



**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
CRISTO DE LA CORONACIÓN DE ESPINAS
Iglesia del Divino Salvador, Carmona
Sevilla
Marzo 2009**

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico 1

1. Identificación del Bien Cultural 1

2. Historia del Bien Cultural 2

Documentación gráfica 13

Capítulo II: Diagnóstico Y Tratamiento 24

1. Datos técnicos y estado de conservación..... 24

2. Tratamiento 33

Documentación gráfica..... 38

Capítulo III: Recomendaciones 99

Equipo Técnico 100

INTRODUCCIÓN

A petición del Hermano Mayor de la Hermandad del Cristo de la Coronación de Espinas de Carmona, la imagen fue recepcionada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en abril de 2008 con el objetivo de someterse a una intervención de conservación – restauración integral en los talleres del Centro de intervención de dicha institución.

El primer contacto con esta imagen se efectuó con motivo de la realización de un informe diagnóstico sobre la misma. El estudio de la obra para la elaboración del documento de “diagnóstico y propuesta la intervención” se efectuó en la ubicación habitual de la imagen, en la Iglesia del Divino Salvador de Carmona.

La intervención de conservación – restauración integral se realizó utilizando todos los medios tanto técnicos como humanos de que se disponía en los talleres del Centro de Intervención. Se estudió la imagen utilizando medios físicos de examen tales como distintos tipos de iluminación y estudio radiográfico además de por medio de técnicas de laboratorio, como análisis biológico de una muestra de madera o análisis químico de materiales pictóricos. Se ha realizado también una investigación histórica del Bien que ha aportado algunas conclusiones.

Los resultados y conclusiones sobre el estado de conservación de la imagen del Cristo de la Coronación de Espinas de Carmona se materializan en el presente documento. Este, tiene como fin definir las características técnicas, materiales e históricas del Bien Cultural estudiado, así como recoger todos los tratamientos aplicados en la imagen objeto del presente informe.

El presente documento se estructura en varios capítulos en los cuales se recoge la información aportada por el estudio histórico artístico, los datos técnicos y las operaciones realizadas en la escultura, los resultados de los estudios de laboratorio, así como la información gráfica y fotográfica generada tras el proceso de intervención llevado a cabo.

CAPÍTULO I : ESTUDIO HISTÓRICO – ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

Nº REG: 11/06

1.1 TÍTULO U OBJETO. Jesús de la Coronación de Espinas

1.2 TIPOLOGÍA. Escultura de bulto redondo en madera policromada

1.3 LOCALIZACIÓN.

1.3.1 Provincia: Sevilla

1.3.2 Municipio: Carmona

1.3.3 Inmueble: Iglesia del Salvador

1.3.4 Propietario: Hermandad de la Esperanza

1.4 IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA. Ecce Homo.

1.5 IDENTIFICACIÓN FÍSICA

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada

1.5.2 Dimensiones: 164 cm. x 73 cm. x 51,5 cm. (h x a x p)

1.5.3 Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No se conocen

1.6 DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS

1.6.1 Autor/es: Atribuido a Pedro Roldán

1.6.2 Cronología: Mitad siglo XVII

1.6.3 Estilo: Escultura barroca

1.6.4 Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1 ORIGEN HISTÓRICO

Estamos ante una de las mejores esculturas del segundo tercio del siglo XVII pero de muy difícil atribución. Vamos a intentar realizar un informe razonado de las distintas atribuciones que se pueden lanzar siempre atendiendo a la fecha que suponemos de posible realización, 1657, analizando el panorama artístico que se daba en Sevilla y la provincia.

En primer lugar vamos a justificar históricamente – ya lo haremos después estilísticamente- la fecha de ejecución de la obra en 1657. Para ello atenderemos a lo publicado sobre la hermandad por los investigadores Esteban Mira Caballos y Fernando de la Villa Nogales¹, los cuales fundamentan la ejecución en esta fecha por dos motivos; por un lado, porque en un documento encontrado en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla se dice que fue desde 1658 cuando la hermandad - que se llama en el documento como Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de la Esperanza- saca en estación de penitencia una imagen del Ecce Homo.²

Esto justifica la existencia de una talla del Ecce Homo como titular de la hermandad en 1658 pero no nos indica que fuera en esa fecha cuando la hermandad la adquiere ya que pudiera ser anterior y empezar a procesionar en esa fecha.

Los investigadores citados nos aclaran esta cuestión indicándonos que la hermandad aprobó sus reglas en 1566 pero no se convirtió en penitencial hasta su fusión con la hermandad del Dulce Nombre de Jesús - sita originariamente en la iglesia de San Bartolomé- en esos años. Por ello creen, que serían los hermanos del Dulce Nombre los que fomentaron estos cambios ocurridos en la hermandad de la Esperanza, ya que antes de unirse a esta, intentaron conseguir la imagen de los Remedios que tenía culto en la iglesia de San Bartolomé pero no lo consiguieron.³

Por otro lado aportan Mira y Villa otro dato que ratifica la fecha de 1657 como la de adquisición del Cristo. Esta prueba es el litigio que se produce en 1659 entre el prioste anterior y la hermandad de la Esperanza. Parece ser que la hermandad había contraído deudas entre 1655 y 1659 por valor de 140.060 maravedíes (cuatro veces el ingreso medio anual de la cofradía) y la mayoría de estos gastos fueron producidos a finales de 1657.

¹ Mira Caballos, Esteban y Villa Nogales, Fernando de la "El Ecce Homo de la Hermandad de la Esperanza de Carmona: obra de Pedro Roldán (1657)". En Boletín de las Cofradías de Sevilla nº 457. Sevilla. 1997 págs. 76-81

² Ibidem

³ Ibidem

Con estos datos los investigadores Mira y Villa presentan la hipótesis de que fue en esas fechas, un año antes de la primera salida penitencial de la hermandad que como ya dijimos se produce en 1658, cuando se encarga la figura del Cristo y los demás elementos necesarios para su salida procesional como pudieron ser el paso procesional para la imagen del Ecce Homo y las potencias de plata del mismo que también corresponden estilísticamente a esta época.⁴

Estos datos que por si solos nos indican que la hermandad pudiera haber encargado un simulacro de Ecce Homo en estas fechas o que, teniéndola anteriormente, adquiriese lo necesario para procesionarla en 1657, nos inclinan hacia la hipótesis primera si atendemos a su análisis estilístico que la sitúa claramente en la producción de la escuela Sevillana del final del segundo tercio del siglo XVII.

Vamos a hacer una rápida visión del panorama escultórico de la provincia Sevillana alrededor de esa fecha supuesta de 1657.

Desaparecidos ya del panorama artístico sevillanos los protobarrocos Mesa y Montañés y, prematuramente el ya barroco Felipe de Ribas, al igual que los más inmediatos seguidores de los primeros por muerte o por marcha a otras tierras (caso de Gaspar Gines que marcha a Indias), nos encontramos en estos años de mediados de siglo en la escuela Sevillana a José de Arce que había arribado a nuestra ciudad sobre 1636 y al que consideramos el transformador fundamental de la escuela para el paso definitivo al barroco. Este artista de formación flamenca acusa el estilo dinámico, la ampulosidad de formas y la teatralidad del arte del Rubens junto con un casi seguro conocimiento de la obra de Bernini y Duquesnoy.

Junto a él nos encontramos a Alfonso Martínez al que la crítica ha señalado formado en Cádiz con el entallador extremeño afincado en Cádiz Alejandro Saavedra y tal vez con el escultor Francisco Villegas.⁵ Se sabe, así mismo, que hasta esas fechas había trabajado como oficial de escultor en el taller de Jacinto Pimentel.⁶ Independientemente del probable aprendizaje con alguno de los artistas activos en Cádiz en estos años la obra conservada del artista denota el influjo de Pimentel y de Arce,⁷ al que

⁴ Ibidem

⁵ Sancho Sopranis, H. "El escultor Alfonso Martínez, en Cádiz". *Archivo Español de Arte*. XXI. Madrid 1948, Págs. 191 y 198

⁶Hormigo Sánchez, E. "El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia". *Anales de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*. Nº 6. Cádiz 1988, Pág. 47.

⁷ Sánchez Peña, J. M. "Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez". *Anales de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz*. Nº 6. 1988, Págs. 55-56. Recio Mir, A. "José de Arce... Pág. 150. Torrejón Díaz A. "La valoración de la gran escuela escultórica Sevillana", en *El referente escultórico de la Pasión*. Colección Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, t. 2. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2004, Pág... 241

probablemente conoció cuando este trabajaba en la imaginería del retablo mayor de la Cartuja de Jerez. Aunque su estilo en las obras conocidas no coincide con lo que encontramos en la obra objeto de estudio hay que hacer significar que este escultor contrata la ejecución de una "*hechura del Señor arrimado a la columna*", "*de dos barras de alto*" "*asentado en su baza*"⁸ con los hermanos de una cofradía de la ciudad de Carmona, el cual no ha sido localizado en la actualidad.

Otra figura presente en el panorama artístico de la ciudad en esa fecha es Francisco Dionisio de Ribas, hermano menor de Felipe, al que en el estudio de su obra realizado por María Teresa Dabrío, en su libro sobre el taller de los Ribas, se le señala como un escultor con un catálogo enorme, ya que le considera ejecutor de toda la escultura de los retablos que contrata. Recientemente un hallazgo documental ha demostrado que no siempre las esculturas de los retablos contratados por Francisco de Ribas en los que no se especificaba la participación de un escultor concreto a cargo de las labores de imaginería fueron realizadas por este artista. En 1668 el escultor Francisco de Gálvez contrataba las esculturas que habían de situarse en el retablo mayor de la iglesia del convento de la Merced de Jerez de la Frontera, una obra contratada y realizada por Francisco de Ribas algunos años antes.⁹ Esto aclara el catálogo tan desigual estilísticamente que se le adjudicaba a Francisco Dionisio.

También encontramos en estas fechas a uno de los aprendices directos de Arce que sirve de enlace entre este y su alumno Francisco Antonio Gijón. Nos referimos a Andrés Cansino del que conocemos pocas obras, documentada tan solo el Nazareno del Viso del Alcor, y que muere tempranamente a la edad de 34 años.

Otro de los aprendices de Arce que encontramos en estas fechas en Sevilla será Francisco de Gálvez, ecijano, que en 1655 es puesto por su padre como aprendiz con el maestro flamenco por un año por lo que suponemos que ya venía formado de su ciudad y que seguramente viniera aprender la técnica de esculpir la piedra. Como hemos anotado antes en 1668 contrata las esculturas del Retablo que años antes realizara Francisco Dionisio de Ribas en el Convento de la Merced de Jerez de la Frontera.

Otro escultor que podemos situar en Sevilla sobre estas fechas es a Blas Muñoz de Moncada, cuya vida y obra es prácticamente desconocida exceptuando la imagen de San Joaquín de la Iglesia de Santa Ana de Triana contratada en 1664. Recientemente hemos encontrado el contrato

⁸ A.P.N.S Legajo 561 Año 1656/1 Oficio 1 pág. 862

⁹ Jácome González, J. y Antón Portillo, J. "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3º Serie)". *Historia de Jerez*, 8. Jerez 2002, Págs. 118-119.

de encargo de una obra para la hermandad de San Pedro de San Juan de Puerto Rico en el archivo de protocolos de Sevilla en la que el escultor dice que *"me obligo a hacer una hechura de San Pedro de madera maciza de cinco tercias de alto y con peana y todo estofado y dorado en toda perfección"* por el precio de 250 pesos de a 8 reales.

Tenemos que incluir igualmente en esta relación de escultores de la escuela sevillana en esta mitad del siglo a una figura casi desconocida de la que se van conociendo algunas obras que le pueden situar a unos niveles de calidad bastante elevado y muy cercano al estilo de Roldán, y al que su temprana muerte quizás impidió una mayor evolución. Nos referimos a Juan Pérez Crespo marido de Sebastiana de Mena, hermana de Pedro de Mena, y padre del también escultor Gabriel Pérez de Mena. Este escultor es el autor de las figuras de San Damián y San Cosme que se encuentran en la Iglesia de la Anunciación de Sevilla y en la que se observa un estilo muy cercano al de Pedro Roldán.

Por último encontramos en Sevilla en este año 1657 a Pedro Roldán el gran receptor de las nuevas enseñanzas barrocas traídas por Arce y el mejor escultor, sin duda, de la segunda mitad del siglo.

Después de ver el panorama escultórico de la Sevilla de esa fecha analizaremos la historiografía tradicional para saber que ha venido diciendo sobre esta imponente escultura.

Ya en 1943 en el "Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla" en la descripción de los bienes muebles de la Iglesia del Divino Salvador de Carmona, el profesor Hernández Díaz la cataloga como una interesante figura de último cuarto del XVII y que recuerda notablemente la producción de Pedro Roldán¹⁰.

Posteriormente el profesor Bernales Ballesteros en sus trabajos sobre el artista la cita como obra de segura atribución: *"en Carmona la notable imagen de Nuestro Padre Jesús de la Esperanza en la iglesia del Salvador"*¹¹.

Igualmente el profesor Alfredo Morales en el Inventario artístico de Sevilla y su provincia mantiene la atribución a Roldán.

En la actualidad no encontramos unificación de criterios a la hora de la

¹⁰ Hernández Díaz, J., Sancho Corbacho, H. Y Collantes de Terán, F. "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla". Diputación Provincial de Sevilla, 1943. Vol. II, p. 170.

¹¹ Bernales Ballesteros, Jorge "Pedro Roldán. Maestro de escultura" Colección Arte Hispalense. Sevilla 1973 Pág. 83

atribución. El recientemente fallecido conservador del patrimonio y estudioso de la figura de Roldán, Antonio Torrejón Díaz, la consideraba como obra de primera época del escultor antequerano. El conservador del patrimonio José Luis Romero que en un principio la consideraba como probable obra del mismo, a raíz del descubrimiento de las obras de Pérez Crespo, tiende a ser más reservado en el juicio y encuadrarla como obra roldanesca del segundo tercio del siglo. Igualmente la califica el profesor Roda Peña que siempre vio el estilo más cercano al de Luisa Roldán que al de su padre, debido a la gran influencia de Arce que tiene. En el último libro publicado sobre la figura del escultor se la considera obra de Roldán basándose en las investigaciones de Mira y Villa que comentamos arriba¹².

2. 2 CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

Dejando despejado, con mayor o menor fortuna su origen ejecutorio tanto en fecha como en autor, tenemos que describir sus avatares a lo largo de la historia. Lo suponemos como titular de la hermandad de la Esperanza desde su ejecución ya que ninguna noticia histórica documental o bibliográfica nos indica lo contrario, por lo que unimos su historia a la de su propia hermandad. Como ya dijimos al principio, esta hermandad se fundó en 1566, año en el que le fueron aprobadas sus reglas y estuvo vinculada al gremio de los tejedores de la ciudad de Carmona. Posteriormente se fusionó con la hermandad del Dulce Nombre de Jesús que estaba anteriormente ubicada en la iglesia de San Bartolomé y que fue la que, según los investigadores Mira y Villa potenciaron la idea de realizar la estación de penitencia y de encargarse como se ha dicho anteriormente la imagen del Ecce Homo en torno a 1657. Se fundó en la antigua iglesia de San Salvador y allí permanecieron hasta que el 3 de noviembre de 1779 se cayó parte de la construcción cuando se encontraba haciendo reformas en el pórtico el arquitecto Pedro de Silva. Pasó al convento de Madre de Dios hasta que le adaptaron/reformaron la iglesia del antiguo colegio de la Compañía de Jesús que pasó a llamarse ahora de San Salvador. Desde entonces continúan en esta ubicación.

2.3 RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES

Por fotografías conservadas en la fototeca de la Universidad de Sevilla y fechadas en 1940 ¹³ comprobamos que el estado de la obra en estas fechas discrepaba del que se encontraron los técnicos del IAPH en la primera revisión de la obra por lo que podemos determinar que entre estas fechas de 1940 a la actualidad ha tenido que sufrir alguna intervención.

¹² Dávila-Armero del Arenal, A. y Pérez Morales, J.C. "Pedro Roldán" Colección Grandes maestros andaluces. Volumen II. Ediciones Tartessos Sevilla 2008 Págs. 44 a 49

¹³ Figuras I. 1 , 2 y 3

Sólo tenemos documentada una llevada a cabo por José Rodríguez Rivero-Carrera en 1971 y en la que se le introdujo un testigo de la intervención con dos documentos¹⁴ –uno del restaurador y otro de la hermandad- que fueron introducidos en un envase de un medicamento y situados en el interior del cuello de la imagen. En estos documentos se decía en el primero de ellos perteneciente al restaurador y realizado en papel de con sus datos impresos, lo siguiente: *"Esta imagen talla en madera policromada de mediados del siglo XVII (representa a N. S. Jesucristo en su pasión en el momento de su coronación y presentación al pueblo). Fue repasada de piezas rotas y faltas de pinturas en el mes de marzo de 1971. Fdo.: José Rodríguez"*.

En el documento introducido por la Junta de Hermandad que estaba en esa fecha se dice:

"Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Coronación de Espinas y María Santísima de la Esperanza; radicada en la Iglesia filial del Divino Salvador, de la Ciudad de Carmona.

Se restauro este Cristo llamado de la Coronación de Espinas, el mes de Marzo de mil novecientos setenta y uno, por el escultor sevillano D. José Rodríguez Rivero, siendo los componentes de la Junta de Gobierno los siguientes cofrades:

Hermano Mayor: Manuel Rodríguez Zabala. Tesoreros.- Juan Perez Garcia e Isidro Fuentes; Secretarios – José Villa Vargas y Manuel Gonzalez Barrera; Mayordomos Migue Luque y Carmelo Ojeda; Priostes – Francisco Mata Calvo y Miguel Osuna Nuñez; Consiliario – Andrés Osuna, Censor fiscal- Juan Cordero Alvarez y Diputados- Francisco Lorenzo, Manuel Navarro, Rafael Marín , Manuel Bastanos, Enrique Rodriguez , Antonio Saas, Antº fuentes.

Director Espiritual Rvdo Sr. Francisco Marquez Sanchez arcipreste de la Ciudad.

Se desconoce el autor de la escultura, por no constar en los archivos, su ejecución se realiza en 1671 según fecha que consta en las potencias del Cristo, y según la fecha puede atribuírsela a Martinez Montañes o a la Roldana.

Y para que conste firmo en Carmona a quince de Marzo de mil novecientos setenta y uno.

El Secretario. Fdo.: Jose Villa"

¹⁴ Figuras II. 25 y 26

No se conoce posteriores intervenciones a la imagen hasta la actual intervención.

2.4 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Representa el simulacro el momento en que Jesús, según un plan estratégicamente ideado por Pilatos es presentado en el lamentable estado que lo habían dejado los soldados para provocar, con el golpe de efecto, que la muchedumbre se compadeciera y lo librara de la muerte.

Este pasaje de la pasión solo nos llega a través de San Juan 18.39 y 19 1-7: *"Hay entre vosotros costumbre de que os suelte a uno en la Pascua ¿Queréis pues que os suelte al rey de los judíos? Entonces de nuevo gritaron: ¡No a éste, sino a Barrabás! Era Barrabás un bandolero. Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarlo.....Otra vez salió afuera Pilato y les dijo: Aquí os lo traigo para que veáis que no hallo en El ningún crimen.*

*Salió, pues, Jesús fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura, y Pilato les dijo: Ahí tenéis al hombre"*¹⁵

Legner hace retroceder hasta la Alta Edad Media los antecedentes de esta iconografía de la Ostentatio Christi o Presentación al pueblo considerando que es este el tema que aparece en un anillo de oro procedente de Siracusa, aunque no es desarrollado ampliamente hasta la baja Edad Media.

Es un tema que tuvo mucha vinculación con el alegórico Varón de Dolores pero producía mayor efectismo en el devoto al tratarse de un hecho real. Es el momento en que Jesús se nos muestra más hombre (de ahí la locución latina Ecce Homo que significa aquí está el hombre), más indefenso, y más en manos de los propios hombres. Lo que produce en el fiel más devoción porque se encuentra a su nivel. Esto junto a la oportunidad de que se podía presentar sola la imagen de Cristo hizo que fuera una iconografía muy representada a lo largo de la historia del Cristianismo, teniendo un especial impulso con el humanismo en el siglo XV (debido al antropocentrismo de la época).

En nuestro simulacro se representa de una manera prodigiosa la humanización de la figura divina. Emanando humildad y dolor contenido con la actitud de su cuerpo, el leve contraposto y la desviación hacia el suelo de la mirada. Aunque es, sin dudas, tanto por tradición como por imagen un Ecce Homo, está integrado en una escena –en su

¹⁵ Evangelio de San Juan Cap. 18 vers. 39-40 y Capítulo 19 versículo 1 -5

representación pasional de Semana Santa— que representa justo el momento posterior, el de la lectura del veredicto, después de fallarle la estratagema al gobernador romano.

En su salida procesional suele llevar como accesorios, la corona de espina que, siguiendo la normalidad en la obra conocida de Roldán, es sobre puesta (actualmente la que lleva es de rama de rosal), la caña que le dieron los romanos como bastón de mando en la burla y un cordón dorado sobre las manos. No se tiene costumbre de ponerle otro de los atributos de esta iconografía del Ecce Homo como es la clámide púrpura. Su título actual, Cristo de la Coronación de Espinas, tampoco responde a su iconografía.

Por su posición espacial¹⁶ podemos identificarlo también con la iconografía de “Jesús arrimado a la columna” que es la que aparece en el contrato ya citado de Alonso Martínez de 1656. Esta hipótesis de hacer coincidir la obra encargada en el contrato con la que analizamos hemos dicho ya que se nos desmonta al analizarla estilísticamente; pero cabe que se produjera un traspaso de contrato entre Martínez y Roldán a la muerte del primero en 1668 y por eso figuraría en las potencias del Cristo la fecha de 1671 como de realización de las mismas. Todas estas hipótesis serán solo eso hasta que encontremos un documento —ya sea de obligación de obra o, mejor aún carta de pago—que podamos identificar concretamente con el objeto de nuestro estudio.

2.5 ANÁLISIS MORFOLÓGICO/ ESTILÍSTICO

Teniendo este panorama vamos a intentar justificar nuestra inclinación a la teoría que aboga por considerarla obra de Pedro Roldán.

Tenemos primero que tener en cuenta que, en estos años que el profesor Bernalles llama primer periodo sevillano, contamos con pocas obras documentadas o de segura atribución del artista con la que podamos comparar al Cristo de la Coronación. Tan sólo conocemos como obras documentadas las esculturas que componen el retablo de Montilla contratado en 1652, los arcángeles San Miguel de la parroquia de San Vicente de Sevilla y el de la iglesia de San Miguel de Marchena (1657) y como atribuidas las imágenes del paso de la Quinta Angustia de Sevilla (circa 1659) y la Virgen de la Antigua y Siete Dolores conservada en la Iglesia de Santiago de la Espada. Y en ninguna de ellas crea una anatomía tan cercana al de José de Arce como posteriormente hará su hija Luisa y de ahí las relaciones formales que llevan al profesor Roda a atribuirle a esta escultora.

¹⁶ Figura I. 4

Si nos fijamos, el torso del Cristo de la Coronación incluidos sus brazos están muy cerca de lo que encontramos en el Cristo de las Penas de la hermandad de la Estrella de Sevilla¹⁷, obra documentada de José de Arce de 1656. Esto podría llevarnos a pensar en este escultor como el creador del Ecce Homo, pero todo lo demás de la escultura nos dice que no pertenece al escultor flamenco. Vemos en esta escultura un dolor contenido tanto en gestos como en apertura hacia el espectador que nos hablan más de Roldán que de Arce. Este último abre sus escorzos al espacio de forma muy fuerte y no en la manera tímida y recogida del adelantamiento de la pierna de esta figura que sólo le proporciona un leve contraposto, como dice Romero Torres *"En esta actitud no existe ningún tipo de movimiento, es más bien una postura de descanso. El único elemento de cierto dinamismo es la contraposición del giro de la cabeza y de la mirada hacia su lado izquierdo y el leve desvío de las manos unidas hacia el lado contrario"*¹⁸

Hay varios elementos más que nos hablan de una autoría más cercana a Roldán que a ningún otro escultor en activo en ese momento. El sudario cordífero con la vuelta hacia adentro¹⁹ lo encontramos parecido en varias obras de Roldán como en el Cristo que remata el retablo mayor de la iglesia del hospital de la misericordia de Sevilla, en el Cristo de la Caridad en la iglesia sevillana del mismo nombre, si bien este con la vuelta hacia fuera, en el Cristo de las Misericordias de la hermandad de Santa Cruz de Sevilla y en el Amarrado a la columna de Lucena por ejemplo.

La talla de manos²⁰ y pies²¹ realistas pero muy elegantes también se acercan más a Roldán que a ningún otro escultor contemporáneo al igual que la talla del pelo que, aunque tallado a grandes mechones, está tratado con una técnica mucho más suave que los realizados por el flamenco en el que predomina más la arista al igual que en las obras de Alfonso Martínez.

Por lo demás no consideramos que los otros autores en activo en el momento llegaran a tener la calidad que demuestra el autor de esta obra. Por lo que nos atrevemos, aunque siempre con las necesarias reservas impuestas por no tener constancia documental, a atribuirle a Pedro Roldán y situarla en la fecha considerada por los investigadores Mira y Vila.

Es una figura de tamaño natural y bulto redondo que se cubre con un sudario o paño de pureza cordífero con moña lateral que deja ver una de

¹⁷ Figura I.5

¹⁸ Romero Torres, José Luis op.cit. pág. 99

¹⁹ Figura I.6

²⁰ Figura I.7

²¹ Figura 1.8

las piernas entera desde el arranque de la cadera.

Las manos atadas, una sobre otra delante del torso, un poco desviadas hacia el lado derecho, al contrario de la cabeza que presenta una inclinación hacia la izquierda y hacia abajo. La atadura de las manos se produce con cuerda que baja desde el cuello pasado por detrás de la cabeza y con un nudo corredizo a la altura del pecho donde se divide otra vez en dos, yendo cada cabo para una de las manos. Este sistema lo utilizará años después Luisa Roldán, la roldana, en el Ecce Homo de la Catedral de Cádiz. Las manos son muy realistas, pequeñas y elegantes muy del estilo de Roldán.

El modelado del torso como ya dijimos antes, es blando y poco detallista muy semejante al realizado dos años antes por José de Arce en el Jesús de la Penas de la hermandad de la Estrella de Sevilla²² y poco habitual en las obras conocidas de Roldán que los suele realizar más minuciosamente realistas y más enjutos. Aunque como he dicho no es lo habitual en su obra pero si encontramos este modelado de torso y brazos en una pieza que realizará Roldán por encargo de Miguel de Mañara en 1670 para la Iglesia de la Caridad, me refiero al Santo Cristo orando abogado igualmente de la Caridad. Si bien en este caso el modelado es un poco más realista menos blando.

La figura está de pie con la pierna adelantada en un suave contraposto. Las piernas, al contrario que los brazos y el torso, son muy cercanas a los grafismos habituales de Roldán, menos sueltas y con una definición más realista de los músculos y huesos. Terminan en unos pies muy roldanescos sobretodo en la configuración del empeine muy pronunciado y unos dedos finos y elegantes.

Para lo último hemos dejado la cabeza, una de las partes de la escultura que presenta más controversias a la hora de su adjudicación a la gubia del maestro antequerano.

Es verdad, que analizando los rostros de las figuras cristíferas documentadas o atribuidas a Roldán en estos años de 1655 a 1660, por fijar unos límites, no encontramos parecidos en la forma pero sí en el tipo de talla.²³ Me explico, el resultado que da la imagen lo que sugiere su rostro no tiene cercanía a lo conocido hasta ahora de Roldán; pero sí lo tiene la manera de ejecutarlo. El tipo de talla del cabello, bigote y barba es similar a lo que realiza Roldán en esta época y se encuentra lejano a lo de Arce, Martínez o su hija Luisa. Es una talla suelta pero más modelada con

²² Figura 1.5

²³ Figura 1.9

menos vértices y gubiazos planos que en los otros artistas mencionados. También es muy habitual en la cabellera larga que llega hasta debajo de los hombros que la vemos igualmente en el ya citado Cristo de la Caridad de la iglesia sevillana del mismo título.

A nosotros nos sugiere el rostro una cercanía por inspiración propia del escultor o por imposición de la hermandad que lo contrató al rostro de Nuestro Padre Jesús del Silencio obra de Gaspar de la Cueva de principios del siglo. No, por cierto, en la técnica de la talla pero sí en la dulzura de la expresión que radica sobre todo en la dulzura de los ojos.²⁴

Llegados a este punto sólo un documento probatorio de lo contrario nos haría desistir de la atribución de esta espléndida figura al escultor más genial de la plástica hispalense en la segunda mitad del siglo XVII, aunque sólo sea por descarte de que lo pudiera haber hecho alguna otra de las gubias que en ese momento trabajaban en la zona.

²⁴ Figura I.10

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIG. I. 1



Copyright Universidad de Sevilla

FIG. I. 2



FIG. I. 3

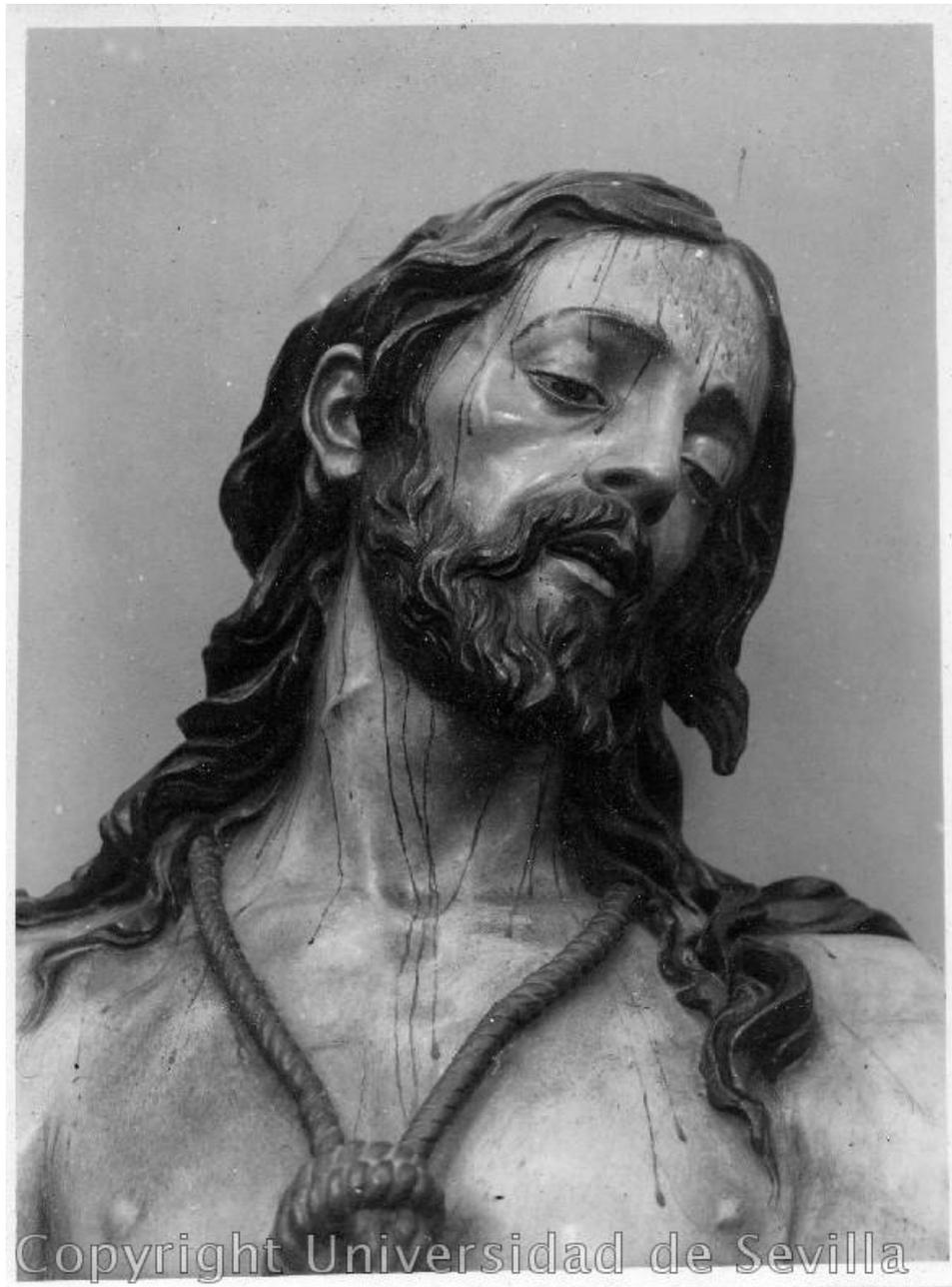


FIG. I. 4



FIG. I. 5



FIG. I. 6



FIG. I. 7



FIG. I. 8



FIG. I. 9



FIG. I. 10



CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Siguiendo la metodología de actuación aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, antes de intervenir en el Bien, se proyectó la realización de una serie de análisis científico-técnicos que ayudaron a determinar tanto el estado de conservación como los datos específicos sobre la materialidad de la obra. A este respecto, los análisis que se realizaron fueron los siguientes:

Dentro de los métodos físicos de examen:

Se efectuó un estudio radiográfico, con una toma frontal general y otra de perfil²⁵.

Del estudio de las placas radiográficas se desprende la presencia de algunos elementos metálicos en el interior de la talla del Cristo, las líneas de ensamble entre piezas y distintas opacidades en la visión de la placa localizando y situando estratos policromos.

El análisis de la escultura con luz ultravioleta²⁶ ayudó a poner en evidencia la superposición de estratos policromos y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores, así como algunos repintes diseminados por la policromía, o una espesa capa de barniz aplicada burdamente. De este análisis se llevó a cabo la respectiva documentación fotográfica.

Con una lupa binocular se efectuó el estudio de correspondencia de policromía.

Para caracterizar los materiales componentes de la obra se realizaron distintos tipos de análisis.

Por un lado, el análisis químico de materiales pictóricos²⁷ con la siguiente metodología: Toma de muestras de policromía en lugares estratégicos por su significación y localización. Una vez en el laboratorio se continuó con la metodología propia de actuación.

Por otro lado, se realizó un análisis biológico²⁸ para identificación de una muestra madera.

²⁵ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 13, 14

²⁶ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 17,18,19,20

²⁷ ANEXO: ANÁLISIS QUÍMICO DE MATERIALES PICTÓRICOS

²⁸ ANEXO: ANÁLISIS BIOLÓGICO

1.1. DATOS TÉCNICOS

1.1.1. SOPORTE

El Cristo de la Coronación de Espinas es una escultura exenta de bulto redondo. Se trata de una escultura realizada en madera y policromada en la totalidad de la superficie. Representa a un hombre de pie sobre una peana realizada en madera policromada y dorada.

Presenta algunos elementos anexos como tres potencias de metal, una corona de espinos vegetal y una caña metálica. La corona se coloca en la cabeza sin necesidad de fijaciones extras. Las potencias se insertan en unos casquillos internos, mientras la caña se sostiene roscada en un perno de metal situado en la mano derecha.

La elaboración de la escultura se realiza mediante el ensamblado de piezas de madera, no dejando en el centro un hueco interno. La disposición de algunos de los bloques de madera se puede conocer gracias a las fisuras que aparecen en la superficie policroma y a la visión de las placas radiográficas.

El volumen general en la escultura se construye con grandes piezas de madera unidas "al hilo", con algunas salvedades que se comentarán a continuación.

En la cabeza y cabellera las piezas son de gran tamaño aunque se encuentran algunas de menor tamaño situadas en algunos mechones de pelo que sobresalen más que el resto.

En el interior del tronco tiene construida una especie de caja donde se embute el busto, que llega hasta la mediación del torso. El volumen del busto lo componen la cabeza y cabellera, teniendo éste en el interior del torso forma trapezoidal. Entre las paredes del volumen del busto y la caja interior se observa un espacio, es decir, no tiene contacto con toda la superficie de las caras interiores de la caja.

En los brazos, desde el hombro hasta algo antes del codo, la escultura presenta sendas piezas en sentido vertical a la que se unen otras dos piezas grandes para formar el volumen de los antebrazos.

En el hombro izquierdo se observa una zona con dos piezas pequeñas unidas con cola y refuerzo de puntas de metal originales.

Para la construcción de las piernas se han utilizado piezas en sentido longitudinal de gran tamaño.

Estudio de la radiografía

En la cabeza se observan tres casquillos de metal para la introducción de las potencias.

Además, desde debajo de la oreja derecha hasta el pómulo izquierdo, presenta un hueco interno con forma de cilindro en el que se alojaba un tubo metálico que guarda un documento²⁹. En el interior del busto se observa un hueco con forma cilíndrica de similares características formales que el anterior³⁰.

En la zona baja de la cabellera se observan cuatro clavos sujetando algunos mechones que caen sobre el hombro derecho. Dos de los clavos son antiguos y dos de factura moderna. A la izquierda, presenta dos puntas antiguas y otras dos de factura reciente, de menor diámetro que las anteriores.

En los brazos presenta también multitud de puntas de forja y clavos y pernos de reciente factura que se encuentran reforzando los ensambles longitudinales de la zona alta de los brazos y los dos ensambles de los antebrazos al resto del brazo.

Para reforzar la unión del busto a la caja del torso tiene insertas puntas de forja de gran tamaño a la altura del hombro y del pecho (miden unos 14 cm. de largo). Algunas de estas puntas se introducen desde los laterales en la parte posterior de la espalda, desde la zona de las axilas unas, mientras otras entran desde los hombros. Sobre estas últimas se ensamblan unas pequeñas piezas de madera con cola y refuerzo de clavos.

Para fortalecer el ensamble de los dos antebrazos a los brazos, se le colocan en una intervención reciente sendos pernos de considerable tamaño – unos diez cm. de largo - que se introducen desde la zona baja hacia arriba. En el caso del perno colocado en el antebrazo derecho, el hueco taladrado para introducir el elemento metálico profundiza unos dos centímetros que no cubre el perno.

Seguramente con la intención de sostener mejor las piezas de madera que conforman la sogá, se introducen varias puntas de metal en la zona de las muñecas y a lo largo de toda la sogá en la parte situada sobre el pecho. Observamos la existencia de puntas de factura antigua que combinan con otras de intervenciones posteriores.

En las manos se le han introducido dos pernos de similares características formales que los situados en los antebrazos. Uno de ellos pretende reforzar la unión entre las dos manos y el otro, situado en la mano derecha y con la mitad del perno roscado a la vista, sirve para sostener la caña.

²⁹ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II.15, 16

³⁰ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 13

En la mano izquierda se han introducido puntas de metal en una intervención reciente, colocando dos puntas por cada uno de los dedos.

En el sudario presenta multitud de elementos metálicos, alrededor de ochenta clavos, combinando los de factura reciente con los de factura antigua (de este tipo sólo son unos diez de los elementos metálicos).

En la pierna derecha se observan unas veinte puntas de forja que introduce el escultor antes de policromar con la intención de reforzar dos ensambles longitudinales de las piezas que componen esta zona. La pierna izquierda está, en cambio, libre de elementos metálicos de este tipo.

En las piernas se le han introducido sendos pernos de hierro roscado desde la base de los pies que miden hasta unos 24 cm. de altura en la pierna derecha y 28 cm. en la izquierda. Estos pernos están cogidos a unas tuercas de metal que se introducen desde la zona posterior de los tobillos, eliminando para ello parte de la madera en esta área. Los pernos roscados se colocan en una intervención reciente para agarrar la imagen a la peana, saliendo por la zona baja de esta y enroscándose a unas tuercas.

Por último, en la peana presenta multitud de elementos metálicos, la mayoría de ellos de reciente factura.

1.1.1.1. INTERVENCIONES ANTERIORES

Se tiene constancia documental de una intervención efectuada en 1971 por José Rodríguez Rivero. Este documento se encontró enrollado dentro de un tubo metálico colocado en el interior de la talla³¹.

El orificio localizado en la zona del cuello en el que se introdujo el tubo metálico estaba con toda probabilidad realizado con anterioridad a la restauración de 1971. Así lo muestra la fisura circular que se observa en la mejilla izquierda y que debe haberse producido antes de esta fecha³². Para tapar el orificio una vez colocaron el documento en el interior, encolaron una pieza cilíndrica de madera a modo de cierre que posteriormente estucaron y pintaron.

Este orificio pudo realizarse para el saneamiento de un nudo en la madera o para la inclusión de un elemento tal y como el que nos hemos encontrado.

En esta intervención, probablemente la última realizada en la imagen, son

³¹ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 36 - 41

³² DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 7

efectuadas una serie de operaciones que se han podido conocer no tanto por la información del documento como por las huellas que ha dejado la misma.

De este modo, en cuanto a soporte, se introdujeron multitud de elementos metálicos con la idea de reforzar ensambles. Todos los pernos roscados de mayor tamaño – los situados en los antebrazos, muñecas y manos, los clavos en los dedos de las manos así como los dos pernos que sujetan la escultura desde las piernas a la peana y las tuercas que los abrazan- son de esta última intervención.

Para introducir las tuercas en las que enroscan los pernos de las piernas el “restaurador” desbastó la zona posterior de los talones, eliminando soporte y policromía.

En el sudario se han introducido multitud de puntas de metal que pueden ser de esta intervención.

1.1.1.2. ALTERACIONES

El soporte se puede decir que, de manera genérica, se encontraba en deficiente estado de conservación.

Observamos alteraciones de dos órdenes diferentes como son las que provienen del envejecimiento propio de los materiales constitutivos y las que derivan de las intervenciones de las que ha sido objeto la escultura. De este último tipo de alteraciones ya se ha hecho referencia en el apartado de intervenciones anteriores.

. Fracturas

Se aprecian fracturas en las falanges de algunos dedos, aunque éstas han sido reparadas en anteriores intervenciones.

Mano izquierda: índice con dos fracturas, dedo corazón con dos fracturas, anular con dos fracturas y dedo meñique, de una intervención anterior³³.

. Fisuras

La imagen presenta algunas fisuras, siendo la mayoría de ellas una traducción directa de las líneas de ensamble entre piezas. Estas fisuras quedan marcadas en la policromía, presentando pérdidas de este estrato. De este género son las fisuras aparecidas en algunos mechones de la cabellera, el hombro izquierdo, en la cadera izquierda, las fisuras longitudinales de la pierna derecha, las situadas en la espalda y las de la peana.

En los dedos de las manos también presenta fisuras en el soporte que

³³ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 27

vienen de las líneas de unión de las piezas fracturadas de los dedos.

En la cara superior de la peana presentaba varias grietas de considerable apertura situadas en las líneas de unión de piezas.

. Pérdidas

Uno de los dedos de la mano izquierda, el meñique, se ha perdido y ha sido sustituido por otro.

Asimismo, se puede considerar como pérdida de soporte las dos áreas en los talones en las que se eliminó parte del mismo en la restauración de 1971 para la introducción de las tuercas por las que pasan los pernos roscados, a las que ya se ha hecho referencia.

En la parte superior de la cabeza presentaba varios orificios con faltas de soporte que habían sido provocados para sujetar elementos anexos tales como las potencias.

. Infección de microorganismos

Dentro del orificio de entrada del tubo metálico se observó una zona de pequeño tamaño con el soporte ennegrecido y textura blanda, por lo que se extrajo una muestra del mismo para su análisis con la idea de identificar alguna posible afectación por microorganismos. El resultado de los análisis de laboratorio fue negativo³⁴, aunque no se descarta que pueda existir algún foco activo de hongos en esta zona.

. Elementos metálicos

Además de los elementos metálicos comentados en el apartado de *estudio de la radiografía*, en la cabeza tiene tres casquillos internos para sujeción de las potencias.

1.1.2. POLICROMÍA

Como ya se ha comentado en el apartado II.1 de datos técnicos, para ayudar en el conocimiento de la materialidad y alteraciones del conjunto policromo se realizaron una serie de análisis previos.

Estos son el estudio de la superficie policroma con iluminación ultravioleta, la realización de radiografías, el estudio con binocular y los análisis de laboratorio para identificación de cargas y pigmentos constitutivos.

La escultura está policromada en la totalidad de la superficie.

³⁴ ANEXO. ESTUDIO DE FACTORES BIOLÓGICOS

El área de color más amplia es la de carnaduras, compuesta por una capa de preparación a base de sulfato de cal y cola animal sobre la que se superpone otra de imprimación a base de minio y acaba con el color de la superficie compuesto por blanco de plomo y bermellón. Las carnaciones presentan un color rosado y acabado pulido.

El color del sudario es marfil y presenta la textura de la pincelada. La secuencia de estratos en esta zona es preparación, y la capa de color blanco compuesta por litopón y calcita, que como ya se verá en el apartado de intervenciones anteriores, no es original.

En la cabellera y barba presenta color pardo oscuro y se compone de preparación y capa de color.

La peana tiene los cantos dorados y la base color pardo. El dorado es al agua, con capa de preparación, bol y lámina de oro.

Estudio con iluminación ultravioleta

La imagen con iluminación ultravioleta de la superficie policroma³⁵ aportó información sobre capas de barnices o repintes de distintas intervenciones.

En la imagen con ultravioleta, aparece el rostro y cuello en un tono algo más claro y anaranjado al del resto de las carnaciones del torso, lo cual indica una superficie de diferente factura que el resto. Seguramente se debe a la aplicación de una sustancia en superficie a modo de "pátina" aplicada desde el cuello hacia abajo en toda la escultura.

Las áreas más oscuras y violáceas revelan una policromía de factura más reciente. Son los repintes puntuales que se encuentran sobre los estucos colocados casi todos en los ensambles de piezas en una intervención anterior. Todos los de la mano izquierda presentan este color más oscuro en superficie que refleja un completo repinte de las falanges. De igual modo, en la frente también aparece un color violeta oscuro reflejando el repinte de esta zona.

Estudio de la radiografía

En cuanto a la policromía las placas radiográficas realizadas nos dieron información sobre cuarteados y posibles estratos subyacentes.

El análisis de las placas radiográficas revela algunas lagunas de policromía no apreciables a simple vista, ya que estaban ocultas por repintes puntuales.

El cuarteado en la superficie de carnaduras también se aprecia a simple

³⁵ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 17 -20

vista. En el sudario no se observa cuarteado subyacente, lo que lleva a plantear que la única policromía que tiene es la que presenta en superficie.

1.1.2.1. INTERVENCIONES ANTERIORES

Toda la superficie de color estaba intervenida en diferentes ocasiones.

Encontramos los efectos de la intervención de 1971 en la pátina que recubre todo el cuerpo salvo el cuello y cabeza, los repintes puntuales salvando fisuras estucadas, el que enmascara los arañazos de la frente o los que ocultan pérdidas de policromía en las piernas y espalda.

La masilla a modo de estuco que aplican en esta intervención de 1971 es de color rosa y de gran dureza. La encontramos en las lagunas con pérdidas de policromía situadas en el área de carnaciones, desbordando la zona a rellenar. También la aplican en las fisuras producidas por los ensamblajes y en los tobillos, en el área donde se introducen las tuercas para que pasen los pernos. En este caso, toda la falta de soporte se rellenó con esta masilla, que se encontraba fisurada.

También el repinte completo del sudario parece muy reciente. De la comparación de las fotografías del archivo de la fototeca de la Universidad de Sevilla³⁶ de 1940 y la imagen actual, se desprenden bastantes diferencias formales, aunque no tengamos el color de la fotografía antigua. En esta última, observamos algunas gotas de sangre y fisuras que ya no aparecen cuando se observa la imagen del Cristo por primera vez en la Iglesia, por lo que cabe pensar que todo el sudario se interviene muy recientemente.

La peana también ha sufrido algunas modificaciones en cuanto a la policromía y dorado. La parte superior de la misma ha sido repintada y patinada. También aparece diferente en la fotografía de 1940, por lo que estas operaciones se han efectuado después. La zona dorada aparecía también con repintes de purpurina aplicados en intervenciones anteriores, aunque no se puede precisar si son de este momento.

Otra zona con repintes puntuales es la soga. Estos apliques de color estaban realizados en color ocre más oscuro que el original.

1.1.2.2. ALTERACIONES

Cuarteados

Las carnaciones presentan un fino cuarteado en superficie en forma de cuadrícula que sigue la línea longitudinal de la disposición de la veta de la madera.

³⁶ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. I. 1

Fisuras

Presenta diversas fisuras³⁷ que provienen del soporte. Estas grietas están a su vez producidas por las dilataciones del mismo ante los cambios de temperatura y humedad. A las fisuras que son traducción directa de las problemáticas del soporte ya se ha hecho referencia en el apartado de alteraciones de soporte.

Desgastes

En algunas zonas de las carnaciones aparecen desgastes en las finas veladuras rosadas del estrato más superficial. Estos desgastes se localizan en la zona posterior de las piernas y en el hombro izquierdo.

Defectos de adhesión

En general se apreciaba buena cohesión del conjunto policromo, salvo alguna zona muy concreta como el hombro izquierdo.

Pérdidas, lagunas

La policromía presentaba algunas lagunas con pérdida de preparación y policromía repartidas desigualmente por toda la superficie.

Abolsados

No se aprecian abolsados en este estrato.

Depósitos superficiales

La capa más superficial en la policromía estaba compuesta por una espesa capa de barniz que se encontraba alterada cromáticamente. Además, sobre esta también presentaba una capa muy fina de color pardo aplicada a modo de pátina sobre las carnaduras desde el cuello hasta los pies.

1.1.3. CONCLUSIONES

Se puede decir que la mayoría de las problemáticas concernientes a soporte y policromía que sufría la imagen del Cristo de la Coronación de Espinas estaban relacionadas muy directamente con las intervenciones de las que ha sido objeto.

Nos referimos a los daños provocados por la multitud de elementos metálicos que se introducen en el soporte en la última de las "restauraciones", en la pátina artificial aplicada en una intervención, en la de barniz que se alteró así como a la eliminación intencionada de la policromía en el sudario.

³⁷ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 28, 29

2. TRATAMIENTO

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Algunas de las principales problemáticas que afectaban a la imagen escultórica del Cristo de la Coronación de Espinas se plantearon en el primer acercamiento efectuado a la obra cuando se estudió la misma para redactar el informe diagnóstico.

Una vez recepcionada la obra en los talleres del Iaph se procedió a aplicar la metodología propia de actuación del Centro de Intervención de dicha Institución. Ésta comenzó estableciendo una primera fase de análisis previos (métodos físicos de examen y análisis de laboratorio) que ya han sido descritos en el apartado II.1 del presente informe.

A continuación, una vez recopilados los resultados de esta primera fase, se procedió a efectuar una propuesta de intervención en la que se plantearon las líneas principales de actuación en la obra.

La siguiente fase consistió en la intervención en sí que se planteó como una restauración integral de la escultura que abarcara todas sus circunstancias particulares.

Se aplicaron los tratamientos de restauración desde el punto de vista estructural así como los que exigía para su correcta lectura estética, de acuerdo con los valores patrimoniales de la imagen y aquellos otros valores formales propios de una escultura devocional.

El lugar de trabajo en el que se efectuaron todos los tratamientos de restauración fue el taller de escultura del Centro de Intervención en el Patrimonio histórico, utilizando todos los medios materiales que requería el proyecto de intervención. En dicho proyecto también entraron en funcionamiento las dependencias del laboratorio de métodos físicos de examen del Centro de Intervención y los laboratorios del Centro de Investigación y Análisis del Iaph.

Para el desarrollo del proyecto de intervención en la imagen del Cristo de la Coronación de Espinas ha intervenido un equipo multidisciplinar especializado en conservación-restauración de bienes culturales compuesto por los siguientes técnicos:

- Un técnico en conservación-restauración de bienes culturales.
- Un técnico en química aplicada a la conservación del patrimonio histórico.
- Un técnico en biología aplicada a la conservación del patrimonio histórico.
- Un técnico en investigación histórica aplicada a la conservación del patrimonio histórico.
- Un técnico en fotografía aplicada a la conservación del patrimonio histórico.
- Un técnico en radiología aplicada a la conservación del patrimonio histórico.

2.2. TRATAMIENTO

2.2.1 SOPORTE

Con relación al soporte se efectuaron las siguientes operaciones:

. Revisión de los ensambles. Se consideró que la funcionalidad de los ensambles se encontraba en buenas condiciones, no procediendo la actuación en los mismos, salvo en los de los dedos de las manos.

. Actuación en los elementos metálicos. Una vez se obtuvieron los resultados del estudio radiográfico se conoció la localización de los diferentes elementos metálicos en el interior de la escultura. Se estudió la incidencia de los mismos en el soporte y la conveniencia de retirar algunos de ellos, siempre teniendo en cuenta que esta operación no causara perjuicios para la obra.

De esta forma, se eliminaron dos puntas de metal en la espalda y en el hombro izquierdo³⁸.

En el caso de los clavos introducidos en las falanges de las manos en la intervención de 1971, se pudieron eliminar tres de ellos. Los restantes se dejaron por considerar que la operación de retirarlos causaría daños en el soporte. Una vez retirados estos elementos, se volvieron a ensamblar los fragmentos utilizando dos espigas de madera y una espiga de fibra de vidrio³⁹.

³⁸ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 28

³⁹ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 36

Los pernos de metal roscados introducidos en las piernas en la intervención de 1971 se dejaron tal cual por considerar que hasta el momento no están provocando grandes alteraciones en el soporte. No obstante se aconseja la revisión periódica de esta zona para ver si se producen cambios.

. Tratamiento de las fisuras. Se actuó en las fisuras producidas la mayoría en las líneas de unión de piezas, eliminado estucos de relleno e introduciendo chirlatas de madera con pasta de madera compuesta por acetato de polivinilo (PVA) aglutinado con serrín de cedro. Con este método se actuó en las fisuras de la base de la peana y en las situadas en el hombro izquierdo.

Se encoló con PVA un fragmento de la sogá que se encontraba suelto.

. Faltas de soporte. En las faltas de soporte situadas en la cabeza, alrededor de las entradas de las potencias, se actuó limpiando el interior de los orificios – en algunos de ellos hubo que retirar una masa de estuco - e introduciendo piezas de madera talladas a medida para tapar esos huecos⁴⁰.

En la peana el soporte presentaba muchas roturas con pérdidas en los relieves más sobresalientes. Se tallaron piezas de madera a medida y se encolaron con PVA y pasta de madera de PVA con polvo de cedro⁴¹.

. Orificio en el cuello. La actuación en el orificio provocado en el cuello para la introducción del documento consistió en primer lugar en retirar el estuco y la madera que hacía de tapa. Una vez fuera el tubo metálico se extrajo el documento, se fotografió y se volvió a introducir en el mismo lugar.

Para cerrar la entrada del orificio se encoló una pieza de madera tallada a medida en madera de cedro⁴².

2.2.2. POLICROMÍA

. Fijación de estratos policromos

En algunas zonas muy concretas hubo que fijar la preparación y policromía aplicando calor controlado con espátula caliente y cola animal.

⁴⁰ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 30,31,52

⁴¹ DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 32

⁴² DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: FIG. II. 35

. Limpieza de la policromía

La limpieza del estrato policromo comenzó realizando pruebas de solubilidad con diferentes disolventes y métodos de limpieza. El resultado de estas pruebas dependió de la problemática particular de cada una de las áreas a tratar.

De este modo, el método que se utilizó de manera generalizada para toda la superficie y que retiraba la pátina artificial y los barnices alterados con muy buenos resultados era el reblandecimiento previo de la superficie con mucina® continuando con goma de dureza blanda y borrador mecánico. No obstante, este mismo procedimiento no resultaba suficiente en algunas zonas con repintes y barniz más espeso que el resto con lo que se procedió a aplicar puntualmente gel de etanol RW-B2® de Richard Wolberts, neutralizando la superficie con White Spirit.

Para la retirada del barniz superficial y de los repintes de purpurina en el dorado de la peana se utilizó gel RW-B2® de Etanol de Richard Wolberts, neutralizado con White Spirit.

En el interior de la peana la superficie de madera vista se limpió con etanol y mecánicamente a bisturí.

Una vez eliminados todos los depósitos superficiales sobre el estrato policromo quedaron a la vista estucos de intervenciones anteriores que en muchos de los casos se encontraban desbordando las lagunas que pretendían salvar. Este estuco, de color rosado y naturaleza dura, se eliminó con bisturí aunque en algunas zonas se perjudicaba mucho la policromía por lo que en estos casos se decidió dejarlo, nunca desbordando las mismas.

. Estucado

Una vez terminada la fase de limpieza se pasó a estucar las pérdidas de policromía con estuco de similares características que el original a base de sulfato cálcico y cola animal.

. Reintegración cromática

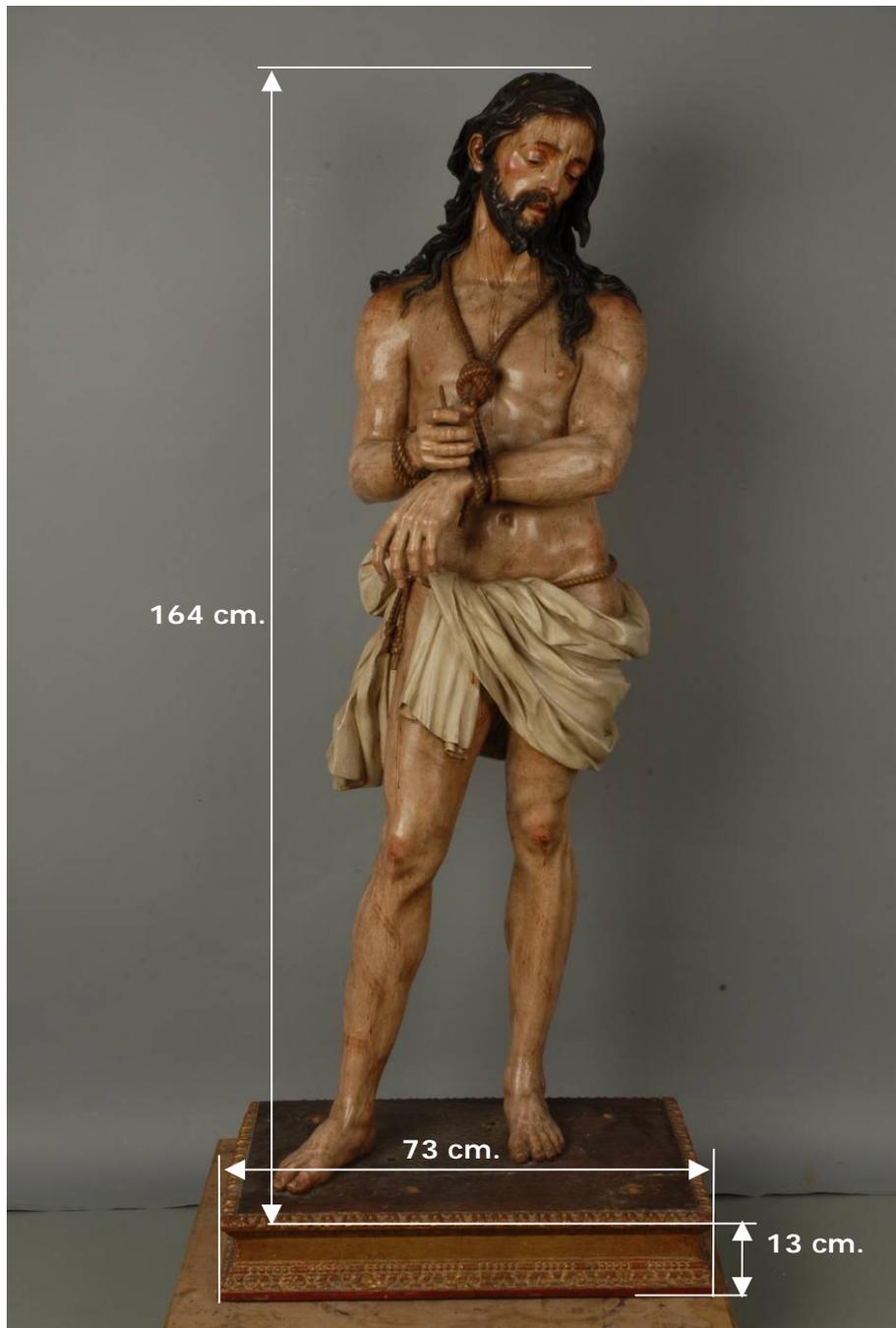
La reintegración del color se realizó atendiendo a los principios fundamentales de reversibilidad de materiales y diferenciación a corta distancia de la zona reintegrada. De esta forma, se aplicó el color con acuarela, pigmentos al barniz y técnica de *rayado*.

. Protección final

En toda la superficie de color se aplicó una fina capa de barniz a brocha (barniz de retoque surfin superfino de Lefranc Bourgeois®).

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIG. II. 1



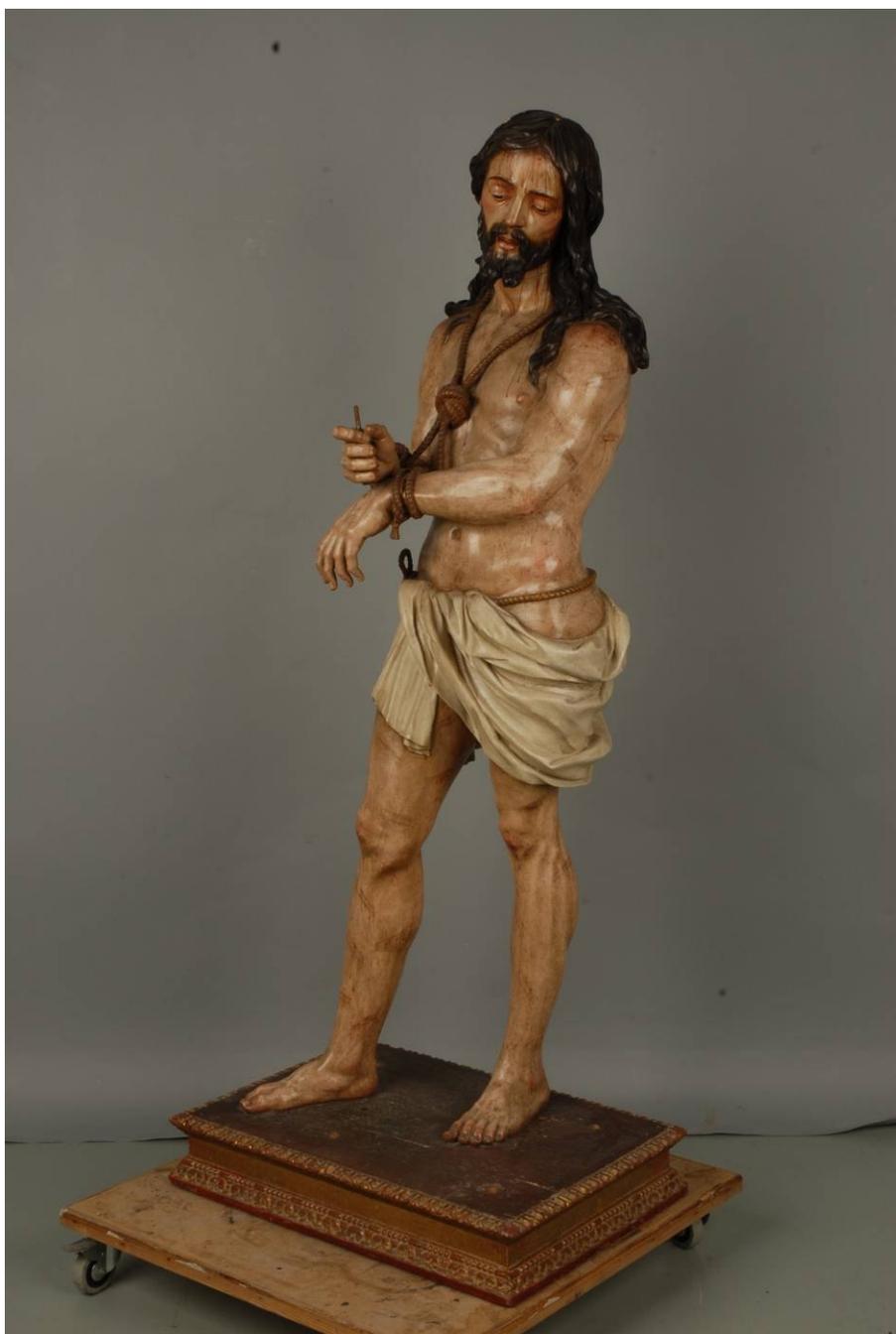
Dimensiones

FIG. II. 2



Dimensiones

FIG. II. 3



Estado inicial

FIG. II. 4



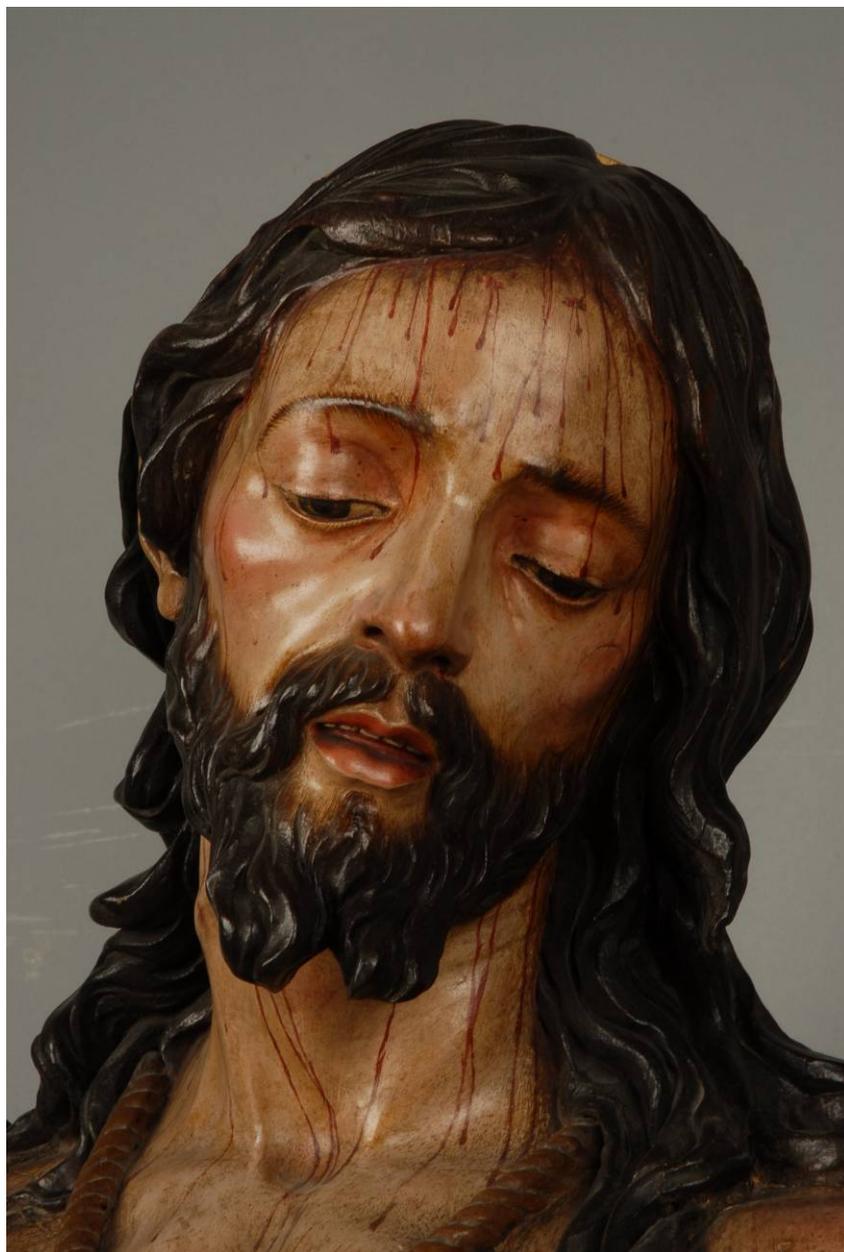
Estado inicial

FIG. II. 5



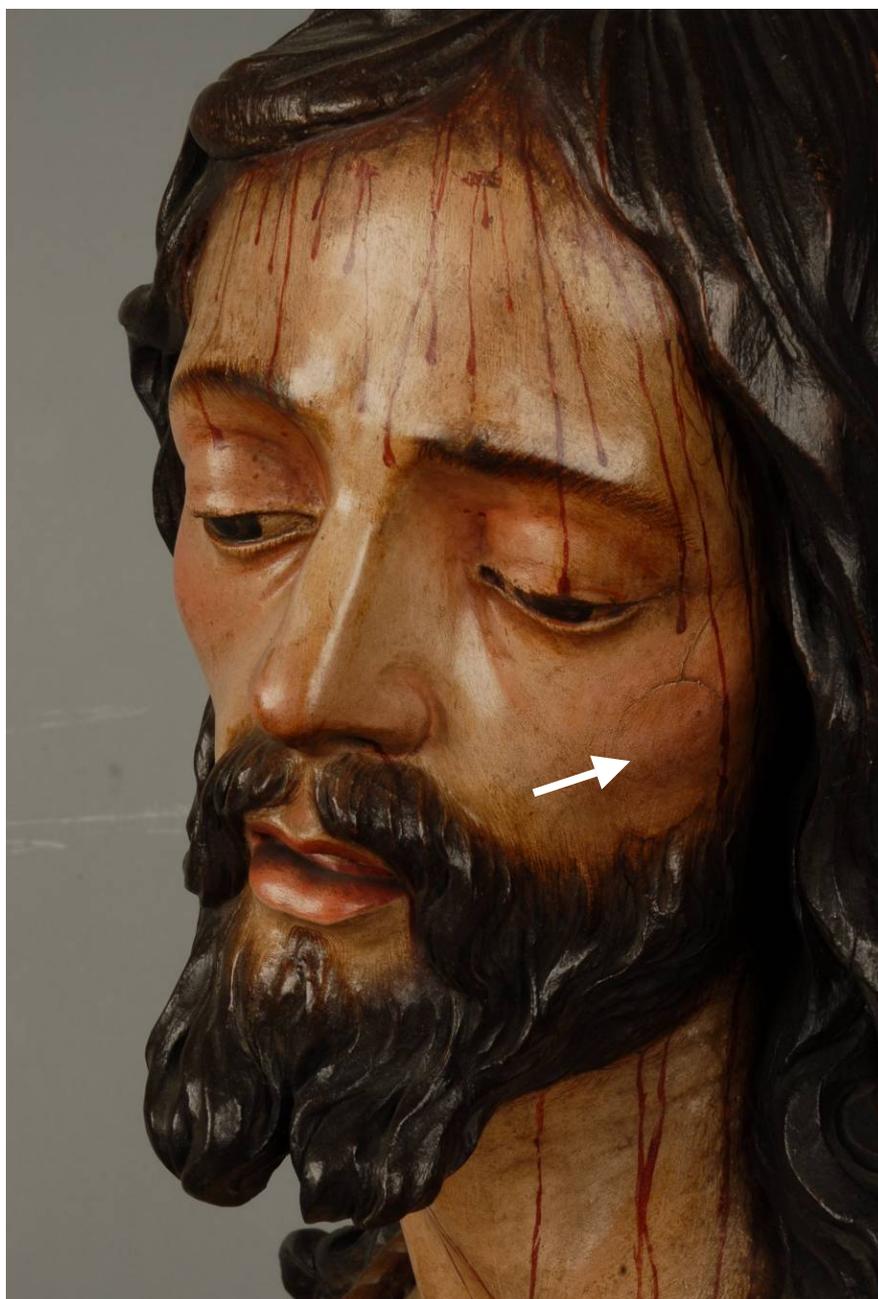
Estado inicial

FIG. II. 6



Estado inicial

FIG. II. 7



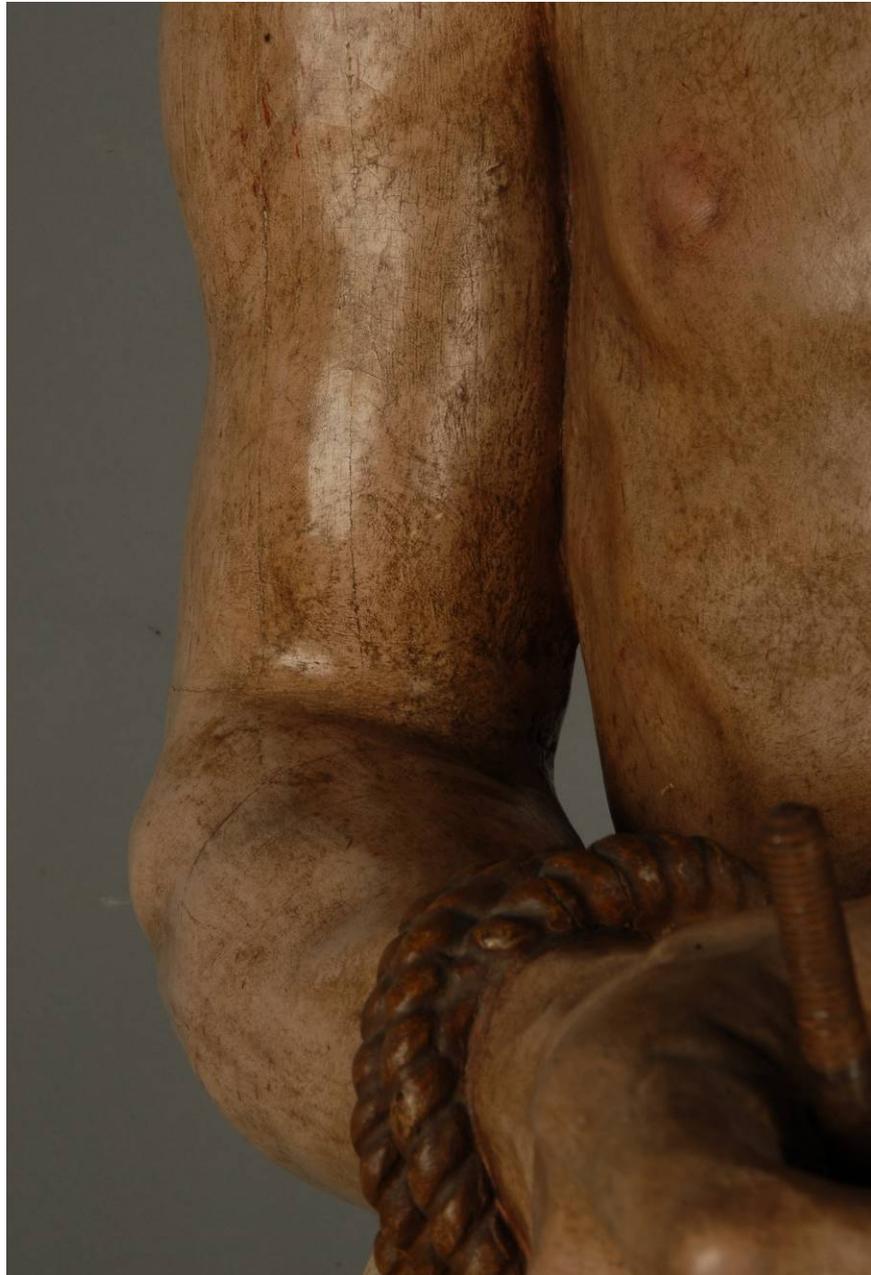
Detalle del rostro antes de la intervención. Se observa la marca circular del orificio interno para el alojamiento del tubo metálico

FIG. II. 8



Estado inicial

FIG. II. 9



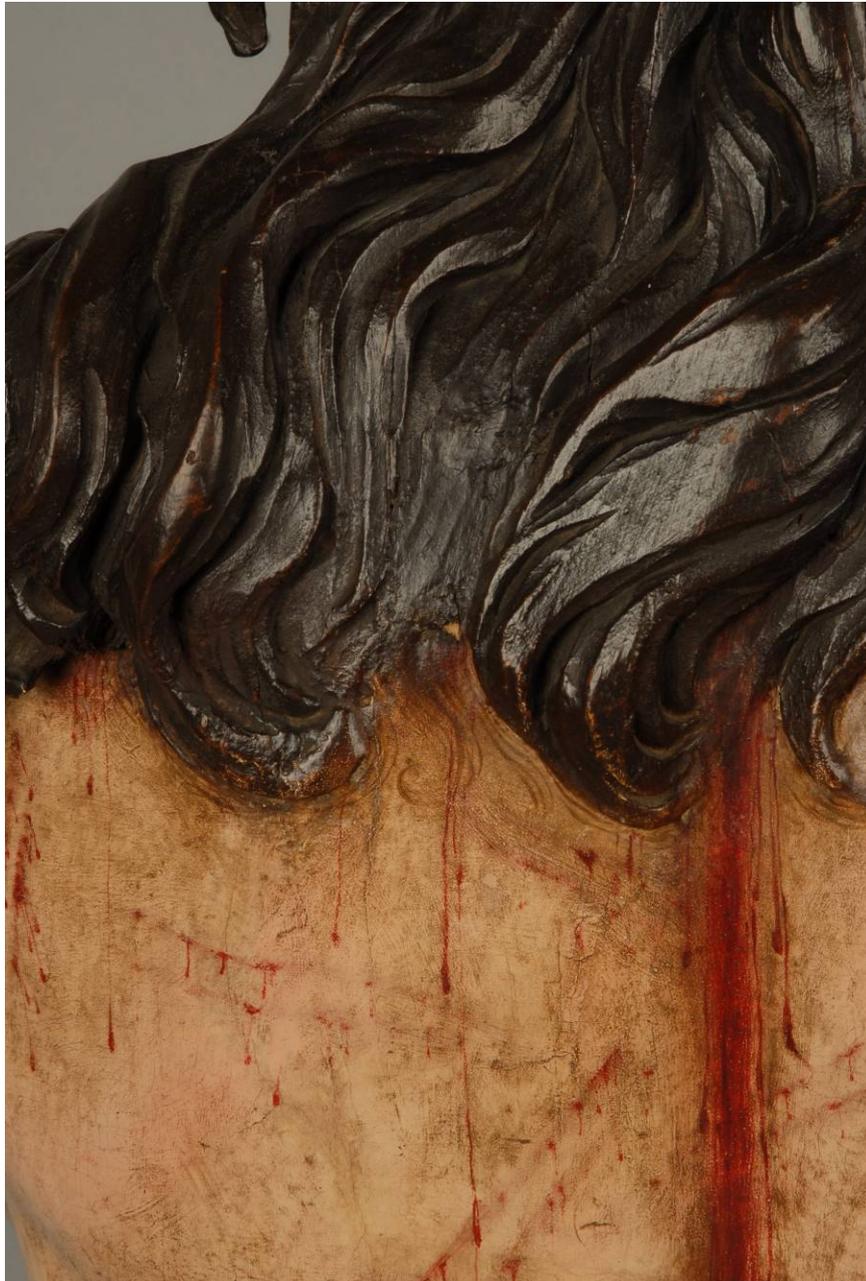
Estado inicial

FIG. II. 10



Estado inicial

FIG. II. 11



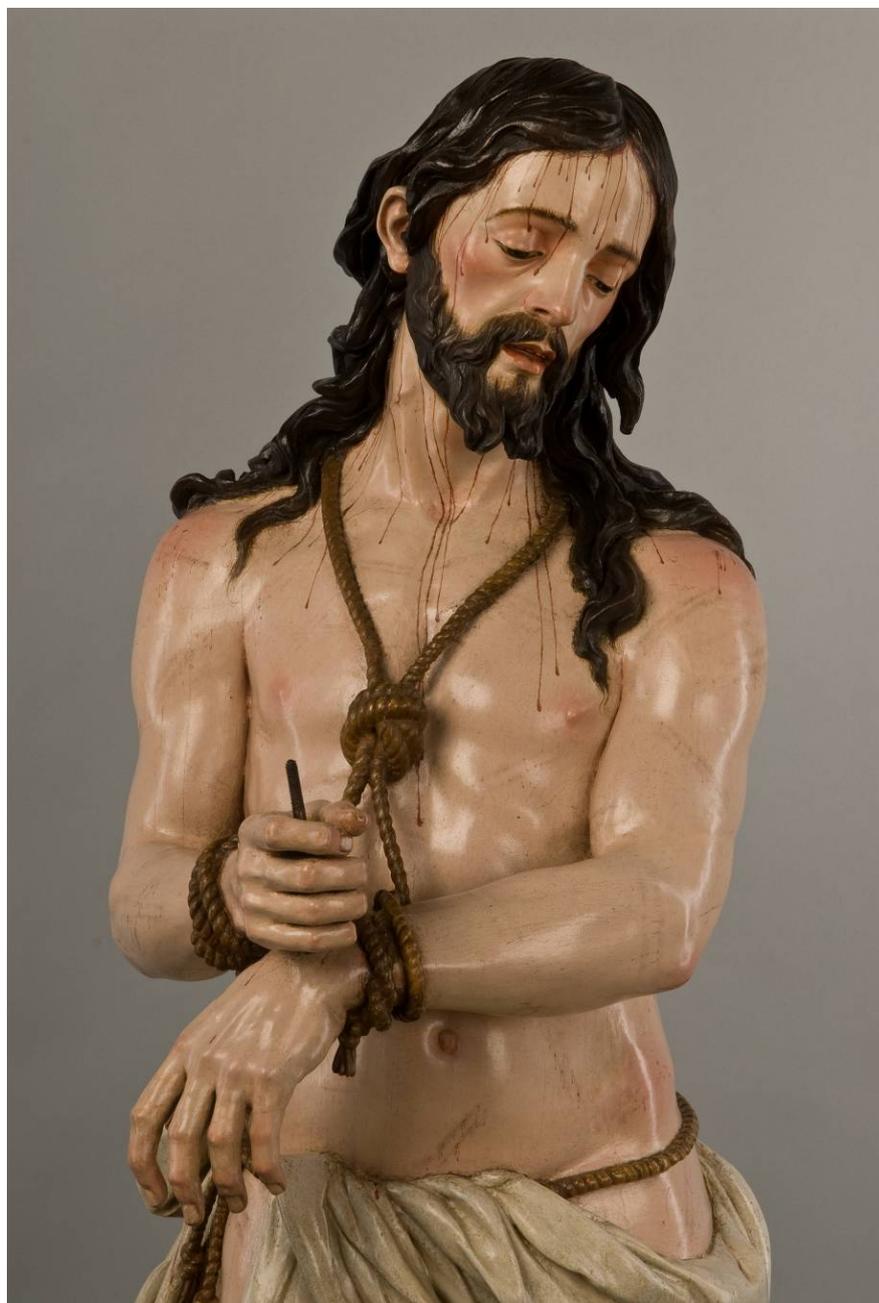
Detalle de la espalda. Estado inicial

FIG. II. 12



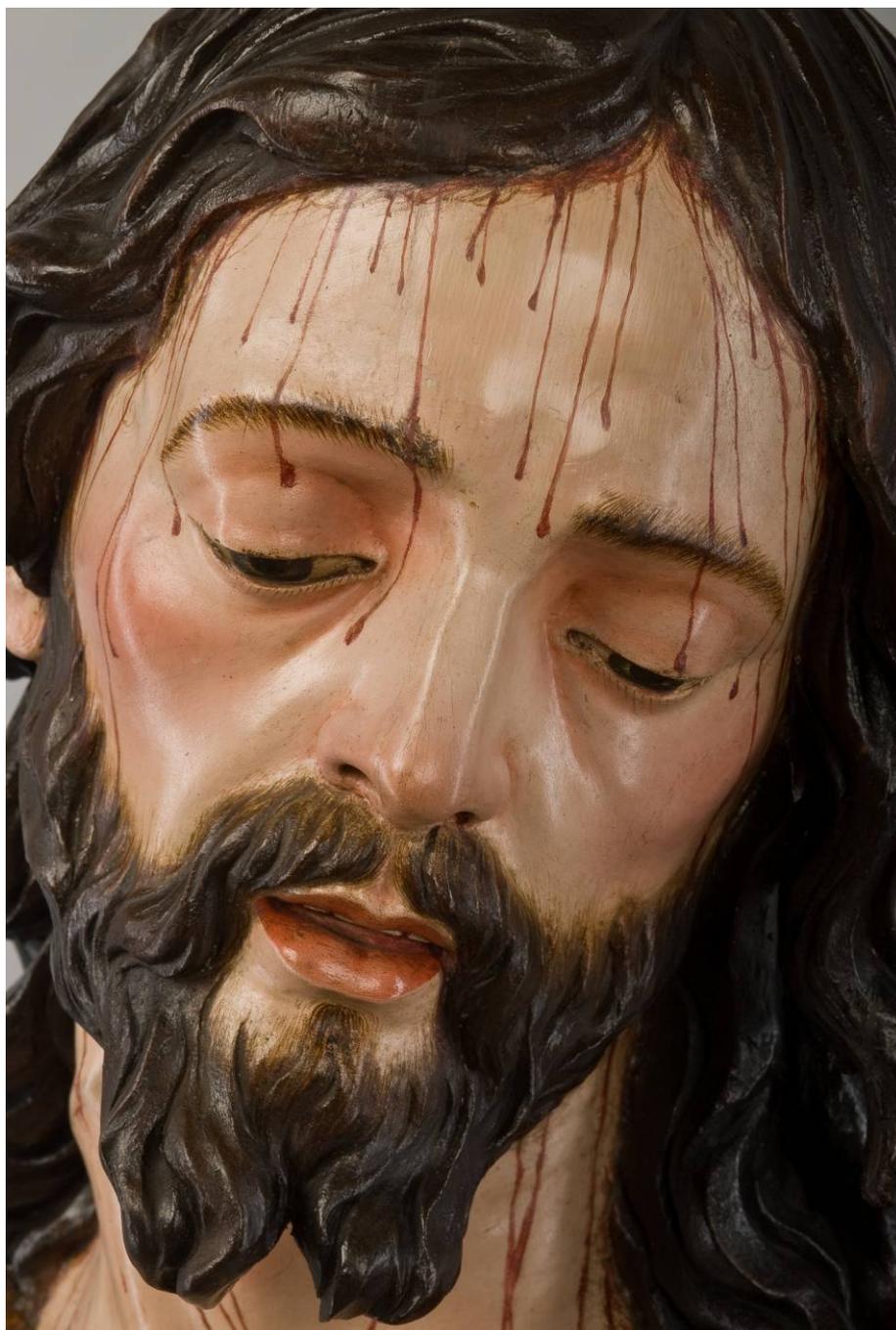
Estado inicial

FIG. II. 45



Finalizada la intervención

FIG. II. 46



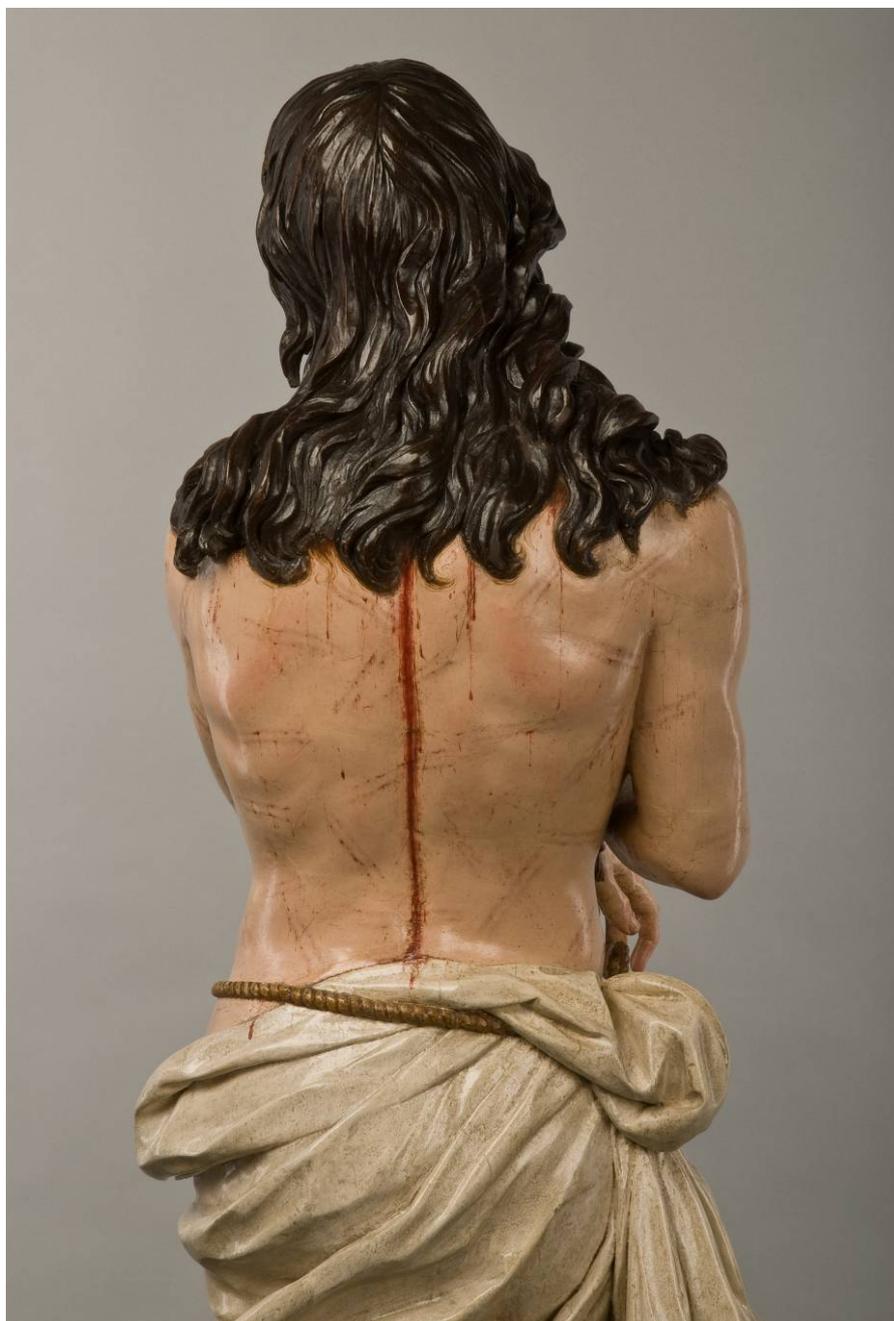
Finalizada la intervención

FIG. II. 47



Finalizada la intervención

FIG. II. 48



Finalizada la intervención

FIG. II. 49



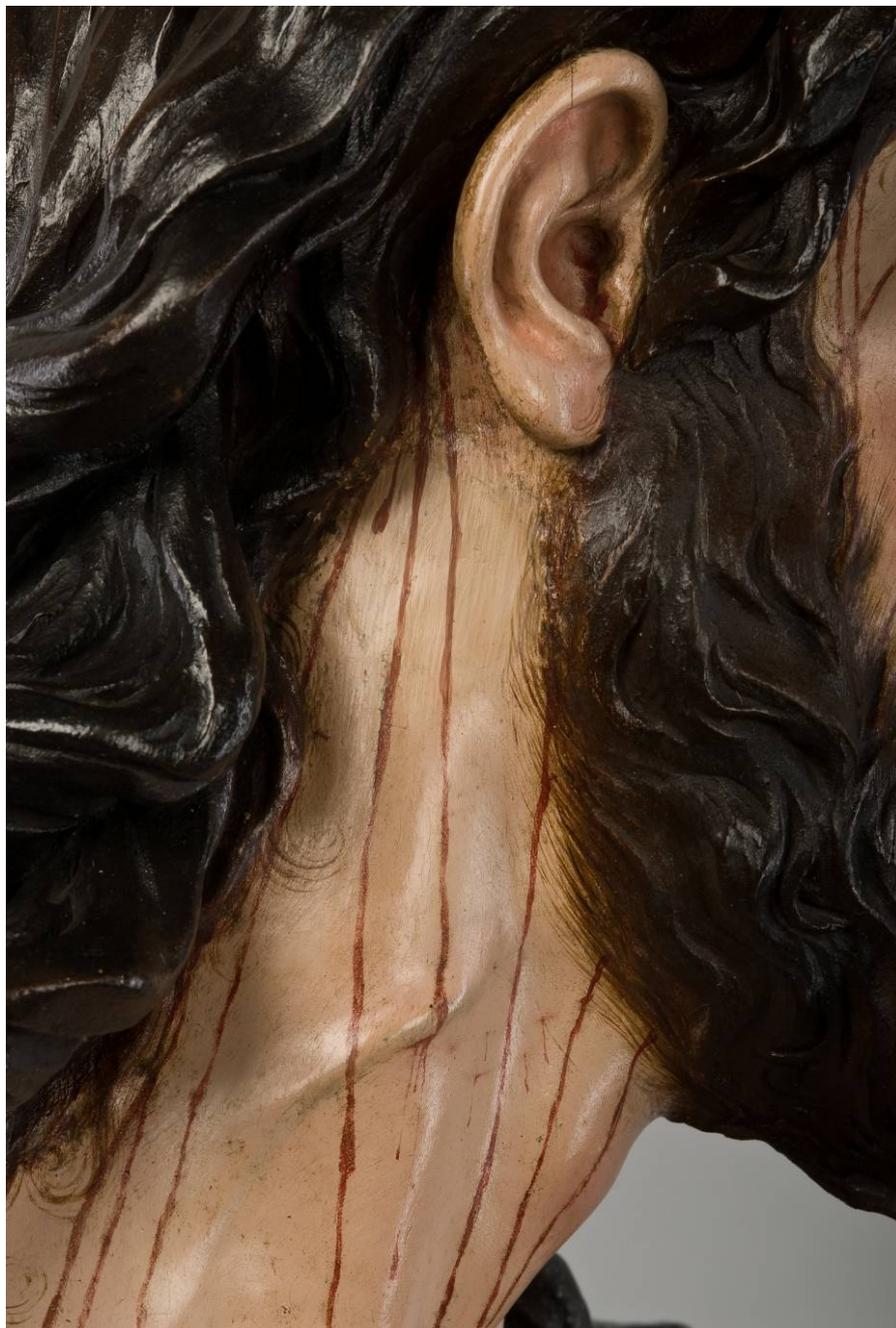
Finalizada la intervención

FIG. II. 50



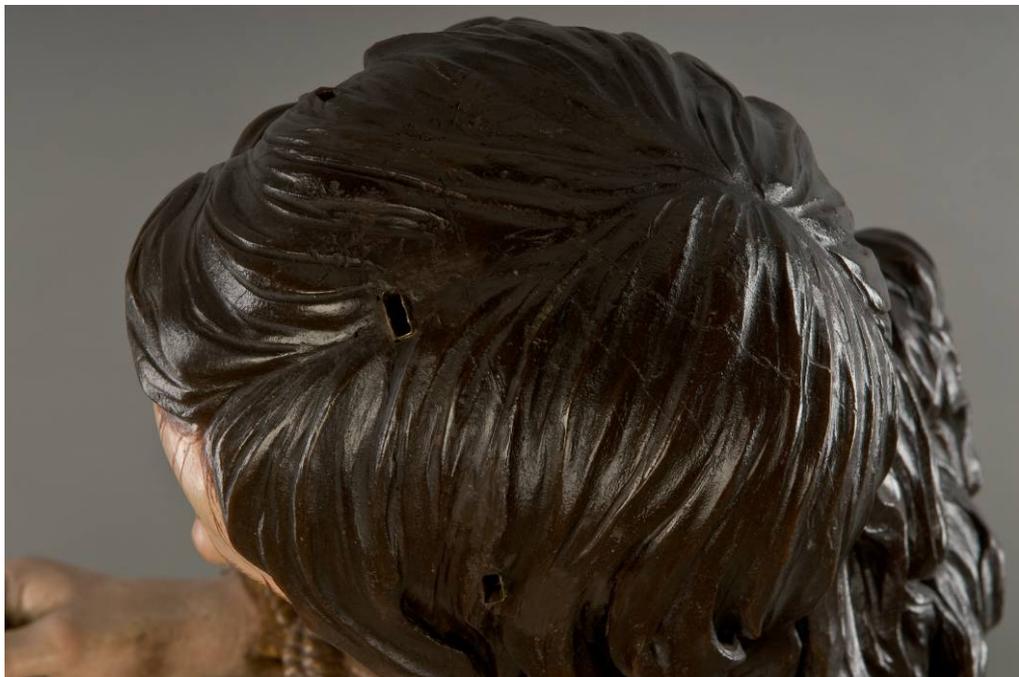
Finalizada la intervención

FIG. II. 51



Finalizada la intervención

FIG. II. 52



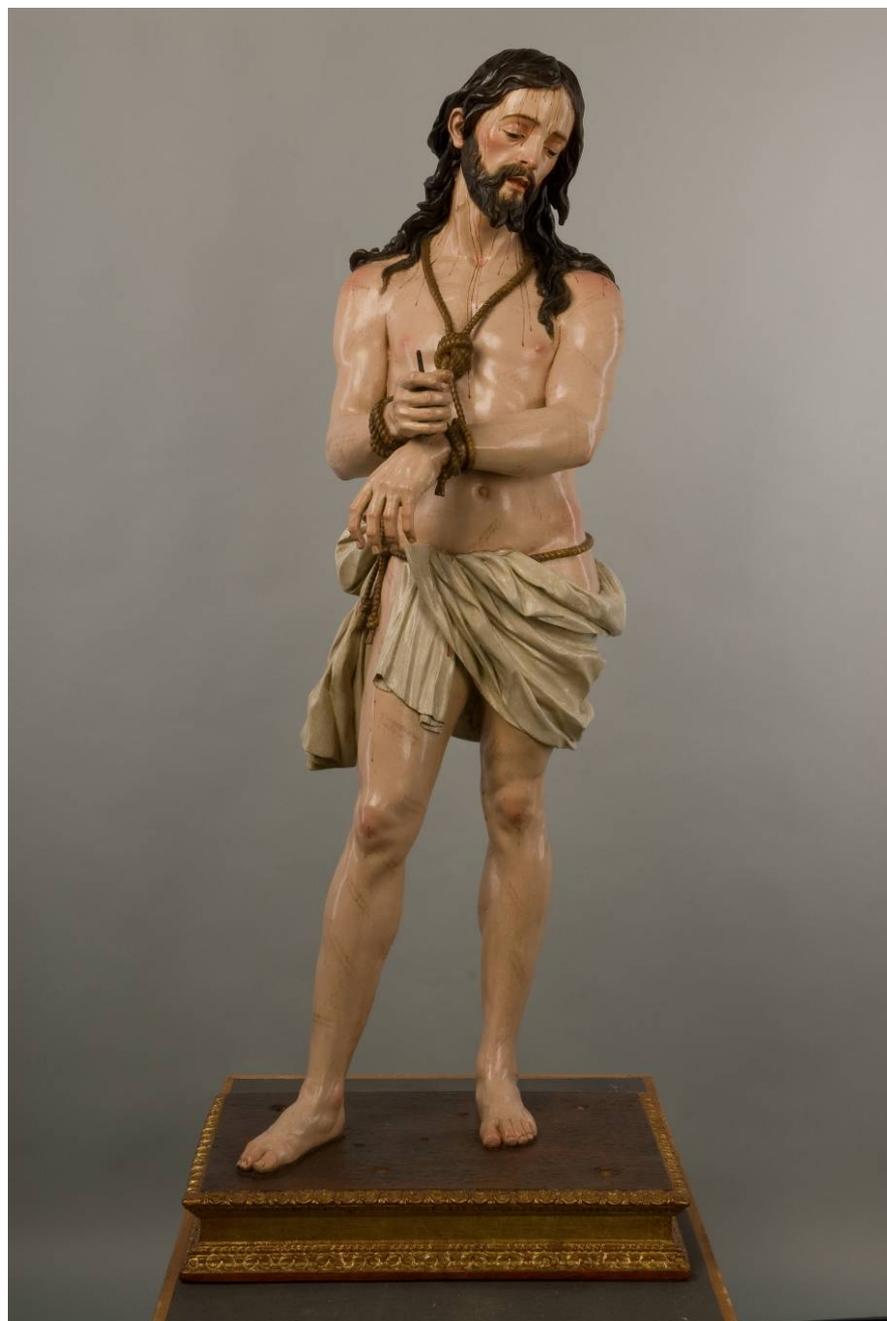
Finalizada la intervención

FIG. II. 53



Finalizada la intervención

FIG. II. 54



Finalizada la intervención

FIG. II. 55



Finalizada la intervención

FIG. II. 56



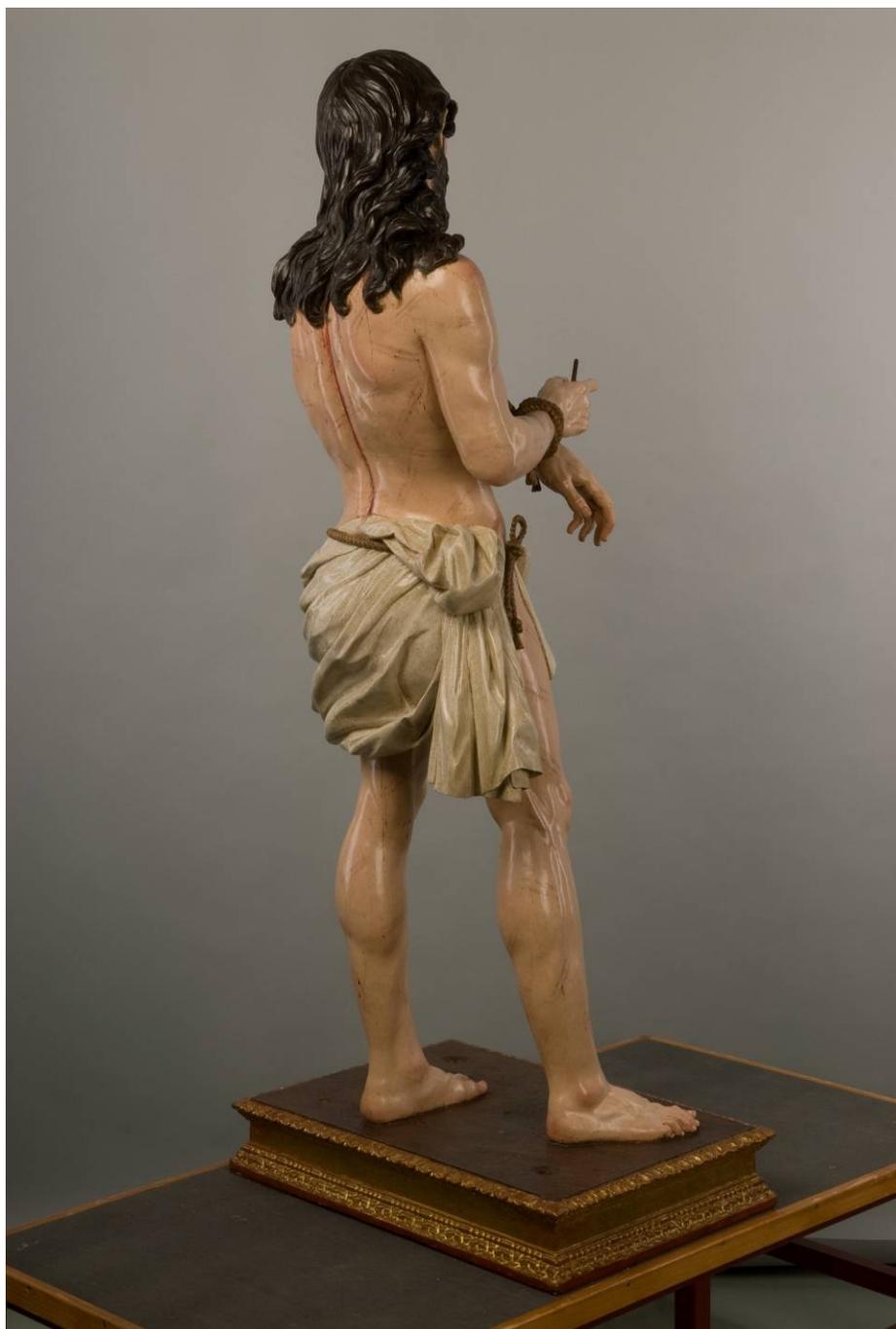
Finalizada la intervención

FIG. II. 57



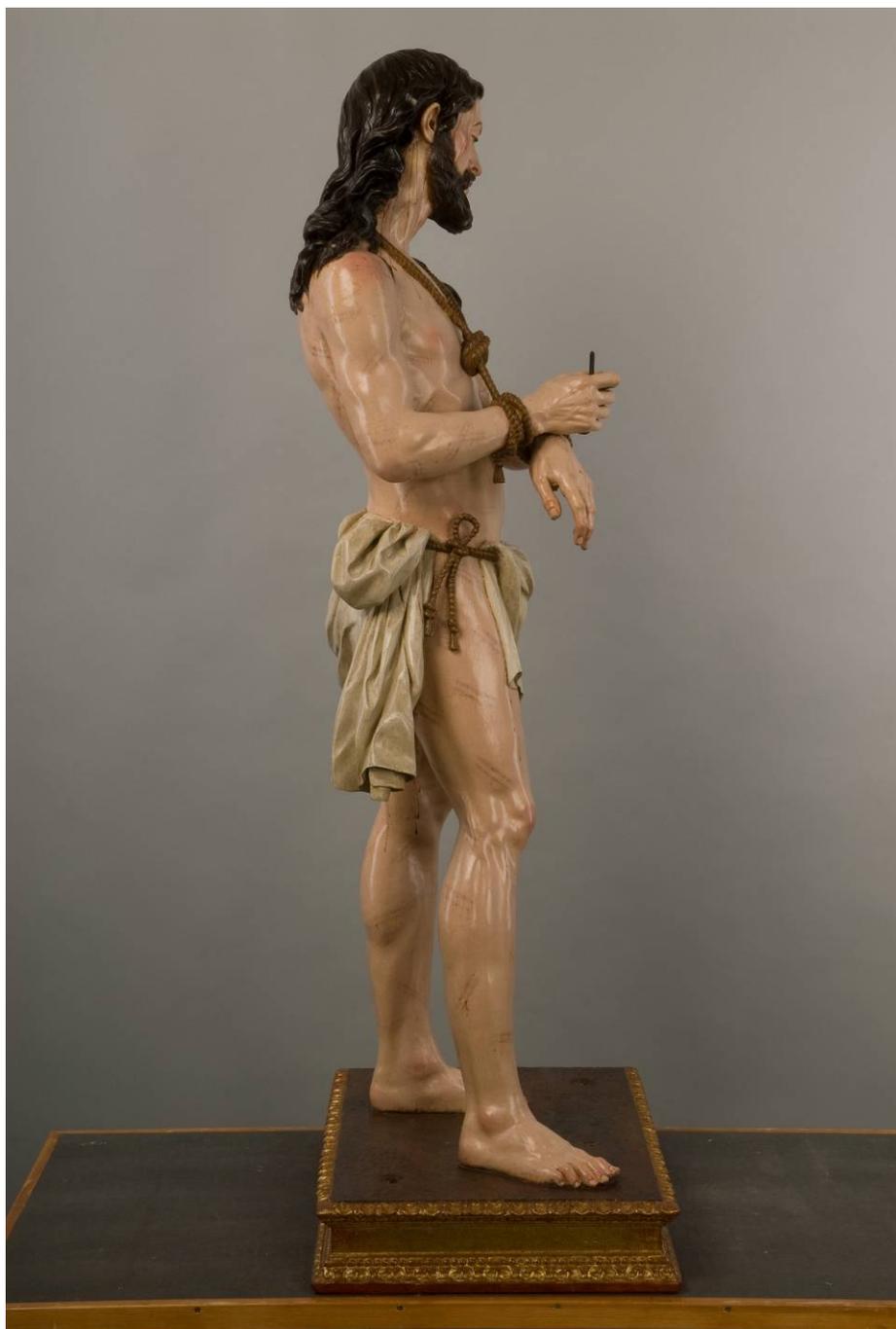
Finalizada la intervención

FIG. II. 58



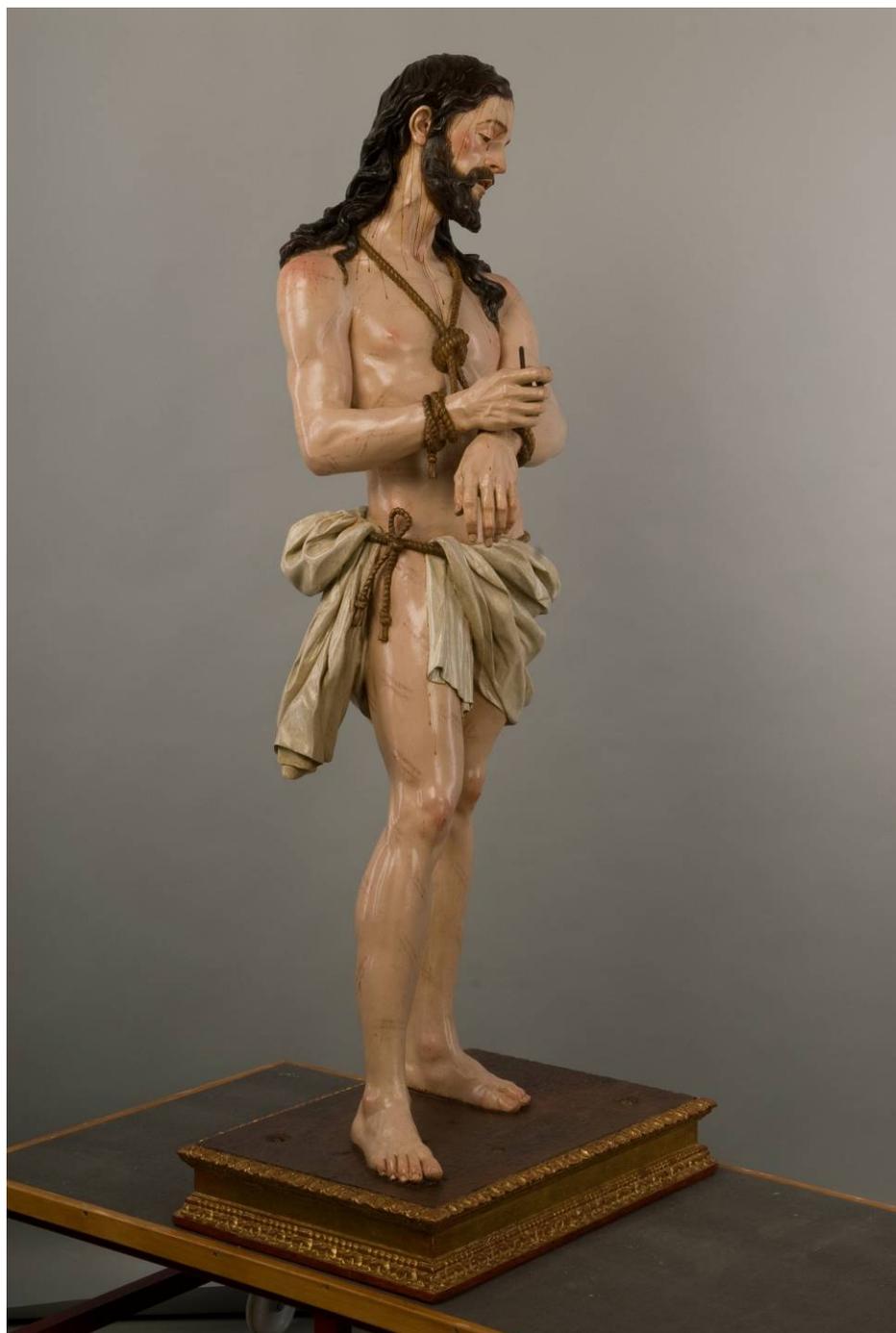
Finalizada la intervención

FIG. II. 59



Finalizada la intervención

FIG. II. 60



Finalizada la intervención

CAPÍTULO III: RECOMENDACIONES

Las siguientes recomendaciones de mantenimiento están dirigidas a la conservación de la imagen una vez realizada la intervención, para garantizar que no aparezcan de nuevo daños relacionados con el soporte y la policromía.

1. Se recomienda eliminar el polvo de la imagen con brocha suave.
2. No colocar focos de calor ni velas en las proximidades de la imagen.
3. En los actos devocionales como el *besamanos*, es recomendable evitar el uso de paños o pañuelos para limpiar. Nunca deben aplicarse paños humedecidos con colonias u otros productos de cosmética y/o limpieza.
4. Es aconsejable que sean siempre las mismas personas quienes efectúen cualquier manipulación sobre la imagen (desplazamientos, cambios de posición, etc.) y se utilice guantes de algodón preferiblemente blancos.
5. No colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma, así se evitarán arañazos, desgastes y lagunas.
6. Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda no utilizar ningún producto de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial, no eliminar los restos de cera con un foco de calor ni con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.

EQUIPO TÉCNICO REDACTOR

Coordinación del informe, estado de conservación, propuesta de intervención, documentación gráfica e intervención: **María Teresa Real Palma**. Restauradora de bienes culturales. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Informe histórico - artístico: **Carmen García Rosell**. Historiadora del arte. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Documentación fotográfica: **José Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Documentación fotográfica y radiográfica: **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Sevilla, 30 de marzo de 2009

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO PARA LA
IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS

CRISTO DE LA CORONACIÓN DE ESPINAS

Carmona

Mayo 2008

1. INTRODUCCIÓN

Se extrajeron seis muestras de policromía de la obra para su estudio estratigráfico. Los pequeños fragmentos de pintura se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se analizaron tanto la capa de preparación como las de pintura.

2. MATERIAL Y MÉTODO

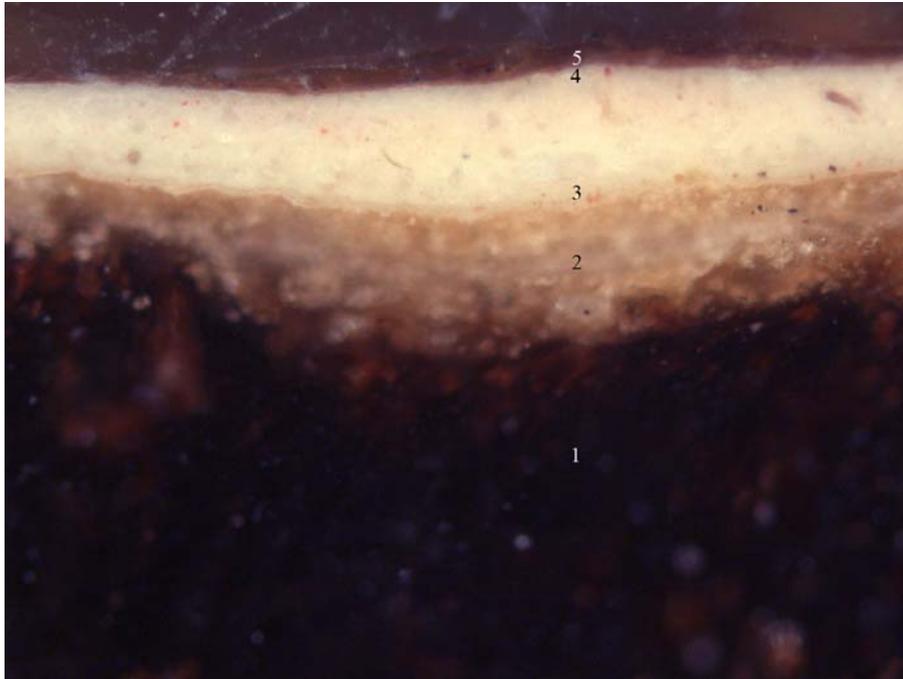
2. 1. Localización y descripción de las muestras

XC-1 Carnación, mejilla izquierda.
XC-2 Carnación, cadera izquierda.
XC-3 Carnación, espalda.
XC-4 Blanquecino, sudario.
XC-5 Oscuro, cabellos.
XC-6 Carnación, espalda.

2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- 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.

3. RESULTADOS



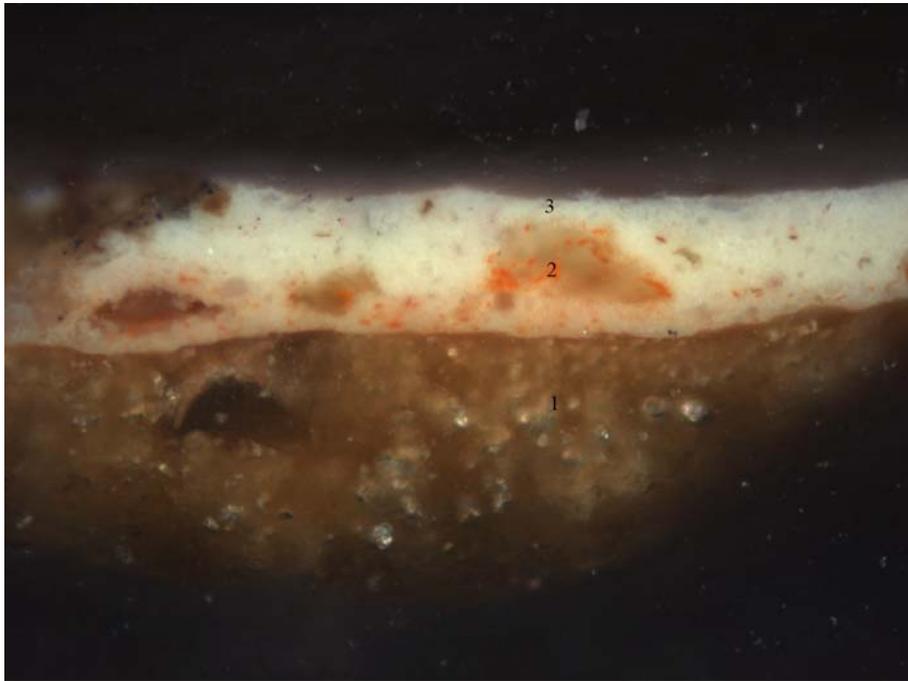
Muestra: XC-1

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mejilla izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Resto de madera del soporte.
- 2) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor oscila entre 40 y 75 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y minio. Su espesor oscila entre 15 y 65 μm .
- 4) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 35 y 50 μm .
- 5) Fina capa de color pardo compuesta por blanco de plomo, calcita, tierra y sombra. Su espesor oscila entre 10 y 20 μm .



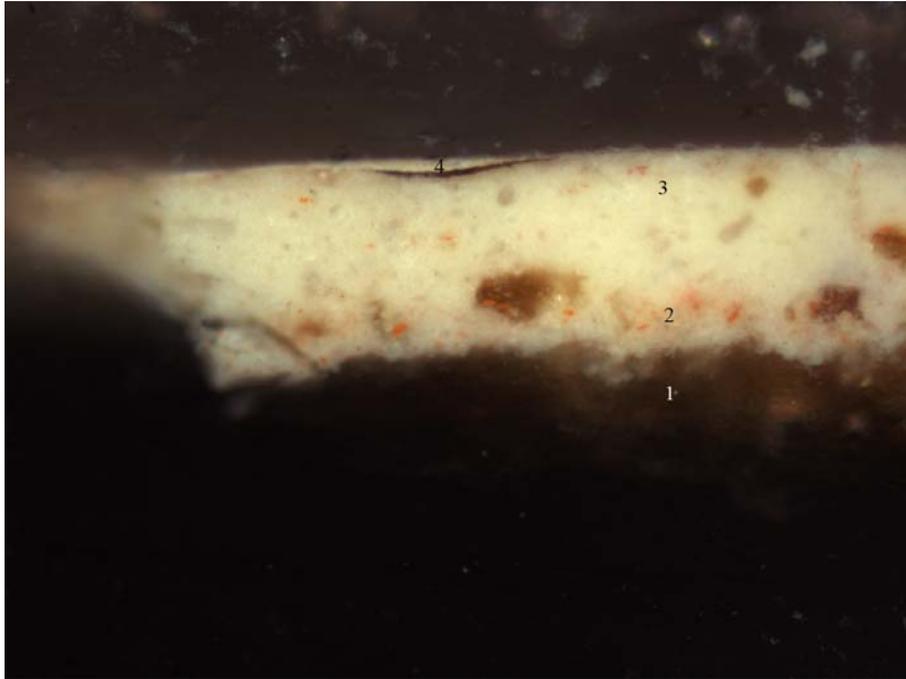
Muestra: XC-2

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, cadera izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 150 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y minio. Su espesor oscila entre 40 y 75 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 15 y 50 μm .



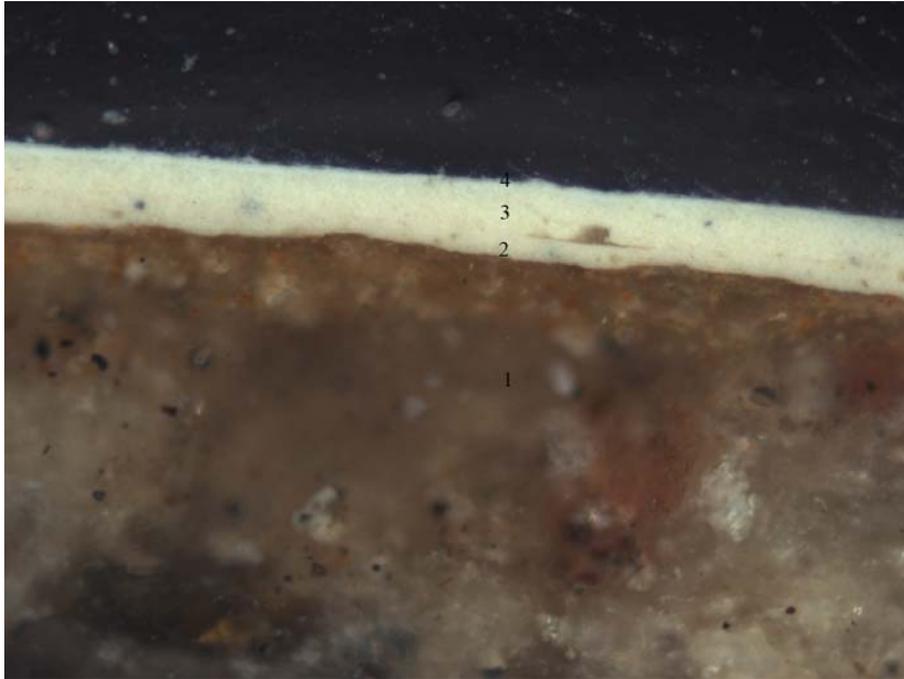
Muestra: XC-3

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, espalda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 150 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, minio y trazas de tierra roja. Su espesor oscila entre 85 y 105 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 15 y 30 μm .
- 4) Capa discontinua de color rosado compuesta por litopón, blanco de titanio, tierras y trazas de blanco de plomo. Su espesor oscila entre 0 y 10 μm .



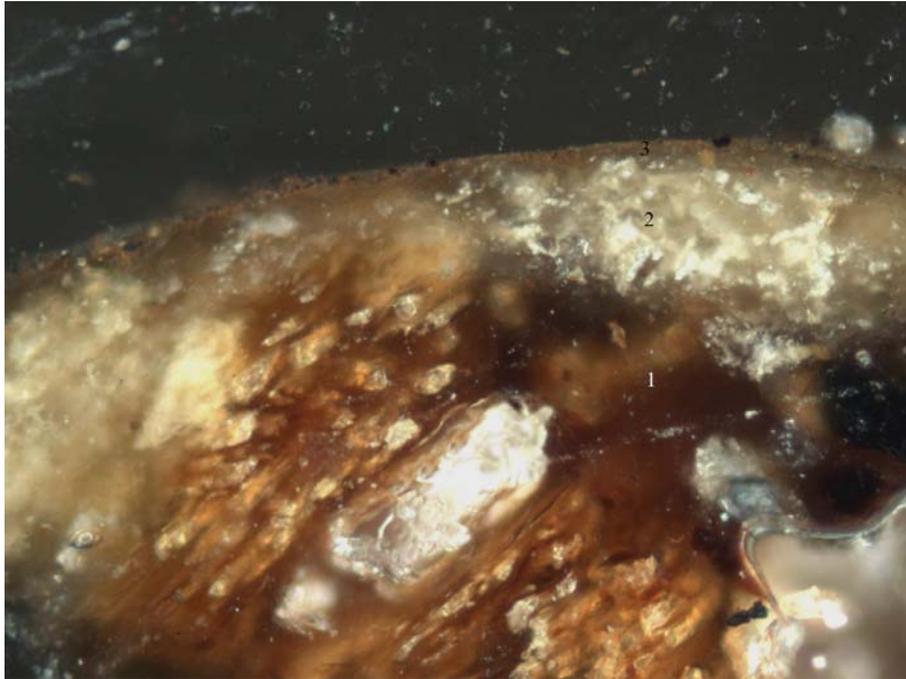
Muestra: XC-4

Aumentos: 200X

Descripción: Blanquecino, sudario.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 250 μm .
- 2) Capa de color blanco compuesta por litopón y calcita. Su espesor oscila entre 10 y 20 μm .
- 3) Capa de color blanco compuesta por litopón y un poco de calcita. Tiene un espesor comprendido entre 20 y 25 μm .
- 4) Fina capa de color blanco compuesta por blanco de titanio, blanco de cinc y calcita. Su espesor oscila entre 5 y 10 μm .



Muestra: XC-5

Aumentos: 200X

Descripción: Oscuro, cabellos.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Resto de madera del soporte.

2) Capa de color blanquecino compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 75 μm .

3) Capa de color terroso compuesta por litopón, blanco de titanio, calcita, tierras, sombra y carbón. Su espesor oscila entre 5 y 10 μm .



Muestra: XC-6

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, espalda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 200 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y minio. Su espesor oscila entre 100 y 115 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 25 y 35 μm .

4. CONCLUSIONES

La imagen presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. El espesor máximo medido es de 250 μm .

En las carnaciones encontramos dos capas de color. La más interna está constituida por blanco de plomo y minio; la segunda, por blanco de plomo y bermellón. En algunas estratigrafías se observa una tercera capa, de escaso espesor, cuya composición varía según el lugar de extracción de la muestra.

El blanco del sudario presenta tres estratos. Dos de ellos están compuestos por litopón y calcita. El tercer estrato, superficial, tiene escaso espesor y está constituido por blanco de titanio, blanco de cinc y calcita.

El pardo de los cabellos está compuesto por litopón, blanco de titanio, calcita, tierras, sombra y carbón.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

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

Rojos: bermellón, minio, tierra roja

Pardos: tierras, sombra

Negros: carbón

EQUIPO TÉCNICO

CENTRO DE INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO
Departamento de Análisis

Estudio Estratigráfico

Lourdes Martín García

Química

ESTUDIO DE FACTORES BIOLÓGICOS DE ALTERACIÓN

CRISTO DE LA CORONACIÓN DE ESPINAS

CARMONA (SEVILLA)

Marzo de 2009



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS

ESTUDIO DE LOS FACTORES BIOLÓGICOS DE ALTERACIÓN. ANÁLISIS MICROBIOLÓGICO

1. INTRODUCCIÓN

Tras una primera inspección visual de la talla, se detectó una posible contaminación fúngica en la zona del cuello, por lo que se tomaron muestras microbiológicas mediante material estéril que, posteriormente, se estudiaron en el laboratorio.

En primer lugar se prepararon para ser observadas en fresco al microscopio óptico, además se cultivaron en diferentes medios específicos para microorganismos.

2. MATERIAL Y MÉTODO

- Toma de muestras

La inspección visual se ha realizado sobre la superficie de la obra y, posteriormente, se ha procedido a la toma de muestras microbiológicas mediante material estéril.

- Localización y descripción de las muestras

XCE.01 Cuello. Restos de madera con coloración oscura

- Método de análisis

La muestra se ha preparado sobre un portaobjetos previamente cortada y se ha observado en fresco al microscopio óptico con luz transmitida.

Para el análisis microbiológico se ha seguido una metodología. Tras la toma de muestras de microorganismos con material estéril, se realizan los cultivos necesarios para su estudio y, después de la incubación en estufa a 37°C durante 48 horas, se estudia el resultado mediante observación directa de la colonia, al esteromicroscopio y al microscopio óptico con luz transmitida.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

No se han observado estructuras fúngicas en el interior de la madera.

Tras el tiempo de incubación se procedió a la lectura de los resultados microbiológicos. En este caso el crecimiento de microorganismos fue negativo.

Marta Sameño Puerto.
Bióloga. Laboratorio de Análisis Biológicos.
Centro de Investigación y Análisis. IAPH