

**PROYECTO DE INTERVENCIÓN
"CRISTO DE LOS VIGÍAS"
IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA
VÉLEZ-MÁLAGA**

Octubre, 2001

Cristo de los Vigías

ÍNDICE

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA	1
2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE	2
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	9
4. PROPUESTA DE TRATAMIENTO	15
5. INTERVENCIÓN	15
EQUIPO TÉCNICO	18

ANEXO I: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

ANEXO II: ESTUDIO DE CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍAS.

ANEXO III: ANÁLISIS QUÍMICO: IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS.

ANEXO IV: ANÁLISIS QUÍMICO: IDENTIFICACIÓN DE COMPUESTOS ORGÁNICOS.

ANEXO V: ANÁLISIS BIOLÓGICO: IDENTIFICACIÓN DE MADERA Y AGENTES BIODETERIORANTES. DESINSECTACIÓN.

ANEXO VI: COPIA DE LA MEMORIA DE RESTAURACIÓN DE 1986.

ANEXO VII: FICHA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO.



1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. Título u objeto. Cristo de los Vigías.

1.2. Tipología. Escultura.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Málaga.

1.3.2. Municipio: Vélez-Málaga.

1.3.3. Inmueble: Iglesia de san Juan Bautista.

1.3.4. Ubicación: Capilla del Cristo de los Vigías.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:
Hermandad del Cristo de los Vigías.

1.4. Identificación iconográfica.

Crucificado.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 149,9 x 128,4 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En el interior de la pieza de madera que cierra el hueco de la zona posterior de la imagen se localizó la siguiente inscripción: Este Cristo pertenece al/ retablo de la iglesia de Santa/ María de Vélez-Málaga, de/ donde se extrajo para sacarlo/ en procesión de Semana/ Santa el 15 de marzo de 1938 por haber quedado des-/truidas las imágenes por los rojos en la revolución/ de julio de 1936./ Fue restaurada la espal-/ da de esta ima-/ gen por el carpintero/ José Tellez Jiménez/ Vélez-Málaga 15 de marzo de 1938/ II Año Triunfal/ Un devoto, médico de esta ciudad/ Luis Tellez Herrera/

1.6. Datos históricos-artísticos.

1.6.1. Autor/es: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Segundo tercio del siglo XVI.

1.6.3. Estilo: Gótico-tardío.

1.6.4. Escuela: Castellana.



2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

2.1. Origen histórico.

El Cristo de los Vigías formaba parte del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga. Por lo tanto la autoría y la fecha de ejecución de la imagen está en relación con el origen del citado retablo. La única referencia documental que se tiene del mismo es que el 12 de marzo de 1607, el pintor y dorador Juan Cornejo Centeno firma el contrato para llevar a cabo las labores de policromado, estofado y dorado de su arquitectura e imaginería (1) (Foto 174).

Con relación a su fecha de ejecución y autoría hay varias hipótesis a lo largo de la historia. Según la tradición, recogida por los autores locales del siglo XIX, el retablo se hace en Roma poco después de la construcción del templo llevada a cabo tras la conquista de Vélez que tiene lugar en 1487 (2).

El mismo año la antigua mezquita mayor de esta localidad se consagra como iglesia cristiana bajo la advocación de Santa María de la Encarnación, su confirmación como parroquia se hace en 1489 y hasta 1505 no aparece citada entre las parroquias de la diócesis (3).

A principios del siglo XX el investigador Rodrigo Amador de los Ríos opina, con más acierto, que el retablo se debió realizar en España en la segunda mitad del siglo XVI. También observa que su traza es muy semejante al de la iglesia de san Andrés de la villa de Coín, actualmente desaparecido, pudiendo ser ambos de la misma mano aunque no cita el autor (4) (Foto 175).

Además se ha relacionado con otros artistas, Manuel Gómez Moreno atribuye los relieves del banco a un seguidor del escultor Diego de Pesquera, artista posiblemente italiano residente en Granada tras la muerte de Diego de Siloé (1563) y en Sevilla desde 1571 trabajando en la Catedral (Foto 176). Con respecto al resto de la imaginería del retablo este historiador opina que es de otro autor (5).

Andrés Llordén lo asocia con Nicolás de León planteando que un documento, fechado en 1525, correspondiente a un abono parcial al citado artista y al pintor Francisco de Ledesma de un trabajo sin especificar para un vecino de Vélez-Málaga, podría ser el pago por el retablo de la iglesia de Santa María (6). Pero las características morfológicas y estilísticas de este retablo no se corresponden con la estética del primer cuarto del siglo XVI, como se verá más adelante.

Por último el historiador José Luis Romero Torres lo atribuye al escultor Pedro de Moros por su gran parecido con el retablo de la iglesia de san Andrés de Coín contratado por el citado artista en 1564. Sitúa su fecha de ejecución entre 1565 y 1580 aunque opina que parte de su repertorio escultórico debió quedar sin terminar, acabándose por algún escultor granadino seguidor de Diego Pesquera. Y que no se policromó, posiblemente por problemas económicos, hasta 1607 por cuenta del obispo de Málaga en esa época Juan Alonso de Moscoso (1603-1614). Añade también que el Crucificado presenta unos rasgos arcaicos para esta fecha que se hacen más evidentes al compararlo con el resto de las imágenes del retablo (7).



Esta hipótesis que plantea Romero Torres referente a la cronología, la autoría de las trazas del retablo y a la intervención de varios artistas en su ejecución es bastante acertada como se verá luego al llevar a cabo su análisis estilístico.

Por lo que respecta al Cristo de los Vigías presenta unas características morfológicas y estilísticas más cercanas al segundo tercio del siglo XVI que a la fecha de realización del retablo y el resto de las esculturas que forman su programa iconográfico. En lo referente a su autoría es difícil determinar si Pedro de Moros es su autor debido a la imposibilidad de realizar un estudio estilístico-comparativo con las imágenes del retablo de Coín al haberse destruido y no existir fotografías de las mismas. Además tampoco se conservan o se conocen otras obras documentadas de este artista.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

La ubicación original de la imagen era, como se ha dicho, el Calvario del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga formado también por las imágenes de la Virgen y san Juan (Foto 177). Tras la guerra civil española el retablo se traslada al altar mayor de la iglesia de san Juan Bautista. En el Archivo Temboury de la Diputación de Málaga se conservan unas fotos, realizadas en 1943 por el fotógrafo Zubillaga, en las que aparecen las imágenes bajadas del retablo y entre ellas se encuentra este Crucificado (8) (Fotos 178 y 179).

El año 1937 se funda la cofradía del Cristo de los Vigías por un grupo de personas que llevan a cabo durante la guerra civil el servicio de vigilancia (Escuchas y Vigías) desde la torre de la iglesia de Santa María y nombran titular al Crucificado objeto de este estudio (9) (Foto 180).

La imagen sale en procesión por primera vez en la Semana Santa de 1938 según indica la inscripción que se ha descubierto, durante el proceso de conservación-restauración, en la pieza de madera que cierra la zona posterior del Cristo.

Este hecho es de gran relevancia en la historia material de la obra a los valores culturales que ya posee se suman ahora el devocional y un nuevo valor funcional. Se produce entonces un cambio de su funcionalidad que va a afectar a la morfología de la escultura.

Entre 1938 y 1987, año en que se hace una copia de la imagen, el Cristo permanece ubicado en el retablo y se baja cada Semana Santa para realizar la estación de penitencia volviendo luego al mismo lugar (Fotos 181, 182, 183, 184 y 185). En 1988 deja de procesionar haciéndolo en su lugar la copia y tras ser restaurado el retablo vuelve a instalarse en la iglesia de Santa María (10). En 1996 se traslada a la capilla de la Hermandad en la iglesia de san Juan Bautista donde se encuentra actualmente.

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

Referente a las restauraciones y modificaciones que ha tenido, según comentan los miembros de la Hermandad, en 1938 cuando se baja del retablo hubo que limpiar, no muy apropiadamente, la superficie del Cristo con una patata para eliminar la suciedad que tenía acumulada. Este mismo año es objeto de una importante modificación al colocarle un carpintero local una pieza de madera en la parte posterior que se encontraba ahuecada y sin tallar al ser una escultura de retablo y no de bulto redondo.



En la parte interior de esta pieza se descubre, durante el proceso de conservación-restauración realizado en el I.A.P.H., la siguiente inscripción: Este Cristo pertenece al retablo de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga, de donde se extrajo para sacarlo en procesión de Semana Santa el 15 de marzo de 1938 por haber quedado destruidas las imágenes por los rojos en la revolución de julio de 1936. Fue restaurada la espalda de esta imagen por el carpintero José Tellez Jiménez Vélez-Málaga 15 de marzo de 1938/ Il Año Triunfal/ Un devoto, médico de esta ciudad/ Luis Tellez Herrera/ (Foto 150).

Posteriormente es restaurada en 1986 por Fernando Gil que lleva a cabo, según consta en la memoria de la restauración, la desinsectación de la escultura que presentaba un ataque de insectos xilófagos, después procede a la consolidación de la madera y la policromía, realizando una limpieza de las mismas y por último su reintegración (11) (Foto 173 c).

2.4. Análisis iconográfico.

El desarrollo del retablo que se inicia en el periodo gótico alcanza durante el siglo XVI su máximo esplendor. Tiene entonces una importante función didáctica en la vida religiosa al ilustrar por medio de imágenes los pasajes de la vida de Jesús, la Virgen y los santos. Se pretende así provocar el sentimiento religioso de los fieles acaparando la atención hacia el altar por estos motivos la iconografía del retablo responde a un programa perfectamente definido.

En este caso concreto se compone de una serie de relieves, ubicados en el banco del retablo, dedicados a la Virgen y a Jesús. En la calle central se superponen los grupos escultóricos que sintetizan el gozo, la gloria y la pasión: el Anuncio del Arcángel san Gabriel a María de su Encarnación, advocación a la que está dedicado el templo, la Asunción y el Calvario. Por último la imagen del Padre Eterno de medio cuerpo en el frontón. En el resto de las calles se ubican una serie de santos (Foto 186).

El Cristo de los Vigías es la figura central del calvario, representa a un Crucificado muerto como lo pone en evidencia la lanzada que aparece en su costado derecho. El evangelio de san Juan no deja lugar a dudas de que la muerte de Cristo fue previa a la lanzada: "Más al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas; si no que uno de los soldados con la lanza le abrió el costado y al instante salió sangre y agua" (Jn, XIX, 33-34).

No se especifica si la lanza atravesó el costado derecho o el izquierdo. No obstante, por aquella época se piensa que el órgano vital es el hígado, situado en el lado derecho, y no el corazón. Prácticamente todos los textos antiguos coinciden en considerar que el costado alanceado es el derecho y así se representa en el arte. Posteriormente cuando se comprueba que el corazón es el órgano vital, el peso de la iconografía cristífera es tan fuerte que no se intenta variar la ubicación de la lanzada.

El Crucificado es la imagen central del arte cristiano y su interpretación iconográfica se ha ido adaptando al pensamiento y al sentimiento de cada época. Durante el Renacimiento, a lo largo del siglo XVI, las imágenes del Crucificado se caracterizan por su serenidad y la ausencia de rasgos excesivamente cruentos, respondiendo así al concepto idealista, platonizante y místico de este siglo. La cruz se interpreta como trono



y no como patíbulo. En el Renacimiento y el Manierismo, como alusión a la realeza de Cristo, se exhibe sobre el extremo superior del "stipes" (palo vertical del madero) la tablilla o "titulus" redactada sólo en latín: "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum" o abreviadamente "INRI" (12).

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

Con respecto a su morfología el Cristo de los Vigías, como ya se ha comentado, es una imagen realizada originariamente para estar ubicada en un retablo. Por este motivo tenía la zona de la espalda ahuecada y el cabello muestra una talla no muy cuidada, simplemente abocetada, es por tanto una escultura concebida para ser contemplada a gran altura, no en la capilla de una Hermandad o en procesión. Aún así sorprende el cuidado y minuciosidad de la talla del rostro, la barba y el sudario presentando además, este último, una excelente labor de estofado.

Al analizar detenidamente la imagen se observa como la cabeza y las piernas se encuentran desviadas hacia su derecha con respecto al eje central de la composición. Pero el escultor logra mantener el equilibrio de la figura al colocar en el lado contrario la lazada del sudario cuyo extremo inferior mantiene la misma inclinación que la cabeza.

El Crucificado de los Vigías es la representación del instante posterior a la muerte al tener todavía los músculos en tensión, refleja una muerte tranquila y sosegada mostrando de manera no excesivamente dramática los signos de la defunción provocados por la Crucifixión.

Presenta el torso prácticamente paralelo a la cruz e inclinado levemente hacia el costado derecho, donde tiene la lanzada, de ahí que el haz clavicular izquierdo y el brazo de este lado estén tensos y estirados mientras que el brazo derecho tiene el codo un poco flexionado. Además la inclinación de la cabeza provoca el hundimiento del hueso supraclavicular izquierdo.

El tórax aparece en posición de inspiración profunda con el plano anterior levantado, las costillas están resaltadas y el vientre no muy rehundido. Las piernas se encuentran flexionadas para permitir la superposición de los pies y se observa en ellas la tensión de los músculos que antes se comentaba.

El rostro refleja también, aunque de forma serena, los rasgos de la muerte del Crucificado al tener los ojos rehundidos con los párpados cerrados y la boca entreabierta con el maxilar inferior ligeramente caído.

Además mediante la policromía se consigue dar mayor realismo a los detalles anatómicos al reproducir las manchas hipostáticas que se producen por la acumulación de la sangre en las piernas, los pies y en el abdomen del Crucificado debido a la pérdida del tono vascular y a la acción de la gravedad.

La imagen tiene una serie de grafismos del autor como por ejemplo la manera de tallar la barba que es corta y bífida. Hace una incisión poco profunda de la gubia, formando líneas sinuosas, que es todavía menor en los laterales. Esto le da a la barba un aspecto compacto. El cabello por el contrario se encuentra simplemente abocetado a excepción



de un mechón que cae por el lado derecho del rostro y está realizado también mediante líneas onduladas. La corona de espinas forma un bloque trenzado tallado en madera que cubre la parte superior de la frente ocultando el cabello del Cristo.

El rostro muestra unas facciones muy suavizadas con una expresión dulce y serena. Tiene los pómulos poco acentuados, la boca pequeña, los ojos con forma almendrada, las cejas son delgadas, el entrecejo está levemente fruncido y la nariz presenta el tabique nasal muy recto. Pero la talla de las manos y pies no está resuelta con demasiada soltura. Los dedos de estos últimos son demasiado pequeños y cortos para el tamaño de los pies.

Sin embargo el escultor ha sabido resolver con gran maestría la ejecución del sudario. El tejido se dispone a base de amplios pliegues que discurren paralelamente en dirección a la cadera izquierda del Cristo. Se recoge en este lugar con una lazada cuyo extremo inferior cae en sentido oblicuo a la pierna, creando en el borde de la tela un magnífico juego de curvas y contracurvas. De esta manera el artista introduce por medio del sudario cierta sensación de movimiento en la escultura. Lo cual emplea también como recurso para captar la atención del espectador hacia la imagen teniendo en cuenta su ubicación original en el retablo.

Esta manera de disponer el sudario es muy frecuente en los Crucificados de la primera mitad del siglo XVI posteriormente a medida que avanza el siglo se tallan con mayor dinamismo y naturalidad.

Los grafismos que se observan en el Crucificado se repiten con algunas variantes en las figuras de la Virgen y san Juan que completan el Calvario, por ejemplo en la manera de tallar los pliegues de las vestimentas, el cabello o las facciones del rostro. Lo cual hace suponer que fueron realizadas por el mismo escultor (Fotos 187, 188, 189 y 190).

Al llevar a cabo el análisis estilístico de la imagen se aprecian en ella unas características estéticas más arcaicas a las de la época en que se supone se realiza el retablo, entre 1565 y 1580.

Su arquitectura responde a los esquemas del clasicismo manierista que se desarrollan a partir de 1560 con la introducción de un nuevo modelo en la traza del retablo que da mayor valor a las funciones arquitectónicas de los elementos constructivos. Además en este periodo se generaliza el empleo de la escultura en el programa iconográfico del retablo, como ocurre en este caso, en sustitución de la pintura. Aunque conserva algunos elementos ornamentales del primer Renacimiento como los grifos de los laterales y los grutescos de los frisos, rasgos que denotan su carácter de transición (Foto 191).

En lo referente su repertorio escultórico, a excepción del Calvario, se observa también en él las características del manierismo italiano que se estaba desarrollando, aunque con diferentes matices según las escuelas, en la escultura española del último tercio del XVI. Destaca una tendencia a las exageraciones anatómicas de la figura humana y a representar las telas con naturalidad remarcando el sentido macizo de los volúmenes. La influencia italiana es enormemente evidente en los relieves del banco del retablo (Fotos 192 y 193).

Por el contrario el Calvario y en concreto el Cristo de los Vigías presenta unos rasgos más estáticos en la composición. El escultor del Crucificado pretende alcanzar la belleza



formal dulcificando las expresiones de dolor pero no llega a plasmar la monumentalidad ni el dinamismo en la representación de los volúmenes como se aprecia en otras esculturas del retablo, por ejemplo en el grupo de la Anunciación o en la figura de san Pablo, actualmente desaparecidos (Fotos 194, 195 y 196).

Estilísticamente el Cristo de los Vigías es heredero de la estética tardo-gótica de influencia europea que persiste en la península durante el primer tercio del siglo XVI aunque prescinde de la expresividad y patetismo suavizando los excesos goticistas.

Anteriormente se ha comentado el parecido del retablo de Vélez-Málaga con el realizado por Pedro de Moros para la iglesia de san Andrés de Coín, actualmente desaparecido, conocido a través de una fotografía anterior a su destrucción donde se aprecia que sus estructuras arquitectónicas son prácticamente iguales (13) (Fotos 197 y 198).

Pero la información proporcionada por la foto no es suficiente para realizar un estudio estilístico comparativo entre las imágenes de ambos retablos e identificar si existen grafismos comunes entre ellas que posibiliten confirmar si su autor es Pedro de Moros.

Se conocen muy pocos datos biográficos de este escultor, no se sabe ni la fecha de su nacimiento ni la de su muerte y se piensa que es de origen aragonés. La primera noticia que se tiene de él es que hacia 1541 estaba trabajando bajo las órdenes Diego de Siloé en la Catedral de Granada(14). En 1548 aparece en Málaga contratando junto con el pintor Pedro de Morales la ejecución de un retablo para la capilla del Sagrario de la Catedral según las trazas y condiciones que da el arquitecto del templo catedralicio Diego de Vergara. Este retablo se sustituye en el XVIII por otro de estilo barroco. Aunque a través de los documentos se conoce que las características del diseño responden la estética del primer Renacimiento por el empleo del balaustre como elemento de soporte y ser su programa iconográfico principalmente pictórico a excepción de la imagen titular y el calvario del ático que se especificaba fuesen de "bulto"(15).

Posteriormente entre 1564 y 1565 realiza el retablo para la iglesia de san Juan de Coín por encargo del entonces obispo de Málaga Bernardo Manrique quien da también las condiciones de su traza. En ellas sin embargo se observa una evolución hacia formas del Renacimiento manierista al utilizar la columna como soporte y la escultura en su representación iconográfica. En 1577 Pedro de Moros continua viviendo en Málaga en la calle de la Morería y en 1586 consta que su mujer es ya viuda (16). Por tanto su producción escultórica se desarrolla en un periodo de transición de la estética del primer Renacimiento a unas formas más clasicistas propias del periodo romanista.

2.6. Conclusiones

En conclusión creemos que el Cristo de los Vigías es una escultura realizada posiblemente en el segundo tercio del siglo XVI por un escultor procedente del norte de la península con una formación tardo-gótica e influenciado posteriormente por la estética clasicista y policromado por el pintor Juan Cornejo en 1607.

Formaba parte del programa iconográfico del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga y en 1938 pasa a ser una imagen procesional. La escultura adquiere entonces unos valores devocionales y funcionales que antes no tenía. Para cumplir con esta nueva función se cierra la espalda convirtiéndola en una imagen de bulto redondo,



sin ser alteradas por ello sus características estilística e iconográficas. Gracias a esto se ha podido estudiar y analizar la técnica de ejecución de una obra con esta tipología.

Notas bibliográficas y documentales.

- (1) Llordén, A.: Pintores y doradores malagueños. Ediciones Real Monasterio de El Escorial. Ávila, 1959. Pág. 95.
- (2) Marzo, I.: Historia de Málaga y su provincia. Imprenta y librería de D. Francisco Gil de Montes. Málaga, 1850. T. 2. Pág. 137. Moreno Rodríguez, A.: Reseña histórico-geográfica de Vélez-Málaga y su partido. Imprenta de M. Martínez Nieto. Málaga, 1865. Págs. 60 y 61.
- (3) Amador de los Ríos, R.: Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga. Texto inédito de principios del siglo XX. Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de los Vigías y Nuestra Señora del Mayor Dolor de Vélez-Málaga. Aguilar García, M^a D.: Málaga mudéjar. Universidad de Málaga, 1979. Págs. 72-74.
- (4) Amador de los Ríos, R.: Op. Cit.
- (5) Gómez Moreno, M.: Diego de Pesquera, escultor. Archivo Español de Arte. T. XXVIII n° 12. 1955. Pág. 299.
- (6) Llordén, A.: Escultores y entalladores malagueños. Ediciones Real Monasterio de El Escorial. Ávila, 1960. Pág. 19.
- (7) Romero Torres, J. L.: "La escultura de los siglos XV al XVIII". Málaga. Arte. Granada, 1985. Pág. 835.
- (8) Archivo fotográfico Juan Temboury. Biblioteca Cánovas del Castillo. Diputación Provincial de Málaga. R.6058A, R. 6058B, R. 6059, R. 6060A, R. 6060B, R. 6061A y R. 6061B.
- (9) V.V.A.A.: Málaga penitente. Sevilla, 1998. Págs. 324 y 325.
- (10) Datos facilitados por la Hermandad.
- (11) Gil Moreno, F.: Memoria sobre la restauración de la escultura del Cristo llamado de los Vigías perteneciente al retablo de Santa María la Mayor de Vélez-Málaga. Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de los Vigías y Nuestra Señora del Mayor Dolor.
- (12) González Gómez, J.M. y Roda Peña, J.: Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 34.
- (13) Archivo fotográfico Juan Temboury. Biblioteca Cánovas del Castillo. Diputación Provincial de Málaga. R. 1058B.



- (14) Gómez Moreno, M.: Las águilas del Renacimiento español. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. Pág. 74.
- (15) Llorden, A.: Op. Cit. Págs. 26-28.
- (16) Ibídem. Págs. 26-32.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. Datos técnicos y estado de conservación del soporte.

Nos encontramos ante una escultura en madera policromada concebida como parte de un retablo, remataba el último cuerpo junto con las imágenes de la Virgen y S. Juan. 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 no se terminaban quedando abocetadas en muchas ocasiones.

Los estudios preliminares efectuados para determinar la técnica de ejecución y diagnosticar el estado de conservación han sido los siguientes:

Observación visual con luz normal y luz ultravioleta

Estudio fotográfico

- Con luz normal y ultravioleta
- Fotomacrografía
- Fotomicrografía o luz transmitida

Estudio radiográfico, se realizó una toma frontal general de la talla utilizando una película radiográfica continua STRUCTURIX D7, expuesta con una tensión de 100 kV, una corriente catódica de 40 mAs y un tiempo de exposición de 75480 ms a una distancia foco-película de 520 cm. La película tuvo un revelado automático de 8 minutos a 30 °C en revelador Agfa G-135.

Estudio analítico de muestras de pintura y barnices con la siguiente metodología:

- Examen con estereomicroscopio (lupa binocular)
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía).
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis (EDAX) de la sección transversal.
- Análisis macroquímica de cargas y pigmentos.
- Análisis de las muestras mediante espectrometría infrarroja (FTIR).

Análisis biológico para identificación de madera con al siguiente metodología:

- Observación de la muestra al estereomicroscopio.
- Observación al microscopio óptico con luz transmitida de las distintas secciones de la muestra.



Análisis biológico de agentes biodeteriorantes con la siguiente metodología:

- Inspección visual.
- Toma de muestras de serrín y observación de las mismas al estereomicroscopio y microscopio óptico.

3.1.1. Tipo de soporte.

El soporte de la imagen esta realizado en madera de álamo a excepción de dos piezas que configuran la lazada del sudario. La naturaleza de esta otra madera no se ha determinado por la imposibilidad de obtener una muestra sin eliminar parte de la policromía. Su aspecto nos hace pensar que se trata de un pino. (Gráfico nº 4)

La documentación radiográfica junto con la observación directa pone de manifiesto los siguientes datos estructurales:

La imagen del Cristo de los Vigías, de dimensiones menores al natural (149.9 x 128.4 cm), tiene un sistema de construcción sencillo, esta configurado por una pieza que abarca desde la cabeza hasta las rodillas, a la que se le ha añadido dos piezas para formar las piernas y dos mas para completar el volumen de la cabeza.

Los brazos se ensamblan al cuerpo mediante dos espigas de gran diámetro prolongación de los mismos. La zona de ensamble está recubierta de tela de lino. Este recurso se vuelve a utilizar para tapar una fenda que originalmente presentaba la madera y que recorre la totalidad de la longitud de los brazos en la cara posterior (Diap. nº 9, 10, 119 y 120) . También se ha empleado tela en el muslo derecho y en el sudario, aunque no se ha podido precisar su extensión. (Gráfico nº 3 y 4)

La pieza que configura el cuerpo esta totalmente ahuecada, desde los hombros hasta el final del sudario. La espalda se cierra con dos piezas de madera de pino.

Los ensambles utilizados son de los denominados a "unión viva", y las piezas se disponen al hilo, salvo las piezas que forman la espalda que se unen entre sí a cabeza, estas se añaden posteriormente, en el año 1938. Los únicos elementos metálicos utilizados en la construcción del soporte se localizan en el sudario, donde se alojan tres clavos de forja que aseguran las piezas que forman la lazada.. (Gráficos nº 1, 2 , 3 y 4)

3.1.2. Huellas de herramientas utilizadas.

Una vez separadas las piezas de la espalda, se aprecia la utilización de la hachuela para ahuecar el tronco de la imagen.

En los bordes del hueco de la espalda, se observa los surcos y arañazos dejados por la escofina sobre la madera y la policromía. Consecuencia de la intervención llevada a cabo en 1938 para tapar el hueco de la espalda. (Diaps. Nº 147, 151, 152, 153 y 154)

3.1.3. Inscripciones.

En la cara interna de la pieza superior de la espalda se encuentra una inscripción realizada con grafito que narra textualmente: "Este Cristo pertenece al / retablo de Santa



/ María de Vélez-Málaga, de / donde se extrajo para sacarlo / en procesión de Semana Santa el 15 de marzo de 1938 por haber quedado des- / truidas las imágenes por los rojos en la revolución / de julio de 1936./ Fue restaurada la espal- / de de esta ima- / gen por el carpintero José Tellez Jiménez / Vélez-Málaga 15 de marzo de 1938 / II Año Triunfal / Un devoto medico de esta ciudad / Luis Tellez Herrera". (Diap. nº 150)

3.1.4. Grietas, fisuras.

La talla presenta algunas fisuras que se corresponden con los uniones de los diferentes elementos constitutivos, estas fisuras están provocadas por los movimientos de contracción y dilatación de la madera y solo ha significado la rotura de los estratos policromos.

3.1.5. Separación de piezas.

Las piezas para tapar la espalda colocada posteriormente a la ejecución de la obra son las únicas que presentan cierta separación, debido fundamentalmente a la insuficiente superficie de contacto, este deterioro se localizan en el lateral izquierdo. (Diap. nº 13, 14 y 19) (Gráfico nº 5)

La tela de lino que cubre la fenda de la pieza de madera que forma el brazo izquierdo, esta rota por uno de sus bordes en el tramo del antebrazo, faltando algunos pequeños fragmentos. (Diap. nº 119 y 120)

3.1.6. Lagunas.

Un pequeño fragmento del la lazada del sudario son los únicos fragmentos perdidos del soporte original. (Gráfico nº 3)

3.1.7. Alteraciones biológicas.

La madera esta atacada por insectos xilófagos, identificados como *Anobium punctatum* De Geer. La infestación es antigua, en una foto datada hacia 1943 es posible ver un gran número de orificios de salida de insectos. La acción de los insectos es generalizada en todo el soporte, llegando en algunas zonas ha existir solamente una delgada lámina de madera y en otras, lamentablemente, a la perdida del soporte y consecuentemente de la policromía que sustentaba. (Gráfico nº 5 y 6)

3.1.8. Intervenciones anteriores.

Las intervenciones de que ha sido objeto la imagen a lo largo de su historia material se datan documentalmente en 1938 y 1986.

La primera la modifica formalmente. En origen este hueco de la espalda estaba al descubierto, al cambiar la funcionalidad de la imagen, pasa a ser procesional, estéticamente se hace necesario tajarla. Esto se realiza mediante la colocación de dos piezas de pino que se unen en la cintura, mutilando el borde del hueco para crear un plano de contacto y conferirle una forma regular que facilite la colocación de las nuevas piezas. También se añade un punto mas de anclaje a la cruz, utilizando una gran alcañata de hierro forjado colocada en el borde superior del hueco de la espalda, que se sujeta



actualmente mediante dos pletinas de acero colocadas posteriormente, posiblemente en la intervención de 1986. Este sistema solo mantiene a la alcayata en su posición y la inmovilidad se consigue con un adhesivo de contacto introducido por un pequeño hueco. La segunda intervención va encaminada a combatir la acción de los insectos xilófagos y reponer las pérdidas de preparación y policromía. Para ello se tapan los orificios de salida de los insectos xilófagos con cera o estuco y las lagunas del sudario se doran antes de ser policromadas. También se lleva a cabo el ensamblado de los brazos, para realizar esta operación tuvieron que cortar la tela que recubría la unión de las piezas.

Se repone el dedo medio del pie izquierdo, reforzando la unión con una puntilla de pequeña dimensión.

El dedo corazón de la mano derecha y el dedo índice de la mano izquierda se encuentran fracturados, siendo apreciable la línea del nuevo ensamble realizado, que se encuentra en óptimo estado de adhesión. La fractura del primer dedo se encuentra a la altura de la tercera falange y en el segundo en la primera falange. Esta intervención no se ha podido datar.

3.2. Datos técnicos y estado de conservación de los estratos policromos.

3.2.1. Descripción somera de la escultura a simple vista.

La policromía que presenta actualmente la imagen del Cristo de los Vigías es la original aunque fuera policromado con posterioridad a su ejecución.

La policromía es de color ocre amarillento con tonos azul verdoso para los pies, manos y marcas de los golpes y latigazos, estos se refuerzan en ocasiones con toques de rojo. El sudario es de color blanco grisáceo con matices azules de distinta intensidad para potenciar los pliegues, está decorado sobre el oro con un esgrafiado lineal en el anverso de la tela y con pequeños círculos en el reverso, está manchado de la sangre que brota de la llaga del costado.

3.2.2. Técnica de ejecución.

La policromía del Cristo de los Vigías está realizada en dos técnicas distintas, oleosa para el cuerpo, dorado y estofado al temple para el sudario.

3.2.3. Materiales constitutivos

La policromía se deposita sobre una preparación magra a base de sulfato cálcico y cola animal de distinto grosor y composición para el cuerpo y el sudario. Siendo en el sudario de mayor espesor y con más carga de sulfato cálcico.

Las carnaciones están compuestas por blanco de plomo, tierra roja y azurita (en algún caso también hemos encontrado pequeñas cantidades de bermellón). En algunas zonas de las piernas, en la cara posterior, próximas al sudario, se han encontrado trazas de un color rojizo debajo de una fina película de carnación. Una vez analizado este estrato pictórico se comprobó que se trataba de bol rojo, de similares características al empleado en el sudario.



El sudario está dorado y estofado. La capa de color, de una tonalidad blanco azulada, está constituida por blanco de plomo y azurita. En la muestra analizada hemos encontrado una segunda capa, de color grisáceo, compuesta por litopón, azurita y trazas de tierra roja. Por la utilización del pigmento litopón (en uso a partir del siglo XIX) se puede confirmar que se trata de un repinte reciente.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, litopón

Rojos: bermellón, laca roja, tierra roja, bol

Azul: azurita

Metálicos: oro

3.2.4. Aspecto de la policromía.

La policromía del cuerpo presenta una textura irregular, siendo muy lisa en el anverso de los brazos y torso, mas gruesa y con huella de pincel en el resto del cuerpo.

La técnica de ejecución de la policromía presenta una gran diferencia entre el anverso y el reverso. En este lado solo esta esbozado, sobre la preparación hay una ligera capa de color , y en algunas zonas solo se encuentra esta. Se aprecian gestos de ejecución del autor , y en algunas zonas solo se encuentra esta. Se aprecian gestos de ejecución del autor como la descarga de un pincel de bol sobre la parte anterior de la pierna. Hay una línea clara entre lo que iba a ser visto y quedaba terminado de lo que quedaría oculto al espectador por la disposición en el retablo. (Gráfico nº 10)

3.2.5. Cuarteados

El cuarteado se localiza en las zonas donde la policromía es mas lisa y fina, siendo pequeño y regular.

3.2.6. Faltas de adhesión.

La adhesión al soporte de estos estratos (policromía , preparación) es buena, presentando solo algunos levantamientos puntuales.

3.2.7. Manchas.

La policromía presenta unas manchas de color oscuro localizadas en el costado derecho y pierna izquierda, parecen provocadas por una sustancia líquida que fue derramada desde arriba, no se ha podido identificar. En documentación gráfica del año 1943 ya aparece reflejado este deterioro. (Gráfico nº 9)

3.2.8. Lagunas y desgastes.

La pérdida de policromía del cuerpo se ciñe a las ocasionadas por los insectos xilófagos. En el sudario, además, hay una importante pérdida de policromía localizada en el lado derecho, ocasionada posiblemente por la acción del agua. En documentación gráfica del año 1943 ya aparece reflejado este deterioro. (Diap. nº123 a 140 proceso de estucado.) (Gráfico nº 8, 9 y 10)



En el costado izquierdo y en la pierna izquierda la policromía se encuentra arañada y desgastada como consecuencia del intento de eliminar las manchas reseñadas en el apartado anterior. (Gráfico nº 7, 8 y 9)

3.2.9. Intervenciones anteriores.

En la segunda intervención que sufre la imagen fechada en 1986, se reponen las pérdidas de película pictórica y preparación.

Para ello taparon los orificios de salida de los insectos xilófagos con cera o estuco y las pérdidas en el sudario provocadas por la acción del agua con estuco. Las lagunas del sudario se doraron previamente para recibir el color.

En esta intervención se policroma la tapa de la espalda y se cubre la parte posterior de los brazos que en origen solo estaban con la preparación. La corona de espinas y el pelo son repolicromados.

Estas reposiciones cromáticas se encuentran alteradas por un envejecimiento natural, existiendo un desajuste tonal con respecto al original y quedando en algunas zonas cubierto parcialmente. (Diap. nº 14, 20, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68)

3.2.10. Protección superficial.

La imagen estaba protegida con una capa de cera mineral parafínica. Superficialmente tenía suciedad y polvo acumulados que ocultaban detalles de la policromía.

3.3. Conclusiones.

La presencia y actividad de insectos xilófagos es el principal agente de deterioro del soporte. La madera se encuentra debilitada por la pérdida de materia.

Las uniones de las piezas que configuran la imagen no presentan pérdida de adhesión. El ensamble de los brazos que suele ser un punto de deterioro común en esculturas de esta tipología, presenta muy buena estabilidad, su buen estado de conservación se debe a la restauración realizada en 1986.

El anclaje colocado en la espalda de la imagen, carece de las condiciones necesarias para ser eficaz. La sujeción de la alcajata no es firme y con este sistema la imagen queda simplemente suspendida de la cruz, lo que permite cierto movimiento, siendo los pies y las manos los que verdaderamente la sujetan.

Con respecto a la policromía, decir que la adhesión al soporte de los estratos (policromía, preparación) es buena, presentando solo algunos levantamientos localizados. Se encuentra bien cohesionada y en ningún momento aparece pulverulenta o disgregada. El desajuste tonal de los repintes distorsiona el aspecto global de la imagen al mismo tiempo que cubre parte de policromía original.



4. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Definido el estado de conservación, el tratamiento va encaminado por un lado a eliminar los agentes de deterioro y los daños causados, por otro recuperar los valores estéticos de la obra.

Debido a la importante infestación de insectos xilófagos, el soporte ha quedado muy debilitado perdiendo propiedades mecánicas, poniendo en peligro su función de sostén de la obra de arte. Se suma el hecho de ser una imagen devocional y procesional, que conlleva una excesiva manipulación y la imposibilidad de controlar las condiciones ambientales .

Debido a la importante infestación de insectos xilófagos, la madera ha quedado muy debilitado perdiendo propiedades mecánicas y poniendo en peligro su función estructural y estética como obra de arte. Con lo cual la actuación en la madera va encaminada principalmente a restituir parte de sus propiedades mecánicas, mediante la consolidación de la misma.

Para evitar que las manos y pies sujeten la obra y eliminar posibles movimientos se proyecta un nuevo sistema de sujeción en la espalda que garantice la estabilidad de la imagen en la cruz.

Con respecto a la película de color la intervención propuesta es la eliminación de los distintos estratos aplicados sobre el original, para su correcta conservación y presentación estética. Todas las lagunas provocadas por la falta de preparación se repondrán para su posterior reintegración cromática, enfocada a completar la lectura formal de la obra.

5. INTERVENCIÓN

5.1. Materia base

5.1.1. Desinsectación

La eliminación de los insectos xilófagos se realiza mediante la aplicación de un sistema no tóxico de desinsectación, desplazando el aire por un gas inerte, en este caso se utiliza el argón

5.1.2. Consolidación de la madera

Las intervenciones llevadas a cabo para realizar la consolidación de la madera, han sido las siguientes:

- Impregnación de la madera mediante inyección de una resina acrílica (paraloid B72) en disolución de tolueno. La aplicación comienza por una concentración del 10% de resina terminando con un 15%.
- Las galerías de los insectos xilófagos se rellenan con de polvo de madera aglutinada en PVA, en proporción de 2:1.



· En las galerías con un orificio de salida muy pequeño o zonas huecas cuyo único acceso son pequeñas fisuras, se aplica mediante inyección una resina epoxi diseñada especialmente para madera (Araldit RY 158 - Eurodur Hy 2996).

5.1.3. Sellado de la fenda.

Para reponer y dar soporte a la la tela de lino, que cubre la fenda que originalmente presenta la pieza de madera que forma el brazo izquierdo y que se encuentra rajada y con pequeñas pérdidas, se utiliza un royo de tela de lino que se introduce por debajo de la tela original, se utiliza una resina acrílica (paraloid B72) para pegarlo y darle consistencia.

5.1.4. Nuevos ensamblés.

Las piezas que cierran la espalda se desensamblan para su correcta colocación y unión. Permitiendo al mismo tiempo la eliminación de la alcayata que servía de sujeción a la cruz y que no cumplía la función para la que estaba destinada,. Para realizar la nueva unión se formaron planos de contacto donde era necesario, mediante láminas de madera de cedro y una pasta de polvo de madera y APV, la pieza inferior se refuerza con cuatro espigas de 6 mm . El hueco dejado por la alcayata se completo con injertos de madera de cedro.

5.1.5. Sistema de sujeción

Debido a la fragilidad del soporte, se hace necesario evitar la participación de este, en la medida de lo posible, en el nuevo sistema de sujeción a la cruz. Para ello se talla una pieza de madera de cedro de 190 x 80 x 86 mm, que encaja en la parte inferior del hueco de la espalda. La talla se realiza mediante "sacado de puntos", utilizando como modelo el positivo del hueco realizado en poliéster. En esta pieza se aloja un cilindro de acero con rosca interna, donde se enrosca el perno que sujeta la imagen a la cruz.

Con posterioridad se coloca la tapa de la espalda.

5.1.6. Reintegración de lagunas.

Se reconstruye el fragmento perdido del sudario ya que los bordes de la laguna aportan datos suficientes para ello. Se realiza la oieza en madera de cedro y se pega con APV y polvo de madera.

5.2. ESTRATOS POLÍCROMOS

5.2.1. Eliminación de la capa de protección.

Los tratamientos aplicados en los estratos policromos comienza por la eliminación de la capa de protección de cera mediante hisopos impregnados en xileno.

5.2.2. Fijación de la capa pictórica.

Para la fijación de la película de color se emplea como adhesivo colletta, material similar en composición al original. Aplicando calor y presión con el uso de una espátula térmica.



5.2.3. Limpieza de la policromía.

Eliminación de los repintes, estucos añadidos y policromía de la tapa de la espalda. Esta última al igual que los repintes, estaba alterada cromáticamente, además cubría parte del original ocultando la característica de ser una imagen de retablo y estar inconclusa por la vista posterior.

Los repintes al igual que los estucos añadidos se eliminan mediante tolueno aplicado con hisopos de algodón y ayuda mecánica.

La limpieza de los depósitos superficiales se efectúa mediante hisopos impregnados en una mezcla de tolueno y dimetilformamida 75:25 y la ayuda mecánica de un instrumento flexible. Algunos depósitos se eliminaron posteriormente mediante agua destilada y jabón neutro.

Las manchas reseñadas en el apartado 3.2.7. no se han eliminado ya que después de realizar un test de solubilidad, no se encontró ningún disolvente que ofreciera la garantía de eliminar solo las manchas sin afectar a la policromía original. No resultó viable la limpieza mecánica al ser la película a eliminar muy fina.

5.2.4. Reintegración de las pérdidas de los estratos policromos.

El criterio seguido a la hora de reintegrar la espalda, operación necesaria para que la imagen siga cumpliendo su función procesional, fue el de reintegrar solo la tapa que cubre el hueco dejando las zonas originalmente sin terminar.

La reintegración de las pérdidas de preparación se realizó con materiales similares al original ("colletta" + sulfato cálcico).

La reintegración de color se lleva a cabo con criterio de diferenciación empleando una técnica acuosa y al barniz previa aplicación de una capa de protección de barniz (Lefranc & Bourgeois, vernis à tableaux surfin 1186, extra-fine).



EQUIPO TÉCNICO

- *Ficha técnica y datos histórico-artísticos:* **Eva Villanueva Romero**. Historiadora. Departamento de Investigación.
- *Proyecto de Intervención y documentación gráfica:* **Cinta Rubio Faure**. Restauradora. Departamento de Tratamiento.
- *Documentación fotografica y radiográfica:* **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Departamento de Análisis.
- *Estudio analítico.*
 - *Análisis químico: Identificación de cargas y pigmentos.*
Lourdes Martín García. Química. Departamento de Análisis.
 - *Análisis químico: Identificación de compuestos orgánicos.*
Francisco Gutiérrez Montero. Asesor Técnico Laboratorio. Departamento de Análisis.
 - *Análisis Biológico: Identificación de madera y agentes biodeteriorantes. Desinsectación.*
Marta Sameño Puerto. Bióloga. Departamento de Análisis.

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



Fdo. Lorenzo Pérez del Campo.

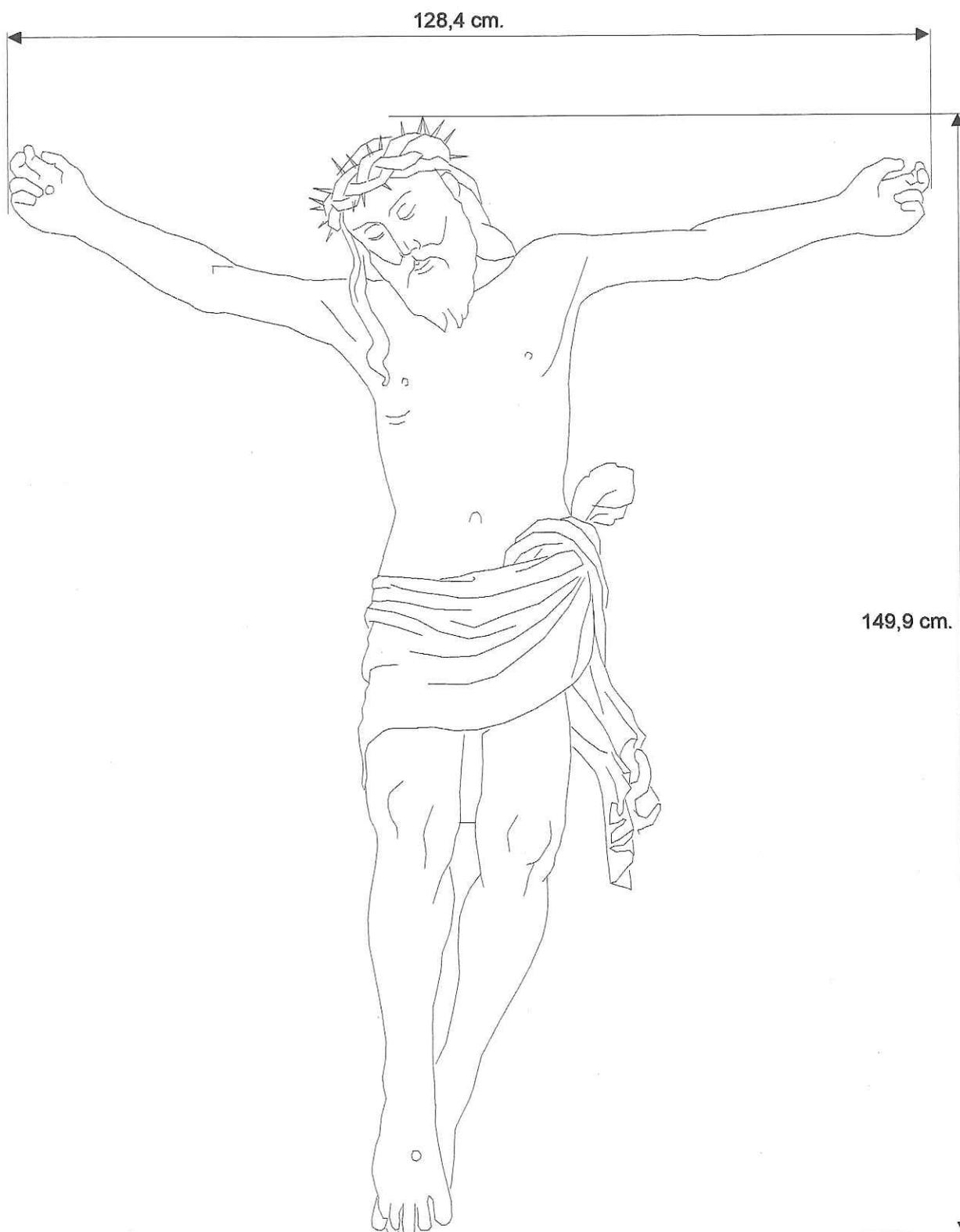


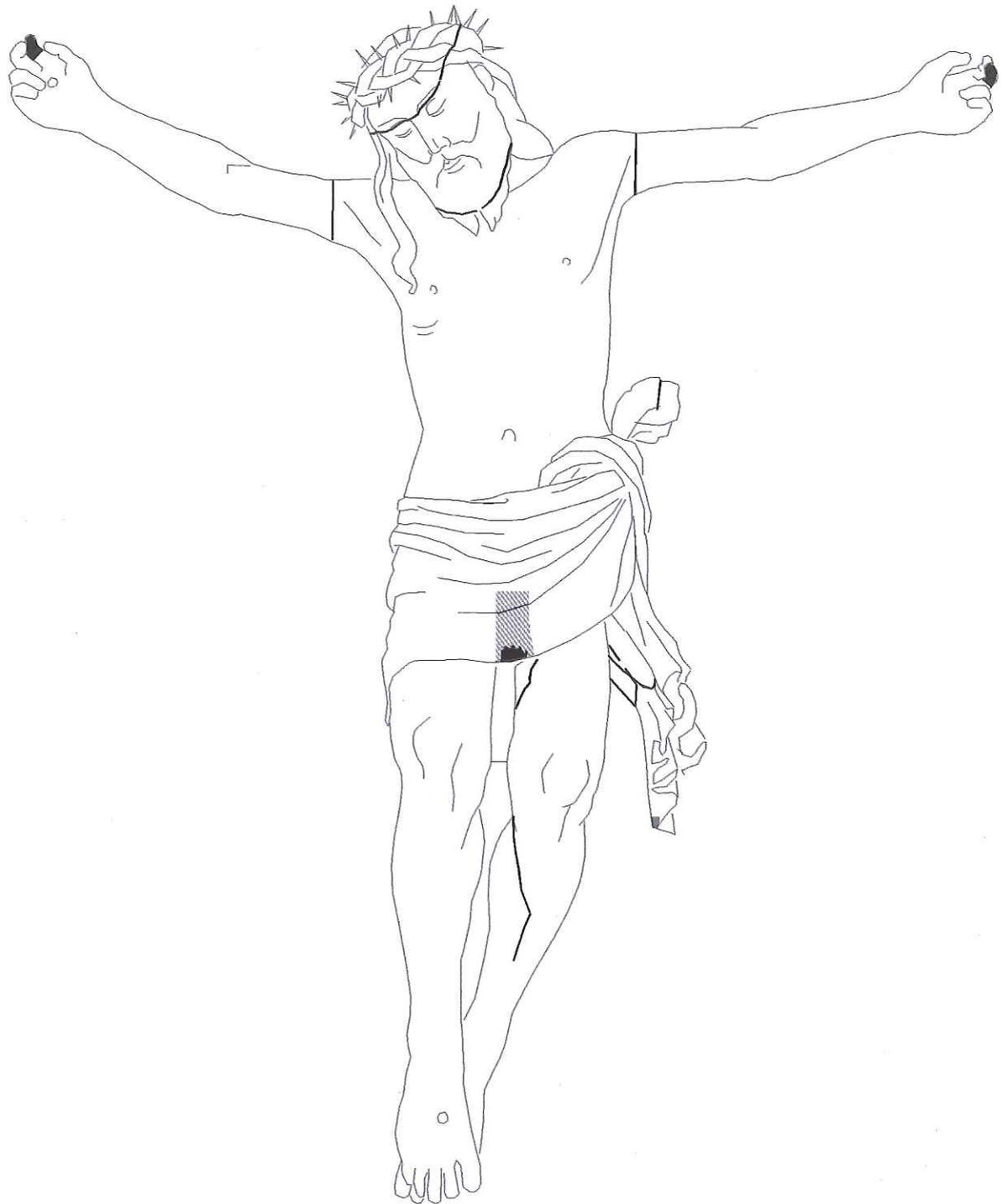
ANEXO I: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.



Cristo de Los Vigías

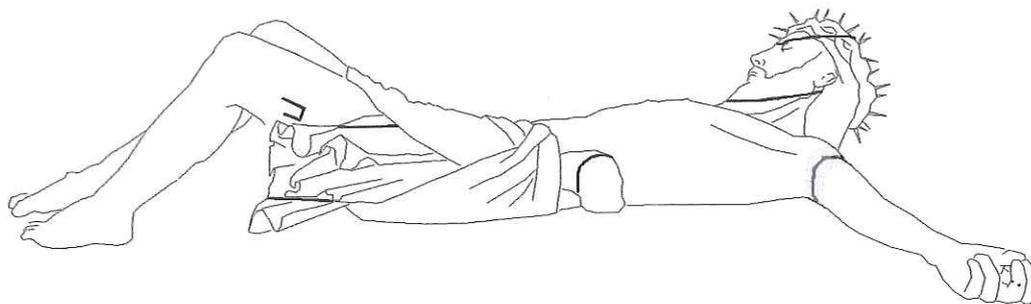
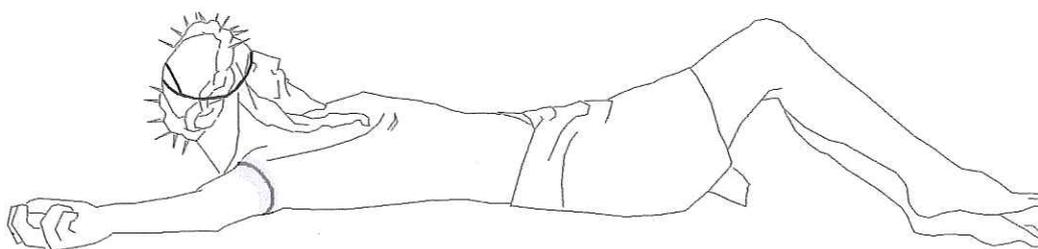
Gráfico nº: 1



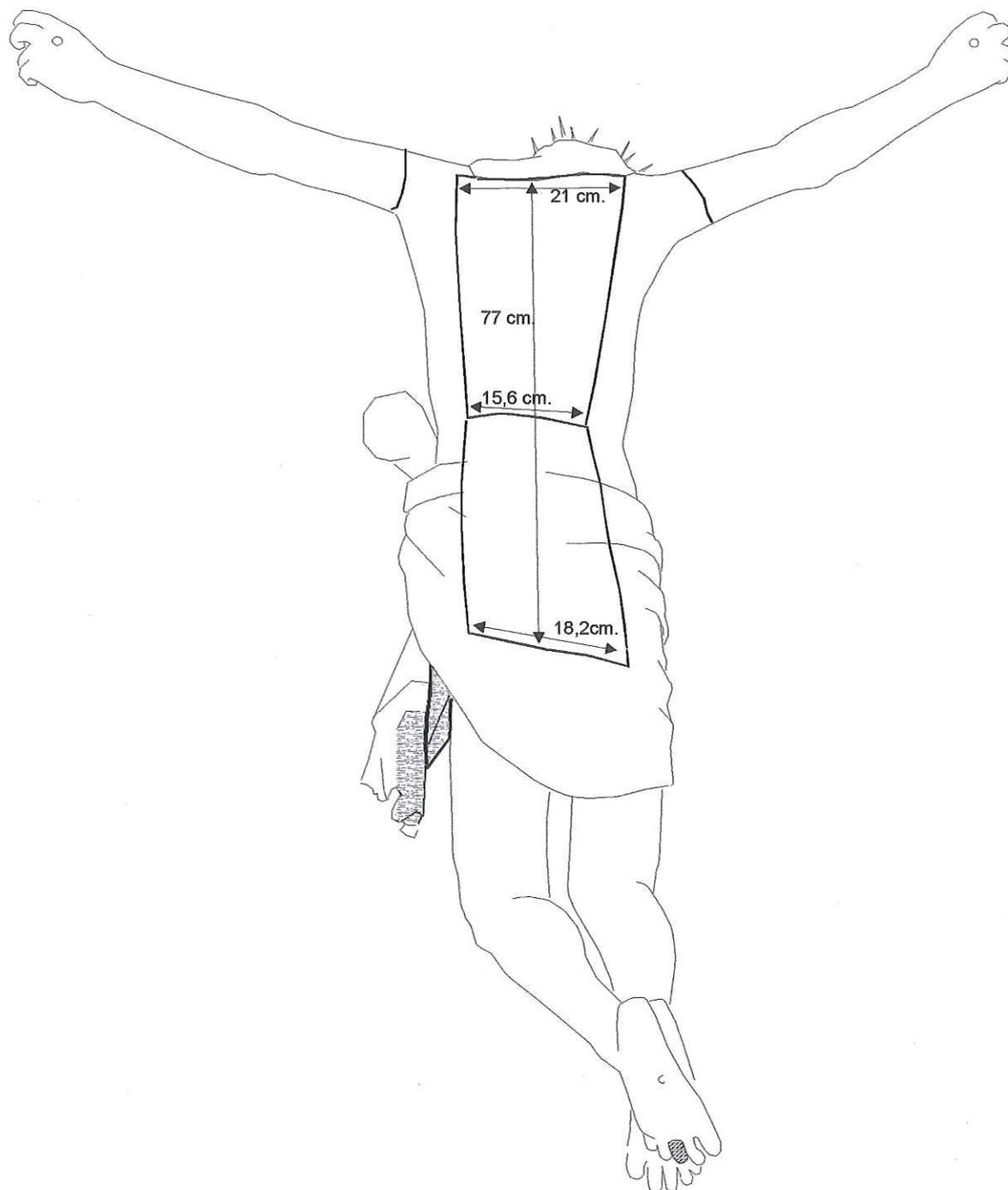


-  Líneas de ensamble de las piezas identificadas.
-  Fragmentos fracturados.
-  Fragmento perdido.
-  Fragmento de tela sobre soporte.



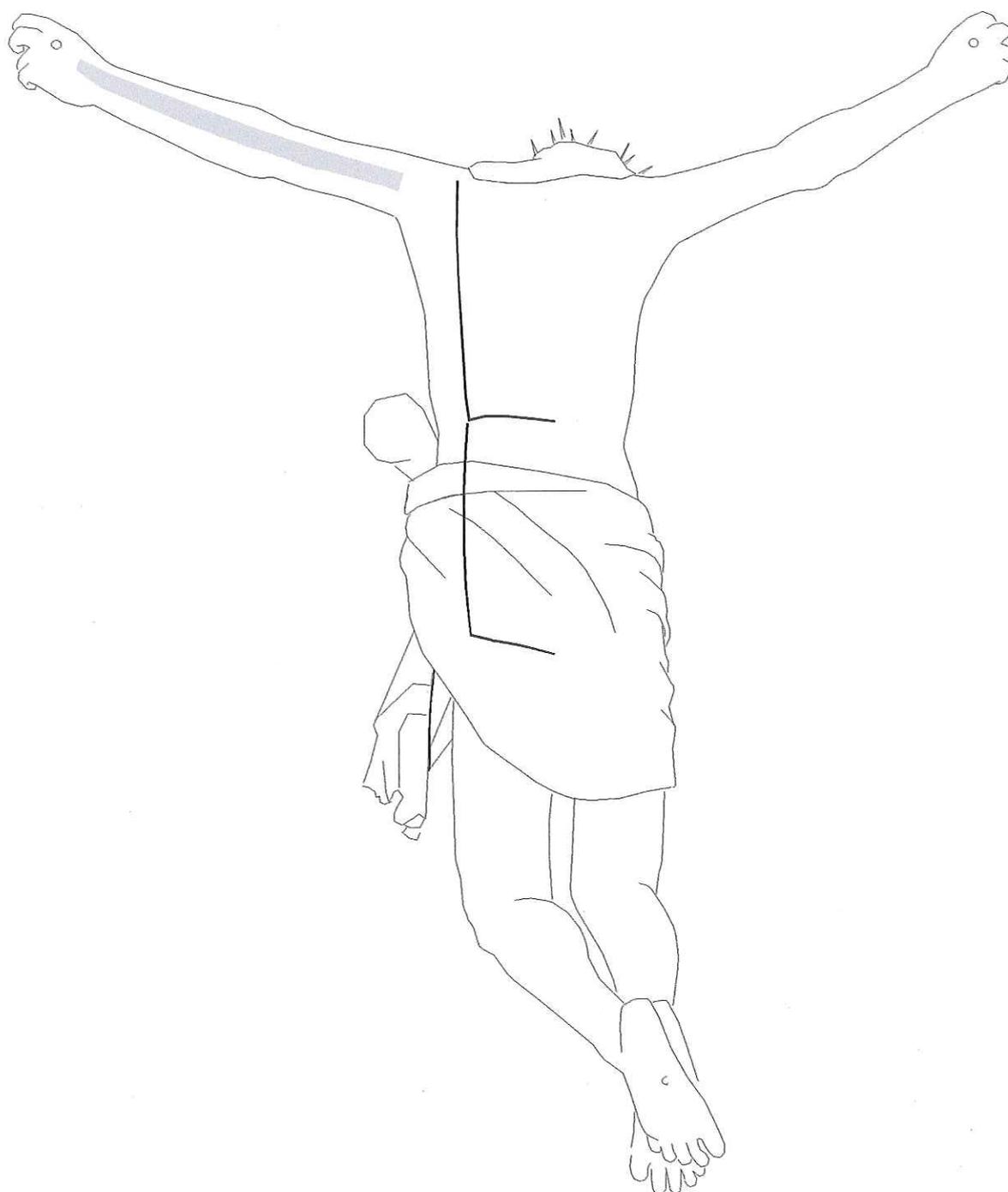


-  Líneas de ensamble de las piezas identificadas.
-  Fragmentos fracturados.
-  Utilización de tela sobre el ensamble.



-  Líneas de ensamble de las piezas identificadas.
-  Reposición de fragmento.
-  Piezas de diferente madera al resto de la talla.

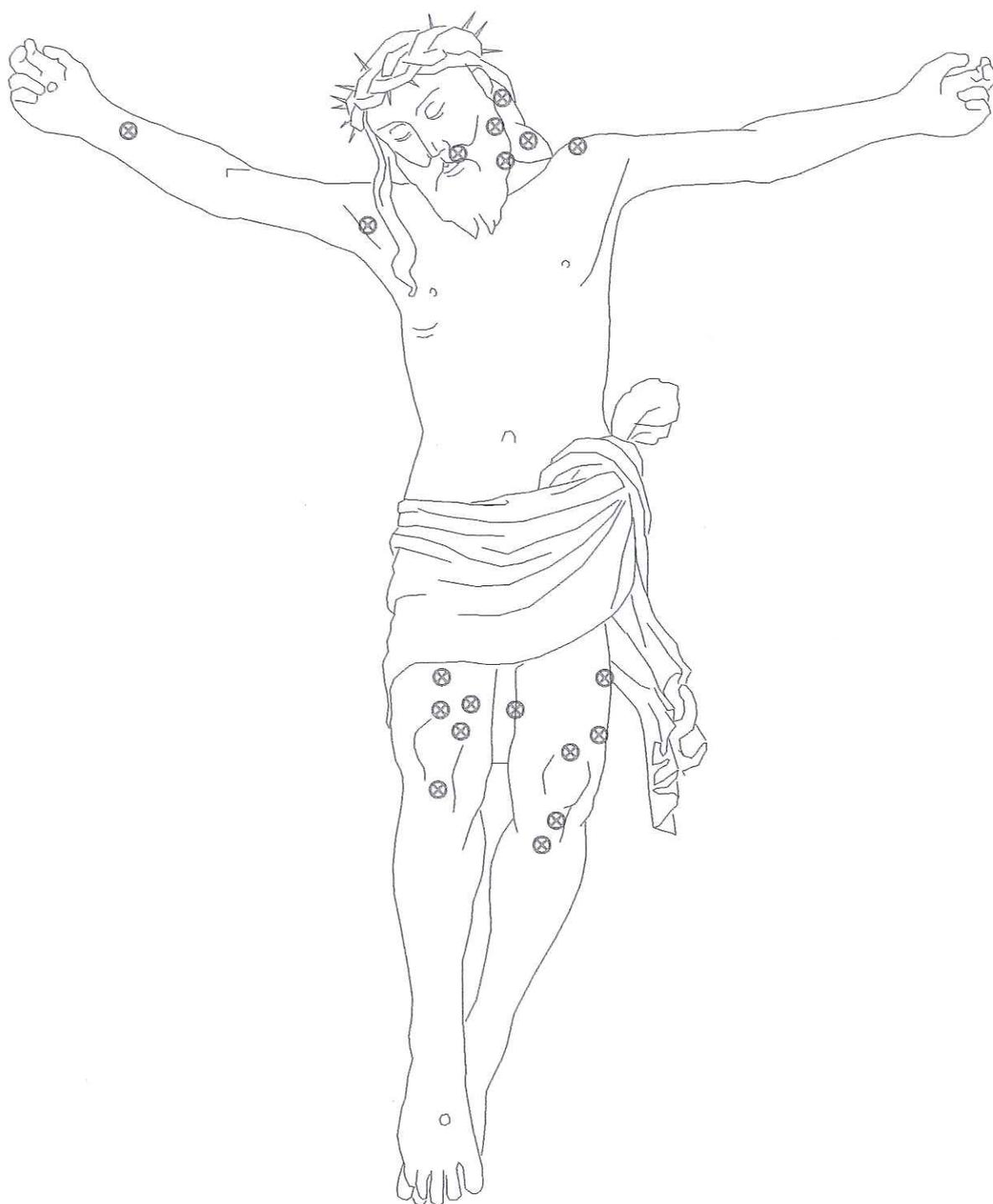




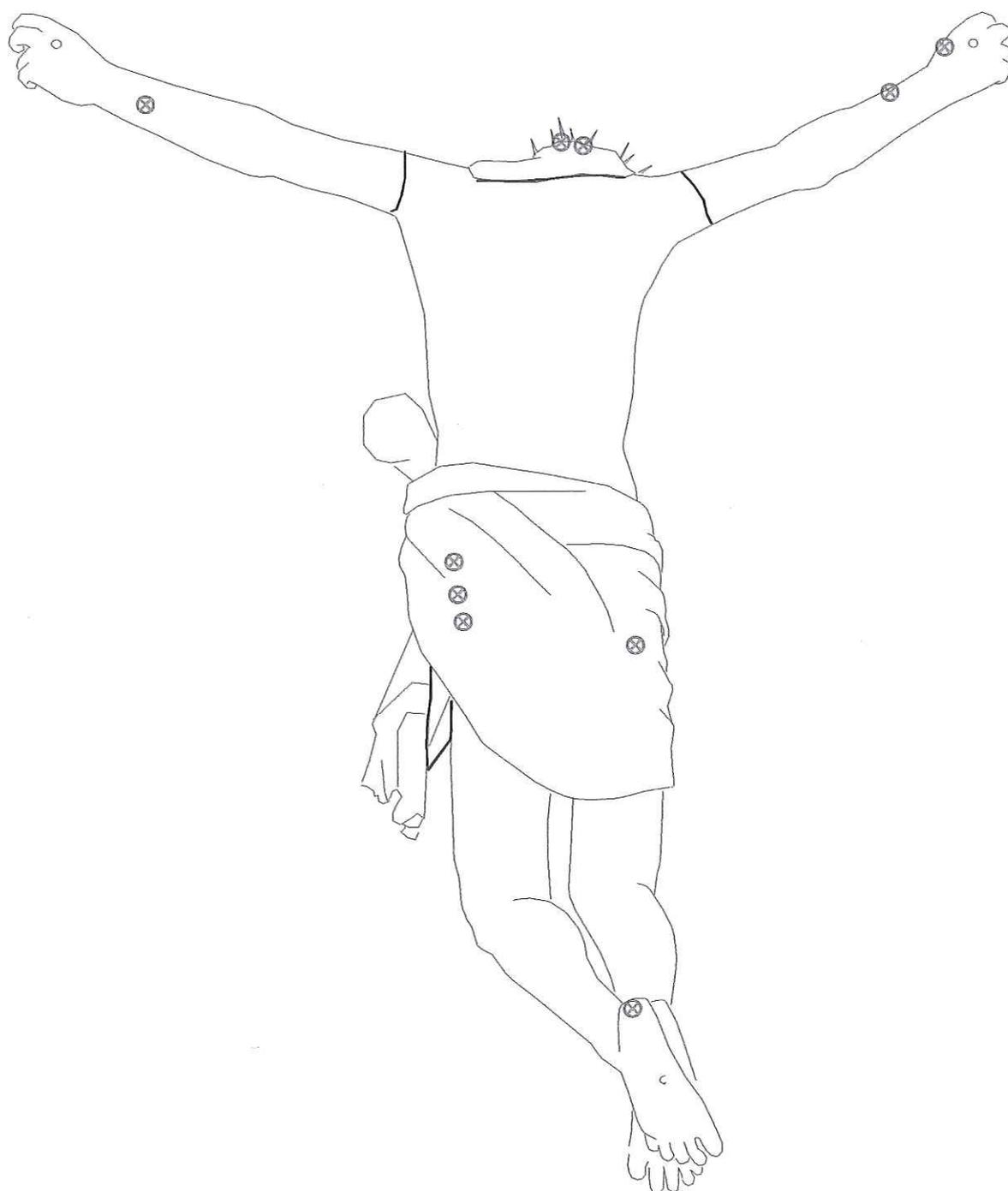
 Utilización de tela para cubrir una fenda.

 Separación de piezas.

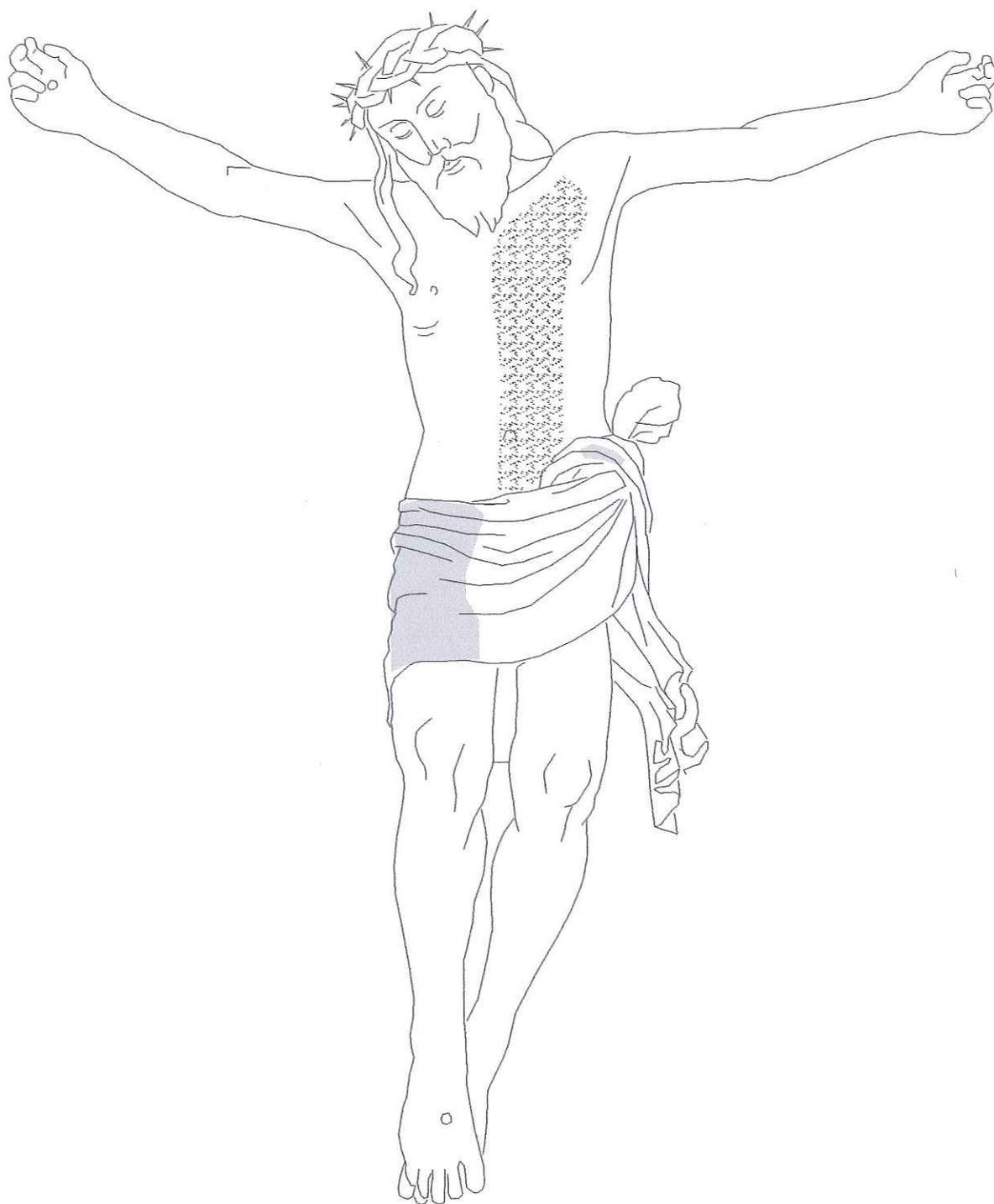




 Principales pérdidas de soporte por insectos xilófagos ocultas bajo estucos.

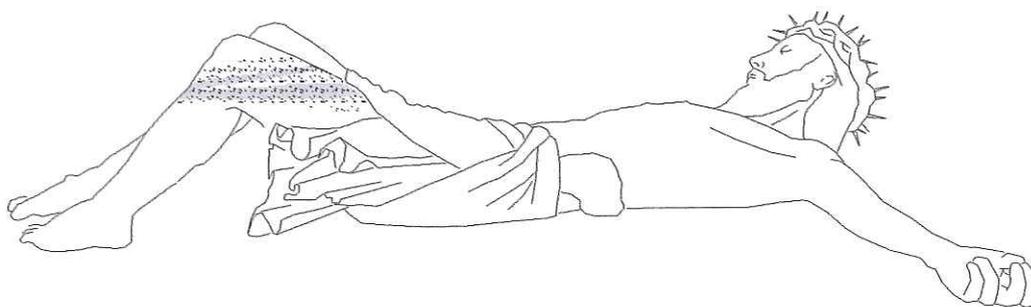
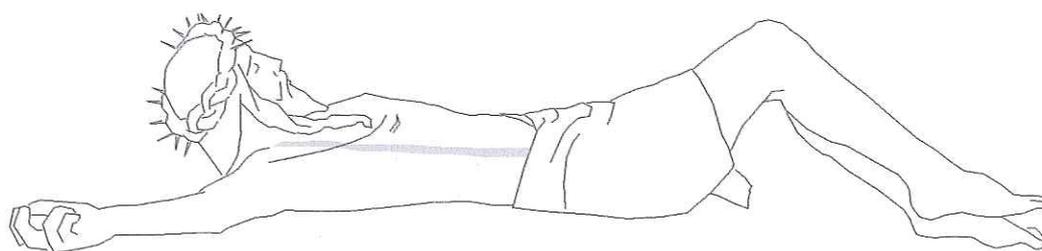


Principales pérdidas de soporte por insectos xilófagos ocultas bajo estucos.



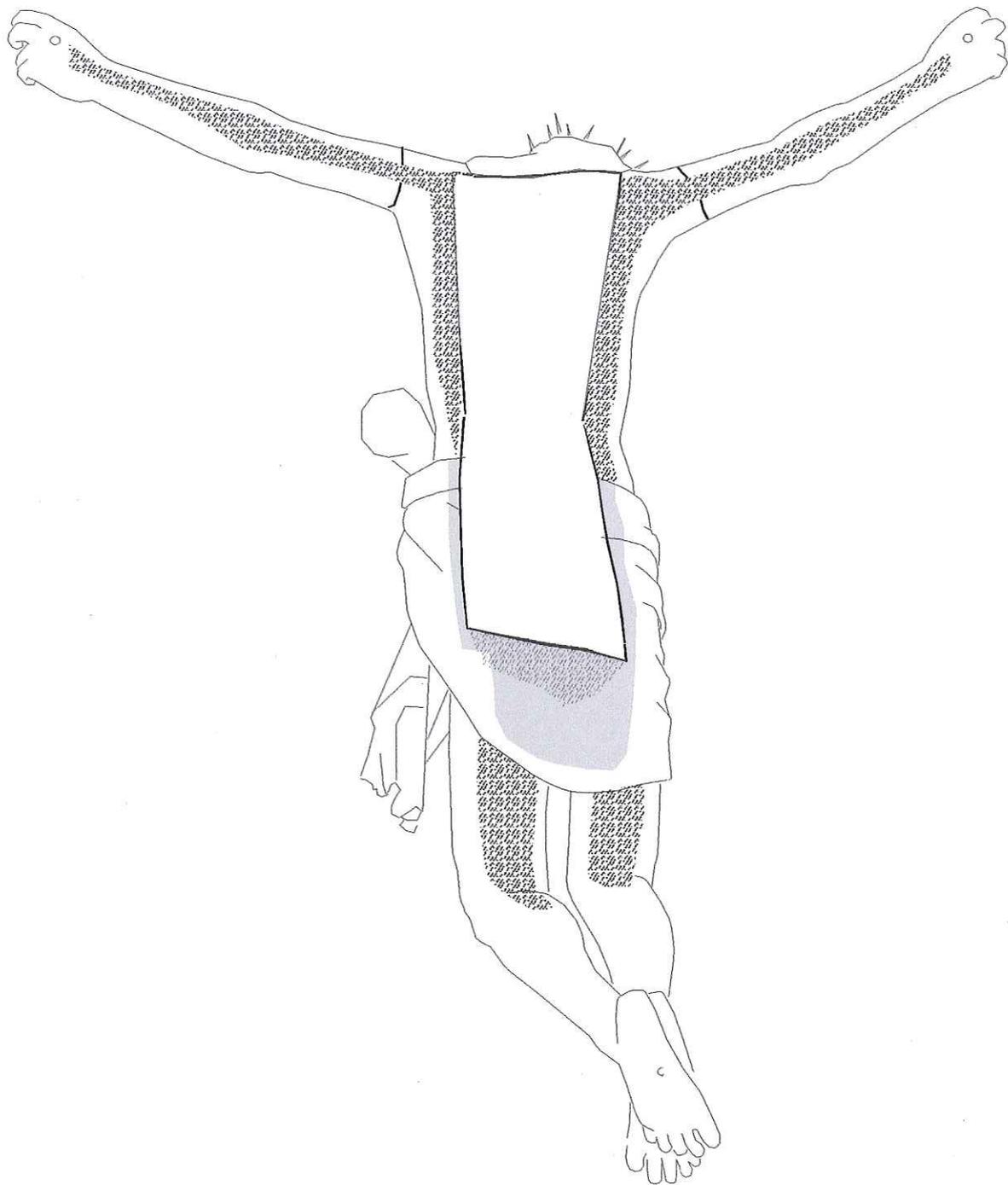
 Principales pérdidas de preparación y policromía.

 Zona de desgastes y arañazos.



 Manchas.

 Desgastes.



 Principales pérdidas de preparación y policromía.

 Zonas sin policromía terminada.



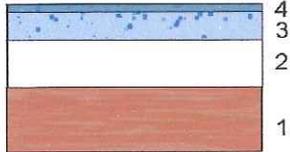
ANEXO II: ESTUDIO DE CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍAS.



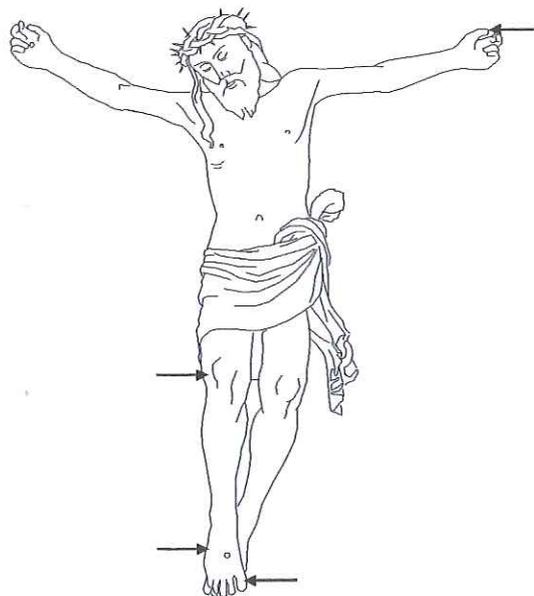
ESTUDIO DE CORRESPONDENCIA POLICROMÍA			
Nº P	Nº C	LOCALIZACIÓN	ESTRATIGRAFÍA
I	7	SUDARIO. Capa de color azul claro con pequeños granos.	
	6	Capa de color blanquecino.	
	5	Lámina de oro.	
	4	Capa de bol.	
	3	Preparación.	
	2	Fina capa de cola.	
	1	Madera.	
<p>Observaciones: todas las zonas observadas tienen la misma sucesión de estratos, salvo la capa de color nº7 que solo se encuentra en zonas del sudario para reforzar el volumen de los pliegues.</p>			

GRÁFICO



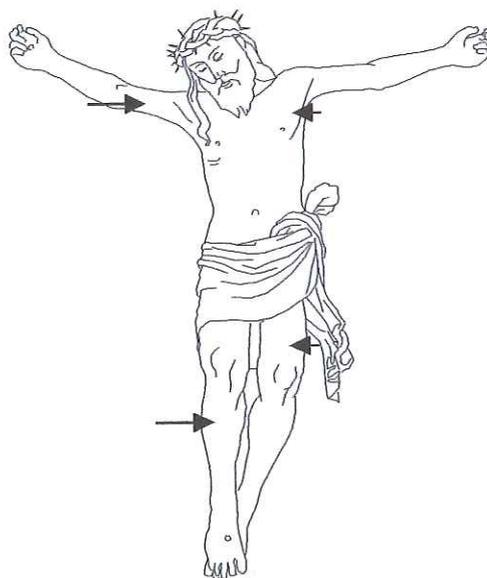
ESTUDIO DE CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍA			
Nº P	Nº C	LOCALIZACIÓN	ESTRATIGRAFÍA
I	3	Carnaciones, zonas con manchas hipostáticas.	
	2	Capa de color azul grisáceo.	
	1	Capa de preparación.	
I	4	Madera.	
	3	Capa de color azul oscuro.	
	2	Capa de color azul grisáceo.	
	1	Capa de preparación.	
	1	Madera.	
<p>Observaciones: la segunda estratigrafía se localiza en los extremos de los dedos de manos y pies y en los talones.</p>			

GRÁFICO



ESTUDIO DE CORRESPONDENCIA DE POLICROMÍA			
Nº P	Nº C	LOCALIZACIÓN	ESTRATIGRAFÍA
er	s	Carnaciones.	
	3	Capa de color blanco amarillenta.	
	2	Preparación.	
	1	Madera.	

GRÁFICO



MICROFOTOGRAFÍAS

Fotografías, a través de la lupa binocular, de lagunas donde se aprecia la secuencia de las distintas capas de color y preparación de la talla del Cristo de los Vigías.

La secuencia estratigráfica se encuentra detallada en los gráficos de estudio de correspondencia.



Costado(ver gráf. N° 3).

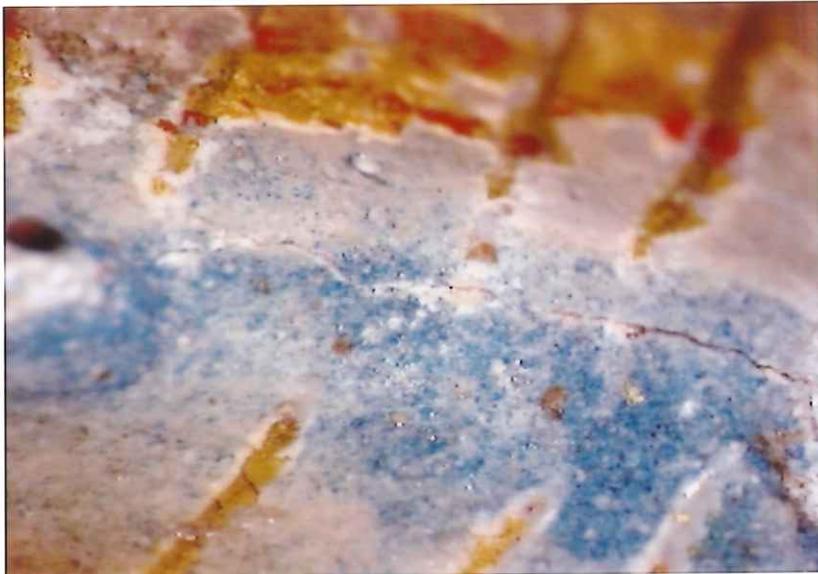


Lateral rodilla (ver gráf. N° 2).





Sudario(ver gráf. N° 1).



Sudario(ver gráf. N° 1).