



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
CRISTO DE LA PROVIDENCIA Y VIRGEN DE LOS DOLORES.
HERMANDAD DE LOS SERVITAS, SEVILLA.

Sevilla, 2010



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo I: Estudio histórico-artístico.

1. Identificación del bien cultural	1
2. Historia del bien cultural	2
2.1. Origen histórico	2
2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad	4
2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas	4
2.4. Análisis iconográfico	5
2.5. Análisis morfológico-estilístico	7
2.6. Conclusiones	9

Anexo: documentación gráfica	11
------------------------------	----

Capítulo II: Diagnóstico y tratamiento.

1. Datos técnicos y estado de conservación

1.1. Imagen de la Virgen de los Dolores	22
1.1.1. Datos técnicos	22
1.1.2. Intervenciones anteriores	26
1.1.3. Alteraciones	26
1.2. Imagen del Cristo de la Providencia	28
1.2.1. Datos técnicos	28
1.2.2. Intervenciones anteriores	32
1.2.3. Alteraciones	33

2. Tratamiento

2.1. Metodología y criterios de intervención	35
2.2. Tratamiento realizado	35
2.2.1. Imagen de la Virgen de los Dolores	36
2.2.2. Imagen del Cristo de la Providencia	38
3. Conservación y mantenimiento	39

Anexo: Documentación gráfica	
Virgen de los Dolores	43
Cristo de la Providencia	104

Capítulo III: Estudio científico-técnico

1. Análisis químico de cargas y pigmentos

1.1. Análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos: Virgen de los Dolores	184
1.2. Análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos: Cristo de la Providencia	190

Equipo técnico	195
-----------------------	------------

INTRODUCCIÓN

El Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, ha realizado la intervención de conservación y restauración del grupo escultórico de la Piedad de la Hermandad de los Servitas de Sevilla.

El proyecto de intervención comienza en 2008 en el mes de febrero. A petición del Hermano Mayor de la Hermandad, D. Eduardo Sáenz de Tejada Fernández, se realiza una primera visita a la Capilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora, donde se comprueba la necesidad de intervenir las imágenes, Cristo de la Providencia y Virgen de los Dolores, supeditada dicha intervención a la realización de un Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención

Para lo cual en Marzo de 2008, las imágenes son trasladadas por sus propietarios a las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, donde se procedió, por parte del equipo técnico interdisciplinar, asignado al proyecto, al reconocimiento organoléptico de las mismas y al estudio de las características técnicas, materiales e históricas, con el apoyo de los medios técnicos de los talleres del Centro de Intervención y laboratorios del Centro de Investigación. Con los resultados de este estudio se formula una propuesta de intervención que tras ser aprobado por la junta de gobierno de la Hermandad se procede a su realización. Para llevarlo a cabo las imágenes son depositadas en el Taller de Escultura del Centro de Intervención en abril de 2009. La intervención de las obras se realiza en dos tiempos, en primer lugar la imagen de la Virgen de los Dolores, teniendo lugar la entrega a sus propietarios en Enero de 2010; y en un segundo lugar, en Marzo de 2010, se realiza la entrega de la imagen del Cristo de la Providencia, siendo hermano mayor D. Fco. Javier González-Serna Piñero.

La presente memoria recoge la información generada en el proceso de diagnóstico e intervención por las partes implicadas en su desarrollo y los datos de la intervención realizada. Se divide en diferentes capítulos dependientes entre sí, en el primero se identifica el bien y se exponen todos los aspectos referentes a su historia, iconografía y morfología; en el segundo se realiza la caracterización técnica, el estado de conservación y se describe el tratamiento de conservación-restauración llevado a cabo; por último se aporta la analítica de caracterización de materiales constituyentes.

Capítulo I: Estudio histórico-artístico.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

Nº reg.: 18E/08

1.1. Título u objeto. Cristo de la Providencia y Virgen de los Dolores.

1.2. Tipología. Cristo: escultura de bulto redondo. Virgen: escultura de candelero.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla de los Siete Dolores de Nuestra Señora. C/.Siete Dolores de Nuestra Señora

1.3.4. Ubicación: Altar mayor.

1.3.5. Propietario: Arzobispado de Sevilla. Hermandad de Nazarenos y Primitiva Cofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista.

1.3.6. Demandante: Propiedad

1.4. Identificación iconográfica.

Piedad. Sexto dolor de María; es decir, el amargo dolor que sintió el Corazón de María cuando el cuerpo de su querido Jesús fue bajado de la cruz y colocado en su regazo. (Marcos 15, 42-46).

1.5. Identificación Física:

1.5.1. Material y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: Imagen de la Virgen: 143x82x91 cm (h x a x p)

Imagen de Cristo: 155 cm h

1.5.3. Inscripciones, marcas, monografías, firmas: No se aprecian a simple vista.

1.6. Datos histórico-artísticos.

1.6.1. Atribución: José Montes de Oca (1668-1754)

1.6.2. Cronología: 1740-50

1.6.3. Estilo: barroco.

1.6.4. Escuela: sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1 ORIGEN HISTORICO

Pertenece el grupo escultórico que nos ocupa, a la Hermandad de Nazarenos y Primitiva Cofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista. Esta hermandad penitencial aprobada en 1971, se funda sobre las bases de la antigua hermandad de Siervos de María, cuyos orígenes más remotos debemos situarlos en torno al siglo XVI. A este siglo pertenece el pequeño grupo escultórico¹ que se conserva en la hermandad que debió ser el comienzo de la formación de un grupo de fieles devotos de María en una de las advocaciones más antiguas y arraigadas en el acervo cristiano popular como es la del Misterio doloroso de la Madre de Dios.

La corporación surge como hermandad no penitencial según se recoge en sus primeras reglas aprobadas en 1696. En el texto de estas reglas aparece un párrafo que dice *"...Por quanto por parte de la Hermandad y cofradía de nuestra Señora de los Dolores nuevamente fundada en la parroquial de San Marcos de esta ciudad..."* que ha llevado a pensar que fuera esta una refundación de una antigua hermandad por la utilización de la palabra *"nuevamente"*, pero como bien dice Javier Monclova ² la significación de la palabra *nuevamente* en esa época se refiere más a que es de nueva fundación que a que fuera fundada de nuevo la hermandad.

Aunque si hay otros testimonios que nos llevan a creer en que la hermandad existiera con anterioridad a esta fecha de 1696, como la ya referida pequeña talla de la Piedad, que conserva la hermandad, fechable en la primera mitad del siglo XVI o el texto inserto en un grabado, también propiedad de la hermandad, realizado por Francisco Gordillo en 1773 ³y en el que se dice que el cardenal Borja y otros arzobispos concederían 200 días de indulgencias si se reza una salve en el Altar de la Virgen de los Dolores. Teniendo en cuenta que el cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco ocupó la sede sevillana entre 1632 y 1645, podemos retrotraer la existencia del culto a Ntra. Sra. De los Dolores, seguramente materializado en el ya citado pequeño grupo de la Piedad del siglo XVI, a años antes de la existencia reglada de la hermandad.

Esta primitiva hermandad se funda en la Iglesia parroquial de San Marcos donde conviven con otras hermandades (la del Rosario o la de Ánimas) con las que esta hermandad entablaría algún pleito normalmente por la petición de limosnas. No será hasta 1714 cuando la hermandad inicie diligencias para abandonar su ubicación primitiva; en un primer paso se solicita y consigue

¹ FIGURA I.1

² Monclova González, Javier.: "Real, Ilustre y Venerable Hermandad de Nazarenos y Primitiva Cofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista" en Misterios de Sevilla, Volumen II. Ediciones Tartessos. Sevilla 2003. Pág. 340

³ FIGURA I.2

permiso, en 1714, para labrar un cuarto para guardar alhajas y enseres en un terreno anexo a la parroquia que se utilizaba como osario.

En 1719 llegará a la corporación El Padre Juan de Lara y Villafranca, que será el gran impulsor de la hermandad, convirtiendo a la misma en Orden Tercera e impulsando la ejecución de capilla propia. No será antes de 1736 cuando se acabe la capilla ya que en esta fecha se solicita, por parte de la corporación Servita, ocho varas más de terreno para construir su capilla por considerar pequeño el sitio anteriormente concedido⁴.

Será a partir de estas fechas de la década de los 40 cuando posiblemente se ejecutara el grupo de la Piedad que nos ocupa. Desde Cean (1800) se tienen noticias de que el grupo escultórico fue realizado por el escultor José Montes de Oca y aunque no se ha encontrado aún documento que ratifique esta atribución decimonónica, por los rasgos estilísticos se considera como de segura atribución al escultor dieciochesco.

En un principio se afirmó que fueron realizadas en 1692, fecha muy improbable toda vez que sabemos que la hermandad de Nuestra Señora de los Dolores se fundó en 1696 y que primitivamente dio culto al pequeño grupo de la Piedad del XVI.⁵ Más tarde se le asignó el año 1730 como fecha de ejecución⁶ pero en ambos casos ignoramos las fuentes documentales que apoyan tales cronologías. Según Torrejón Díaz un término *antequam* para la ejecución del grupo sería la de 1731⁷, fecha en la que se estrenó el retablo mayor de la capilla. Creemos, al igual que Monclova, que esta lectura de 1731 como de estreno del retablo debe de ser errónea toda vez que, por un lado, sabemos que en 1736 todavía no se había acabado la capilla y que según comenta Monclova al cotejar los nombres de hermanos que aparecen en el documento del dorado del retablo estos coinciden plenamente con nombres de hermanos que aparecen en otros documentos fechados entre 1769 y 1773⁸.

Esta fecha tan tardía, posterior a la muerte de José Montes de Oca, no quiere decir nada respecto a la hechura de las imágenes, ya que es habitual, por la falta de dinero que solían tener estas corporaciones, que la ejecución de las imágenes y de los retablos no coincidieran con las de dorado y estofado de los mismos. Es muy habitual en este tipo de encargos, que las imágenes se entregaran sin policromar y que posteriormente, cuando las circunstancias

⁴ Ibidem pág. 347

⁵ Anónimo. "Real, Ilustre y Venerable Hermandad y Primitiva Cofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista", en Boletín de las Cofradías de Sevilla, N° 132. Sevilla. Septiembre 1970, Pág. 20.

⁶ Martínez Alcalde, Juan: "La imaginería procesional sevillana IV", en diario ABC, Sevilla 21 de Febrero de 1975.

Palomero Páramo, Jesús Miguel: "La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos" Sevilla 1.981. Pág. 193.

⁷ Carrero Rodríguez, Juan: "Anales de las Cofradías sevillanas" Editorial Castillejos. Sevilla 1991. Pág. 506

⁸ Monclova González, Javier. Op. cit. Pág. 357

económicas lo hacían posible, se contratara la policromía, dorado y estofado tanto de imágenes como de retablo, en un momento posterior.

Podemos pues situar la ejecución de las imágenes en un momento entre la terminación de la capilla, sobre la década de los 40 y la muerte del escultor en 1754. Un año antes había muerto el revitalizador de la corporación, el padre Juan Lara y Villafranca que seguramente sería el promotor de la ejecución de estas nuevas imágenes para la corporación. Es curiosa la coincidencia de que la hermana del escultor, para la partición de bienes del mismo, otorgarse poder al presbítero Francisco de Lara, que bien pudiera ser hermano del padre Juan Lara y Villafranca.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN DE LAS IMÁGENES

Suponemos, como hemos comentado anteriormente, que el encargo de las imágenes se realizó con la nueva capilla de Ntra. Señora de los Dolores terminada, por lo que, excepto en el intervalo de 1969 a 1971 en la que la capilla estuvo cerrada por obras y las imágenes recibieron culto en la Iglesia del cercano convento de Santa Isabel, su lugar de ubicación ha sido el mismo desde su ejecución hasta la actualidad.

2.3 RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS

Aunque no conocemos la fecha exacta de ejecución de las imágenes, si sabemos que en 1771 cuando se contrata el dorado del Retablo se realizará la policromía de varias imágenes del mismo no indicándose si el grupo principal de la Piedad estaba ya o no policromado en estas fechas. Es probable que el grupo principal de culto estuviera policromado en la fecha de su realización, como hemos dicho entre 1740 y 1750, por lo que creemos improbable que en esta actuación de 1771 se les hiciera una nueva policromía.

Únicamente están documentadas dos restauraciones una de la Virgen y otra del Cristo. Respecto a la primera, fue intervenida en 1968 por el imaginero Antonio Dubé de Luque aunque se desconoce en que consistió su trabajo. En 1978 José Rivera García restauró el Cristo, afianzándole la cabeza que se había desensamblado del torso, retalló el cabello dejando al descubierto la oreja izquierda, colocó varias espigas de madera a escultura y retocó la policromía⁹.

De los estudios físicos y químicos realizados a las imágenes durante su intervención, conocemos la existencia de la realización sobre ellas de tres policromías completas. La original de un tono claro en el Cristo y un rosa pálido en la Virgen que suponemos se realizara directamente cuando se talla el grupo o poco después. Encima de esta policromía hay otra que en el Cristo

⁹ González Gómez, J.M. y Roda Peña, J.: Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Universidad de Sevilla, 1992. P. 130.

presenta un color verdoso en las carnaduras y con tonalidades diversas en el sudario y en la Virgen es de un color rosa bastante marcado, que podría corresponder a la intervención que se realiza en 1771 cuando se dora el Retablo o a una fecha cercana y que por sus características pueden vincularse a algún pintor cercano al romanticismo por la vuelta que supone a modelos policromos goticistas muy del gusto de los pintores románticos.

En el proceso de la actual restauración se ha encontrado en el interior del Cristo de la Providencia un documento fechado en Junio de 1950 en el que documenta una intervención sobre el grupo y que literalmente dice:

"Restauró esta capilla totalmente altar y las imágenes de este Cristo y la Virgen San Juan y la Magdalena el capiller D. Manuel Crespo Triguero procedente de la del Smo? Cristo de la cárcel de Mairena del Alcor a 23 de junio de 1950. Son propiedad de los hermanos de los siervos de María de Sevilla. El capiller y restaurador.

Manuel Crespo."

Esta restauración, ahora por primera vez documentada, no tiene correspondencia con ninguna de las policromías que encontramos, por lo que debió de consistir en repintes puntuales en zonas desensambladas o con pérdidas.

Además de estas intervenciones conocidas, el grupo ha sido reparado numerosas veces debido a las características de construcción que su autor utilizaba. Montes de Oca utiliza una construcción escultórica con numerosos ensambles que por su forma de unión se desensamblan con facilidad. Es sabido que el autor utilizaba habitualmente maderas reaprovechadas, debido a la crisis general de la época y al tipo de cliente, las hermandades, que solían disponer de poco dinero. En el inventario realizado por su esposa, D^a Eugenia de Padilla, el 19 de Enero de 1754, después de su muerte, se recoge la existencia de pedazos de madera de distintos tamaños tanto en pino como en cedro nuevos, pero también la de maderas reutilizadas: "It. Quatro tablas de madera vieja en ocho rr." "Itt. Un eje viejo de de cedro de coche en seis rr."

2.4 ANALISIS ICONOGRÁFICO

Nos encontramos ante una representación de la Piedad o más concretamente la representación de la Sexta Angustia de María. Tras el descendimiento de la cruz, los Santos Varones depositarán el cuerpo inerte de Jesús en las faldas de su madre.

El tema tiene su origen hacia principios del siglo XIV. Será en Alemania y en la borgoña francesa donde tengan su punto de partida (Las Vesperbilds alemanas y las Shönnnes Vesperbilds de influencia borgoñesa). En la iconografía hispalense las encontramos a partir del último decenio del siglo XV y durante todo el siglo XVI.

El primer dato fidedigno sobre la existencia en Sevilla de esta iconografía es la descripción que Gestoso realiza de la capilla de San Laureano donde describe la existencia de un pequeño grupo de la Piedad realizado en barro cocido, encargado en 1480 por D. Antonio Imperial, racionero de la catedral hispalense. Será a partir de la estancia en nuestra ciudad de los comerciantes de origen flamenco y germano para el comercio con ultramar y la llegada de artistas de estas regiones cuando se introducen y desarrollan nuevas iconografías en la capital hispalense como será el tema de la Piedad. Al estilo de las "Shönne (suaves) Vesperbils" correspondería el pequeño grupo primitivo de la corporación¹⁰ que, sin dudas, sirve de base para la ejecución por nuestro artista del grupo que nos ocupa.

Este determinante, elegido por el autor o impuesto por la hermandad, hace que el grupo de la Piedad servita tenga connotaciones en cuanto a disposición y morfología cercanas al goticismo, más que al naturalismo probarroco seguido por su autor.

El grupo fue concebido por Montes de Oca con dos figuras más, que aunque tradicionalmente se han venido considerando como San Juan y María Magdalena, ya que estas figuras son las que tradicionalmente han acompañado a la iconografía de la Piedad, en nuestro caso, y seguramente por la pertenencia de la corporación a la Orden Tercera Servitas, se trataba de las representaciones de dos santos de la orden: San Felipe Benicio (seguidor de los siete fundadores) y Santa Juliana de Falconieri (sobrina de uno de los siete fundadores: San Alejo de Falconieri y fundadora de la orden femenina). Esta última fue canonizada en 1737, lo que pudo propiciar la ejecución por parte de la corporación de una escultura de la fundadora de las Siervas de María recién canonizada. El planteamiento de esta escena de la Piedad junto a los santos servitas no debe extrañarnos pues una iconografía similar es la que aparece representada en la pintura del simpecado dieciochesco de la hermandad¹¹. Ya en la época de Cean (1800) estas esculturas estaban transformadas en San Juan y María de Magdala, seguramente por desconocimiento de los miembros de la corporación de época posterior de la identidad original de las esculturas.

Esta orden nace curiosamente por la unión de siete fundadores laicos que tenía en común la devoción a María. La primera fundación de Frailes Servitas en España tiene lugar en 1497, si bien parece que ya estaban desde antes en nuestro país; aunque la presencia de los frailes parece que fue precedida por la de las Monjas Siervas de María. Su radio de acción se extendió especialmente por Aragón, Cataluña y Levante. Por todo lo ancho y largo de Andalucía se fundaron Fraternidades de la Orden Tercera o Seglar, así como Cofradías.

¹⁰ Gabardón de la Banda, José Fernando: "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense" en Laboratorio de Arte 10. Sevilla 1997. Págs. 391-401.

¹¹ FIGURA I.3

2.5 ANALISIS MORFOLOGICO-ESTILISTICO Y COMPARACION CON OTRAS OBRAS DEL AUTOR

Como hemos dicho la composición, por motivos antes expuestos, se ajusta a esquemas renacentistas y aún góticos. Jesús reposa completamente en el regazo de su Madre, cayendo su brazo derecho hasta el suelo, mientras que la cabeza se vuelve hacia el espectador. Es un grupo, que aunque en la actualidad se utilice para procesionar, parece haber estado concebido para su contemplación en un altar desde un solo punto de vista principal, situado en frente de las imágenes.

En las obras de Montedoca no existe una innovación en el aspecto iconográfico pero si es patente en ellas una espacial capacidad para transmitir el sentimiento religioso. Sus modelos de inspiración hay que buscarlos en el protobarroco sevillano, en Martínez Montañés y sobre todo en su discípulo más aventajado, Juan de Mesa. De estos maestros extrajo y asimiló lecciones magistrales y modelos de inspiración. Sus imágenes se alejan del dinamismo que anima la escultura del momento, faltando en ellas la agitación de paños, las actitudes rebuscadas y retóricas y rehuyendo del tono delicado y feminizante que utilizan los escultores coetáneos. Por el contrario hay en las esculturas de Montedoca un empaque monumental y un aire mesurado y clásico que producen una sensación de reposo espiritual muy cercano al de la obra de Montañés, extrayendo de este más la unción Sagrada de sus imágenes que la idea clasicista de las mismas. De Mesa recogerá el dramatismo y la intensidad expresiva de sus obras pasionistas y la interpretación realista y verídica de los acontecimientos de la Pasión. Tenemos que hacer notar, no obstante, que estamos ante una reinterpretación del arte mesino y montañésino y no ante una mera copia del mismo.

En análisis estilístico del grupo Servita nos permite extraer una serie de características, de modos que se repiten, o grafismos habituales en la obra de Montedoca. En primer lugar la resolución de las imágenes en forma reposada y estática que transmiten esa sensación de armonía característica de Montañés: la talla huye de la afectación, de las actitudes violentas y del excesivo dinamismo que caracteriza la escultura del momento. Se atienen a un canon de proporciones esbelto y dotado de cierta corpulenta.¹²

La imagen de Cristo ofrece los rasgos habituales del artista. La bella y serena cabeza,¹³ interpretada sin corona de espinas, y el rostro de calmada expresión evocan claramente la morfología montañésina, recordando intensamente otras obras pasionistas del maestro como el Ecce Homo de la Iglesia de San Pablo de Cádiz o el San José de la Parroquia de San Isidoro de Sevilla. La talla es profunda y minuciosa, perceptible sobretodo en el tratamiento del cabello; el cuerpo de canon esbelto y fuerte complexión ofrece medidas algo superiores al natural y un tratamiento anatómico virtuosista en el que se representan correctamente cada uno de los músculos, modelados enérgicos y fuertemente subrayados, al estilo de Juan de Mesa, lo que proporciona a la imagen un

¹² FIGURA I.4 GRUPO SERVITA COMPLETO

¹³ FIGURA I.5 CRISTO DE LA PROVIDENCIA. DETALLE ROSTRO

intenso claroscuro¹⁴. Igualmente acertada es la representación de los estigmas de la Pasión –herida del costado, llagas de manos, pies y rodillas, huellas sanguinolentas producidas por la corona de espina—tanto en la talla como en la policromía¹⁵. El rigor mortis es claramente perceptible en la rigidez que presenta la imagen, sobretodo en el brazo derecho, tenso, y la mano que aparece semiabierta con los dedos flexionados.¹⁶ El sudario ceñido a la cadera por una cuerda, sigue el tipo empleado por Mesa y Gijón, pero más esquemático, siguiendo el proceso simplificador que registra la escuela sevillana desde mediados del siglo XVII.¹⁷

La cabeza se inclina ostensiblemente hacia el lado derecho dejando ver el cuello. El rostro presenta rasgos acusados: nariz recta, globos oculares abultados enmarcados en unas cejas rectas de correcto dibujo. Las mejillas aparecen levemente deprimidas, el surco nasolabial marcado y los labios entreabiertos dejando ver la talla de los dientes.¹⁸

Los cabellos aparecen trabajado de modo minucioso, al estilo protobarroco, de modo bien diferente a los amplios golpes de gubia con que lo tallaban Roldán y su taller. Se reparte en dos mitades presentando finas hebras onduladas en relieve que continúa en una barba de arranque alto y no muy larga y de terminación bifida, trabajada en finas hebras verticales y paralelas. Las manos exhiben un tratamiento realista que describe minuciosamente huesos y venas.

La disposición de Jesús sobre el regazo de su madre parece forzada, antinatural y, aunque en el análisis realizado por D. Antonio Hermosilla en su libro "La Pasión de Cristo vista por un médico" no refiere ninguna anomalía anatómica en la imagen, creemos que la disposición del hombro derecho para representar la caída del brazo es irreal, indicando el docto investigador "*Hombro 90°. Retroversión y rotación externa*"¹⁹.

El rostro de la Virgen es igualmente sereno y expresivo, dotado de cierta severidad. Presenta el rasgo distintivo invariable de las imágenes femeninas del autor: el hoyuelo profundo en una barbilla redondeada y prominente, firma indiscutible del artista.²⁰

Inclina la cabeza de modo acusado hacia el lado derecho característica habitual en las imágenes dolorosas del autor. La boca de correcto diseño, aparece entreabierta y dibuja un rictus de dolor, permitiendo observar la talla de los dientes inferiores y la lengua²¹. La mirada es baja y los párpados superiores aparecen caídos lo que otorga a la dolorosa una profunda

¹⁴ FIGURA I.6 CRISTO PROVIDENCIA. DETALLE TORSO

¹⁵ FIGURA I.7 CRISTO PROVIDENCIA. DETALLE LLAGAS EN LOS PIES

¹⁶ FIGURA I.8 CRISTO PROVIDENCIA. DETALLE BRAZO DERECHO.

¹⁷ FIGURA I.6 CRISTO PROVIDENCIA. DETALLE SUDARIO

¹⁸ FIGURA I.9 CRISTO PROVIDENCIA DETALLE ROSTRO

¹⁹ Hermosilla Molina, Antonio: "La Pasión de Cristo vista por un médico". Guadalquivir Ediciones. Sevilla 2000. Pág. 258

²⁰ FIGURA I.9 VIRGEN DE LOS DOLORES. DETALLE ROSTRO

²¹ FIGURA I.5 VIRGEN DE LOS DOLORES. DETALLE BOCA

sensación de tristeza. El ceño aparece fruncido y el surco nasolabial marcado. Presenta un excelente tratamiento anatómico del cuello lo que no es usual en las tallas del mismo tema. Las manos son finas y elegantes de delicada traza. La talla se complementa con el uso de postizos, frecuentes desde la segunda mitad del siglo XVII: pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal.

2.6 CONCLUSION

Nos encontramos, sin duda, ante la obra más perfecta, del mejor de los representantes de la imaginería procesional de su época. Una reinterpretación del protobarroco en el que se aúna la majestuosa serenidad de Martínez Montañés, con la intensidad expresiva de Mesa, resultando una obra impregnada de unción sagrada que cumple perfectamente la función para la que ha sido creada: la motivación del fiel que la contempla.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo. "Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca", *Atrio* 4: . Sevilla 1992, p.71-83.

CABELLO NUÑEZ, José "La Virgen de los Dolores de la hermandad servita de la Puebla de Cazalla: Primera obra documentada del escultor José Montes de Oca". *Archivo Hispalense*, 230. Sevilla 1992, p. 115-120.

CARO QUESADA, María Salud. *Noticias de Escultura (1700-1720)*. Fuentes para la Historia del Arte andaluz, t. III. Sevilla, ediciones Guadalquivir, 1992.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan. *Anales de las Cofradías sevillanas*. Sevilla, 1984-1991.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

COLÓN, Carlos. *Guía práctica de la Semana Santa de Sevilla*. Madrid 1992.

GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando: "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la Archidiócesis Hispalense" en Laboratorio de Arte 10. Sevilla 1997. Págs. 391-401.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. "Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563-1763)", en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla, 1988, pp. 99-279.

GONZÁLEZ ISIDORO, José. En torno a José Montes de Oca, posible autor de la Virgen de las Angustias de Alcalá del Río", *Tabor y Calvario*, 25: Sevilla 1995, p.71-72.

HERMOSILLA, Antonio. *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla, 1984.

INFANTES DE COS, Francisco. "Relación de las imágenes de la Semana Santa documentadas, atribuidas y sin documentar con los escultores imagineros, años y Cofradías a que pertenecen", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 14. Sevilla, 1961.

MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: "La imaginería procesional sevillana IV", en diario ABC, Sevilla 21 de Febrero de 1975.

MARTÍNEZ AMORES, J.C. "Representaciones iconográficas de la Orden Servita", *Tabor y Calvario*, 18, Sevilla, 1992, pp. 9-12.

-"III Centenario de la proclamación oficial de la B.V. Dolorosa como Patrona de la Orden Servita", *Tabor y Calvario*, 19, Sevilla, 1992, p. 36.

MONCLOVA GONZÁLEZ, Javier. "Real, Ilustre y Venerable Hermandad de Nazarenos y Primitiva Cofradía Servita de Nuestra Señora de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista". *Misterios de Sevilla*. Tomo II. Sevilla 2003.

MONCLOVA GONZÁLEZ, F. J. y PÉREZ CAMACHO, A. M. "Recuperación de dos imágenes de Montes de Oca" *Tabor y Calvario*, 15. Sevilla 1991, p. 27-29.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos" Sevilla 1.981. Pág. 193.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. "Los Cristos de Montes de Oca". *Sentir cofrade*, 12. Cádiz 1991, p. 7-8.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *José Montes de Oca. Escultor*. Sevilla, 1987.

- "La imaginería pasionista de José Montes de Oca", *Revista Retablo*, 3. Sevilla, 1989.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Imagineros sevillanos del siglo XVIII", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 241. Sevilla, 1979, pp. 13-27.

Memoria final de intervención.

*Cristo de la Providencia y Virgen de los Dolores.
Hermandad de los Servitas. Sevilla.*

Documentación gráfica.

Fig.I.1



Fig. 1.2

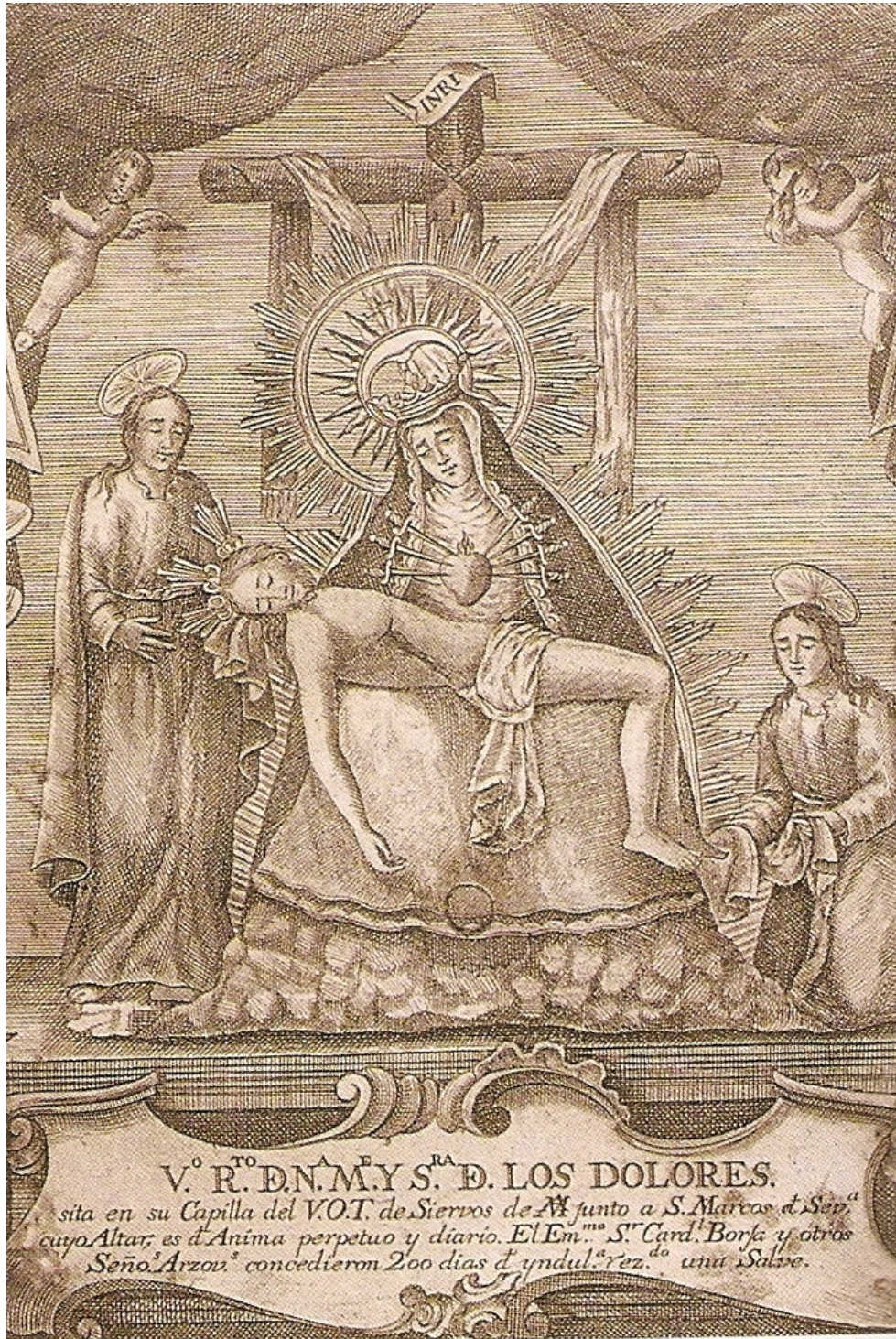


Fig. I.3



Fig. 1.4



Capítulo II: Diagnóstico y tratamiento.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estudio previo comienza con la inspección organoléptica de la obra, empleando luz normal, rasante y ultravioleta y documentando fotográficamente los datos obtenidos.

El estudio de las radiografías es decisivo a la hora de conocer la técnica de ejecución, la historia material y el estado de conservación de la obra. Ofrece información sobre aspectos que no son visibles, es posible conocer la superposición de capas policromas y sus pérdidas o apreciar los sistemas constructivos utilizados y las modificaciones estructurales. De la imagen de la Virgen de los Dolores se tomaron las siguientes radiografías: 2 radiografías generales, sin el candelero, de la vista frontal y perfil; 1 radiografía frontal de las manos; 4 radiografías de la cabeza variando el ángulo de enfoque, alguna realizada durante a la fase de intervención. De la imagen del Cristo de la Providencia se tomaron dos radiografías generales, de la vista frontal y perfil.

El análisis químico de pequeñas muestras del conjunto policromo caracteriza la naturaleza de los diferentes materiales originales o añadidos que la constituyen. Además, el estudio de las estratigrafías resultantes de este análisis junto con el desarrollado en la observación a través de lupa binocular, determina la organización estratigráfica de la policromía original y de las diferentes intervenciones (repolicromías y repintes) efectuados a lo largo del tiempo. La elección de las zonas donde se van a tomar las muestras se efectúa tras el estudio con lupa binocular, optando por zonas donde exista algún daño (pérdida o fisura) y que además ofrezca mayor información en número y disposición de estratos. Se han tomado cuatro muestras policromas en cada una de las imágenes.

Se ha realizado una inspección mediante fibra óptica del interior de la cabeza y cuerpo de la imagen del Cristo

1.1. IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

1.1.1. DATOS TÉCNICOS

1.1.1.1. Soporte

La imagen de la Virgen de los Dolores es una talla en madera policromada concebida para ser vestida. Se compone de cabeza y manos policromadas, torso abocetado, brazos articulados y candelero. El candelero adopta forma de cuerpo sedente, está realizado por dos plataformas rectangulares de aglomerado unidas entre sí por listones de madera²². El cuerpo de la imagen se une al candelero mediante una varilla roscada. Los sistemas de articulación de los brazos en hombro y codo son los denominados de "fosa y bola". Para aportar mayor realismo tiene los ojos y lágrimas de cristal y pestañas.

²² Fig. II.31.

Las piezas que se conservan de la imagen original son el torso hasta la zona de la cintura y las manos.

La imagen está formada por la unión de numerosas piezas de manera imbricada salvo la cabeza que está formada por cuatro piezas colocadas paralelas al plano transversal. La cabeza está ahuecada para alojar los ojos de cristal. Además a través de este hueco se introducen dos clavos que refuerzan el ensamble de la mascarilla con la pieza anterior. Otros dos clavos refuerzan la unión de las dos piezas que forman la parte posterior de la cabeza. También se localizan algunas puntillas introducidas con posterioridad a la ejecución de la obra.

Las piezas que forman el torso se ensamblan entre sí construyendo un hueco interior, están colocadas longitudinalmente estableciendo ensambles tanto en ese plano como en el transversal. Las uniones están cubiertas actualmente con tiras de tela de algodón.

La parte que configura la cadera está realizada con ocho piezas principales ensambladas paralelas al plano de simetría, la central se embute en el hueco del torso, la unión de esta zona se refuerza con dos tornillos introducidos desde el exterior²³.

1.1.1.2. Policromía.

El estudio de la policromía se realiza en base a las estratigrafías de pequeñas muestras y a la observación directa con lupa binocular. Las muestras se toman de lugares donde haya una pérdida de color y no sea una zona visible, se han tomado cuatro muestras y los lugares seleccionados han sido el dedo corazón de la mano izquierda, la oreja izquierda y la zona clavicular. Las muestras obtenidas no contienen la totalidad de los estratos que forman el conjunto de policromías. En la muestra del dedo faltan las capas inferiores y en la de la oreja faltan las superiores, debido a la exfoliación de las capas a la hora de extraerlas. La zona infraclavicular es una zona donde se concentran muchas pérdidas de color a consecuencia de las incisiones de alfileres, lo que conduce a la realización de numerosas reparaciones para ocultar dichas pérdidas. En consecuencia, puede que no estén todas las capas del conjunto policromo y en su lugar se encuentren otras sin relación con este ya que son producto de las reparaciones puntuales. Esta misma situación la volvemos a encontrar en la zona de inicio del cabello donde se han llegado a detectar hasta cinco superposiciones de color de cabello²⁴.

Del estudio comparativo de las mismas se obtiene una visión posible de la estructura estratigráfica. Se puede distinguir la superposición de tres policromías generales en las manos y cuatro en el busto. No se tiene constancia documental de la autoría de estas policromías, salvo de la última del busto, realizada por Antonio Dubé de Luque en el año 1968. En la composición de la tercera y última policromía de las manos interviene el

²³ Fig. II.3/5

²⁴ Fig. II.6/8 -22.

blanco fijo, pigmento que se comienza a comercializar a principios de 1800, por tanto estará realizada con posterioridad a esta fecha²⁵.

La primera policromía se realiza sobre una capa de preparación blanca e imprimación de minio, esta compuesto por blanco de plomo y bermellón, el color final parece tender a ocre y está aplicada en varias manos, apreciables sólo en la observación al microscopio óptico con luz reflejada.

La segunda policromía se aplica directamente sobre la anterior y consta de dos estratos, una base de color blanquecino (blanco de plomo y trazas de tierras) y una rosada (blanco de plomo y bermellón).

De la tercera policromía sólo hay representación estratigráfica en la muestra del dedo, se aplica directamente sobre la anterior existiendo una finísima capa intermedia de naturaleza orgánica (suciedad superficial). En el busto se observan dos estratos, una capa de color rosado intenso y una segunda de color rosado más pálido.

La última policromía del cuerpo de la imagen se aplica sobre la policromía anterior salvo en las zonas donde existían pérdidas que previamente se han estucado y nivelado. Esta policromía es muy fina y en alguna zona de los párpados no llega a cubrir a la anterior, para matizar se ha aplicado una capa de color sombra que se acumula en las depresiones de la talla. La policromía de la vestidura se realiza al mismo tiempo que esta última carnación y se aplica sobre la policromía anterior o sobre preparación.

²⁵ Fig. II.9 y 10.

			
Carnación dedo	Carnación oreja	Carnación busto	Corpiño
<p>5) Capa de color. Bl de plomo, bl fijo y bermellón.</p>		<p>7) Capa de color. Bl de titanio, bl de cinc, trazas de bl de plomo, tierra roja y trazas de laca roja.</p> <p>6) Preparación. Litopón, trazas de blanco de plomo y calcita.</p>	<p>9) Capa de color. Carbonato cálcico, blanco de titanio, blanco de zinc y tierras.</p> <p>8) Preparación Litopón y calcita.</p>
<p>4) Capa parda de naturaleza orgánica.</p>			
<p>3) Capa de color. Bl de plomo, bermellón. Se observan varias manos de pintura.</p> <p>2) Capa color. Blanco de plomo y trazas de tierras.</p>		<p>7) Capa de color. Blanco plomo y bermellón.</p> <p>6) Capa de color Blanco de plomo y trazas de tierras.</p>	<p>7) Capa grisácea compuesta por sulfato cálcico.</p> <p>6) Capa de color Compuesta por litopón y calcita.</p>
<p>1) Resto de capa de color rosado. Blanco de plomo y bermellón.</p>	<p>5) Capa de color Blanco de plomo y bermellón.</p> <p>4) Capa de color Blanco de plomo y bermellón.</p> <p>3) Capa de color Blanco de plomo y escasos granos de bermellón...</p> <p>2) Imprimación Blanco de plomo y minio.</p> <p>1) Preparación Sulfato cálcico y cola animal.</p>	<p>5) Capa de color rosado. Blanco plomo y tierra roja.</p> <p>4) Capa de color Blanco de plomo y bermellón.</p> <p>3) Capa de color. Blanco de plomo y bermellón.</p> <p>2) imprimación Blanco de plomo y minio.</p> <p>1) Preparación Sulfato cálcico y cola animal.</p>	<p>5) Capa de color Sombra, blanco de plomo y algunos granos de bermellón.</p> <p>4) Capa de color Blanco de plomo, blanco fijo (sulfato de bario) y bermellón. Se aprecian tres manos de pintura,</p> <p>3) Capa de color Laca roja, sulfato cálcico y blanco de plomo.</p> <p>2) Capa de color Blanco de plomo, bermellón, trazas de laca roja y carbón.</p> <p>1) preparación Sulfato cálcico y cola animal.</p>

Policromías: 1ª  2ª  3ª  4ª 

Las casillas en blanco corresponden a policromías o repintes puntuales.

1.1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

Como ya se ha comentado en apartados anteriores la imagen ha sido intervenida en soporte y policromía.

Con respecto al soporte, el torso hasta la zona de la cintura y las manos son los elementos originales de la obra. La estructura de candelero, la zona de la cadera y brazos articulados son elementos que se incorporan en restauraciones posteriores.

La imagen de la Virgen de los Dolores ha tenido desde su creación tres cambios de policromía en el rostro y dos en las manos. En 1968 la hermandad solicita al imaginero Antonio Dubé de Luque la intervención en la imagen, aunque no hay documentación sobre la misma se conocen algunos aspectos gracias a la información transmitida oralmente por la actual junta de gobierno. En esa época existía la intención por parte de la hermandad de modificar la policromía del rostro debido a la dureza de la expresión. En el estudio realizado se advierte que la policromía del torso y rostro son de un mismo momento por lo que se puede inferir que las tiras de tela que cubren los ensambles del torso se añaden en esta intervención con la intención de evitar que los movimientos naturales del soporte trasmitan fisuras a la policromía.

Los elementos metálicos localizados en la zona del cuerpo están introducidos con la intención de reforzar la unión de piezas o bien para la sujeción de algún elemento externo.

Además de intervención descrita se han detectado intervenciones puntuales en el busto encaminadas a disimular pérdidas en los estratos policromos. Se localizan en el contorno del rostro y labio inferior, están realizadas directamente sobre la pérdida sin mediar aparejo para nivelar la pérdida con la superficie de color. En la actualidad no se ajustan cromáticamente a la carnación y sobrepasa los límites de la pérdida de color ocultando parte de la policromía²⁶.

Las manos tienen una intervención que posiblemente no coincida con la realizada en el busto en 1968, consiste en la reintegración de lagunas de policromías, estas se han realizado sobre estuco enrasado y se ciñen a la pérdida de color²⁷.

1.1.3. ALTERACIONES.

1.1.3.1. Soporte

La observación directa y la imagen radiográfica ponen de manifiesto separaciones de algunos de los ensambles que configuran la imagen, tanto de.

²⁶ Fig. II.17-18 y 30.

²⁷ Fig. II.9 y 10.

las zonas originales como las añadidas²⁸.

Los brazos han perdido funcionalidad por el uso y han causado desprendimientos de policromía en la bóveda del hombro, para evitarlo se ha lijado el extremo del brazo.

La reiterada incidencia de alfileres utilizados para sujetar elementos de la vestimenta ha ocasionado, en la zona de los hombros, el desprendimiento parcial de la tela que cubre la unión de piezas, además de pérdidas de policromía y preparación²⁹.

1.1.3.1. Policromía.

El estudio del estado de conservación de las policromías se ha realizado atendiendo a las alteraciones observadas a través del estrato de color más superficial.

Cuarteados

Una fina red de cuarteado recorre la zona perimetral del rostro de la imagen. Es de tipo reticular y más acentuado en sentido vertical.

En las manos el cuarteado que se ha producido es lineal siguiendo la veta de la madera. Como salvedad, en el dorso de la mano izquierda, en la zona del metacarpo, adopta forma de gran retícula cuadrangular.

Lagunas

Son varias las causas que provocan las pérdidas de policromía de las carnaciones. Están motivadas por el uso de alfileres para la sujeción de las vestimentas. Se localizan principalmente en la zona perimetral del rostro y en la zona infraclavicular y hombros, son extensas y afectan a todos los estratos policromos hasta, en algunos casos, la pérdida total de ellos dejando a la vista el soporte. De igual forma ha provocado arañazos superficiales en la policromía del contorno del rostro y cuello³⁰.

Otras se han ocasionado por la falta de adhesión entre estratos, estas pérdidas son de gran tamaño y se localizan en los laterales del rostro y en el cuello, actualmente hay zonas policromas con riesgo de caída³¹.

En el busto (cabeza, cuello y zona superior del tronco), los movimientos naturales de dilatación y contracción de la madera han provocado pequeños desprendimientos en las líneas de ensamble.

En la zona de los ojos se aprecian pequeños arañazos que han eliminado la policromía actual dejando visible la anterior³².

²⁸ Fig. II.12/14

²⁹ Fig. II.24.

³⁰ Fig. II.16-20-21-23 y 24.

³¹ Fig. II.15-17/19

³² Fig. II.29.

En las manos las pérdidas del estrato policromo son grandes y numerosas, son apreciables en la radiografía y con iluminación UV. Se localizan en las palmas y dedos.

Pérdidas de adhesión.

Esta alteración se localiza principalmente en el contorno del rostro, produciéndose entre las dos capas de color de la carnación anterior³³.

Desgastes

Los desgastes se localizan en la zona de las mejillas y párpados inferiores y dejan en algún punto la policromía anterior a la vista. Parecen haber sido ocasionados en operaciones de limpieza o en operaciones para fijar las lágrimas³⁴.

Depósitos superficiales

Existe un oscurecimiento generalizado de toda la superficie policroma más acentuado en el rostro debido a la presencia de un fino estrato de suciedad. Con el uso normal de vestir a la imagen este estrato ha desaparecido parcialmente en algunas zonas, creándose una superficie policroma heterogénea, con aspecto de estar manchada³⁵.

1.2. IMAGEN DEL CRISTO DE LA PROVIDENCIA.

1.2.1. DATOS TÉCNICOS

1.2.1.1. Soporte

Se trata de una escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada. La figura se construye dejando un espacio interior a modo de caja. El cuerpo de la imagen está realizado con piezas ensambladas "al hilo" y colocadas de forma longitudinal. Las uniones quedan reforzadas por finas espigas de madera, características de la técnica de construcción del autor. Como refuerzo, en el hueco interior, se localizan 2 listones de madera ensamblados a media caja.³⁶

Las piernas se configuran en varias partes; siendo la mitad superior del muslo parte del embón del cuerpo. Las siguientes piezas se ensamblan a unión viva y se refuerza con dos lengüetas toledanas, las piezas se enfrentan por el corte transversal. Por último para la configuración de piernas y pies, las piezas se unen "a unión viva" y se enfrentan por el corte transversal. Estos ensamblajes quedan reforzados por numerosos clavos y espigas.

³³ Fig. II.17/19

³⁴ Fig. II.26/29

³⁵ Fig. II.1 y 2.

³⁶ Fig. II.67

El busto queda embutido en una caja realizada en el tronco a tal efecto. La cabeza al igual que el tronco se construye dejando un espacio interior, en las uniones también intervienen finas espigas de madera. La zona inferior del busto esta formada por un gran número de piezas dispuestas de manera desordenada no habiendo apenas contacto entre alguna de ellas. Debido a esto, el escultor en algún punto ha completado el volumen con masilla, este recurso es característico en la producción artística de Montes de Oca. Se ha observado en el grupo escultórico de Santa Ana y la Virgen de Morón de la capilla del Hospital de San Juan de Dios de la Frontera y en la imagen de San Pedro de la Iglesia del Salvador de Sevilla. Común a las tres obras es la utilización de numerosas piezas de madera para completar el volumen general que se construye dejando un gran espacio interior, en el proceso de la talla puede faltar madera o bien faltar de origen y en estos casos es cuando completa y modela con un estuco muy fuerte, aspecto inapreciable una vez se policroma la talla.

El brazo izquierdo básicamente está realizado con dos piezas una para el brazo y codo y otra para el antebrazo, la mano se une por una espiga y se dispone a testa. El brazo derecho parece realizado en una sola pieza al que se une la mano con una espiga. Los ensambles de los brazos al cuerpo están reforzados por numerosos clavos de grandes dimensiones.

La gruesa capa de policromías, rica en blanco de plomo y con imprimación en minio, hace que no se aprecie con nitidez las diferentes piezas de madera en la imagen radiográfica, se ha podido definir con más precisión en el proceso de intervención ya que tras la eliminación de masillas y repintes sobre la policromía han quedado al descubierto muchos de los ensambles realizados.

1.2.1.2. Policromía.

La imagen del Cristo de la Providencia ha sido modificada en su policromía en dos ocasiones, posee tres policromías totales superpuestas³⁷.



La policromía original o primera se estructura de la siguiente forma: sobre una base de preparación de color blanca se aplica una fina capa de imprimación anaranjada a base de minio sobre la que se realizara la policromía, que dependiendo de la zona y características a representar (magulladuras, laceraciones, zonas exangües), varía de un tono rosado a un tono cercano al malva o grisáceo.

La segunda policromía se aplica directamente sobre la anterior y tiene un tono general gris verdoso adquiriendo tintes más intensos en las laceraciones.

La policromía visible tiene un tono rosado pálido y se aplica directamente sobre la anterior salvo en zonas puntuales donde se ha aplicado estuco para nivelar lagunas de las policromías anteriores. Al igual que la primera, la policromía representa a un hombre muerto, pálido y con síntomas de falta de sangre en las extremidades.

³⁷ Fig. II.70 y 71.

En cuanto a la policromía visible del sudario es de un color uniforme de tono azul grisáceo sin representación de sangre, en las policromías anteriores si hay representación de sangre en los sudarios. El sudario de la segunda policromía tiene zonas de color anaranjado como si se hubiera empapado de la sangre que brota de las heridas.

			
dedo	brazo	sudario	pelo
<p>9) capa de color. Litopón, trazas de blanco de plomo, calcita y tierras.</p>	<p>7) Capa de color. blanco de titanio, blanco de cinc, trazas de blanco de plomo y tierras.</p>	<p>4) Capa de color. blanco de titanio, blanco de cinc, tierra roja y ocre, carbón y sombra.</p>	<p>4) Capa de color. blanco fijo, sombra, tierras y tierra roja.</p>
	<p>6) Capa parda de naturaleza orgánica.</p>		
<p>8) Capa de color. Blanco de plomo, calcita, tierra roja y azul de ultramar.</p> <p>7) Capa de color. Blanco de plomo y tierra roja.</p>	<p>5) Capa de color. blanco de plomo y tierra roja.</p>		
<p>6) Capa parda de naturaleza orgánica.</p>			
<p>5) Capa de color. Blanco de plomo, tierra roja, sombra, carbón y laca roja.</p>			
<p>4) Capa parda de naturaleza orgánica.</p>	<p>3) Capa parda de naturaleza orgánica.</p>		
<p>3) Capa de color. blanco de plomo, calcita y bermellón.</p> <p>2) Capa de color. blanco de plomo, calcita y bermellón.</p> <p>1) Capa de imprimación minio.</p>	<p>2) Capa de color. blanco de plomo, calcita y bermellón.</p> <p>1) Capa de color. blanco de plomo, calcita y bermellón.</p>	<p>3) Capa de color. blanco de plomo.</p> <p>2) imprimación minio.</p> <p>1) Preparación. Sulfato cálcico y cola animal.</p>	<p>3) Capa de color. tierra roja y calcita.</p> <p>2) imprimación minio.</p> <p>1) preparación sulfato cálcico y cola animal.</p>

Policromías: 1ª  2ª  3ª 

Las últimas capas son repintes y no necesariamente pertenecen a la misma intervención.

1.2.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

La imagen ha sido intervenida en soporte y modificada en su policromía en varias ocasiones. Como ya se ha comentado en el apartado de Datos técnicos, la obra a sido repolicromada en dos ocasiones sin que se tengan datos documentales sobre ellas. La última tiene en su composición azul ultramar, pigmento que se comienza a fabricar en 1820-30.

Sobre el soporte de la imagen se han realizado diferentes reparaciones, todas ellas encaminadas a reforzar la estructura ya que en las radiografías se aprecian numerosos y dispares clavos en las uniones de piezas. El sistema de anclaje de la imagen no es el original³⁸.

Tras la realización de la última policromía y debido al mal estado de conservación de la imagen, ha tenido que ser restaurada en diferentes ocasiones. La observación con luz UV hace patente, por su diversa fluorescencia, las diferentes intervenciones que sobre la policromía se han realizado. Estas se concretan en reparaciones parciales para ocultar desperfectos en la policromía y en el soporte, y hacen imperceptible, a simple vista, alteraciones observables en las radiografías³⁹.

Las intervenciones conocidas se realizan en 1950 y 1978. Durante la intervención efectuada en el IAPH se ha tenido acceso al interior del cuerpo de la imagen y se ha podido sacar un documento adherido a la pieza de la espalda. Lo firma y fecha Manuel Crespo Triguero en el año 1950, en el se da cuenta de la restauración de las imágenes titulares, así como la de San Juan, Magdalena y del altar, aunque en el documento no se hace referencia al alcance de la intervención. Con posterioridad, en 1978, José Rivera García restaura la imagen del Cristo sin dejar información sobre las operaciones realizadas.

En el proceso de intervención se han podido reconocer algunas de las operaciones llevadas a cabo por José Rivera, en ellas se acometen labores importantes de consolidación de soporte y reposición de policromía perdida. José Rivera García informa a la hermandad sobre la reconstrucción con telas o estopa encolada del final de la cabellera de la imagen. Cabe la posibilidad de que esta reconstrucción se llevara a cabo en 1950 a instancias de Manuel Crespo. En la parte posterior de la cabeza se han localizado galerías de insectos xilófagos, quizás la infestación era intensa en la zona de la cabellera y se vieron en la obligación de eliminar esa parte para erradicar el problema y se reconstruyera con telas o estopa encolada. José Rivera elimina esta intervención y reconstruye con madera de pino, para integrar la reconstrucción de los mechones con la talla original utiliza estuco, en esta tarea modifica la dirección de algunos mechones cubriéndolos⁴⁰.

³⁸ Fig. II.75.

³⁹ Fig. II.68 y 69.

⁴⁰ Fig. II.100 y 101.

También refuerza mediante espigas de madera de unos 2cm de diámetro los ensambles de las piernas con el muslo a la altura de la rodilla y con espigas algo más finas los brazos en la zona de los hombros. Las espigas las introduce desde el exterior sin desensamblar las piezas ya que los elementos metálicos que participan en la unión no han sido cortados y la policromía de la zona se ha perdido. Los huecos ocasionados en estas operaciones se rellenan con yeso o masilla cerosa. Además consolida las uniones rellinando el espacio entre ellas con chirlatas de madera o yeso. Los desniveles de la superficie ocasionados por la deformación de piezas o reensamblados mal resueltos, los remedia con la aplicación de masilla que cubre parte de la policromía de la imagen o lijando la zona para enrasar⁴¹.

Otra de las operaciones observada es el refuerzo mediante la inclusión de dos clavos de la pieza que forma la zona escapular izquierda. Esta operación ha tenido como consecuencia el desplazamiento de la pieza al no encontrar resistencia al ser una zona formada por un gran número de pequeñas piezas con poco contacto entre ellas. Para solucionar este antiestético problema, han nivelado con estuco que posteriormente se ha coloreado.

Las operaciones en el soporte obligan a aplicar primero una capa de estuco o masilla, para aplicar después el color y conseguir una adecuada percepción de la obra. En este caso quedan amplias zonas de policromía cubiertas, (cuello, zona clavicular, antebrazos, manos, muslos, rodillas y dedos de los pies). Para integrarlas cromáticamente con la policromía se aplica una fina capa de barniz con color sobre toda la superficie de la imagen.

Con posterioridad a la intervención de 1978, ha sido objeto de pequeñas reparaciones en la policromía, que en muchas ocasiones se encuentran sobre las descritas con anterioridad.

1.2.3. ALTERACIONES.

1.2.3.1. Soporte.

Las grietas detectadas en la imagen corresponden a separaciones parciales en las uniones de piezas. Muchas quedan ocultas por las intervenciones sobre la policromía y sólo son apreciables parcialmente en la imagen radiográfica.

El ensamble del brazo izquierdo con el cuerpo presenta un ligero movimiento al ejercer presión. Al igual que la pierna izquierda en el ensamble de la rodilla. Algunas de las intervenciones constituyen en si una alteración, así al reensamblar las piezas del pie izquierdo no han quedado correctamente enfrentadas provocando una deformación y obligando a nivelar con masilla⁴².

Al reforzar una de las piezas de la zona escapular derecha mediante la inclusión desde el exterior de dos clavos, ha provocado el desplazamiento de

⁴¹ Fig. II.108 y 99.

⁴² Fig. II.107.

la misma, ya que esta zona está construida por un gran número de pequeñas piezas con escaso contacto entre ellas y la pieza no ha encontrado resistencia al empuje de los clavos. Para corregir el desplazamiento se ha vuelto al recurso de nivelar con masilla⁴³.

La introducción del sistema de anclaje al candelero a supuesto eliminar parte de un pliegue del sudario y modificar el fondo del pliegue modelándolo con masilla ya que la pieza metálica forma un escalón. En la actualidad se encuentra fisurado.

1.2.3.2. Policromía.

El estudio del estado de conservación de las policromías se ha realizado atendiendo a las alteraciones observadas a través del estrato de color más superficial. Las alteraciones que afectan a los estratos policromos están ocasionadas por las intervenciones realizadas, por la manipulación de la obra y por el deterioro natural de los materiales constitutivos.

Perdida de adhesión

La policromía se encuentra con una falta de adhesión generalizada por toda la superficie de la obra. Esta deficiente adhesión se establece indistintamente entre la policromía y el soporte o entre estratos policromos. En los bordes del cuarteado se aprecia un levantamiento incipiente⁴⁴.

Lagunas.

Las lagunas son de pequeño tamaño, las localizadas en los bordes de las fisuras se han ocasionado por los movimientos naturales de contracción y dilatación de la madera. Otras las han producido pequeños roces o golpes, y están repartidas por toda la obra.

En la radiografía se observa como bajo los repintes hay lagunas importantes de policromía. Durante la intervención se constatará que estas lagunas afectan al conjunto de las policromías presentes en la obra hasta el soporte.

Las localizadas en la espalda, de mayor entidad, están ocasionadas por el roce de la imagen con el candelero. Las demás, se localizan principalmente en las uniones de piezas, son numerosas pero no de grandes dimensiones.

Desgastes

En el transcurso de la intervención se ha podido apreciar como algunas zonas de la policromía se encuentra desgastada y arañada superficialmente siendo visibles todos los estratos. Estos deterioros se localizan en la cara anterior de ambas piernas y se han ocasionado al intentar nivelar los desajustes del soporte.

⁴³ Fig. II.109 y 110.

⁴⁴ Fig. II.72/74.

Cuarteado.

La imagen presenta un cuarteado grande, marcado y de recorrido errático.

Depósitos superficiales.

La policromía presenta gran acumulación de polvo, hollín y un barniz oxidado. Esto hace que presente un aspecto manchado e impide apreciar el cromatismo real de la obra⁴⁵.

2. TRATAMIENTO

2.1. Metodología y criterios de intervención.

El tratamiento se plantea desde la premisa de conocer para actuar, y en los apartados anteriores se expone las características técnicas, materiales e históricas que definen al grupo escultórico, así como las alteraciones que le afectan. Como resultado de esta fase de conocimiento se decide en primer lugar la necesidad real de la intervención y el alcance de la misma. La propuesta para esta obra tiene como objetivos fundamentales eliminar los daños y factores de deterioro y aplicar los tratamientos de restauración necesarios para su unidad formal, considerando los valores intangibles inherentes a la obra, objeto primero de preservación.

Siguiendo principios básicos de actuación la elección de los materiales para realizar el tratamiento han sido aquellos más afines a los de la obra y siempre menos perdurables, documentando fotográficamente el proceso de intervención.

2.2. Tratamiento realizado.

La intervención en el rostro de la imagen de la Virgen de los Dolores, como se dijo en el Informe Diagnostico previo, estaba condicionada por los resultados obtenidos en la inspección a través de microcatas de las zonas significativas del rostro, cejas y labios⁴⁶. El resultado obteniendo es la falta de policromía subyacente en las zonas observadas. Por tanto la intervención se ciñe a la eliminación de las intervenciones puntuales, que son pocas y de reducido tamaño, sin embargo están muy desajustadas de color. Por lo que en cualquier caso, su eliminación, favorecerá la percepción final.

En la imagen del Cristo los repintes cubren amplias superficies y la degradación de los materiales empleados en ellos ha unificado el color de la policromía hacia una sola tonalidad. Su eliminación es necesaria para acceder a las alteraciones del soporte y supondrá la recuperación del cromatismo naturalista con el que está representada la imagen del Cristo de la Providencia.

⁴⁵ Fig. II.58/66.

⁴⁶ Fig. II.37/39.

Los tratamientos van encaminados a consolidar material y estructuralmente la obra y eliminar las intervenciones puntuales que sobre la policromía se han realizado.

Otra de las acciones a realizar es la sustitución de los brazos articulados y el candelero, al ser considerados elementos accesorios y cumplir una función mecánica activa tiene un deterioro más acelerado. Además, la forma del candelero provoca en la imagen del Cristo pérdidas de policromía ya que también es su estructura de sostén.

Por último el tratamiento se completa con acciones preventivas sobre las imágenes, protegiendo aquellas partes de la policromía de la imagen de la Virgen expuestas a la incidencia de los alfileres.

2.2.1. Imagen de la Virgen de los Dolores.

La exposición de las operaciones sigue un orden cronológico de realización

- 1. Eliminación de polvo superficial** con una brocha de pelo suave.
- 2. Fijación** de los estratos policromos mediante la aplicación de cola animal.
- 3. Eliminación de suciedad, barnices y repintes.**

Con el fin de encontrar el método más idóneo se realizan pruebas de solubilidad.

En el rostro se determina que se eliminaran los depósitos de hollín y suciedad superficial además de los repintes del labio inferior y sien derecha. Esta operación se lleva a cabo mecánicamente con polvo de goma de borrar de consistencia blanda (del tipo miga de pan) y un hisopo de algodón ligeramente humedecido⁴⁷.

En las manos, tras la eliminación del barniz, se procede a la reintegración de color y preparación. En este proceso se detectan dos clases de estuco procedentes de diferentes intervenciones, que en la mayoría de los casos cubrían parte de la policromía. Tanto el barniz como las reintegraciones se eliminaron con etanol. Los estucos se retiran mecánicamente humedeciéndolos previamente⁴⁸.

- 4. Consolidación de las fisuras en el soporte**, mediante la introducción de láminas de madera y cola APV y/o polvo de madera aglutinado con cola APV, dependiendo de la magnitud de la fisura. Las fisuras se localizan en la zona de la cadera de la imagen.

⁴⁷ Fig. II.30/36

⁴⁸ Fig. II.40/44

5. **Limpieza de las lágrimas de cristal** y eliminación de pequeñas cantidades de policromía. Las lágrimas se adhieren a la policromía usando una pequeña pintura.
6. **Colocación de un casquillo de acero** para la sujeción de la corona cuando la imagen está en el altar. Se embute un casquillo de acero con rosca interna y se fija con una resina epoxi. El que presentaba la imagen se sujetaba con cuatro pequeños tornillos tirafondo y tenía un ligero movimiento.
7. **Estucado y enrasado** de las lagunas de policromía. El estuco utilizado es a base de cola de conejo y sulfato cálcico⁴⁹.
8. **Reintegración cromática** de las lagunas estucadas. Se efectúa atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación. El primer paso fue cubrir con base de témpera de color uniforme las lagunas estucadas, tras lo cual se aplicó a la superficie policroma una capa fina de barniz (*barniz para retocar superfino (1188) Lefranc&Bourgeois*), para finalizar la reintegración cromática con pigmentos al barniz con técnica de rayado discernible a corta distancia. También se han reintegrado con este medio los desgastes de la policromía localizados en el rostro, en este caso con técnica de punteado⁵⁰.
9. **Diseño, construcción y colocación de nuevos brazos y antebrazos.** Se realizan en madera de sapeli con las mismas dimensiones de los que lleva actualmente. Se articulan en hombros y codo con el sistema de fosa y bola. Se respeta la espiga con bola del hombro ya que la madera se encuentra bien conservada y presenta una buena adhesión al cuerpo.
10. **Diseño y construcción de un nuevo candelero.** Uno de los problemas conservativos de la imagen del Cristo de la Providencia lo ocasiona el candelero de la Virgen sobre el que se asienta, cuyo roce provoca pérdidas de policromía en la espalda.

Para minimizar este problema se realiza un nuevo candelero, de manera que el plano sobre el que descansa la imagen del Cristo se adapte a la orografía de este. Para ello se realiza un molde de la espalda de la imagen con el fin de obtener el volumen exacto y a partir de él realizar mediante pantógrafo la talla en madera que se adaptara a la estructura del nuevo candelero⁵¹.

La estructura del candelero y base se realiza en madera de cedrela, respetando las proporciones básicas del que sustituye.

Se mantiene el sistema de sujeción de la imagen de la Virgen al nuevo candelero.

⁴⁹ Fig. II.45/50

⁵⁰ Fig. II.51/53

⁵¹ Fig. II.54/55.

2.2.2. Imagen del Cristo de la Providencia.

1. **Eliminación del polvo superficial** con una brocha de pelo suave.
2. **Fijación de los estratos de color** con cola animal mediante presión y calor.
3. **Eliminación de suciedad, barniz y repintes.** Con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza se realizaron pruebas de solubilidad⁵².

La suciedad superficial, polvo adherido y hollín, se eliminó con hisopos impregnados en white-spirit.

Para la eliminación del barniz se utilizó etanol y/o etanol/agua 50:50.

Para los repintes se utilizó un gel de etanol, eliminando restos persistentes con una mezcla de tolueno/dimetilformamida 75:25⁵³.

4. **Eliminación de masillas y estucos** producto de diferentes intervenciones. Las masillas y/o estucos utilizados para cubrir lagunas de soporte o policromía eran de diferente naturaleza. En todos los casos cubrían parte de la policromía de la imagen. Por lo general aquellos que estaban destinados a igualar la superficie policroma para posteriormente ser coloreados eran solubles en agua, realizados con una cola animal y una carga; aquellos que completaban pérdidas de soporte eran grasos. Por lo general la eliminación de los diferentes estucos se ha realizado mecánicamente, favoreciendo la tarea mediante la impregnación de agua o etanol⁵⁴.

En el cabello, en la zona posterior reconstruida por José Rivera, se elimina el estuco que une la reconstrucción realizada en madera con el original y se talla la madera de reconstrucción para dejar a la vista la talla del pelo original. Quedan dos pequeñas desajustes que se salvan mediante tela de lino adherida con cola animal⁵⁵.

5. **Reconstrucción de fragmentos de soporte.** Una vez eliminados los estucos se hacen evidentes pérdidas pequeñas de soporte, se han ocasionado en diferentes intervenciones anteriores en operaciones destinadas a consolidar ensambles. La reposición se ha llevado a cabo mediante fragmentos de madera fijados con polvo de madera aglutinado con cola polivinilica⁵⁶.

⁵² Fig. II.78/82.

⁵³ Fig. II.83/94.

⁵⁴ Fig. II.95/99 y 102/108

⁵⁵ Fig. II.100 y 101

⁵⁶ Fig. II.111/114.

- 6. Consolidación de ensambles.** Ha sido necesaria la consolidación del ensamble de la pierna izquierda con el muslo, que aún estando reforzado por clavos y una espiga de madera en la última intervención, presentaba cierto movimiento, se ha inyectado una mezcla de polvo y cola polivinilica y se han insertado láminas de madera.
- 7. Rectificación de ensambles.** En la talla se han producido desplazamientos de piezas como resultado de operaciones de consolidación del soporte en restauraciones anteriores. Se han separado las piezas que configuran los dedos del pie izquierdo para corregir el desplazamiento y se ha reforzado la unión con una espiga, como adhesivo se ha utilizado polvo de madera aglutinado con cola, ya que los planos de ensamble tienen zonas sin contacto.

El otro desplazamiento se ha producido en la pieza que forma la zona escapular izquierda ocasionado por la inclusión de dos clavos como refuerzo. En este caso una vez eliminado el estuco se ha podido cortar los clavos y extraer la pieza. Esto ha hecho posible el acceso al documento que se encontraba en el hueco interior. Como se ha comentado esta zona de la obra esta realizada con un gran número de piezas sin casi contacto entre ellas. Para la correcta colocación de la pieza ha sido necesario completar un plano de contacto mediante el injerto de pequeñas piezas de madera⁵⁷.

- 8. Sellado de fisuras.** Dependiendo de la magnitud se han resuelto introduciendo chirlatas de madera de pino junto con acetato de polivinilo y polvo de madera para su adhesión o con una masilla preparada con estos dos últimos materiales⁵⁸.
- 9. Estucado y enrasado** de lagunas de policromía. El estuco utilizado esta compuesto por cola de conejo y agua saturado con sulfato cálcico⁵⁹.
- 10. Reintegración cromática** de las lagunas estucadas, al igual que con la imagen de la Virgen, se efectúa atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación. El primer paso fue cubrir con base de témpera de color uniforme las lagunas estucadas, tras lo cual se aplico a la superficie policroma una capa fina de barniz (*barniz para retocar superfino (1188) Lefranc&Bourgeois*) que permite la reintegración cromática con pigmentos al barniz con técnica de rayado discernible a corta distancia⁶⁰.

3. CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO.

Para la mejor conservación material de las obras es precisa la aplicación de medidas que eviten o minimicen los posibles riesgos de deterioro. Estas

⁵⁷ Fig. II.109 y 110.

⁵⁸ Fig. II.111/114.

⁵⁹ Fig. II.115/120.

⁶⁰ Fig. II.121/137.

medidas actúan sobre el entorno, se consideran indirectas en el sentido de que no suponen una acción física sobre dicha obra y por tanto no modifican su apariencia.

El campo de actuación de las medidas de control debe abarcar tanto la manipulación, los traslados y el mantenimiento (limpieza, revisiones periódicas) como el control de las condiciones ambientales (humedad relativa, temperatura, contaminación, iluminación) o el control de plagas.

Con respecto al control ambiental no hay unas condiciones de humedad relativa y temperatura óptimas fijas, por lo que es preciso analizar previamente el ambiente al que se han habituado los bienes culturales. No obstante, se han establecidos parámetros ideales para evitar el deterioro físico de soportes de madera policromada (materiales orgánicos). El rango de humedad relativa aconsejable para evitar el deterioro físico se encuentra entre el 40% y el 70%, el riesgo de biodeterioro parece situarse a partir del 60 %. Con respecto a la temperatura hay que considerar como valor óptimo 25°/27°C, valores superiores a los 30°C pueden suponer un deterioro importante de los materiales. Para evaluar los riesgos de deterioro procedentes de las condiciones ambientales es necesario conocer la amplitud y velocidad de las fluctuaciones de estos valores y también se debe considerar en esta evaluación la renovación del aire.

La iluminación es un factor necesario que ha de estar al servicio de la obra, del espectador y del espacio. La luz siempre va a afectar de manera negativa a la conservación, además su efecto es acumulativo e irreversible. Las recomendaciones generales serían evitar la luz del sol y en su caso filtrada de radiación ultravioleta, utilizar fuentes de luz con baja emisión de radiación ultravioleta y acortar la exposición lumínica al menor tiempo factible.

Para el control de plagas (xilófagos, pequeños roedores, murciélagos, etc.) es determinante la inspección de la obra y su entorno, al igual que realizar el mantenimiento y limpieza adecuado. La detección precoz es fundamental para minimizar los daños asociados.

Por último, la manipulación y traslados ponen a las obras devocionales y procesionales en situación de riesgo de deterioro. Considerando que esta función es incuestionable es necesario disminuir los riesgos que conllevan estas operaciones siguiendo unas normas básicas de comportamiento:

- Las operaciones de traslado, limpieza y manipulación deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado o que tenga la información necesaria para llevar a cabo estas tareas y con los medios auxiliares precisos para cada caso. Es necesario que el sistema de bajada y subida de las imágenes al altar o al paso sean seguros para evitar accidentes de caídas o tropiezos. Es importante que los sistemas de anclaje sean adecuados.
- Las personas que manipulan las imágenes (vestidores, camareras y otro personal) deben estar desprovistas de anillos, pulseras y otra clase de adornos ya que estos elementos pueden provocar accidentalmente daños

irreversibles en la policromía. En el caso de manipular la imagen se deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos evitando de esta forma el contacto directo con la policromía.

- Se debe eliminar periódicamente el polvo de la superficie de las imágenes con brocha muy suave.
- 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.
- La protección de piel confeccionada para la imagen de la Virgen (corpiño, gorro y puños) es un elemento aislante que protege la superficie policroma ante la incidencia de los alfileres utilizados para sujetar la vestimenta, por tanto es importante que la imagen lo lleve siempre. No obstante es conveniente que, al menos una vez al año se revise, se elimine el polvo que se pueda acumular en el interior y se vuelva a colocar en su sitio. Si el candelero tuviera un forro se debe seguir el mismo procedimiento, revisando y eliminando la posible suciedad acumulada en el interior del mismo o entre éste y el candelero.
- No se deben forzar los sistemas de articulación de los brazos ni los sistemas de anclaje o sujeción de atributos.
- No colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma (anillos, adornos, etc.), evitando así arañazos, desgastes y lagunas.
- No aplicar cera ni producto de ningún tipo directamente sobre la policromía para fijar elementos como pañuelos u otros adornos.
- A la hora de vestir la imagen de la Virgen se aconseja el uso de prendas interiores y exteriores con sistemas de ajuste y fijación sencillos y versátiles, para que en estas labores el rozamiento de las telas con las zonas policromadas sea mínimo.
- Evitar el contacto directo con la policromía en los actos devocionales tales como el besamanos. En ningún caso se debe frotar la superficie policroma con cualquier tipo de paño. Los productos de cosmética (maquillaje, pinta-labios) que se depositan sobre la policromía en estos actos son perjudiciales para su conservación, por lo que es importante ir desprovisto de maquillaje.
- Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra.

La conservación tiene por finalidad la salvaguarda de los bienes patrimoniales, tomando medidas preventivas que minimicen los posibles deterioros causados

por el propio envejecimiento de los materiales con el paso del tiempo o por factores exteriores como la manipulación de las obras y, de ese modo, evitar futuros tratamientos de restauración más delicados.

Capítulo III: Estudio Científico Técnico

1. ANÁLISIS QUÍMICO DE CARGAS Y PIGMENTOS.

1.1. ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO PARA LA IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS: VIRGEN DE LOS DOLORES.

1.1.1. Introducción

Para la realización de este estudio preliminar se han analizado dos muestras de policromía de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

1.1.2. Material y método

1.1.2. 1. Localización y descripción de las muestras

PHS-1 Negro, corpiño.

PHS-2 Carnación de la oreja, estratos inferiores.

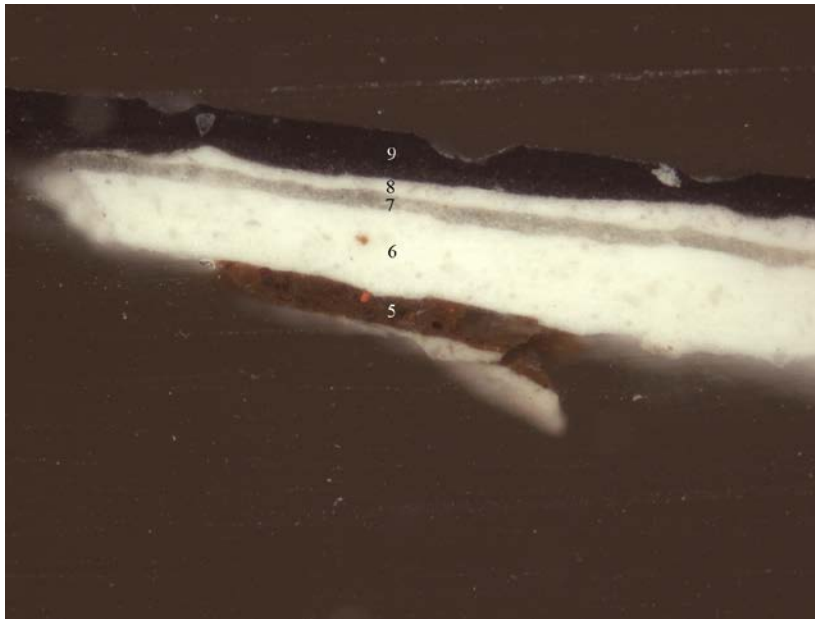
PHS-3 Carnación, zona clavicular izquierda.

PHS-4 Carnación, mano izquierda, dedo corazón, parte posterior.

1.1.2.2. 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.

1.1.3. Resultados.



Muestra: PHS-1 (la muestra se ha roto en dos pequeños fragmentos durante su extracción por lo que se ha sido necesario preparar dos estratigrafías)

Aumentos: 100X

Descripción: Negro, corpiño.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 45 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, bermellón, trazas de laca roja y carbón. Tiene un espesor comprendido entre 55 y 110 μm .
- 3) Capa de color rojo compuesta por laca roja, sulfato cálcico y blanco de plomo. Su espesor oscila entre 5 y 10 μm .
- 4) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, blanco fijo (sulfato de bario) y bermellón. Se aprecian tres manos de pintura, todas de la misma composición. Su espesor oscila entre 200 y 235 μm .
- 5) Capa de color marrón compuesta por sombra, blanco de plomo y algunos granos de bermellón. Su espesor oscila entre 20 y 40 μm .
- 6) Capa de color Blanco compuesta por litopón y calcita. Su espesor oscila entre 100 y 150 μm .
- 7) Capa grisácea compuesta por sulfato cálcico. Su espesor oscila entre 15 y 25 μm .
- 8) Capa de color blanco compuesta por litopón y calcita. Su espesor oscila entre 15 y 50 μm .
- 9) Capa de color negro compuesta por carbonato cálcico, blanco de titanio, blanco de zinc y tierras. Su espesor oscila entre 25 y 50 μm .



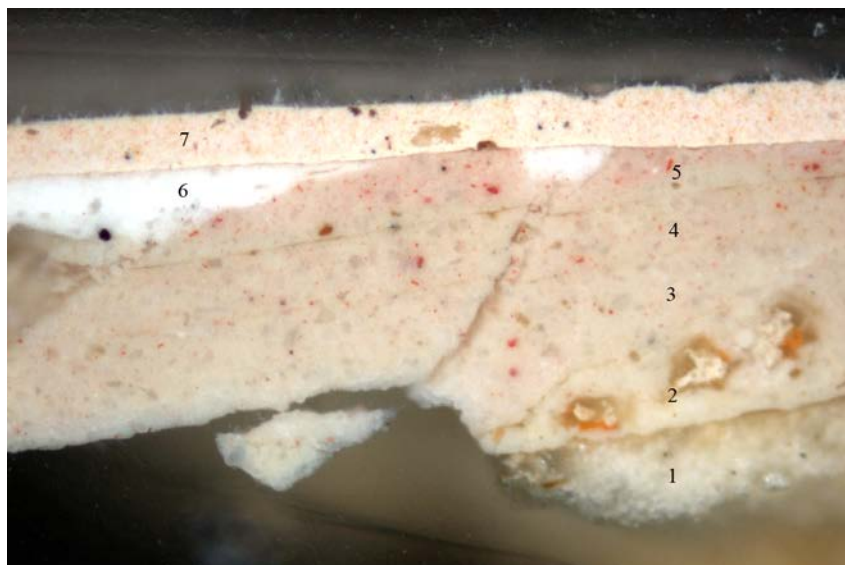
Muestra: PHS-2

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación de la oreja, estratos inferiores.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 350 μm .
- 2) Capa de imprimación anaranjada compuesta por blanco de plomo y minio. Tiene un espesor comprendido entre 25 y 45 μm .
- 3) Capa de color rosado pálido compuesta por blanco de plomo y escasos granos de bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 50 y 75 μm .
- 4) Capa de color rosado compuesta blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 85 y 115 μm .
- 5) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 45 y 65 μm .
- 6) Capa de color blanquecino compuesta blanco de plomo y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 65 y 95 μm .
- 7) Capa de color rosado intenso compuesta por blanco plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 25 y 45 μm .



Muestra: PHS-3

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación, zona clavicular izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 320 μm .
- 2) Capa de imprimación anaranjada compuesta por blanco de plomo y minio. Tiene un espesor comprendido entre 50 y 100 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 80 y 90 μm .
- 4) Capa de color rosado compuesta blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 55 y 70 μm .
- 5) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y tierra roja. Su espesor oscila entre 45 y 65 μm .
- 6) Capa de color blanco discontinua compuesta por litopón, trazas de blanco de plomo y calcita. Su espesor oscila entre 0 y 70 μm .
- 7) Capa de color rosado compuesta por blanco de titanio, blanco de cinc, trazas de blanco de plomo, tierra roja y trazas de laca roja. Su espesor oscila entre 10 y 80 μm .



Muestra: PHS-4

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación, mano izquierda, dedo corazón, parte posterior.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Resto de capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor superior a 45 μm .
- 2) Capa color blanquecino compuesta por blanco de plomo y trazas de tierras. Tiene un espesor comprendido entre 95 y 170 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Se observan varias manos de pintura. Su espesor oscila entre 90 y 120 μm .
- 4) Capa parda de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 μm .
- 5) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, blanco fijo y bermellón. Su espesor oscila entre 190 y 200 μm .

1.2. ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO PARA LA IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS: CRISTO DE LA PROVIDENCIA.

1.2.1. Introducción

Para la realización de este estudio preliminar se han analizado dos muestras de policromía de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

1.2.2. Material y método

1.2.2.1. Localización y descripción de las muestras

YS-1 Carnación, segundo dedo pie izquierdo.
YS-2 Carnación, parte posterior brazo izquierdo.
YS-3 Oscuro, cabellos.
YS-4 Grisáceo, sudario, parte posterior.

1.2.2.2. 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.

1.2.3. Resultados



Muestra: YS-1

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación, segundo dedo pie izquierdo.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de imprimación anaranjada compuesta por minio. Tiene un espesor superior a 85 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita y bermellón. Tiene un espesor comprendido entre 100 y 125 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta blanco de plomo, calcita y bermellón. Su espesor oscila entre 25 y 50 μm .
- 4) Capa parda de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 μm .
- 5) Capa de color blanco grisáceo compuesta por blanco de plomo, tierra roja, sombra, carbón y laca roja. Su espesor oscila entre 15 y 20 μm .
- 6) Capa parda de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 μm .
- 7) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y tierra roja. Su espesor oscila 150 y 175 μm .
- 8) Capa de color rosado pálido compuesta por blanco de plomo, calcita, tierra roja y azul de ultramar. Su espesor oscila entre 25 y 75 μm .
- 9) Fina capa de color rosado compuesta por litopón, trazas de blanco de plomo, calcita y tierras. Su espesor oscila entre 10 y 30 μm .



Muestra: YS-2

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación, parte posterior brazo izquierdo.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita y bermellón. Tiene un espesor superior a 200 μm .

2) Capa discontinua de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita y bermellón. Su espesor oscila entre 0 y μm .

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

4) Capa de color blanco grisáceo compuesta por blanco de plomo y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 50 y 75 μm .

5) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y tierra roja. Parece que se aprecian varias manos (al menos, tres) de pintura. Su espesor oscila entre 200 y 280 μm .

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

7) Capa de color rosado pálido compuesta por blanco de titanio, blanco de cinc, trazas de blanco de plomo y tierras. Su espesor oscila entre 30 y 60 μm .



Muestra: YS-3

Aumentos: 100X

Descripción: Oscuro, cabellos.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 165 μm .

2) Capa de imprimación anaranjada compuesta por minio. Su espesor oscila entre 15 y 80 μm .

3) Capa de color rojizo compuesta por tierra roja y calcita. Su espesor oscila entre 240 y 315 μm .

4) Capa de color terroso compuesta por blanco fijo, sombra, tierras y tierra roja. Su espesor oscila entre 100 y 115 μm .



Muestra: YS-4

Aumentos: 100X

Descripción: Grisáceo, sudario, parte posterior.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación ambarina compuesta por sulfato cíclico y cola animal. Tiene un espesor superior a 325 μm .

2) Capa de imprimación anaranjada compuesta por minio. Su espesor oscila entre 25 y 75 μm .

3) Capa de color blanco compuesta por blanco de plomo. Su espesor oscila entre 125 y 190 μm .

4) Capa de color grisáceo compuesta por blanco de titanio, blanco de cinc, tierra roja y ocre, carbón y sombra. Su espesor oscila entre 50 y 75 μm .

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general

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

Coordinación técnica.

Araceli Montero Moreno. Restauradora de bienes muebles. Jefa del Área de tratamiento de Bienes Muebles. IAPH.

María del Mar González González. Restauradora de bienes muebles. Jefa del Departamento de Talleres de Conservación y Restauración. IAPH

Estado de conservación, documentación gráfica y tratamiento

Cinta Rubio Faure. Restauradora-Conservadora de bienes culturales. Área de Intervención, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Informe histórico-artístico

Coordinación: Eva Villanueva Romero. Historiador del arte.

Carmen García Rossel. Historiador del arte. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Documentación fotográfica y radiográfica

Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Análisis químico de materiales pictóricos: cargas y pigmentos.

Lourdes Martín García. Químico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Realización del candelero. **Juan Alberto Filter Peinado.** Restaurador-conservador de bienes culturales.

Realización de brazos articulados. **Manuel Mazueco.** Restaurador-conservador de bienes culturales.

Fotografía de portada cedida por la Hermandad de los Servitas, **Fermín García Perlancia.**

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo