica de las tareas de limpieza con la finalidad de mantener correctamente la obra y prevenir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados se advierte: no utilizar bajo ningún concepto productos de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con un plumero, no eliminar los restos de cera mecánicamente o con un foco de calor o productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.
- Para iluminar de forma adecuada la imagen se recomienda la utilización de 2 ó 3 focos PAR 38 HALOGENA, SILVANIA de 38 y 10 grados y 80 vatios.
- En el caso de trasladar la imagen para su tratamiento a alguna dependencia fuera del edificio de su ubicación actual, se recomienda transportar el crucificado sujeto a la cruz.

5. RECURSOS.

Los recursos humanos necesarios para la realización del tratamiento son:

- Historiador: realización de una investigación histórica de la escultura que recoja la historia del bien cultural en el curso del tratamiento.
- Analista: realización de 8 muestras de policromía, para identificar cualitativa y cuantitativamente cargas, pigmentos, aglutinantes y nº de estratos.
- Biólogo: identificación de la madera.
- Restaurador: 6 meses para la ejecución del tratamiento y la elaboración de la "Memoria Final" (dependiendo del criterio de intervención sobre la policromía este periodo de tiempo se vera incrementado).
- Fotógrafo: realización de radiografías y realización de documentación fotográfica del proceso con tomas generales y detalles y con iluminación normal y ultravioleta.

Los recursos económicos necesarios para realizar la intervención propuesta se estiman en 15.400 € aproximadamente (quince mil cuatrocientos euros).

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación del Informe diagnóstico. **Cinta Rubio Faure**. Restauradora. Taller de Escultura. Departamento de Tratamiento. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romero**. Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

Estudio fotográfico: **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Departamento de Análisis. Empresa Pública de Gestión del Programas Culturales (EPGPC).

Diagnóstico y propuesta de intervención: **Cinta Rubio Faure**. Restauradora. Taller de Escultura. Departamento de Tratamiento. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

Colaboración en el Estudio Histórico **María del Mar Muriel González**, Historiadora del Arte. Programa de Estancias Departamento de Investigación.

Sevilla a 30 de Septiembre de 2003

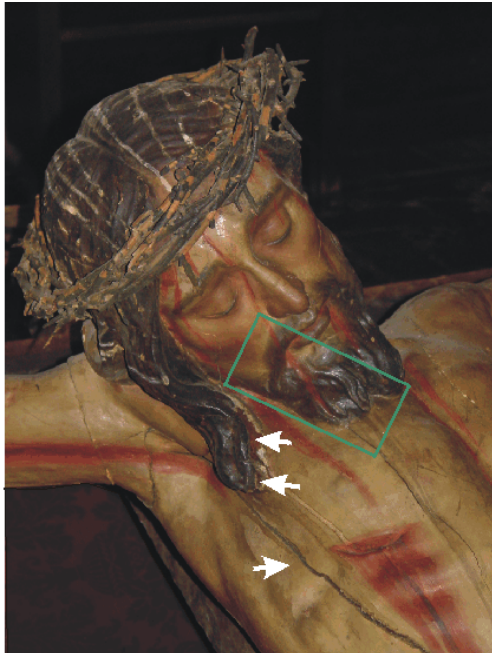
Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. : Lorenzo Pérez del Campo.

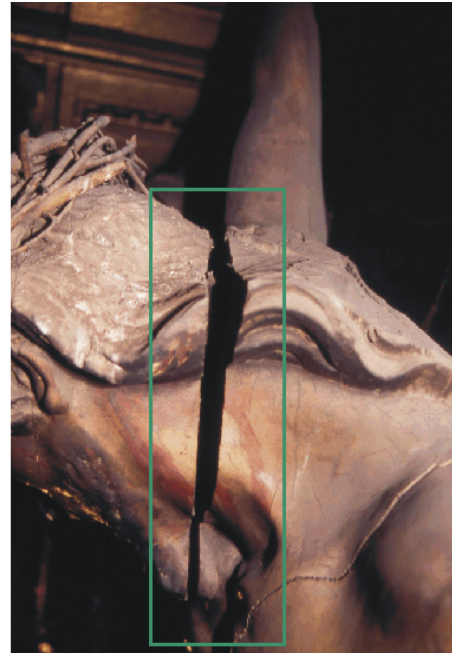


ANEXO 1: Gráficos.

ANEXO 2: RELACIÓN DE DIAPOSITIVAS



→ Separación de piezas.
□ Único punto de unión de la cabeza al torso.



Detalle de la separación de las piezas.



Fisura en la unión de piezas.



Detalle de pérdidas, manchas y polvo adherido en la policromía.

FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO			
TALLER: Escultura		Nº REG: 65 E / 98	
TÍTULO U OBJETO: Crucificado		CRONOLOGÍA: c.a. 1570-1573	
AUTOR: Atribuida a Jerónimo Hernández y Estrada			
ESCUELA: Sevillana			
MATERIA/TÉCNICA DE EJECUCIÓN: Madera tallada y policromada			
Nº	MOTIVO	TÉCNICA	FORMATO
1	Detalle del torso y cabeza, frontal.	L. Normal	V
2	Detalle de la cabeza, frontal.	L. Normal	V
3	Detalle del sudario, frontal.	L. Normal	H
4	Detalle del torso y cabeza, perfil izquierdo.	L. Normal	V
5	Detalle del torso y cabeza, perfil derecho.	L. Normal	V
6	Detalle del torso y cabeza, perfil izquierdo.	L. Normal	H
7	Detalle piernas, perfil derecho.	L. Normal	V
8	Detalle del torso y sudario, frontal.	L. Normal	V
9	Detalle del ensamble cuello, perfil izquierdo.	L. Normal	V
10	Detalle del ensamble cuello, perfil izquierdo.	L. Normal	V
11	Detalle del ensamble cuello, perfil izquierdo.	L. Normal	H
12	Detalle del ensamble cuello, vista posterior.	L. Normal	V
13	Detalle del ensamble cuello, vista posterior.	L. Normal	V
14	Detalle del ensamble cuello, vista posterior.	L.Normal	V