



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

"Cristo de las Ánimas"

Peñaflor (Sevilla)

Septiembre 2009.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	4
2. HISTORIA MATERIAL	5
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIIÓN.....	13
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	17
5. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO.....	19
6. RECURSOS, PRESUPUESTO Y PLAZOS DE EJECUCIÓN.....	19
ANEXO 1: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	22

INTRODUCCIÓN

El presente informe diagnóstico tiene la finalidad de recoger toda la información referente a la imagen del Crucificado de Ánimas de la Iglesia de San Pedro de Peñaflor (Sevilla). En este diagnóstico se proponen los criterios, tratamientos e intervenciones generales y específicas que requiere la obra en función de las alteraciones encontradas.

El 23 de junio tres técnicos del IAPH se desplazaron a la iglesia de San Pedro para realizar in situ un examen organoléptico de la imagen. Con motivo de la visita el crucificado fue desmontado de su altar y colocado en posición horizontal en la capilla del sagrario.

El informe diagnóstico se estructura en tres bloques fundamentales. El primero identifica el bien y realiza una valoración histórico - artística, el segundo ahonda en la materialidad y el estado de conservación de la obra así como observa las problemáticas particulares que afectan a las imágenes. A continuación se realiza el diagnóstico del estado de conservación y se formula una propuesta de intervención, fundamentada en los resultados obtenidos en la fase de estudio, siguiendo la metodología de trabajo del Centro de Intervención.

El demandante de la intervención es el Hermano Mayor de la Hermandad y el párroco de dicha Iglesia.

Nº 3E/09

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO- ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: Cristo de las Ánimas.

1.2. TIPOLOGÍA: Escultura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Córdoba.

1.3.2. Municipio: Peñaflo.

1.3.3. Inmueble: Iglesia de San Pedro Apóstol.

1.3.4. Ubicación: Nave de la Epístola.

1.3.5. Propietario: Hermandad de Santo Cristo de Ánimas

1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Hermandad del Santo Cristo de Ánimas Peñaflo.

IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Cristo en la Cruz acompañado por las almas del purgatorio que, a sus pies, imploran perdón.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: cm. 200 cm x 1,14 cm (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: no consta

1.6. DATOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Finales S. XVIII

1.6.3. Estilo: Tardobarroco

1.6.4. Escuela: Andaluza

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

No existe constancia documental respecto a los orígenes de la Hermandad de Ánimas Benditas del Purgatorio, a la que pertenece la imagen. De la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla se desprende que la Cofradía de Ánimas debió fundarse entre los años 1709 y 1781. No obstante, no se descarta un origen anterior, teniendo en cuenta que durante los siglos XVI y XVII era frecuente encontrar en las parroquias sevillanas este tipo de corporaciones, surgidas en la Europa Bajo Medieval tras las distintas epidemias de peste que asolaron el continente.

La hermandad se estableció en la Iglesia de San Pedro, templo mudéjar que contaba en su interior, según se desprende de los informes realizados por los visitantes Generales Joaquín Ussún y Soria en 1705 y Jerónimo Torres en 1709¹, con seis altares de los cuales solo el mayor disponía de retablo, colocándose el resto de imágenes en nichos abiertos en los muros. En sus inicios la hermandad contaba con un cuadro al óleo², destruido en los sucesos de 1936, que tal vez pudo presidir su altar.

La primitiva Iglesia de San Pedro fue declarada en estado ruinoso tras el terremoto de Lisboa de 1755. Como consecuencia se llevó a cabo la construcción de un nuevo templo construido sobre el solar de la antigua iglesia mudéjar. Fue comenzado en 1780 por el arquitecto Antonio Matías de Figueroa y continuado por Antonio Caballero. Las portadas laterales se acabaron en este último año por el maestro José Caballero. En 1794 se encargó de las obras José Echamorro, quién finalizó la Iglesia y la torre en 1.801.

Años antes de concluir las obras, la hermandad determinó necesario encargar la realización de un retablo que fuera albergado en el interior del nuevo edificio. Para ello se creó una comisión, en el año 1788, compuesta por Francisco Solano el Mayor, Francisco López Ramírez y Francisco Solano el Menor. El resultado fue un retablo de estilo neoclásico, realizado en madera policromada imitando al mármol jaspeado, culminado ya a principios del S. XIX. Consta de banco, un cuerpo con hornacina central para acoger a la imagen del Crucificado junto a las ánimas del purgatorio, y ático.

Respecto a la imagen del Cristo de Ánimas, en el Libro de cuentas y actas de la Hermandad, correspondiente al año 1799, se da cuenta del pago, en el año anterior, de 682 reales a D. Antonio Lorenzo Aguayo, platero de la ciudad de Córdoba, por hacer la corona de espinas y las potencias a la imagen del Santísimo Cristo de las Ánimas, por lo que es posible atestiguar la existencia de la imagen en 1799. Se conserva abundante

¹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección IV. Adm. Gral. Serie Visitas. Libro 1.345 (1705).

² Libro de Cuentas de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio de Peñaflor 1782-1987.

documentación en el archivo de la hermandad referente a los pagos efectuados por el dorado y policromía del retablo, así como de los avatares sufridos durante la Guerra de la Independencia (1814) o la Guerra Civil (1936-1939), caso contrario al de la imagen analizada. La inexistencia de un documento que acredite el pago por la talla del crucificado en los libros de cuentas de la hermandad sugiere la posibilidad de que ésta fuera donada por alguno de los hermanos a fecha anterior a la ejecución del retablo, ya que este está diseñado para albergar al Crucificado.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Se desconocen.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Documentalmente sólo tenemos constancia de una intervención en el siglo pasado. En octubre de 1953 la talla fue restaurada parcialmente por el escultor sevillano D. José Paz Campano, quien también restauró en esa misma fecha la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Peñaflo. El coste de la intervención fue de 2.520 pesetas, de las cuales 1.020 correspondieron a gastos de alojamiento. Estos gastos fueron sufragados por los hermanos, a partir de una cuota especial de 85 pesetas, y por el hermano mayor, que aportó 1.500 pesetas, según consta tanto en el recibo del escultor, de fecha 11 de octubre de 1953, como en la circular interna emitida durante el mismo mes y año³.

En el transcurso de la restauración fueron detectadas por el escultor manchas de *sangre humana* en la espalda de la talla. Ante este hecho el Arzobispado de Sevilla creó una comisión de investigación que determinó no poder aseverar si la sangre humana había sido colocada ex profeso.

2.4. EXPOSICIONES.

No se conocen

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La existencia del purgatorio forma parte de la doctrina católica romana. El Antiguo Testamento únicamente se refiere al concepto de manera inequívoca en el libro segundo deuterocanónico de los Macabeos (12, 41-46), pero su existencia también se puede intuir en varios pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.

Atendiendo a esta creencia, las primeras cofradías de ánimas del purgatorio nacen en Europa tras la gran epidemia de peste de 1348, extendiéndose el culto durante la siguiente centuria. En este momento, la población, expuesta a grandes mortandades, convive con la muerte de

³ Archivo Hermandad de Ánimas Benditas del Purgatorio de Peñaflo. Recibos y facturas del siglo XX, octubre de 1960.

forma constante, por lo que surgen numerosas supersticiones sobre el penar de las almas: el alma del hombre es juzgada dos veces, una al morir y otra al final de los tiempos. Al concluir el primer juicio el alma es transportada al cielo, donde gozará la presencia de Dios, o al infierno, según los actos cometidos en vida. Sin embargo hay almas que, sin llegar a merecer el infierno, tampoco merecen el cielo, por lo que deben expiar sus pecados para llegar hasta Dios.

El concepto de purgatorio, tal y como se define posteriormente, aparece ya en el Concilio de Florencia de 1434 y se desarrolla plenamente durante la fase boloñesa del Concilio de Trento. El 4 de diciembre de 1563, durante la XXV sesión del Concilio, se reafirma la existencia del purgatorio y de las indulgencias como contestación a los reformadores protestantes, particularmente Lutero, que negaban el poder de la Iglesia para conceder indulgencias. Según el Concilio, el purgatorio será un "lugar" donde las almas necesitan purificarse temporalmente antes de gozar la visión beatífica, a donde deben llegar en estado de absoluta perfección. Este tiempo limitado, no eterno, de purificación puede acortarse mediante la aplicación de indulgencias. La Iglesia, por su parte, tendrá potestad para concederlas al ser depositaria de los méritos infinitos de Jesucristo⁴.

Las dos principales penas que sufren estas almas son de dos tipos, una de daño (el alma es privada de la presencia de Dios, lo cual provoca una profunda tristeza) y otra de sentido (identificada por algunos teólogos con el elemento externo del fuego, símbolo asimismo de purificación). La salvación de estas almas depende pues de la comunidad cristiana.

La creencia en el Purgatorio ha dado lugar a lo largo de la historia de una rica tradición oral que fomentó la aceptación del concepto en el ambiente de religiosidad española en los siglos XVII y XVIII. En este contexto surgen numerosas hermandades dedicadas a socorrer a estas Ánimas a través de acciones como la oración, la limosna, el ayuno y la misa. De ahí la creación de capillas, retablos e imágenes dedicadas a este menester.

Por su parte, el Crucificado es en sí mismo el tema central de la iconografía cristiana y la única imagen imprescindible para el culto. El carácter y representación de la imagen ha ido variando a lo largo de la historia, reflejando el clima predominante del pensamiento y del sentimiento religioso. La imagen más extendida, con la cabeza caída sobre un hombro y corona de espinas, surge en el siglo IX, extendiéndose desde entonces a todo Occidente.

No obstante el tema siempre ha mantenido varios elementos fundamentales: la cruz y los clavos, símbolos del martirio y el sacrificio realizado por Jesús para liberar al género humano del pecado original; y el sudario o perizoma, que aparece en las representaciones artísticas en época medieval.

⁴ JEDIN, H. "Historia del Concilio de Trento". Pamplona 1973, V.III. Págs. 123-132

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

La talla de Peñaflo representa a un Cristo muerto, crucificado por medio de tres clavos sobre cruz arbórea. A sus pies, y entre vívidas llamas, cuatro figuras, una de ellas mujer, agitan sus manos y miran al cielo implorando perdón. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, se trata de la representación de las ánimas del purgatorio.

El rostro de Cristo, de gran serenidad, presenta un óvalo facial alargado enmarcado a través del cabello, que cae desde el centro distribuido en dos mitades: la guedeja derecha sobre el hombro y la izquierda sobre la espalda. Este rasgo acentúa la inclinación de la cabeza hacia el hombro derecho.

Las cejas se arquean hacia los pómulos imprimiendo tristeza a la expresión. Los ojos están cerrados, lo cual permite observar la minuciosidad con la que se han dibujado las pestañas y se han tallado las leves arrugas de los párpados.

La nariz es algo desproporcionada y aguileña mientras la boca, sin embargo, es menuda, destacando en ella el acusado surco naso labial. Completan y perfilan el rostro un bigote poco poblado, así como una barba bífida y ligeramente ondulada.

Los brazos presentan mayor tensión que en otros crucificados, disponiéndose en forma de "Y" respecto al torso, en el que se aprecia un buen modelado, fruto de un cuidado estudio anatómico. La parte superior del tórax se inclina hacia delante e izquierda, estableciendo una ligera "S" respecto a la cabeza. En el costado derecho se abre la herida provocada por la lanzada, herida de la que aún emana algo de sangre.

El sudario, de abundantes pero controlados pliegues, se sujeta mediante un amplio nudo sobre la cadera izquierda, ajeno a toda artificiosidad.

Las piernas muestran los signos de la Pasión a través de pequeñas heridas y rodillas descarnadas. Destacan los pies, de gran tamaño y potentes dedos, denotando un acusado realismo.

La talla en su conjunto emana serenidad, paz y sosiego, sensaciones tan solo interrumpidas por el agitado movimiento de las almas representadas en la zona inferior.

En general, presenta una marcada impronta tardobarroca despojada del dramatismo de épocas anteriores, acercándose más a un concepto pietista de la imagen. No obstante su autor debió conocer la obra de Martínez Montañés y Juan de Mesa durante su periodo de formación como escultor.

Del primero ha tomado el concepto de equilibrio y la armonía compositiva presente, por ejemplo, en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla. Del segundo queda influencia en determinados rasgos faciales y anatómicos, siempre reinterpretados desde la óptica personal del autor. También es posible identificar reminiscencias de la escultura tardo gótica, como la encarnadura, algo más oscura e irreal, la disposición de los brazos en "Y" o la situación del nudo del sudario sobre la cadera izquierda, de manera similar al Cristo de la Vera Cruz de la capital hispalense, (ca. 1540), o al Cristo de Remedio de Ánimas de Córdoba, (S. XVII). Este

último es quizás el rasgo más interesante de esta talla, ya que no existen demasiados ejemplos de este tipo de sudario en el siglo XVIII y posterior⁵.

El eclecticismo a la hora de ejecutar la talla denota la mano de un escultor ilustrado, posiblemente formado en los círculos académicos, y amplio conocedor de la evolución de este tipo de imágenes a lo largo de la historia. Se trata por tanto de un crucificado realizado a finales del S. XVIII, en el que es posible apreciar los fundamentos del periodo tardobarroco, momento en el que se cultiva un arte más sereno y cercano a la espiritualidad a través de la contemplación.

Como propuesta de línea de investigación sería interesante profundizar en la escultura de escuela granadina, ya que las características estilísticas de la talla recuerdan más a la impronta de esta escuela que a la sevillana. Así mismo, cabe mencionar la posible influencia en el autor de José de Mora, escultor granadino nacido en Baza en 1642, sobrino de Pedro de Mena, formado en su taller y, posteriormente, en el taller de Alonso Cano. En su producción destaca el Cristo de la Misericordia de la parroquia de San José del Albaicín (Figura II.1, 2, 3), ejecutada entre 1673 y 1674. En él se puede observar la sencillez compositiva, el canon alargado de la figura y el modelado tenue de la anatomía, rasgos también presentes en el Cristo de Ánimas de Peñaflo.

⁵ Cristo de la Vera Cruz de Albaida del Aljarafe (Anónimo, 1714); Cristo del Amor de Constantina (Antonio Illanes, 1929); Cristo de las Aguas de Sevilla (Antonio Illanes, 1941).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

CAMÓN AZNAR, J. "La Pasión de Cristo en el arte español". Madrid, 1949.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J y SANCHO CORBACHO. "Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla". Sevilla, 1937.

MATARÍN GUIL, M.F. "Creencia popular en las ánimas del purgatorio en los Valles de los Ríos Andarax y Nacimiento". Granada, 2004.

RUS TABERNEIRO, L. "Evolución iconográfica de la Imaginería del Crucificado en España". Córdoba, 2004.

SILANES SUSAETA, G. "La Cofradía de Ánimas del Santo Hospital de Pamplona". Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra. Año nº33, Nº76, 2001. Págs. 225-238

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

FIGURA II.1



Cristo de la Misericordia. José de Mora

FIGURA II.2,3



Cristo de la Misericordia. José de Mora.

1673/74

3.1 DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

3.1.1 Datos técnicos.

El presente informe técnico tiene por objeto exponer los problemas que presenta la imagen y el origen de las patologías y presentar los criterios, tratamientos e intervenciones que requiere la obra.

Para el estudio del estado de conservación se han utilizado diferentes métodos de examen: organoléptico, observación de estratos con instrumentos de aumento y un detallado examen fotográfico.

Estos métodos de examen, ponen de manifiesto datos del estado de conservación de la estructura de la obra y de la policromía, constatando de esta forma las diversas intervenciones y las alteraciones.

Así en los estudios realizados a esta obra se han podido observar una serie de patologías, siendo necesario conocer e investigar las causas que las originan para poder proponer los criterios, tratamientos y actuaciones que la obra requiera.

Tipo de soporte.

La imagen del Cristo de Ánimas es una talla escultórica en madera policromada, de bulto redondo. Se encuentra sujeto a la cruz en cuatro puntos: manos y pies (por medio de tornillos roscados a la cruz con una tuerca) y zona superior del sudario (por medio de un cáncamo que descansa sobre una alcayata colocada en la cruz). La cruz está compuesta por dos travesaños y rematada por una cartela.

Corresponde a la tipología de escultura de bulto redondo y devocional.

La escultura se compone de varias piezas, alguna de ellas se aprecian a simple vista, marcándose las uniones de ensambles sobre la capa pictórica, como por ejemplo las visibles en el torso de la imagen en donde al menos habría tres piezas adheridas a manera de *sándwich* que se observan por las fisuras en el exterior.

Estos ensambles se refuerzan mediante espigas de madera. Estos elementos se pueden distinguir en la mayoría de los casos a simple vista, debido a la rotura de los estratos policromos que se han provocado por la diferencia de los coeficientes de dilatación entre los distintos elementos.

Los brazos están realizados en una sola pieza y unidos seguramente al tronco con una unión viva a testa.

Técnica de ejecución polícroma.

La obra se encuentra policromada en su totalidad. Con una preparación blanca de grosor medio. La policromía es texturada, apareciendo las huellas de la pincelada.

El artista parte de un color general, en este caso de un color rosáceo para las encarnaduras, un blanco marfil para el sudario y un sombra tostada para el pelo. Para realizar rubores y laceraciones va superponiendo capas de color. Para simular las heridas descarnadas crea relieve mediante estuco, superponiendo a éstos la policromía con gran riqueza de matices a base de colores violáceos, rojos y carmines.

Por último, se aprecia una serie de gotas de sangre de color carmín traslúcido, recurso técnico utilizado por el artista para representar con mayor realismo los goterones de sangre que se envuelven con la propia policromía.

La apreciación de la policromía queda enturbiada por la suciedad y el hollín procedente de la combustión de velas depositados en superficie, y sobre todo por los barnices oxidados y policromía añadidos en la reconstrucción realizada en la imagen.

3.1.2. Alteraciones

En el soporte

La talla presenta un gran número de grietas y fisuras que en general corresponden con las zonas de unión de las distintas piezas que constituyen el embón. Estas patologías se han producido por los movimientos naturales de contracción y dilatación de la madera, en la mayoría de los casos ha repercutido en la rotura de los estratos policromos y en la separación parcial y total de la unión de ensamblajes entre piezas.

Por el recorrido exterior de las fisuras regulares podemos adivinar que están ensambladas en disposición longitudinal. Se trata de un ensamblaje de piezas de madera en su mayoría a unión viva (también se han utilizado clavos de forja, sobre todo en algunas uniones "cabeza con fibra" como las que hay en la unión del hombro con los antebrazos). En algunas uniones podemos observar que se han utilizado clavos y espigas de madera, algunos de los cuales manifiestan la cabeza al exterior, fracturando perimetralmente los estratos que componen la preparación y la capa.

Además se aprecian roturas en los dedos de las manos y pies y sobre todo una fractura del soporte en el pie derecho, quizás debido a la presión que provocaba el tornillo en el pie.

En la policromía

Los principales daños que presenta la policromía son la falta de adhesión que se manifiesta principalmente en los bordes de las fisuras de soporte, la pérdida de policromía y preparación y un cuarteado generalizado que en ocasiones se convierte en amplias grietas o fisuras provocadas por los movimientos del propio soporte.

La falta de adhesión se manifiesta con levantamientos y los consiguientes desprendimientos de las capas que conforman el conjunto estratigráfico, originando una serie de lagunas y dejando al descubierto el soporte en unos casos y la preparación en otros. Este problema es más acusado en el paño de pureza.

En los exámenes realizados se ha podido apreciar que la obra ha sido intervenida en algunas zonas, determinando la existencia y localización de la policromía original y de repintes que abarcan amplias zonas.

Son repintes de un fino grosor que se funden con el original a modo de pátina, enmascaran las intervenciones en el soporte y dan un aspecto sucio a la policromía de la obra.

Además se observan repintes puntuales para ocultar daños o cubrir la pasta de relleno utilizada en algunas grietas y en la reconstrucción de soporte. Los repintes se encuentran alterados presentando un desajuste tonal con respecto a la policromía original y desbordan el daño que ocultan tapando parte del original.

3.1.3. Observaciones y conclusión

El soporte de la imagen presenta estabilidad, siendo puntuales las alteraciones observadas. No obstante los ensambles de los brazos al tronco necesitan una consolidación con materiales más adecuados que hagan perdurar la unión entre las piezas.

En cuanto a la policromía, los repintes anteriormente citados crean un desajuste cromático del conjunto de la obra, distorsionando la percepción correcta de la misma. Por otra parte están los daños consistentes en algunas pérdidas en zonas puntuales así como la mala adhesión al soporte, con el consiguiente riesgo de posibles desprendimientos. Por último se encuentra la acumulación de suciedad superficial.

Por lo tanto, teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, el estado actual de la obra se puede considerar como deficiente.

4. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Método y criterio de intervención

Con la finalidad de obtener un mejor conocimiento sobre la materialidad de la obra y establecer un diagnóstico definitivo del estado de conservación de la misma, se han realizado una serie de estudios técnicos previos, métodos físicos y analíticos de examen.

Estos métodos de examen tienen como objetivo conocer aspectos de la obra que no son visibles a simple vista, aportando a su vez información de la estructura interna y de los estratos más superficiales. Se han realizado toma de radiografías, examen con radiación ultravioleta y examen estratigráfico con lupa binocular y análisis químico de materiales pictóricos.

Dado el estado de conservación y el carácter devocional y procesional de la obra, la intervención a realizar contemplará los tratamientos de índole conservativo con objeto de eliminar los daños existentes, y los tratamientos de restauración que requiera la obra, de cara a su presentación estética teniendo en cuenta los valores histórico -artístico y culturales de la misma.

Sistema de sujeción.

Se propone la sustitución del cáncamo que sujetaba la imagen a la cruz a través del sudario por un nuevo sistema. Consiste en un cilindro de acero inoxidable con rosca interna que se embute en el sudario y un perno roscado que sujeta la imagen a la cruz.

El orificio pasante de la cruz se protege y adapta al diámetro del perno con un cilindro de acero inoxidable.

Entre la cabeza de los clavos y la talla se colocaron arandelas aislantes.

Estratos policromos.

- Fijación del conjunto estratigráfico. Se emplearán en este tratamiento materiales afines al original.

- Eliminación de las acumulaciones de suciedad, barnices oxidados y pátinas artificiales y repintes. Se ha realizado un test de solubilidad y pruebas de limpieza para la puesta a punto de este tratamiento.

- Reintegración de las pérdidas de preparación con materiales afines a los originales.

- Reintegración cromática de las lagunas existentes en la policromía con criterio de diferenciación con materiales estables y reversibles (acuarelas y/o pigmentos al barniz).
- Aplicación de una capa de protección.

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.

Limpieza de la policromía.

Se realizará un test de solubilidad para determinar los disolventes a emplear.

Reintegración de lagunas en los estratos policromos.

La reintegración de las pérdidas de preparación se realiza 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.

Paralelamente al proceso de tratamiento en la escultura, se realizará el estudio fotográfico de todos los procesos que se considere oportuno documentar y por último, se recogerá toda la información obtenida de la obra y de la intervención efectuada, en una memoria de intervención.

5. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

Con el fin de que la Imagen se conserve en las mejores condiciones posibles en espera de una posible restauración, es importante que se cumplan las siguientes recomendaciones técnicas:

- Es aconsejable la eliminación del polvo superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un paño suave y extremo cuidado, evitando las zonas con más riesgo de desprendimiento de la policromía.
- Evitar el uso de focos halógenos en las proximidades de las imagen.
- En la medida de lo posible, procurar no exponer a las imagen a cambios bruscos de temperatura y humedad.
- No colocar focos de calor ni velas en las proximidades de las imágenes.
- En los desplazamientos de las imágenes de su ubicación habitual, se recomienda que sea manipulada por zonas que no estén policromadas.
- Es aconsejable que sea siempre la misma persona quien efectúe cualquier manipulación sobre la imagen (desplazamientos, cambios de posición, etc.).
- No colocar ningún objeto o adorno de metal sobre la superficie policroma, así se evitarán arañazos, desgastes y lagunas.
- 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.

6. RECURSOS, PRESUPUESTO Y PLAZOS DE EJECUCIÓN

Los recursos humanos necesarios para la realización del tratamiento son:

Historiador: realización de una investigación histórica que recoja la historia del bien cultural.

Restaurador: ejecución del tratamiento y elaboración de la

memoria final de intervención.

Fotógrafo: realización de la documentación fotográfica de todo el proceso con tomas generales y detalles.

Biólogo: análisis de la naturaleza del soporte.

6.1. Infraestructura y equipamiento específico

La intervención se puede realizar con la infraestructura técnica y equipamiento científico específico del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico (IAPH).

6.2. Valoración económica y plazo de ejecución

El total del presupuesto de ejecución material del proyecto de la intervención asciende a 12.000€; las cantidades expresadas no incluyen el impuesto sobre el valor añadido. El tiempo estimado es de 6 meses.

Están incluidos en el presupuesto:

La redacción del presente informe-diagnóstico y propuesta de intervención.

La realización de la totalidad de los tratamientos descritos.

Todos los materiales y productos de conservación necesarios.

La redacción de una memoria final de intervención.

No están incluidos en el presupuesto:

Traslado hacia/desde las instalaciones del IAPH de la imagen.

Prima de la póliza de seguro

Actividades de transferencia científica y difusión distintas a la redacción de la memoria de intervención.

EQUIPO TÉCNICO

Informe Diagnostico **Jesús Porres Benavides**. Restaurador. Taller de Escultura. Departamento de Tratamiento. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Estudio histórico. **Carmen Iñiguez Berbeira, Valle Pérez Cano**, Historiadoras del Arte. Departamento de Investigación. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Estudio fotográfico del estado conservación de la obra. Estudio fotográfico: **José Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Departamento de Análisis. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Sevilla a 13 de noviembre de 2009

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Fig. N° 1: Cristo de Ánimas en posición de tres cuartos.

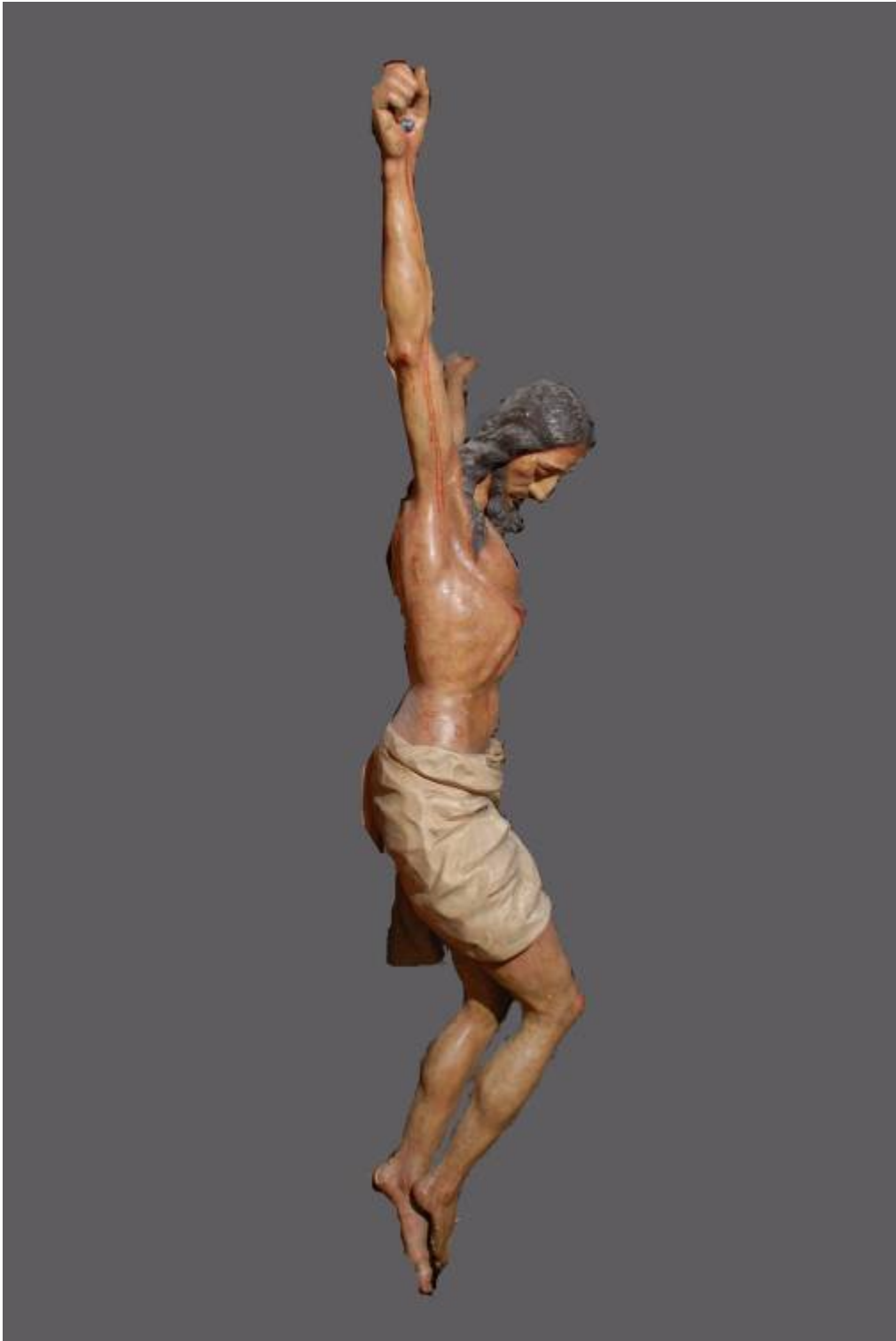


Fig. N° 2: Cristo de Ánimas, perfil derecho.

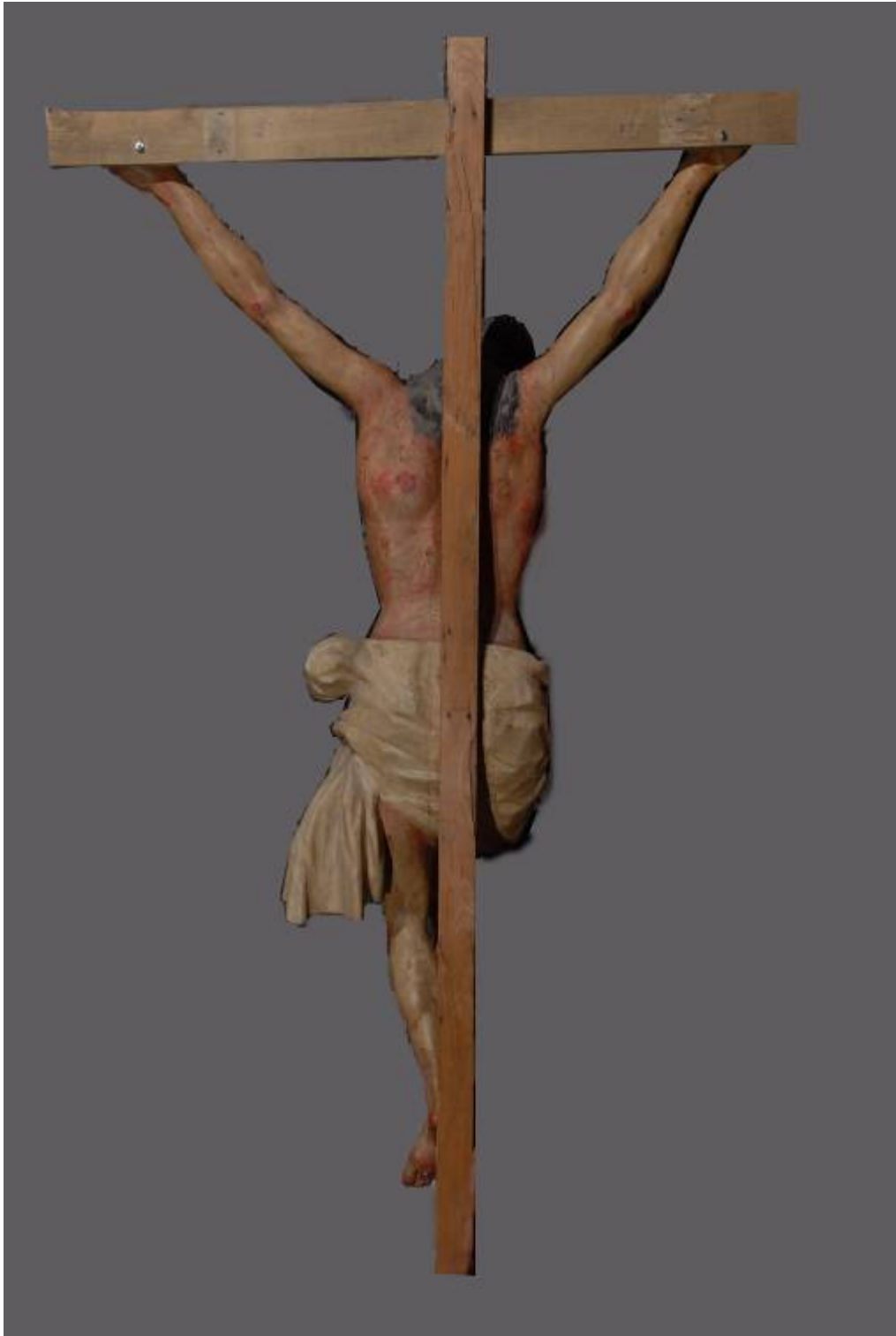


Fig. Nº 3: Cristo de Ánimas, reverso.



Foto 4,5,6 y 7 : Diversas patologías en la preparación de la obra: Perdida de preparación en el talón del pie de la imagen, rotura del conjunto estratigráfico y del soporte en el pie del cristo, ensamble del brazo derecho y levantamiento del conjunto posiblemente por empuje de elemento metalico o espiga.



Foto N°. 8 y 9 : Alteraciones en la capa policroma, existencia de repintes en la zona posterior de la espalda y en el pecho con desajuste tonal apreciable.



Foto N°. 10 y 11: Vistas de la parte superior del crucificado y la cabeza.



Foto nº 12 : Acumulacion de suciedad en el reverso de la cabeza y levantamiento del estrato policromo en la zona de la cabellera.



Foto nº 13 : Detalle del retablo donde se ubica el Cristo de Ánimas.