

**INFORME HISTÓRICO-ARTÍSTICO, ANALÍTICO, DE ESTADO DE
CONSERVACIÓN Y TRATAMIENTO REALIZADO A LA IMAGEN DE
NUESTRA SEÑORA DE LA SANGRE DE LA HERMANDAD DE LA
VERA-CRUZ DE GERENA.**

-CENTRO DE INTERVENCIONES -

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.

1. IDENTIFICACIÓN : FICHA TECNICA.

- 1.1. TÍTULO U OBJETO: Ntra. Sra. de la Sangre.
- 1.2. TIPOLOGÍA: Escultura (bulto redondo).
- 1.3. PROVINCIA: Sevilla.
- 1.4. MUNICIPIO: Sevilla.
- 1.5. INMUEBLE: Iglesia de San Benito Abad.
- 1.6. UBICACIÓN: Retablo Mayor, hornacina lateral izquierda del primer cuerpo.
- 1.7. PROPIEDAD: Hdad. de la Vera-Cruz (Gerena).
- 1.8. DEMANDANTE DE LA INTERVENCIÓN (nombre, dirección, teléfono).
Hdad. de la Vera-Cruz.
C/ Cristo de la Vera-Cruz Nº 36
41860 Gerena.
- 1.9. ESTADO JURÍDICO: Bien mueble, sin protección jurídica específica.
- 1.10. ICONOGRAFÍA: Dolorosa.
- 1.11. AUTOR/ES: Anónimo.
- 1.12. CRONOLOGÍA: Último tercio del siglo XVIII, primer tercio del siglo XIX.
- 1.13. ESTILO: Barroco.
- 1.14. ESCUELA: Sevillana.
- 1.15. DIMENSIONES: 1´47 x 0´57 m. (h x a).
- 1.16. INSCRIPCIONES, FIRMAS, MARCAS, MONOGRAMAS, ETC.:
- 1.17. FECHA DE INICIO DEL EXAMEN:
Examen preliminar efectuado en marzo de 1994.
- 1.18. FECHA DE FINAL DEL EXAMEN Y DEL TRATAMIENTO DE

INTERVENCIÓN: 14 de diciembre de 1994.

2. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO

2.1. Introducción. Origen histórico de la Hermandad.

La fundación de la Hermandad de la Vera-Cruz de la villa de Gerena, debió producirse en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Consolación (actualmente de la Purísima Concepción) a finales del siglo XVI según Hernández Parrales. Sus primeras reglas fueron aprobadas en el año 1589 por el licenciado don Fernando Rodríguez provisor y delegado del arzobispo don Rodrigo de Castro, ya que este prelado en el Sínodo de Sevilla de 1586 prohibió la fundación de cofradías sin licencia o autorización eclesiástica (1).

En el libro de la Hermandad de 1834 titulado "Nuevas y originales ordenanzas de la cofradía de las Hermandades unidas del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y San Benito de esta villa de Gerena", se nos dice que la Hermandad de la Vera-Cruz estaba formada en el año 1598, como así mismo, la cofradía del Señor San Benito y en razón de haber pocos cofrades y ser pobres solicitaron la reunión de las dos hermandades y de sus estatutos (2).

Hernández Parrales continúa diciéndonos que esta cofradía se instaló en la ermita de San Benito Abad a mediados del siglo XVII y se celebraba la fiesta del santo con gran solemnidad (3). Sin embargo, nosotros creemos que su instalación dentro del pueblo sería anterior a esta época, cuando se fusionaron

ambas Hermandades, es decir a finales del siglo XVI, pues ya existía esta ermita de San Benito en el centro de la villa de Gerena.

A finales del siglo XVIII en la ermita de San Benito había un fraile franciscano que administraba los sacramentos y trataba de constituir esta ermita en parroquia independiente, e incluso, los hermanos de la Vera-Cruz recogían la llave del Monumento del Jueves Santo de la parroquia y se la ponían al Santo Cristo o a la Virgen en su salida procesional. El párroco del pueblo denunció el hecho y la cofradía fue disuelta.

Esto dio lugar a que de nuevo el día 29 de diciembre de 1832, se reunieran los hermanos de la Vera-Cruz en su ermita u hospital de San Benito para redactar nuevas Reglas que le fueron aprobadas el año 1834 (4).

De este hecho deducimos, que en la actualidad la Hermandad posea desde el año 1834 una serie de libros que hemos podido consultar, y que fueron el resultado de una nueva etapa de esta Hermandad, hoy denominada Real, Pontificia y Antigua Hermandad de San Benito Abad, Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y María Santísima de la Sangre, con sede en la capilla del antiguo convento-hospital de San Benito o de la Sangre del pueblo de Gerena.

2.2. Origen de la obra.

En el inventario de Sevilla y su provincia se fecha esta Imagen de Ntra.Sra. de la Sangre a finales del siglo XVIII (5).

En los años 1741-1742 encontramos que se nombra por primera vez en la sede de la Hermandad de la Vera-Cruz (capilla del hospital de San Benito) a una

Virgen denominada Ntra.Sra. del Consuelo (6).

Posteriormente en el libro de 1834 de dicha Hermandad de "entradas y averiguaciones", se vuelve a citar esta Imagen, diciendo que "...los hermanos de Ntra.Sra. del Consuelo celebran función en esta capilla durante los días 12 y 14 de septiembre, por lo que esta Hermandad de la Vera-Cruz no puede celebrar función alguna en la capilla y además no disponer de fondos...."(económicos) (7).

De nuevo se cita a esta Imagen en otro libro de la Hermandad, de la misma fecha, denominado de "nuevas y originales ordenanzas", diciéndonos que "... en virtud de hallarse dicha capilla en el centro del pueblo, sale en Santo Rosario públicamente por las calles, llevando a Ntra.Sra. del Consuelo que no se conseguiría estando en la parroquia por lo dilatada en que se encuentra..." (8).

Con esto se demuestra que Ntra.Sra. del Consuelo era titular de otra Hermandad y que residía normalmente y con cierta probabilidad en la parroquia, pues antiguamente se titulaba dicha parroquia con este nombre.

Con esto deducimos que la Imagen de Ntra.Sra. de la Sangre es una escultura completamente distinta a la del Consuelo, ya que existía esta última en 1741-42, era titular de otra Hermandad procedente de la parroquia y además no pudieron celebrar cultos los hermanos de la Vera-Cruz en septiembre de 1834 por estar celebrando cultos en su capilla los de Ntra.Sra. del Consuelo.

En el libro de 1834 de la Hermandad de la Vera-Cruz de "entradas y

averiguaciones", se recoge en un cabildo celebrado el 31 de agosto de ese mismo año, un acuerdo que determinaba la celebración de una función en honor de la Virgen para el 8 de septiembre donde no se le denomina bajo ninguna advocación, solamente se le nombra como Nuestra Señora (9).

La primera vez que se nombra a la Virgen de la Sangre, bajo esta advocación es en el acuerdo que toman los hermanos en 1835, para celebrar la fiesta de la Santísima Virgen el día 8 de septiembre, acordando que se reduzcan los cultos a una misa cantada con el Santísimo Sacramento manifiesto (10).

Posteriormente encontramos alusiones a la Virgen pero sin nombrar su advocación aunque si objetos y enseres que creemos fueron de su pertenencia, como un arco iris que se compra nuevo y se vende el antiguo (11).

El 18 de agosto de 1839 se decide en cabildo "...que se recogieran las ráfagas de plata de la Virgen para la función del 8 de septiembre y si no para la Semana Santa..." (12). También en 1844 se nos habla de componer una mesa y comprar "una espigueta" de plata para que la Virgen la luciera en la función de ese año (13). Asimismo se enumeran las distintas donaciones por hermanos y hermanas a Ntra. Sra. entre ellas: un cetro, un arco iris, una media luna, una corona...,incluido un sacramento o relicario de plata (14). Fig.1

Este listado de enseres coincide con lo que nos comenta Hernández Parrales "...la Dolorosa con el título de Ntra. Sra. de la Sangre con un sacramento pequeño y una cruz ambos de plata entre las manos junto al pecho. Poseía corona de plata y media luna de igual metal y vestida de negro con bordados de oro y manto negro de terciopelo liso..." (15).

De nuevo en 1854 se nombra bajo la advocación de la Sangre, donde se comenta que procesionan penitencialmente las sagradas efigies de Jesús Crucificado y María Santísima de la Sangre el día del Jueves Santo (16).

En 1883 encontramos un segundo inventario con alhajas y enseres de la Virgen (17).

Ya en nuestro siglo, en concreto en 1924, se realiza un nuevo inventario donde se citan a las imágenes titulares entre ellas a la que nos ocupa (18). Fig.2

2.3. Cambios de ubicación y/o propiedad.

Sólo sabemos de un cambio de ubicación por mediación de una fotografía del interior de la iglesia de San Benito de Gerena, publicada en el "Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla", en su figura 321, donde apreciamos en el retablo mayor a la Imagen de Ntra. Sra. de la Sangre, sobre los años 1950 al 1955, estando colocada en dicho retablo mayor pero no en la hornacina que actualmente ocupa en el lado del Evangelio, sino en la hornacina del lado derecho, es decir en el lado de la Epístola donde hoy se encuentra un Cristo Atado a la Columna (19).

2.4. Restauraciones y modificaciones efectuadas.

Referente a si la Imagen sufrió alguna intervención anterior a 1960 no hemos

encontrado documentalmente ninguna, aunque sí sabemos, por antiguos miembros de la Hermandad, que a partir de esta fecha ha tenido varias modificaciones.

Sobre la década de los años 60 el imaginero Luis Ortega Brú le intervino en las manos, repolicromándolas a base de unas veladuras muy finas.

Posteriormente en el año 1984 el escultor Antonio Dubé de Luque por encargo de la Hermandad le repinta los labios, caballete de la nariz y le aplica una pátina en los párpados, surco naso-labial y barbilla perdiendo la Imagen de Ntra. Sra. de la Sangre su aspecto primitivo de serenidad y clasicismo.

Por último en el año 1989 el escultor imaginero Juan Ventura le realiza nuevas pestañas superiores de pelo natural.

2.5. Análisis iconográfico.

El papel de Corredentora de Ntra. Sra. se asimiló rápidamente desde la piedad popular, de aquí, que desde la Edad Media se institucionalizó la fiesta de los Dolores de María.

La devoción a las Vírgenes Dolorosas surge y florece junto a la práctica del Vía Crucis. Este acto piadoso conmemora la Pasión de Cristo y fue difundido por el Beato Alvaro de Córdoba, al volver de Tierra Santa en 1420.

La advocación mariana de Ntra. Sra. de los Dolores la difundió de forma muy especial en Sevilla y su provincia el franciscano Fray Bernardino de Laredo

cuando publicó en 1535 la obra titulada "Subida al Monte-Sión" (20).

A tenor de cuanto expuesto queda, en Andalucía llamamos genéricamente Dolorosa a cualquier imagen mariana que procesiona bajo palio, tras el paso de Cristo, sin reparar en su advocación específica.

La representación iconográfica de la Dolorosa aparece perfectamente definida a finales del siglo XVI en toda Andalucía, y perdura a través del momento barroco hasta nuestros días. El modelo es siempre el mismo, son imágenes de candelero para ser vestidas. En consecuencia, solo presentan talladas perfectamente en madera la mascarilla y las manos. Sus distinciones se centran en la policromía, en los giros e inclinaciones de la cabeza, en las direcciones de la mirada, y en las posturas de las manos (21).

Desde finales del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII lucen por afanes naturalistas, ciertos aditamentos: ojos y lágrimas de cristal, pestañas y cabellera de pelo natural.

En el barroco se impone una Dolorosa de gran delicadeza emocional, vestida con ricos ornamentos y con un gran decorativismo y afectismo teatral propio de la época.

Las vestimentas de las Dolorosas andaluzas se inspiraron en líneas generales, en el modelo impuesto por San Lucas que se venera en la iglesia de Araceli de Roma. La Virgen se cubre con toca y manto, al gusto monjil, y reposa una mano sobre el pecho atravesado de puñales. Esta estampa obtuvo una gran difusión a partir del cuatrocientos, a juzgar por las innumerables tablas flamencas conservadas, más o menos respetuosas con el original.

Tenemos un dato esclarecedor de la indumentaria que a mediados del siglo XVI tenían nuestras Dolorosas pues según las Reglas de 1549 de la Cofradía de la Concepción de Regina, la titular procesionaba "...vestida de negro y cubierta con un manto azul y un lienzo blanco en las manos..." (22).

Pero cuando se fija el modelo de vestir a estas imágenes marianas es unos años después. Desde entonces, la Virgen de los Dolores suele vestirse siempre con saya y manto negro. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, dispuso que el escultor Gaspar Becerra reprodujera en una imagen de vestir la Virgen de la Soledad o de las Angustias representada en un cuadro que trajo de Francia. Ultimada la efigie se expuso, vestida con el traje de la condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la reina, en una capilla de la iglesia del Buen Suceso o Servitas de Madrid. Y allí, precisamente, se fundó en 1567 una cofradía o congregación que difundió por muchos pueblos de España esta advocación mariana.

Lucen pues, anacrónicamente la indumentaria de una viuda o dueña de la época de Felipe II en sustitución del típico traje hebreo (23).

En el atuendo de las Dolorosas sevillanas que ha evolucionado a tenor del gusto estético de cada época destacan la saya, el tocado y el manto.

La indumentaria de las Dolorosas al ser imágenes de candelero, llevan una serie de vestimentas que completan la morfología de la Virgen.

En primer lugar llevan una serie de atuendos interiores como son: justillo,

camisa sin manga, camisa con manga larga, corpiño y varias enaguas para aumentar el volumen del candelero.

Las vestimentas exteriores son normalmente las siguientes: La saya , equivalente al vestido se ajusta siempre a la cintura con una cinturilla, fajín o cingulo, que simboliza la manifestación exterior de la virginidad de la Madre de Dios. El tocado, confeccionado con una mantilla española con encajes de blonda, con velo de tul y cualquier otro tejido de calidad, va sujeto a base de alfileres y es la versión sevillana del "schebisin" judío que enmarca el rostro de las Dolorosas. El manto, es amplísimo y normalmente profusamente bordado en oro, plata y seda de colores, es el típico manto de misericordia de raigambre medieval. Simboliza la acogida de María a todos sus hijos representados en los costaleros, que bajo tan suntuosa prenda encuentran cobijo y protección (24).

Además estas Dolorosas ostentan en su mano derecha un fino pañuelo con el que enjugan sus lágrimas. En la mano izquierda portan un rosario dorado que encierra una mayor significación ya que es la práctica piadosa que resume los más importantes acontecimientos de la Redención, contemplados desde la óptica de María.

También tenemos que destacar como complemento indispensable en el atavío de las Dolorosas, la corona, que subraya sin más, la realeza de la Madre de Dios, pues fue coronada como Reina y Señora del universo.

En su salida procesional exhiben joyas que tienen un valor simbólico. (Fig.3)

El origen de la advocación de Ntra. Sra. de la Sangre creemos que pudo ser

por varias alusiones o significados:

- Según Sánchez Herrero las cofradías penitenciales y en concreto las cofradías de la Vera-Cruz fueron las primeras que incorporaron la disciplina, flagelación o cofrades de sangre en toda la Península Ibérica durante la segunda mitad del siglo XV y todo el siglo XVI (25). De aquí la posible advocación de la Virgen. Además desde siempre el título de la Sangre de Cristo ha estado relacionado con las distintas hermandades de la Vera-Cruz e incluso, otras Dolorosas titulares en hermandades de este mismo nombre ostentan la advocación de Ntra. Sra. de la Sangre como la del pueblo sevillano de Tocina.

- También pudo adoptar el nombre de Ntra. Sra. de la Sangre cuando se fusionó esta hermandad con la de San Benito y se trasladó a la capilla del hospital denominado de la Sangre (26).

Ntra.Sra. de la Sangre sale procesionalmente en la tarde del Martes Santo, bajo palio de terciopelo verde realizado por las Madres Trinitarias, llevando en la "Gloria" o tondo central del techo, una representación de la patrona del pueblo de Gerena, Ntra. Sra.de la Encarnación.

En su salida anual luce la Virgen de la hermandad de la Vera-Cruz, una saya de tisú de plata bordada en oro y sedas de colores con un cingulo en la cintura igualmente bordado y realizado en los talleres de la Casa Hermandad, llevando además un fajín de Capitán General.

El manto procesional es de terciopelo verde, denominado de malla por el tipo de bordado en cuadrículas, y fue confeccionado en los talleres de Benjamín

Pérez de Bollullos de la Mitación. Sobre este manto, y a la altura de la cabeza y los hombros se cubre Ntra. Sra. con una toca calada de malla de oro e hilos de seda bordada también en el taller de la Hermandad.

Porta corona imperial realizada en plata sobredorada de los talleres del orfebre sevillano Luis Jiménez desde el año 1982, y exhibe en su mano derecha un pañuelo y en la izquierda un rosario dorado.

Sobre el tocado presenta la Medalla de Oro de la Hermandad, así como el anagrama del Ave María realizado por el platero Villarreal. En este año se le ha concedido la Medalla de Oro de la Diputación Provincial de Sevilla.

Además porta a sus pies el Bastón de Mando de la Alcaldía de la villa de Gerena, y una pluma de oro prendida en el fajín militar, regalo de la primera pregonera de la Hermandad de la Vera-Cruz de Genera.

Esta escultura de Ntra. Sra. de la Sangre ha salido en ocasiones como imagen de Gloria. Además por su semblante sereno y dulce se deduce que pudo ser en su origen una imagen mariana de las denominadas de Gloria, pues no presenta lágrimas y sus rasgos faciales no son de Dolorosa. Así mismo, en la espalda presenta esta Imagen dos plaquetas metálicas rectangulares que servían como sistema de sujeción de las ráfagas de plata que se le colocaban antiguamente cuando procesionaba probablemente como imagen gloriosa, aunque también hay que considerar que en el siglo XVIII a las Dolorosas se les colocaban ráfagas. Nos consta que esta talla ha salido en ocasiones excepcionales como imagen de Gloria y su última salida como tal, la realizó en 1987 en conmemoración del Año Santo Mariano, llevando ráfagas, cetro y media luna a

los pies.

2.6. Análisis estilístico.

La representación de Ntra. Sra. de la Sangre es actualmente una imagen de Dolorosa que tiene unos rasgos faciales vagamente definidos y capta la hermosura clásica de una talla de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX.

Su rostro forma un óvalo de perfecto dibujo y su color pálido son característicos de las imágenes de corte neoclásico.

La cara presenta una frente despejada y no muestra ceño fruncido, como en la mayoría de las Dolorosas, fingiendo un tratamiento de la piel terso y liso en señal de serenidad y dulzura.

Los ojos de cristal con el iris de color marrón y la pupila dilatada nos presentan una mirada calmada y sosegada, dándole a su rostro una expresión de resignación. Las cejas son arqueadas y las pestañas superiores postizas de pelo natural, siendo las inferiores pintadas y separadas. No muestra en sus mejillas lágrimas, solamente están sonrojadas al igual que los párpados y la barbilla dándole un efecto de humildad y ternura.

La nariz recta con sus aletas marcadas, hace que mirándola de perfil nos encontremos con una cara totalmente clásica.

Su boca de labios cerrados y finos junto con el surco naso-labial poco marcado

al igual que las comisuras, señalan un cierto rictus de alegría completándose la expresión con un mentón poco pronunciado hacia adelante y con un gracioso hoyuelo sonrojado en la parte central de la barbilla.

La Virgen inclina suavemente la cabeza hacia la derecha buscando un punto de apoyo invisible y teniendo la mirada perdida y ensimismada.

El cuello es recto y poco anatomizado, también se le aprecia debajo del pelo los lóbulos de las orejas con orificios para colocarle pendientes. El pelo se encuentra pintado y poco tallado con raya en el centro y recogido hacia la nuca quedando este tapado por una peluca de pelo natural.

Las manos son carnosas y semicerradas con unos hoyuelos muy marcados en el nacimiento de los dedos. Los brazos y antebrazos sin anatomizar son articulados.

El tronco constituye la parte superior del cuerpo de Ntra. Sra. esta pintado de azul y presenta un aspecto tosco y ligeramente anatomizado marcando el pecho y la cintura, llegando a la altura de las caderas donde se une con el candelero el cual esta formado por un sencillo esqueleto troncocónico de madera constituido por cuatro listones que enlazan el busto o tronco con unas bases ovaladas que sirven de apoyo a la Imagen.

2.7. Otros datos.

Como datos curiosos y no referidos a la Imagen de Ntra.Sra. de la Sangre

hemos considerado oportuno introducir en este informe, algunos datos encontrados en nuestras investigaciones referidos al Santísimo Cristo de la Vera-Cruz, titular de la Hermandad.

En el libro de "Cuentas de cargo y data" de esta Hermandad se dice que en el año 1853 se le paguen 700 vellones a Don Juan de Astorga por la composición del Señor (27).

También se cita en otro libro de "Acuerdos" de la cofradía que el día 29 de agosto de 1852 se da cuenta de estar concluida la obra hecha de Nuestro Santísimo titular por el profesor de escultura Don Juan de Astorga y era necesario encargar a una persona con peones para ir a recogerla a Sevilla, comisionando a Don Francisco Galantes y Don Lucas Ruiz los cuales aceptaron el ir a recogerlo (28). Aunque hacía cuatro años que había fallecido el escultor Juan de Astorga (+ 1849), creemos que el taller lo mantendría su hijo Gabriel por lo que es probable que se siguiera denominando todavía al taller por el nombre del padre y maestro.

Posteriormente sobre 1959 se cita que al Cristo de la Vera-Cruz no se le darán cultos ese año por estar reformándolo (29).

También en el mismo libro pero en 1965 se citan las reformas y reparaciones que se llevaron a cabo por parte de la Hermandad y se nos comenta de una nueva reparación al Cristo (30).

También sabemos que el Cristo de la Vera-Cruz fue últimamente restaurado por el imaginero Juan Ventura en la década de los ochenta.

2.8. Conclusiones.

La escultura de Ntra. Sra. de la Sangre, pensamos que en sus orígenes pudo ser una Imagen de las llamadas de Gloria, que con el tiempo pasó a convertirse en Dolorosa, o bien tuvo esa doble finalidad, saliendo procesionalmente vestida de Virgen gloriosa o vestida de dolorosa en Semana Santa como actualmente sale.

La investigación documental referente a la autoría y cronología de la Virgen de la Sangre, así como, el estudio comparativo con otras imágenes no ha sido lo fructífera que hubiésemos querido. No obstante, sí podemos situar cronológicamente la obra hacia el último tercio del siglo XVIII o primer tercio del siglo XIX por las siguientes razones:

- En los documentos no aparece hasta el año 1835, en el libro de "Acuerdos" de la cofradía, donde se cita por primera vez bajo la advocación de la Sangre, aunque sí se nombra ya a una imagen de Ntra. Sra. en los cultos que habían de celebrarse en su honor el año anterior, es decir, en 1834 (31). Ya Hernández Parrales nos comenta que esta Hermandad fue suprimida a finales del siglo XVIII y se vuelven a reunir los antiguos hermanos para constituir nuevas Reglas y ordenanzas en 1832. Lo más probable es que sobre esta fecha encargasen la Imagen de la titular.
- Otro dato importante que hemos tenido en cuenta, ha sido el resultado de los análisis químicos de una muestra extraída del torso de la Imagen,

conteniendo azul de Prusia. Este pigmento se descubrió en Berlín en 1704 y se empezó a utilizar en el mundo artístico a partir de 1720 (32). Creemos que comienza a emplearse en Andalucía aproximadamente sobre el segundo tercio del siglo XVIII, pues en otro análisis efectuado en el cuadro titulado la "Apoteosis de la Inmaculada" de Domingo Martínez, pintado hacia 1740, aparece en una estatigrafía azul de Prusia, lo que nos confirma que sobre esa fecha ya se estaba empleando en Sevilla este tipo de pigmento (33). Esto confirma que la escultura necesariamente se realizaría con posterioridad a dicha fecha.

- Finalmente sus rasgos estilísticos, morfológicos así como el tono pálido de la policromía son propios de la estética clasicista de la transición de los siglos XVIII al XIX.

NOTAS

- (1). Hernández Parrales, A.: "Las hermandades de la Vera-Cruz de la diócesis de Sevilla". Sevilla 1970. Pág. 80.
- (2). A.H.V-C. de G. Libro. "Nuevas y originales ordenanzas de la Cofradía de las Hermandades unidas del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y San Benito de esta villa de Gerena". Gerena 1834. Pág. 1.
- (3). Hernández Parrales, A.: Op. cit. Pág. 81.

- (4). Hernández Parrales, A.: Op. cit. Pág. 81.
- (5). A.A.V.V.: "Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia". Tomo II. Madrid 1985. Pág. 357.
- (6). A.P.A.S. Visitas pastorales (Administración General). Libro 1386, folio 510.
- (7). A.H. V-C. de G. Libro de "Entradas y averiguaciones". Pág.1, línea 32.
- (8). A.H. V-C. de G. Libro de "Nuevas y originales ordenanzas". Gerena 1834. Págs.15 y 16, línea 2.
- (9). A.H. V-C. de G. Libro de "Entradas y averiguaciones". Pág.1, línea 11.
- (10). A.H.V-C. de G. Libro de "Acuerdos de la cofradía". Gerena 1834. Pág. 14, línea 4.
- (11). A.H.V-C. de G. Libro de "Entradas y averiguaciones". Pág.1, línea 4.
- (12). A.H.V-C. de G. Libro de "Acuerdos de la cofradía". Pág. 13, línea 7.
- (13). A.H.V-C. de G. Libro de "Entradas y averiguaciones". Pág. 4, líneas 20 y 21.
- (14). A.H.V-C. de G. Libro de "Entradas y averiguaciones". Pág.40.
- (15). Hernández Parrales, A. : Op. cit. Pág.81.
- (16). A.H.V-C. de G. Libro de "Acuerdos de la cofradía". Pág. 85, línea 26.
- (17). A.H.V-C. de G. Libro de "Actas y acuerdos". Gerena 1883. Pág. 186.
- (18). A.H.V-C. de G. Libro de "Cuentas y cargo y data de la Vera-Cruz". Gerena 1834. Pág. 55, línea 2.
- (19). Hernández Díaz, J. y otros "Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla y su provincia".Tomo IV. Sevilla, 1955. Pág. 117 (fig. 321).
- (20). García de la Concha Delgado, F. : "La devoción a la Dolorosa en Sevilla".Diario ABC de Sevilla 13-3-1988. Págs. 45 y 46.

- (21). González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. : "Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla". Sevilla, 1992. Pág. 37.
- (22). García de la Concha Delgado, F. : Op. cit. Sevilla 22-3-1988. Pág. 45.
- (23). González Gómez, J.M. y Carrasco Terrizo, J.J. : "Escultura mariana onubense". Huelva, 1990. Págs. 212-213.
- (24). Trens, M.: "María iconografía de la Virgen en el arte español". Madrid 1946. Págs. 256-260.
- (25). Sánchez Herrero, J. y otros: "Las cofradías de Sevilla: Historia, Antropología y Arte". Sevilla 1985. Págs. 11 y 12.
- (26). Morales Martínez, A.J. y otros: "Guía artística de Sevilla y su provincia". Sevilla 1989. Pág. 577.
- (27). A.H.V-C. de G. Libro de "Cuentas de cargo y data de la Vera-Cruz". Gerena 1834. Pág.6, línea 5.
- (28). A.H.V-C. de G. Libro de "Acuerdos de las cofradías". Gerena 1834. Pág.29, línea 5.
- (29). A.H.V-C. de G. Libro de "Actas y acuerdos" de 1883. Pág. 11.
- (30). A.H.V-C. de G. Libro de "Actas y acuerdos" de 1883. Pág. 65 (Acuerdo del año 1965).
- (31). Hernández Parrales, A.: Op. cit. Pág. 81.
- (32). Gómez González, M^a. Luisa: "Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte".Madrid 1994.
- (33). González López, M^a. José: "Estudio de las preparaciones de pintura sobre soportes de tela y tabla, caracterización de sus principales componentes, comportamiento y factores de deterioro". Tesis doctoral. Sevilla 1992. Pág. 598.

2.9. Fuentes documentales.

- Archivo de la Hermandad de la Vera-Cruz de Gerena. (A.H.V-C. de G.).

1. " Libro de entradas, averiguaciones y libro de los cofrades de las Hermandades reunidas del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y San Benito ".1834.
2. " Libro de cuentas de cargo y data de Vera-Cruz ".1834.
3. " Libro de acuerdos de la cofradía de las Hermandades reunidas del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y San Benito ".1834.
4. " Nuevas y originales ordenanzas de la cofradía de las Hermandades unidas del Santísimo Cristo de la Vera-Cruz y San Benito de esta villa de Gerena ". 1834.

5. " Libro de actas y acuerdos ". 1883.

- Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla (A.P.A.S.).

1. Legajos varios, sección Justicia, serie fábrica.
2. Legajos varios, sección Justicia, serie Hermandades y Cofradías.
3. Legajos varios, sección Administración General, serie visitas pastorales.
4. Legajos varios, sección Gobierno, serie Hermandades.
5. Legajos varios, sección Justicia, serie colegios, conventos y hospitales.

2.10. Bibliografía General de la obra.

- Hernández Parrales, A.: "Las Hermandades de la Vera-Cruz de la Diócesis de Sevilla". Sevilla 1970.
- Hernández Díaz, J. y otros: "Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla y su provincia". Tomo IV. Sevilla 1955.
- García de la Concha Delgado, F.: "La devoción de la Dolorosa en Sevilla". Diario ABC de Sevilla, 13-3-1988.
- González Gómez, J.M. y Roda Peña, J.: "Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla". Universidad de Sevilla. Sevilla 1992.
- González Gómez, J.M. y Carrasco Terrizo, J.J.: "Escultura mariana onubense". Diputación provincial de Huelva. Huelva 1990.
- Morales Martínez, A.J. y otros: "Guía artística de Sevilla y su provincia". Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1989.
- Gómez González, M^a Luisa: "Examen científico aplicado a la conservación

de obras de arte". Madrid 1994.

- González López, M^a.J.: "Estudio de las preparaciones de pintura sobre soportes de tela y tabla, caracterización de sus principales componentes, comportamiento y factores de deterioro". (Tesis Doctoral). Sevilla 1992.
- A.A.V.V.: "María iconografía de la Virgen en el arte español". Madrid 1946.
- Sánchez Herrero, J. y otros: "Las cofradías de Sevilla: Historia, Antropología y Arte". Sevilla 1985.
- Dubé de Luque, A.J.: "Religiosidad popular en Gerena". Revista "El Cofrade" (provincia). Sevilla, octubre 1989.
- "Sevilla pueblo a pueblo. Gerena". Diario ABC de Sevilla, 5-12-1981.

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

El presente informe técnico tiene por objeto reflejar los problemas que ha simple vista presentaba la imagen, el origen de las patologías, los estudios complementarios que se han realizado, y el tratamiento de restauración efectuado a la escultura.

En su elaboración han sido empleados la observación visual de la obra, el estudio de la documentación aportada por el examen radiográfico efectuado y por la documentación técnica elaborada (fotografía general, fotomacrografía, fotomicrografía, fotografía con iluminación ultravioleta y de detalle de la obra), y los resultados del estudio analítico e histórico.

3.1. Datos técnicos y estado de conservación del soporte.

La escultura ha sido examinada desmontando el candelero y las diferentes piezas que la configuran una vez trasladada la imagen al taller de escultura del IAPH, donde se dispone de los medios y del acondicionamiento técnico necesario para proceder a desmontar la imagen con la seguridad que requiere esta operación.

3.1.1. Presencia o ausencia.

Actualmente la escultura mantiene su soporte original de madera.

3.1.2. Tipo de soporte.

El soporte de la imagen está constituido por madera de naturaleza resinosa y configurado por: cabeza-torso, brazos (brazo y antebrazo), manos y candelero. Todas las piezas son macizas y los brazos y antebrazos se hallan recubiertos de una tela de lino clavada con puntillas.(Ver esquema nº 1 y foto nº 1, 2, 3 Y 4).

3.1.3. Identificación de la madera y de los materiales constituyentes del soporte.

Dado el gran número de piezas constitutivas y el consiguiente nº de muestras que había que extraer para determinar con fiabilidad el tipo o tipos de madera con exactitud, se ha considerado conveniente no realizar esta identificación.

3.1.4. Nº de piezas del soporte.

Actualmente la escultura se presenta constituida por diferentes piezas unidas

entre si por diversos sistemas de ensambles. Estos ensambles se han podido precisar tras el estudio de la documentación radiográfica realizada por el IAPH en abril de 1994, y el posterior desmontaje de la imagen y su reconocimiento visual. Las piezas que hemos observado las detallamos a continuación:

Cabeza y torso: La cabeza y el torso de la imagen están constituidas por el ensamble a unión viva (madera encolada en contacto entre sí) de diecisiete piezas cuadrangulares de diversas medidas que se han podido observar tras el desmontaje del candelero, en la base del torso (Véase gráfico nº 4 Y 5 y foto nº 38). Posiblemente para obtener la dimensión de los hombros de la imagen se han añadido dos pequeñas piezas en sus extremos; este conjunto de piezas no es apreciable en radiografías, pero si distinguible a simple vista (Véase gráfico nº 9, 10 Y 11 y foto nº 19).

En la cabeza se puede apreciar claramente la mascarilla y las oquedades dejadas para introducir los ojos de cristal. De igual forma, en su parte superior central se distingue la presencia de un tornillo introducido hasta prácticamente la altura de las sienes, que sirve para sujetar la corona a la cabeza de la imagen, y cuyo anclaje y estabilidad se mantienen en óptimas condiciones.

La estructura interna de la cabeza no presenta problemas encontrándose las diferentes piezas que la constituyen en excelente estado de conservación, como se puede observar en las radiografías realizadas (frontal y perfiles; véase gráficos nº 35 y 36) donde podemos apreciar solamente tres piezas; no obstante tras el reconocimiento visual de las fisuras visibles este número de piezas es mayor, aunque sin poder precisarlo (Véase gráficos nº 35 Y 36 y foto

nº 5).

El torso está elaborado mediante diecisiete piezas, que se pueden observar en su base y cuya disposición es simétrica respecto al eje central de la escultura. Aunque solamente podemos distinguir tres piezas en las radiografías (véase gráfico nº 37 Y 38), sí se evidencian a simple vista a través de las fisuras existentes en la policromía. (Véase gráfico nº 9, 10 Y 11 y foto nº 38).

Como en la cabeza, la estructura interna del torso no presenta problemas encontrándose en buen estado de conservación. Las fisuras existentes son debidas a la rotura del conjunto policromo (preparación y policromía) en las zonas de unión de las piezas (Véase foto nº 4, 6 Y 7 y gráfico nº 6, 7 Y 8) motivadas por los movimientos naturales de contracción y dilatación, y la introducción de elementos metálicos que coinciden con estas uniones y que han actuado a manera de cuñas (Véase gráfico nº 6, 7 Y 8 y foto nº 4, 6, 7, 8 Y 19).

En la espalda de la imagen son visibles dos plaquetas metálicas rectangulares, atornilladas con 3 tornillos al torso, que servían como sistema de sujeción de la ráfaga que se le colocaba antiguamente cuando procesionaba de gloria (Véase gráfico nº 8 y foto nº 4).

El conjunto de cabeza y torso se fija al candelero por medio de una espiga de sección cuadrada embutida en el centro de la base del torso y que tras atravesar la base superior del candelero se bloquea mediante una cuña de madera que atraviesa esta espiga. Esta última pieza se encuentra afectada por un ligero ataque de insectos xilófagos, actualmente no activo. La altura del

torso y la cabeza es de 61 cm.(Véase foto nº 12 y gráfico nº 2).

Brazos y manos.- Los brazos están constituidos por 3 piezas articuladas (brazo, antebrazo y mano), recubiertas las dos primeras por una tela de "saco" cosida y ajustada a su estructura. El sistema de sujeción del brazo a los hombros no es fijo; se realiza mediante una articulación de tipo "galleta", cuya espiga de 9'5 cm. se introduce en el torso por la parte externa de los hombros. La articulación del codo se realiza también por medio de este sistema de "galleta", si bien la espiga que se introduce en el brazo está atravesada por un perno de metal, que no la inmoviliza totalmente, permitiéndole un giro de 30º aproximadamente. Por último la articulación de la muñeca se realiza por medio de una espiga de 1'5 cm. de diámetro por 4'5 cm. de largo fijada a la mano y que se introduce en el antebrazo.

Por las adiciones que presentan estas piezas (chapas metálicas, puntillas, cáncamos, alambres, etc...), así como por la poca estabilidad de los brazos, podemos afirmar que están localizadas en estas áreas los problemas estructurales y conservativos más acuciantes que presenta esta escultura (Véase gráfico nº 6, 7 y 8 y foto nº 3, 6 y 8).

Los brazos, formados por dos piezas cada uno ensambladas a unión viva, se sujetan a los hombros mediante la aplicación de una pletina de hierro, en contacto directo con la policromía y sin ningún tipo de protección (actualmente están oxidadas y han perdido parte de la funcionalidad para la que fueron diseñadas) clavadas por puntillas de diferentes tamaños. Los antebrazos se configuran también por dos piezas cada uno, ensambladas a unión viva. De igual forma, para mantener los antebrazos de la imagen en la posición deseada

se han atornillado dos cáncamos en los brazos y antebrazos respectivamente y se han sujetado éstos con alambres como sistema de fijación. Esta actuación es indicativa de que el sistema de ensamble del codo actualmente no funciona (Véase gráfico nº 6, 15 y 19 y foto nº 3, 6 y 8).

Las dimensiones de estas piezas son: brazos (21 cm. de largo) y antebrazos (derecho 21 cm. de largo e izquierdo 18'8 cm. de largo).(Ver gráfico nº 14 y 18).

Las manos se introducen mediante espigas de madera que se insertan en el hueco existente en el antebrazo. Cada una está constituida por dos piezas ensambladas a unión viva y que se pueden observar en la base de la muñeca, no detectándose en radiografía la presencia de ensambles ni de piezas constitutivas.

Su estado de conservación es bueno, no detectándose deformaciones ni separaciones de piezas constitutivas, pero si holguras y desajustes en los sistemas de articulación.(Véase gráfico nº 12, 13, 39 y 40)

Candelero.- Es una estructura realizada en madera que sustituye la talla de la pelvis, piernas y pies en este tipo de esculturas y, constituida por dos bases ovales y cuatro travesaños, que se unen con un ensamble a media madera reforzado por clavos. Además de los clavos originales, le han ido introduciendo puntillas de diferentes tamaños y formas, que han ido debilitando la solidez de estos ensambles al haber rajado la madera de los travesaños.

En la parte superior de la base inferior se observan tres listones de madera aplicados recientemente, clavados con puntillas para reforzar la unión de las

tres piezas que configuran esta base. Esta base, se encuentra afectada por un ataque de insectos xilófagos actualmente no activos, también observable en la zona de los travesaños que se encuentra en contacto con ella. La base superior tiene realizada en el centro una caja de forma cuadrada a través de la cual se introduce la espiga del torso que actúa de ensamble con el candelero.

El anclaje de la imagen procesional se realiza por medio de tornillos, que se introducen a través de la base inferior del candelero.(Ver foto nº 1, 11 y 12)

En general, su estado de conservación no es bueno, presentando falta de estabilidad, ataque de insectos xilófagos y reparaciones que han mermado su funcionalidad mecánica. La pieza que se encuentra en mejor estado es la base superior.

Las dimensiones del candelero son: altura 86 cm., base inferior 57'5 cm diámetro mayor x 49 cm de diámetro menor y 3'2 cm de grueso, y la base superior 4'1 cm de grosor y 26 cm. de diámetro mayor x 21'5 cm. de diámetro menor.(Ver gráfico nº 3)

3.1.5. Dimensión total del soporte.

Las dimensiones totales de la escultura son 147 cm de altura por 57 cm de diámetro mayor de la base inferior del candelero por 49 cm de diámetro menor de la base inferior del candelero.(Ver gráfico nº 2 y 3)

3.1.6. Contenido de humedad de la madera.

La medición hidrométrica realizada el 20 de Septiembre de 1994 a 20°C fue de un 26% de Hr. Las mediciones se realizaron en el interior de la caja de la espiga del hombro con un 7'6% y en el interior de los agujeros de sujeción de la pletina metálica del hombro derecho con un 9'0% (Ver gráfico nº 22)

3.1.7. Reverso del soporte.

No presenta.

3.1.8. Base del soporte.

No presenta.

3.1.9. Peana.

No presenta.

3.1.10. Presencia de herramientas utilizadas en su construcción, especificar localización y distribución.

Se han detectado huellas de una herramienta dentada en el desbastado de la base superior del candelero, y en la base del tronco; y huellas de gubia en los brazos.

3.1.11. Presencia de capa de protección, especificar localización y distribución.

No se observa.

3.1.12. Inscripciones, firmas y/o marcas.

En la base superior del candelero, que está en contacto con la base del torso, hay una inscripción a lápiz con la palabra "delantero".

3.1.13. Presencia de reliquias y/o documentos, especificar tipo y localización.

Aparece un pequeño papel de color blanco plegado dos veces con la inscripción "A. Dieg...", que se encontraba rodeando la espiga de la mano izquierda y que presenta roturas y arrollamientos debidos a los movimientos de giro efectuados a la mano que han afectado al final de la inscripción.

3.1.14. Grietas, fisuras.

Se distinguen la presencia de varias grietas en el soporte:

- En la mejilla izquierda se detecta parcialmente la existencia de una fisura, reflejada por la rotura del conjunto policromo, en la unión de las piezas de la mascarilla y la cabeza, producida por los movimientos de dilatación y contracción naturales de la madera (Véase gráfico nº 9).
- En el torso y cuello por su parte posterior y anterior, se distinguen varias grietas visibles a simple vista, que se corresponden con los ensambles de las diferentes piezas constitutivas, originadas por el mismo motivo expresado con anterioridad y produciendo el mismo efecto.(Véase gráficos

nº 6 y 8 y fotos nº 4, 6, 7 y 8).

3.1.15. Deformaciones del soporte.

No se observan.

3.1.16. Separación entre piezas.

Las manos están separadas casi 1 cm del brazo por ineficacia del sistema de cogida de la articulación, tras las continuas manipulaciones a las que se ve sometida (Véase gráfico nº 12 y 13).

En la espalda de la escultura se observa la separación de una pequeña pieza de forma irregular que coincide con una de las uniones de los ensambles de las piezas constitutivas. Esta pequeña pieza está realizada con corcho, y se colocó originalmente para sustituir un nudo.

En los hombros podemos apreciar una pequeña separación de 2 ó 3 mm. en el ensamble a "unión viva" de las piezas que configuran esta zona, provocada por la introducción de las puntillas de sujeción de la pletina metálica colocada para inmovilizar la articulación del hombro.

3.1.17. Lagunas.

Se observan pequeñas pérdidas del soporte producidas en las zonas de mayor incidencia de los alfileres utilizados en las operaciones de vestir y desvestir a la imagen. También en aquellas zonas de los hombros , de los brazos y de la

espalda donde se le han añadido o introducido elementos metálicos.

3.1.18. Manchas.

En la base del torso se observan restos del pigmento utilizado para pintar el vestido, y en el antebrazo derecho podemos observar también restos de este mismo pigmento, aplicado bien directamente sobre la madera o bien sobre preparación blanca.

(Ver foto nº 38 y 45 y gráfico nº 15)

3.1.19. Alteraciones de tipo biológico y/o microbiológico.

Se ha constatado la presencia de un antiguo ataque de insectos xilófagos, localizados en la base inferior de la peana y en los extremos de los listones de madera que se hallan en contacto con esta. El mismo tipo de ataque, se ha detectado también en la pieza de madera que atraviesa la espiga del torso para bloquearla por debajo de la base superior del candelero. No se han detectado síntomas de actividad de estos agentes (Véase fotos nº 11 y 12).

3.1.20. Otras alteraciones.

En este examen no se han observado otras de interés.

3.1.21. Intervenciones anteriores identificables.

A excepción de las intervenciones localizadas en los brazos y en el candelero , ya comentadas, sólo se han detectado restos de alfileres que permanecen introducidos en los hombros y caderas, por rotura de los mismos durante la acción de vestir y desvestir a la Virgen (Véase gráfico nº 6).

3.2. Datos técnicos y estado de conservación del estrato de preparación y/o imprimación.

3.2.1. Presencia o ausencia.

El soporte de madera que configura la imagen ha recibido un estrato de preparación como base de la policromía de forma generalizada, aplicado sobre una capa aislante a base de cola animal a excepción del candelero y de los brazos.

3.2.2. Original

Por las características de este estrato, así como por las referencias históricas y el estado de conservación se puede afirmar que este estrato es el original de la escultura.

3.2.3. Técnica de ejecución (examen de laboratorio) y método de aplicación.

Por las características que presenta este estrato, podemos afirmar que se trata de una preparación blanca magra, empleándose en su elaboración materiales

tradicionales. La preparación está depositada sobre la madera previamente aislada por una capa de cola animal, en un estrato medio 2-3 mm de espesor y aplicada a brocha. Los resultados de los análisis de laboratorio se especifican en el punto 4.

3.2.4. Material constitutivo: composición.

Los materiales constitutivos son sulfato de calcio aglutinado con cola animal, dado en una sola aplicación. Por las características de esta preparación podemos afirmar que tiene una gran sensibilidad al agua.

3.2.5. Imprimación.

No presenta.

3.2.6. Espesor en micras de cada estrato y del conjunto.

El espesor de este estrato varía de las 600 μ de la zona del vestido a las 150 ó 200 μ de las encarnaduras.

3.2.7. Influencia de las características del soporte en este estrato.

Las únicas huellas del soporte que se pueden apreciar en este estrato son las líneas principales de la dirección del cuarteado natural en dirección a la fibra de la madera, así como las roturas de la preparación que se han producido en las zonas de unión de las diferentes piezas que conforman el soporte.

3.2.8. Motivos decorativos.

No presenta.

3.2.9. Cuarteado.

El grosor de este estrato ha podido contribuir a formar el cuarteado reticular uniforme que presenta la policromía de la imagen, fundamentalmente apreciable en la cabeza, cuello y manos de la misma. Este cuarteado forma una retícula rectangular muy regular, cuyas líneas principales corresponden con la dirección de la fibra de la madera del soporte. Tanto en forma como en dimensión es característico de una preparación magra aplicada sobre soporte de madera.

3.2.10. Defectos de cohesión.

No presenta, los materiales constitutivos de este estrato están perfectamente cohesionados no existiendo disgregación entre la carga (sulfato de calcio) y el aglutinante (cola animal).

3.2.11. Defectos de adhesión.

Sólo se ha detectado un levantamiento muy peligroso, tanto en forma como en dimensión, localizado en el reverso del soporte (Véase gráfico nº 8), y que se corresponde con la pequeña pieza de corcho colocada originalmente en sustitución de un nudo. Actualmente no presenta riesgo de desprendimiento, ya

que durante su examen radiográfico en el IAPH, se procedió a efectuar la fijación provisional de esta zona.

3.2.12. Lagunas.

Se aprecian lagunas de diferente consideración, localizadas fundamentalmente en las sienes y torso de la imagen (hombros, escote y vientre); también se detectan otras de menor dimensión, muy dispersas por la espalda. Estas lagunas son muy irregulares en forma y profundidad, y están originadas por la abrasión provocada por los alfileres de sujeción de las vestiduras (Véase gráfico nº 23 y 27 y foto nº 2, 3, 6 y 7). En la nariz de la imagen podemos apreciar dos pequeñas lagunas, provocadas seguramente por un golpe, y que actualmente se encuentran enmascaradas por un repinte. También en las manos se observan algunas lagunas pequeñas, producidas seguramente por golpes y rozamientos. (Ver foto nº 8 y 9).

3.2.13. Alteraciones transmitidas por este/os estrato/s en la película de color.

La lisura y ausencia de textura que presenta este estrato superficialmente, ha contribuido sobremanera al aspecto homogéneo y sin huellas que presenta la policromía original. Por otro lado, a parte del cuarteado reticular mencionado anteriormente en el punto 3.2.9, no se observan otras de interés.

3.2.14. Alteraciones biológicas y/o microbiológicas.

No presenta.

3.2.15. Otras alteraciones.

No se observan en este examen otras alteraciones de interés.

3.2.16. Intervenciones anteriores identificables.

A parte de la reseñada en la nariz de la imagen en el punto 3.2.12., se pueden reseñar los enmascaramientos de las pequeñas lagunas de las manos.

3.3. Datos técnicos y estado de conservación del dibujo preparatorio.

Este tipo de escultura policromada no presenta dibujo preparatorio.

3.4. Datos técnicos y estado de conservación de la película de color.

3.4.1. Descripción somera de la escultura a simple vista.

Es una escultura, en madera tallada y policromada, de las denominadas de candelero, compuesta por cabeza y torso, brazos (brazo y antebrazo) y manos y el candelero propiamente dicho. Son imágenes para ser vestidas, darle culto y sacarlas procesionalmente. Esta imagen está concebida para ser adornada con una serie de aditamentos como saya, manto, toca, corona, etc..., y que forman parte integrante y fundamental de la morfología y estética de la creación de la escultura cuando fue realizada.

Todas estas partes que constituyen la imagen, y que a su vez se hallan configuradas por una o más piezas como se ha visto ya en el punto 3.1.4, se encuentran unidas por diferentes sistemas de ensamble "espigas", "galleta", "unión viva", "encolado", ver punto 3.1.4.

De todo este conjunto de piezas, solamente se encuentran policromadas la cabeza, el torso y las manos, permaneciendo el resto de la escultura en el color natural de la madera, pues dichas zonas permanecen cubiertas por las distintas vestimentas.

La policromía que actualmente presenta la imagen es la original. Las carnaciones son de un color rosa pálido, con matices que varían del rosado más intenso de los pómulos, barbilla y ojos al marfil del resto de la cara. Las cejas y pestañas (párpado inferior) están realizadas sobre un tono de base marrón, al cual se superponen pequeñas pinceladas para obtener el efecto del pelo. Del mismo modo están realizados los cabellos. La policromía es muy lisa y pulida en superficie, como corresponde a la época de ejecución de la talla.

3.4.2. Técnicas de ejecución.

La policromía de la cabeza, cuello y escote está realizada al óleo (pigmentos aglutinados en aceite de linaza) y pulida en superficie con la técnica tradicional conocida como "a vejiga". La policromía de las manos es de características similares a la de la cara de la imagen en cuanto a su colorido, aspecto superficial y naturaleza (óleo).

La policromía del vestido es de aspecto mate y rugoso en superficie, está

realizada en un tono azul uniforme sin degradaciones ni matices, tratándose de un temple magro, azul de Prusia aglutinado con cola animal.

3.4.3. Material constitutivo: composición.

La policromía de la cara, cuello, escote y cabellos está constituida básicamente por Blanco de plomo con distintas proporciones de tierras rojas, ricas en óxido de hierro y trazas de negro de carbón para las sombras, aplicado en una sola capa y con un espesor medio de 100 μ . Ver resultados del estudio analítico en el punto 4.

En la policromía de las manos se observan tres capas diferentes. La primera original está constituida por Blanco de plomo mezclado con tierras rojas; la segunda policromía con otro matiz de rosa, está también formada por Blanco de plomo y tierras; la tercera policromía de un tono más pálido, tiene una composición a base de Blanco de Titanio, Blanco de Zinc y tierras rojas. Ver resultados del estudio analítico en el punto 4.

La policromía del vestido está constituida por una única capa de color azul, a base de Azul de Prusia mezclado con Blanco de Plomo. Ver resultados del informe analítico en el punto 4.

3.4.4. Aspecto de la policromía.

El aspecto de las carnaciones es vítreo, tanto en la cara, cuello y escote como en las manos.

El aspecto de los cabellos es ligeramente mate, apreciándose las pinceladas por transparencias. El vestido sin embargo presenta un aspecto mate, uniforme y sin brillo.

3.4.5. Textura.

La textura de las carnaciones y del pelo es lisa y uniforme, mientras que la policromía del vestido presenta una textura rugosa.

3.4.6. Uso de veladuras pictóricas.

En la zona de los cabellos y las cejas podemos observar la utilización de pequeñas pinceladas de un color más oscuro para simular los pelitos. Por otro lado en la policromía que actualmente se ve a simple vista en las manos se observan varias capas de barniz coloreado que forman como aguas en la superficie de las mismas y que se han apreciado en el examen con iluminación ultravioleta.(Ver foto nº 9, 15, 16, 17 y 18).

3.4.7. Dorados o sobreposiciones de láminas de metal.

No presenta.

3.4.8. Inscripciones, firmas, marcas, etc... .

No presenta en este estrato.

3.4.9. Cuarteados

Se distingue el mismo tipo de craquelado que los detectados en la preparación, véase punto 3.2.9. Son más apreciables en la frente, pómulos, barbilla y cuello. El cuarteado existente es característico del envejecimiento natural del conjunto policromo (preparación y color) sobre soporte de madera. (Ver gráfico nº 24 y 27).

3.4.10. Defectos de cohesión.

No presenta; los materiales constitutivos de este estrato se encuentran perfectamente cohesionados, no existiendo disgregación entre el pigmento y el aglutinante.

3.4.11. Defecto de adhesión.

Los cuarteados se presentan levantados por los bordes, esta sintomatología es más evidente en la cara y cuello de la imagen. Antes de la intervención realizada en el taller del IAPH, la imagen presentaba un gran levantamiento de preparación y policromía con riesgo de caída localizado en el torso por su reverso. Levantamiento que fue fijado con carácter de urgencia mediante la aplicación de adhesivos naturales (cola animal) y con la ayuda de la espátula caliente (Véase fotos nº 9 y 10).

3.4.12. Alteraciones cromáticas.

A excepción de los cambios cromáticos de los repintes existentes, que comentaremos en el punto 3.4.16, sólo se aprecia un ligero cambio de color (más claro) en el Azul de Prusia del vestido, por la migración de este a la superficie y su posterior desgaste mecánico por rozamientos. Ver resultados del informe analítico en el punto 4.

3.4.13. Alteraciones biológicas y/o microbiológicas.

No presenta.

3.4.14. Agresión Antrópica.

No presenta, salvo las pérdidas de color localizadas en cuello, hombros, cabellos, sienes, escote y cadera provocada por el sistema de sujeción de las vestiduras a la imagen (alfileres).

Esta degradación ha provocado arañazos y pequeñas lagunas irregulares en forma y profundidad (ver gráfico nº23 y 27 y foto nº 2 y 4).

También se puede observar el desgaste, la oxidación, y las pérdidas de película pictórica ocasionadas por la introducción o superposición de los elementos metálicos reseñados en capítulos anteriores.

Por otro lado cabe reseñar dos arrollamientos con signos de huellas dactilares en la policromía del escote de la espalda. (Ver foto nº 25).

3.4.15. Lagunas

En líneas generales las más evidentes coinciden con la provocadas por los alfileres que se utilizan en el acto de vestir a la imagen (Véase gráfico nº 23 y fotos nº 2, 4, 21 y 26), y las provocadas por los elementos metálicos descritos anteriormente.

3.4.16. Superposición de película pictórica.

El examen efectuado con iluminación ultravioleta ha puesto en evidencia intervenciones de reintegración en la policromía original, que confirman la inspección realizada visualmente. En la cara son visibles repintes locales en los labios y caballete de la nariz, además le aplicó una pátina más localizada en los párpados, surco naso-labial y barbilla. Por las características y morfología de estos repintes y pátinas, parece que fueron realizados a témpera y que desbordan los márgenes de la laguna original subyacente en la zona de la nariz (Véase gráfico n  29). Esta intervención fue realizada en el año 1984 por el escultor Antonio Dubé de Luque, a petición de la Hermandad. (Véase foto n  13).

De igual forma, también se ha detectado que las manos han sido repintadas por completo, ya que es visible en las pequeñas lagunas y desgastes la policromía original subyacente. Esta intervención data de los años 60, y fue realizada por el escultor Luis Ortega Br .

Actualmente tras el estudio visual efectuado y las microcatas realizadas con la lupa binocular en estas zonas, se puede confirmar la siguiente sucesión de estratos:

Cabeza de la Virgen: Ver gráficos del informe analítico en el punto 4.

6. Depósitos superficiales, barnices, etc.
5. Repintes locales ¿témpera?.
4. Carnación original oleosa.
3. Preparación blanca magra.
2. Capa aislante (cola animal).
1. Madera.

Manos: Ver gráfico nº 40 y 41.

10. Depósitos superficiales, barnices, etc.
9. 3ª policromía
8. Imprimación.
7. 2º policromía oleosa.
6. Imprimación.
5. Carnación original oleosa.
4. Capa aislante (cola animal).
3. Preparación blanca magra.
2. Capa aislante (cola animal).
1. Madera.

Torso: Ver gráfico nº 42.

5. Depósitos superficiales.
4. Policromía azul vestido, temple
3. Preparación blanca, magra
2. Capa aislante (cola animal).

1. Madera.

3.4.17. Otras alteraciones.

No presenta.

3.4.18. Intervenciones anteriores identificables.

A parte de las comentadas en el punto 3.4.16., podemos reseñar la sustitución de las pestañas en 1993 por el escultor Juan Ventura Rodríguez.

3.5. Datos técnicos y estado de conservación de la capa de protección.

La imagen, sobre todo la cabeza y torso, presenta una fuerte acumulación de depósitos superficiales y posiblemente restos de superposiciones de barnices procedentes de intervenciones anteriores. Estos se encuentran acumulados en zonas no visibles de la imagen, fundamentalmente en el reverso del cuello por ser menos accesible al encontrarse oculto por las vestiduras (Véase foto nº 25).

3.5.1. Material constitutivo.

Actualmente no disponemos de datos para precisar su naturaleza.

3.5.2. Localización, extensión y distribución en la superficie.

Su aspecto superficial actualmente es muy desigual, debido fundamentalmente

a los contrastes provocados entre las zonas limpias de las partes salientes y más accesibles (por ejemplo cara y manos) y las oscuras (por ejemplo parte trasera del cuello).

3.5.3. Alteraciones.

No se observan.

3.5.4. Otras alteraciones.

Las ocasionadas por el factor humano (besamanos, limpiezas superficiales, etc).

3.5.5. Intervenciones anteriores identificables.

A excepción de las comentadas, no se observan otras.

3.6. Depósitos superficiales.

Los expresados en el punto 3.5.

4.- ESTUDIO CIENTÍFICO-ANALÍTICO.

Para confirmar las hipótesis expresadas en el informe previo y al objeto de aplicar los tratamientos que requiere con los productos adecuados se han realizado de forma complementaria los siguientes estudios:

4.1. Estudio científico cognoscitivo.

Tiene por objeto conocer aspectos de la obra que no son visibles al ojo humano y que nos aporta información de la estructura de la obra (interna y externa).

Dentro de este grupo se ha efectuado un estudio radiográfico al objeto de conocer la estructura interna de la obra, su construcción y su estado de conservación. Para ello se han realizado las siguientes tomas:

- . Toma radiográfica de la cabeza (frontal y perfiles) Véase gráfico nº 35 y 36).
- . Toma radiográfica frontal de los hombros (Véase gráfico nº 37).
- . Toma radiográfica frontal de la cadera (Véase gráfico nº 38).

De igual forma se ha efectuado el estudio de la policromía de la imagen con iluminación ultravioleta, a fin de detectar y determinar la extensión de las irregularidades existentes en el estrato superficial de barniz, las lagunas de policromía y los repintes existentes (Véase foto nº 13, 14, 15, 16, 17 y 18).

4.2. Estudio analítico operativo.

Al objeto de conocer la naturaleza de los diferentes materiales que configuran la obra (originales y añadidos), se ha efectuado el siguiente estudio:

- Toma de muestra de materia original de la imagen en sitios no visibles de la misma (ver gráfico nº 45 y 46).
- Obtención de la estratigrafía.
- Análisis de los materiales constitutivos presentes en cada estrato mediante

diferentes técnicas.

Los resultados de este estudio se adjuntan en el Anexo nº1.

5. PROPUESTA DE TRATAMIENTO.

Véase informe denominado "Informe de estado de conservación y propuesta de tratamiento de escultura en madera policromada VIRGEN DE GERENA" realizado en el Departamento de Tratamiento del I.A.P.H.

6. TRATAMIENTO REALIZADO.

El tratamiento de conservación-restauración realizado a la imagen de la Virgen de la Sangre, se ajusta en líneas generales a la propuesta de tratamiento emitida en el punto 5 del informe previo.

No obstante, se han efectuado determinadas operaciones no contempladas en el informe anteriormente referido. Estas operaciones se han considerado

necesarias una vez que la imagen fue trasladada al taller de restauración del I.A.P.H.; donde se pudo efectuar previamente y con las garantías suficientes, un reconocimiento y manipulación de la escultura más pormenorizado, con el apoyo de los recursos técnicos y humanos de estas instalaciones.

También cabe reseñar en la realización de este tratamiento, el apoyo de los datos obtenidos tanto en la investigación histórica, como en la científico-analítica.

6.1. Soporte.

El tratamiento efectuado a la imagen a nivel de soporte, ha estado encaminado a eliminar los principales daños que presentaba, eliminando los agentes y elementos que los provocaban, a fin de garantizar no sólo la conservación de la escultura, sino también la aparición de futuras patologías. El tratamiento ha contemplado dos perspectivas diferentes pero no por ello incompatibles; por un lado la conservativa encaminada a subsanar los problemas estructurales de la escultura y por otro la estética a nivel de presentación visual de la misma. En el soporte ha primado la vertiente conservativa, ya que de este estrato dependen la estabilidad e integridad de los demás, y su influencia en la presentación estética de la misma no es relevante.

No obstante, se ha intentado mantener en todo momento las características formales y materiales originales de la escultura, aún cuando se haya considerado necesario substituir algunos elementos que no ofrecían las debidas garantías de estabilidad, consistencia y funcionalidad.

6.1.1. Tipo de intervención realizada.

La intervención realizada ha consistido en:

- Eliminación de todos los elementos metálicos añadidos en intervenciones anteriores y que ya no cumplían su funcionalidad estática y estética.(Ver foto nº 44)
- Sustitución de los tornillos de hierro de las articulaciones que se hallaban oxidados, por otros de la misma forma y tamaño realizados en latón.(Ver fotos nº 44, 52 y 53)
- Limpieza y protección del perno original de sujeción de la corona.
- Substitución de las piezas de madera que habían perdido su resistencia mecánica, bien por ataque biológico o bien por rotura de las mismas, por otras de las mismas características y de idéntica forma. Así se han sustituido cinco piezas del candelero original y la pieza que actúa de cuña para fijar la espiga del tronco que atraviesa la base superior del candelero.(Ver foto nº 28 y gráfico nº 34).
- Resane de las zonas donde se había perdido el soporte o se hallaba deteriorado, a base de pequeñas piezas de madera en aquellas zonas donde la dimensión de las pérdidas lo permitía o con pasta de madera realizada a base de polvo de madera y acetato de polivinilo. (Ver fotos nº 52 y 53).
- Encolado y unión de las separaciones de piezas, ayudándonos de gatos, previa protección de las zonas de apoyo de los mismos.

- Ajuste de los sistemas de articulación de los brazos y las manos, mediante la sustitución de los tornillos oxidados por otros de las mismas características realizados en latón y la introducción de pequeñas cuñas realizadas en PVC.
- Encolado y fijación de la pequeña pieza separada en la espalda de la escultura.
- Limpieza mecánica de los depósitos superficiales.
- Entonación de los elementos de madera de nueva realización (Ver foto nº 40).
- Protección final de aquellas zonas donde el soporte no tiene estratos superpuestos.

6.1.2. Localización y extensión de la intervención.

La extensión y localización de las operaciones descritas en el punto anterior afectó a la totalidad del soporte de la escultura, aunque para su mejor comprensión las vamos a reseñar a continuación zona a zona.

- Cabeza: en esta zona el tratamiento ha consistido únicamente en la limpieza y protección del perno de sujeción de la corona.
- Torso: en esta zona las operaciones realizadas han sido principalmente:
 - A.- Eliminación de las pletinas metálicas de los hombros y de la espalda.

B.- Extracción de las puntillas, clavos y restos de alfileres en las zonas de los hombros y la espalda.

C.- Resane de las zonas de extracción de los clavos mediante la reposición de pequeñas piezas de madera, unidas con cola en aquellos huecos que lo permitían, y con pasta de madera en los restantes.

D.- Encolado de la pequeña pieza de la espalda que se hallaba desprendida.

E.- Encolado y fijación de las separaciones de piezas que permitían su aproximación con la ayuda de gatos.

F.- Limpieza mecánica con lápiz de fibra de vidrio de la base del tronco.

- Brazos y manos: en esta zona las operaciones realizadas han sido:

A.- Extracción de todos los elementos metálicos (puntillas, cáncamos, alambres, etc...) que servían para fijar la posición de los hombros y de los codos, por ineficacia de los sistemas de articulación.

B.- Resane de las zonas de extracción de los clavos, cáncamos, etc... mediante la colocación de pequeñas piezas de madera encoladas en aquellos huecos que lo permitían, y con pasta de madera en los restantes. (Ver gráfico nº 17 y 21)

C.- Limpieza mecánica superficial de los brazos y los antebrazos.

D.- Sustitución de los elementos metálicos de las articulaciones que se hallaban oxidados por otros de la misma forma y tamaño realizados en latón.

E.- Protección superficial de las zonas donde no había policromía.

F.- Ajuste de los sistemas de articulación mediante la introducción de cuñas de PVC .

- Candelero: en esta zona las operaciones realizadas han sido:

A.- Desensamblaje de las piezas que lo configuran, eliminando previamente todas las puntillas y clavos que se habían colocado para reforzar las uniones.

B.- Realización de una nueva base y cuatro travesaños de las mismas dimensiones, forma y naturaleza de los originales.

C.- Sustitución de la cuña de madera que fija el ensamble entre el candelero y el torso por otra de nueva realización, de las mismas dimensiones, naturaleza y forma que la original.

D.- Ensamblado del nuevo candelero, ajustando las nuevas piezas realizadas a la base superior original. El ensamble de la base inferior y los travesaños se ha reforzado mediante la colocación de unas piezas de madera en forma de "U", dispuestas por el interior de los travesaños.(Ver foto 54 y

55).

E.- Limpieza superficial con lápiz de fibra de vidrio de la base superior del candelero.

F.- Entonación de los elementos de madera de nueva realización.

G.- Protección superficial de todo el conjunto.

6.1.3. Composición, naturaleza y proporciones de los materiales a emplear.

La naturaleza y proporción de los materiales empleados en estas operaciones es la siguiente:

- Pasta de madera constituida por polvo de madera de roble aglutinado con PVA (acetato de polivinilo) en diversas proporciones, hasta conseguir el grado de pastosidad adecuado a cada oquedad.
- Acetato de polivinilo ó PVA (emulsión vinílica).
- Madera de pino flandes para la realización de las nuevas piezas.

6.2. Preparación y/o imprimación.

Dado el buen estado de conservación que presentaba este estrato en cuanto a cohesión entre los materiales constitutivos y grado de adhesión con el soporte y la película pictórica, el tipo de intervención realizada a este nivel ha ido encaminada a la restitución de los valores estéticos de la obra, ya que de este estrato dependen como hemos dicho anteriormente en gran medida el aspecto

final y la textura de la película pictórica.

6.2.1. Tipo de intervención realizada.

La intervención realizada a este nivel se ha limitado a restituir la preparación de las lagunas y arañazos donde se había perdido este estrato, a causa de golpes y alfilerazos, con materiales reversibles y de la misma naturaleza que los originales. (Ver gráficos nº 25 y foto nº 39).

6.2.2. Localización y extensión de la intervención.

La operación de estucado se ha realizado principalmente en la cabeza y el torso de la imagen, y con más precisión en el pelo, escote y vestido de la misma, por ser las zonas con mayor número de desprendimientos y arañazos. En la cara y cuello el estucado se ha limitado a cuatro pequeños desprendimientos comentados anteriormente (Ver esquema nº 25 y 32 y foto nº 39).

6.2.3. Composición, naturaleza y proporciones de los materiales a emplear.

Los materiales empleados para realizar la nueva preparación han sido cola animal (hiratada en agua con nipagina al 2%) saturada con sulfato cálcico.

6.3. Capa pictórica.

El tratamiento realizado a la imagen a nivel de película pictórica ha estado encaminado a subsanar por un lado los daños que presentaba, eliminando los

agentes y elementos que los provocaban, a fin de garantizar no sólo la conservación de la escultura, sino también la aparición de futuras patologías. Por otro lado el tratamiento ha estado encaminado a recuperar los valores estéticos de la imagen, enmascarados por la acumulación irregular de depósitos superficiales y por intervenciones anteriores ya comentadas en el estado de conservación.

6.3.1. Tipo de intervención realizada.

La intervención realizada ha consistido, previa realización de los test de solubilidad y el estudio de correspondencia de la policromía, en los siguientes tratamientos:

- Fijación puntual de las zonas con levantamientos en los bordes del cuarteado natural.(Ver foto nº 27 y esquema nº 31).
- Limpieza de la obra, eliminando los depósitos superficiales, barnices coloreados y oxidados, y repintes alterados. La realización previa de los test de solubilidad, determinaron el tipo de disolvente mas adecuado para cada zona y tipo de substancia a eliminar, mediante la realización de microcatas. (Ver fotos nº 21, 22, 23, 24, 25 y 26 y esquemas nº 30, 31, 41, 42 y 43).
- Reintegración de las lagunas y desgastes con materiales reversibles.(Ver fotos nº 39, 43, 44, 46, 49, 50, 51 y 52 y esquemas nº 26 y 33).
- Aplicación de una capa de protección generalizada a la obra.(Ver esquema nº 26).

- Realización de un corpiño y casquete para la cabeza con objeto de evitar posibles daños por alfileres o roces en los actos de vestir y desvestir a la imagen.(Ver foto 56 y 57)

6.3.2. Localización y extensión de la intervención.

La fijación de la policromía se ha realizado en la cara cuello y algunas zonas del escote de la imagen, empleando para esta operación "colletta", papel japonés y espátula térmica.

La limpieza se ha efectuado en la totalidad de la policromía de la imagen realizándose mediante hisopos de algodón humedecidos con el disolvente determinado por los test de solubilidad, y ayudándonos en algunos casos con el bisturí o con palillos de madera en la zona de la cara, cuello, escote, cabeza y manos. En la zona del vestido la limpieza se ha realizado mecánicamente, uniformando algunas manchas superficiales mediante la utilización del lápiz de fibra de vidrio. La eliminación de los repintes de la cara de la imagen y la superposición de policromías de las manos las especificaremos en el apartado 6.3.4.

La reintegración cromática se ha realizado a base veladuras de acuarela hasta ajustar el color totalmente en las zonas de la carnación y a un tono un poco mas bajo en las zonas del vestido, estableciendo un ligero criterio de diferenciación en esta zona de la imagen. En algunas lagunas se ha terminado la reintegración cromática con pigmentos al barniz.

La protección final aplicada a la totalidad de la policromía de la imagen excepto al vestido ha sido con una resina natural disuelta en esencia de trementina,

aplicada primero con brocha y terminando con una ligera pulverización. En el vestido se ha empleado como protección una resina acrílica disuelta en disolvente nitrocelulósico aplicándola con brocha.

- El corpiño y el casquete realizados para proteger a la imagen cubren la totalidad del cabello y del torso de la imagen, dejando al descubierto las zonas de encarnadura visibles.(Ver foto nº 56 y 57).

6.3.3. Composición, naturaleza y proporciones de los materiales a emplear.

La naturaleza y proporciones de los materiales utilizados en esta fase del tratamiento es la siguiente:

- "Colletta" (cola animal, agua, hiel de buey, melaza, vinagre y nipagina).
- Paraloid B72 (resina acrílica) disuelta al 2% en disolvente Nitrocelulósico.
- Resina Danmar (Resina natural) disuelta en esencia de Trementina.
- Piel natural de color caldera para la elaboración del casquete y del corpiño.

6.3.4. Eliminación de repintes y pátinas.

Para la eliminación de los repintes y la aplicación de una pátina que se hallaban sobre la policromía original en la zona de los párpados, caballete de la nariz, surco naso-labial, labios y barbilla de la Imagen se ha seguido la siguiente metodología:

-Examen visual y con iluminación ultravioleta de la zona a fin de determinar la extensión de los mismos (Ver foto nº 13).

-Realización de los test de solubilidad a fin de determinar el disolvente adecuado y la naturaleza del repinte (Ver gráfico nº 44). Este estudio dio como resultado que dichos repintes habían sido ejecutados con un procedimiento pictórico acuoso (témpera) utilizado bien a base de veladuras para simular una pátina local (zona de los ojos, nariz y mejillas), o bien en empastes cubrientes para agrandar y enmascarar características originales (zona de la boca).

- Realización de microcatas a fin de determinar el estado de conservación de la policromía original subyacente en la zona de la boca.(Ver foto nº 23, 24 y 26).

-Eliminación de la totalidad del repinte empleando para ello hisopos humedecidos en el disolvente determinado por los test de solubilidad, documentando pormenorizadamente todas las fases del proceso.(Ver fotos nº 29, 30 y 31)

7. EXPOSICIÓN Y ACONDICIONAMIENTO.

De forma complementaria se precisan las recomendaciones técnicas de

manipulación, exposición, traslado y montaje de la imagen, con objeto de que estas operaciones se realicen en el futuro de la forma más correcta posible:

7.1. Manipulación, traslados y exposición.

Cualquier manipulación de la imagen debe ser realizada por el personal designado por la Hermandad. Es conveniente que siempre sean las mismas personas los encargados de realizar estas operaciones.

En este sentido es importante señalar que dado el elevado número de veces en el que se suele cambiar de indumentaria a la imagen durante el año, y el interés histórico-artístico de algunas de las prendas, es de vital importancia para la conservación de la imagen y de los ropajes, que siempre sean las mismas personas las encargadas de realizar esta operación. Sobre todo si tenemos en cuenta que normalmente las vestiduras de una Virgen de candelero se compone de diferentes piezas: justillo, camisa sin manga, camisa de manga larga, enaguas, saya, corpiño, mangas, manguitos, cingulo y pecherín y en la cabeza de: velo, chichonera, tocado y peluca, y como complementos, el manto, la toca, la corona y el pañuelo.

Sería interesante que a la hora de desvestir a la imagen se colocarán horizontalmente las diferentes prendas de vestir, o en su defecto, se dispusieran en perchas o maniqués, al objeto de evitar plegamientos, deformaciones, desgastes, etc. en ellas y que no sujetasen en ninguna de estas prendas el acerico.

Los desplazamientos de la imagen deben siempre realizarse con la imagen

montada sobre un carro con ruedas con objeto de evitar alteraciones de tipo antrópico (roces, presiones, deformaciones, etc). El izado de la imagen del carro al paso procesional o a su retablo, es conveniente efectuarlo mediante un sistema de poleas, interponiendo rellenos adecuados en las zonas de contacto de las cuerdas o correas con la imagen.

Con objeto de mantener correctamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados se recomienda: no utilizar bajo ningún concepto productos de limpieza de uso normal (de venta en droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminarle el polvo de forma superficial (se recomienda para esta operación el uso de un plumero o brocha de pelo muy suave) evitando las zonas de peligro de la obra (levantamientos), no eliminar los restos de cera con la aplicación de un foco de calor cercano a la policromía. Este sistema podría producir quemaduras locales y/o contracciones y arrugamientos en la policromía.

De igual forma será conveniente revisar los sistemas de iluminación de la imagen al objeto de que no aporte radiaciones nocivas ni produzcan un excesivo aumento de calor por su potencia calorífica que contribuya de forma negativa a la conservación de la imagen. Por este motivo, se propone estudiar los sistemas de iluminación actuales y su sustitución por otros adecuados, caso de que no se adecuen a las necesidades de la imagen ni a los niveles de lux aconsejados.

8. SEGUIMIENTO.

De forma complementaria al proceso de intervención se propone:

8.1. Una vez concluida la intervención y de forma complementaria a este, se propone efectuar un control periódico del estado de conservación y/o del tratamiento aplicado sobre la obra. Al menos durante el primer año será conveniente controlar su estado antes y después de su salida procesional; habiéndose realizado una primera visita de control después de los dos primeros cambios de vestiduras y aditamentos y de la primera salida procesional de la imagen comprobando la correcta manipulación de la misma tras estas actuaciones.

En la primera quincena del mes de Septiembre de 1995, se realiza una segunda visita de control por la Jefa del Departamento de Tratamiento y la restauradora que realizó la intervención, apreciándose que tras estar expuesta la imagen de la Virgen de la Sangre en besamanos, la mano derecha de la misma había sufrido una alteración cromática, debida a los depósitos de carmín de los labios y al intento posterior de eliminarlos frotándolos con un pañuelo, lo que había ocasionado que el carmín se hubiese introducido por la capa de protección final dada a la mano provocando desgastes por frotación y cambiando sensiblemente su tonalidad original, alteración no imputable a la intervención realizada por este Instituto.

9. EQUIPO TÉCNICO.

En la realización de los diferentes apartados de este informe han intervenido:

- Dirección del Proyecto.- M^a José González López, Jefe del Departamento

de Tratamiento.

- Estado de conservación, documentación gráfica, tratamiento efectuado y realización de la intervención.- Silvia P. Martínez García-Otero, restauradora del Departamento de Tratamiento.
- Documentación fotográfica y radiográfica.- Eugenio Fernández Ruiz, Departamento de Análisis.
- Estudio histórico y artístico.- Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Departamento de Investigación.
- Estudio analítico.- Lourdes Martín García. Química del Departamento de Análisis.

ANEXO N° 1: ESTUDIO ANALÍTICO

ANEXO Nº 1: ESTUDIO ANALÍTICO

Introducción

Se tomaron un total de diecinueve muestras, de un tamaño inferior al milímetro, aprovechando las lagunas o grietas de la policromía y evitando los sitios mas significativos o visibles, como el rostro.

La mayoría de estos fragmentos se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se analizaron tanto la capa de preparación como las capas de pintura.

Análisis efectuados

- Examen preliminar con la lupa binocular
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía)
- Microanálisis (EDAX) de la sección transversal
- Análisis microquímico de cargas y pigmentos

Localización de las muestras

Se realizaron dos tomas de muestra. La segunda se realizó con la finalidad de confirmar algunos resultados dudosos y de conseguir suficiente cantidad de muestra para realizar los estudios correspondientes a aglutinantes y barnices.

VSG-1 Azul oscuro, torso del vestido, en el borde de una grieta.

VSG-2 Carnación, hombro, zona de intersección con el vestido.

VSG-3 Marrón, cabellos.

VSG-4 Carnación rosa claro; lóbulo de la oreja, debajo del orificio del pendiente.

VSG-5 Carnación rosácea; cuello.

VSG-6 Carnación mano izquierda, laguna en la base del dedo meñique.

VSG-7 Carnación mano izquierda, zona de intersección con el brazo.

VSG-8 Marrón oscuro, cabellos; lateral derecho, en la laguna creada por los alfileres.

VSG-9 Carnación, borde de la mano derecha en la intersección con el brazo.

VSG-10 Azul, parte de atrás del vestido, en la zona de los alfilerazos.

VSG-11 Marrón, cabellos; lateral izquierdo.

VSG-12 Carnación, borde de la mano izquierda en la intersección con el brazo.

VSG-13 Carnación, hombro.

VSG-14 Azul, vestido; en la cadera izquierda.

VSG-15 Azul celeste, tomada en la prueba de color que tiene en el antebrazo de madera.

VSG-16 Azul oscuro; tomada en el mismo lugar que la anterior.

VSG-17 Azul oscuro; idem.

VSG-18 Azul oscuro; idem.

VSG-19 Carnación, mano derecha; justo al lado de la cata realizada en el borde superior de la mano.

Discusión de resultados

Toda la figura presenta una capa de preparación, a base de yeso aglutinado con cola animal, con un espesor superior a las 600 μ , en el caso del vestido, y que oscila entre 160 y 200 μ , en las carnaciones.

El pardo de los cabellos de la Virgen se ha pintado con tierras, ricas en

óxido de hierro, mezcladas con blanco de plomo y carbón animal, todos ellos pigmentos empleados desde la antigüedad.

El vestido de la Virgen, esta constituido por una gruesa capa de preparación y una única capa de color azul, de unas 50 μ de espesor, a base de azul de Prusia mezclado con blanco de plomo. Esta capa de pintura, presenta una estructura grumosa muy heterogénea. Se observa una ligera migración de los gránulos más gruesos hacia la superficie, quedando la parte que está en contacto con la preparación con menor concentración del pigmento azul de Prusia y por tanto con un color más claro. Resulta oportuno destacar que el pigmento azul Prusia fue descubierto en Berlín en 1.704, empleándose a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto a las carnaciones, cuyo color oscila entre un rosa intenso en el lóbulo de la oreja o en el cuello a un tono marfileño en el resto, están constituidas básicamente por blanco de plomo con distintas proporciones de tierras rojas, ricas en óxido de hierro, y trazas de negro de carbón para las sombras.

Las carnaciones correspondientes al hombro, cuello u oreja, están constituidas por una única capa de color, de un espesor medio de 100 μ , a base de blanco de plomo mezclado con tierras y en algunos casos trazas de carbón.

En cuanto a la carnación de las manos, se observan tres policromías distintas. La primera, original, está constituida por blanco de plomo mezclado con tierras rojas; la segunda policromía, con otro matiz de rosa, esta asimismo

formado por blanco de plomo y tierras; la tercera policromía, de un tono mas pálido, tiene una composición a base de blanco de titanio, blanco de zinc y tierras rojas. En la estratigrafías correspondientes de estas muestras, a veces, no es fácil distinguir microscópicamente las distintas capas o manos de pintura, debido a su color similar e idéntica composición. Las distintas capas reseñadas se observan más fácilmente en la microfotografía realizada al microscopio electrónico (Fig. 1).

Tanto el blanco de plomo como las tierras son pigmentos que han sido empleados en todas las épocas de la historia; no sucede lo mismo con el blanco de zinc y el de titanio, ambos de fabricación industrial, el primero de los cuales se emplea desde la segunda mitad del siglo XIX y el segundo, desde el año 1.920.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, blanco de titanio, blanco de zinc

Rojos: tierra roja

Azules: azul de Prusia

Pardos: tierras

Negros: negro de carbón

	RESULTADOS ANALÍTICOS	

Nota: Los colores observados al microscopio óptico, en las estratigrafías o láminas delgadas, pueden diferir de los colores observados macroscópicamente.

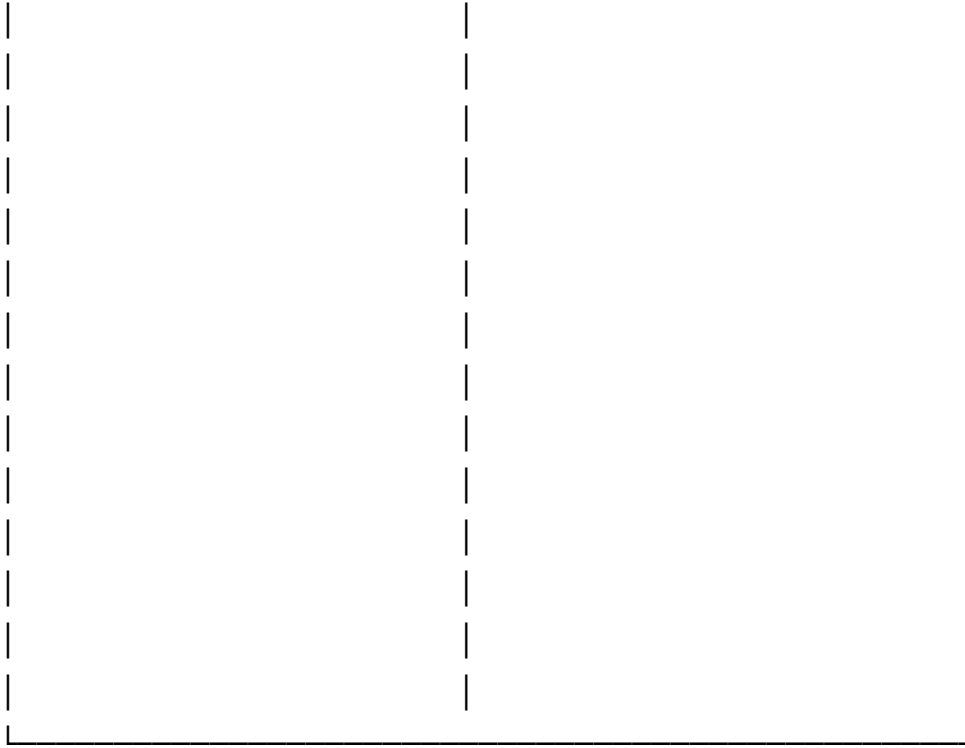


Foto nº: 10/3141 .- **Muestra:** VSG-1

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa blanquecina de preparación, con un espesor superior a 565 μ , constituida por yeso aglutinado con cola animal.

2) Capa de color azul, de estructura grumosa, cuya composición a base fundamentalmente de Fe, Pb y trazas de Na y K, nos permite interpretar como una mezcla de azul de Prusia con blanco de plomo. El espesor de esta capa oscila entre 40 y 50 μ .

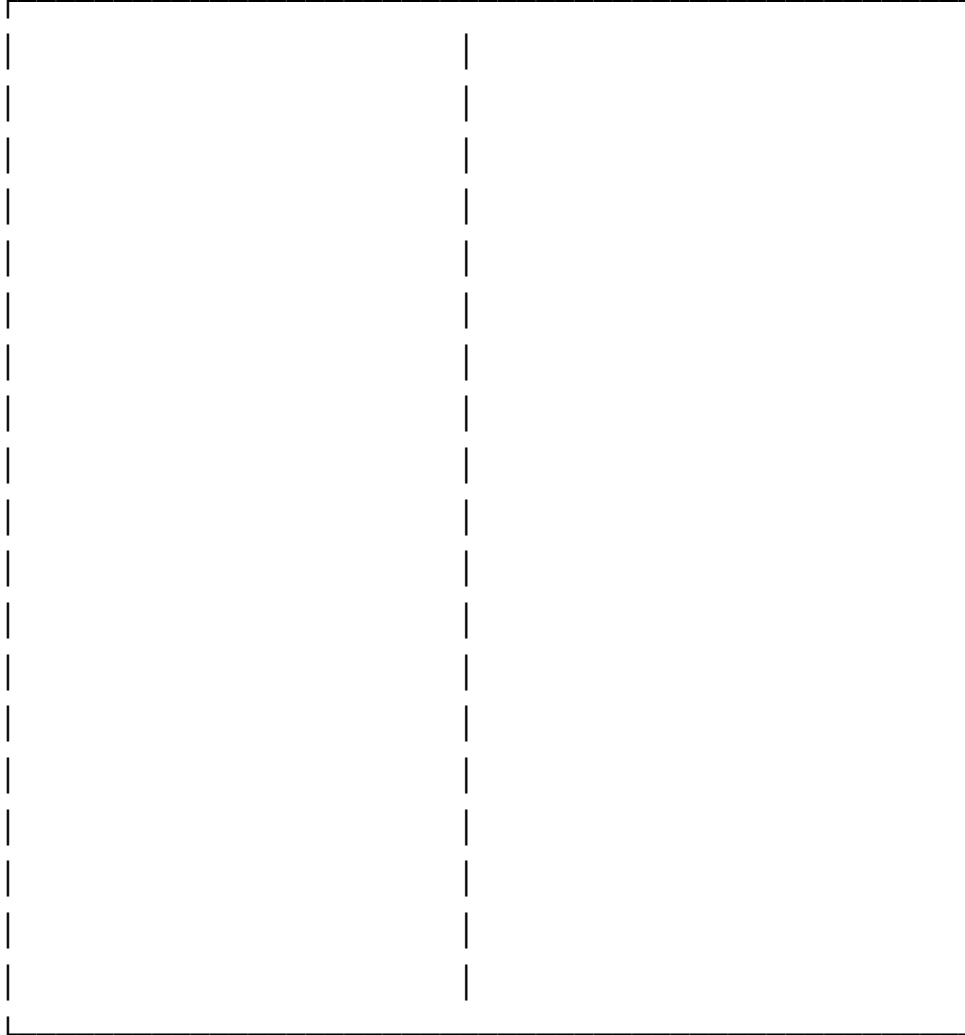


Foto nº: 10/3154.- Muestra: VSG-2

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba)

- 1) Capa inferior, de preparación de color blanquecino, formada por yeso y cola animal y con un espesor superior a 165 μ ; esta capa presenta una ligera impregnación superior.
- 2) Capa superior, de color rosado, con un espesor entre 100 y 105 μ , constituida por blanco de plomo y tierras a base de hierro.

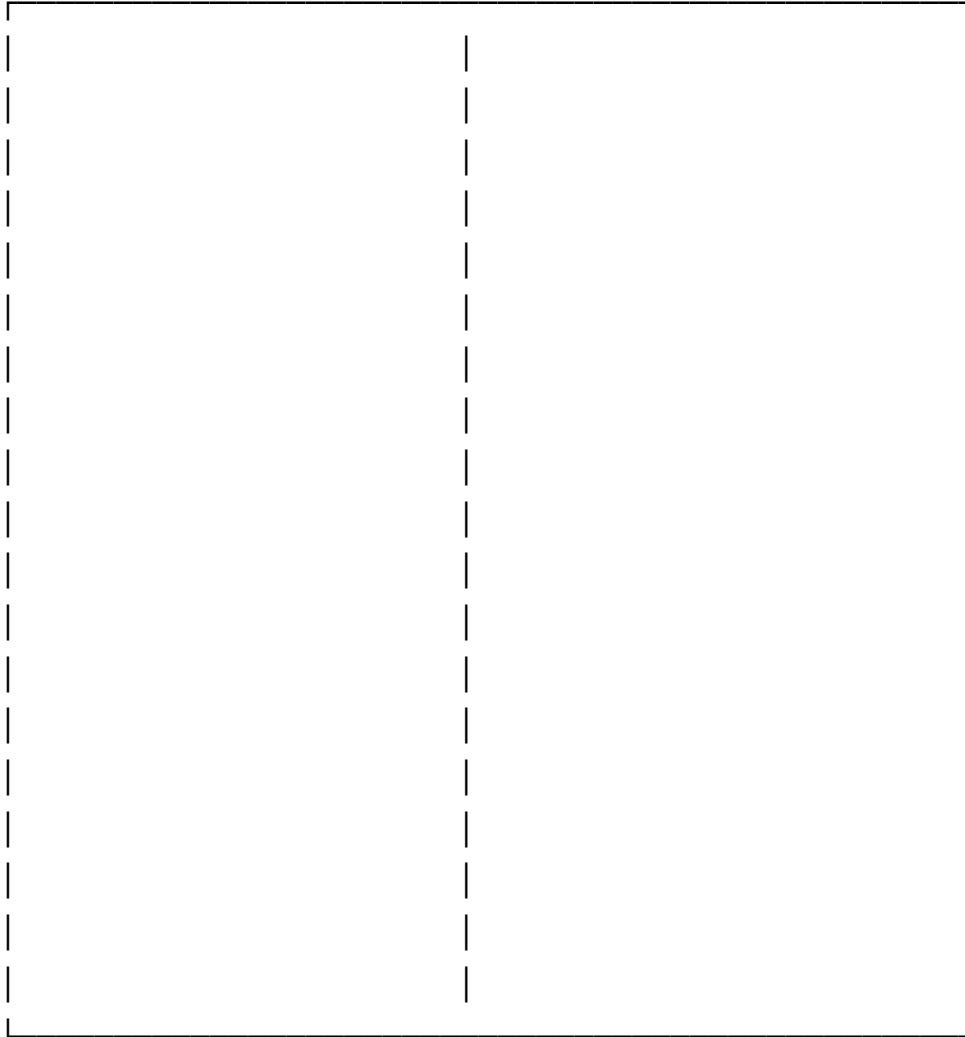


Foto nº: 10/3150.- Muestra: VSG-3

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de preparación blanca, a base de yeso y cola animal. Su espesor es superior a 240 μ .

2) Capa superior, de color marrón oscuro, constituida por blanco de plomo mezclado con carbón animal y tierras ocres. El espesor medido oscila entre 55 y 65 μ .

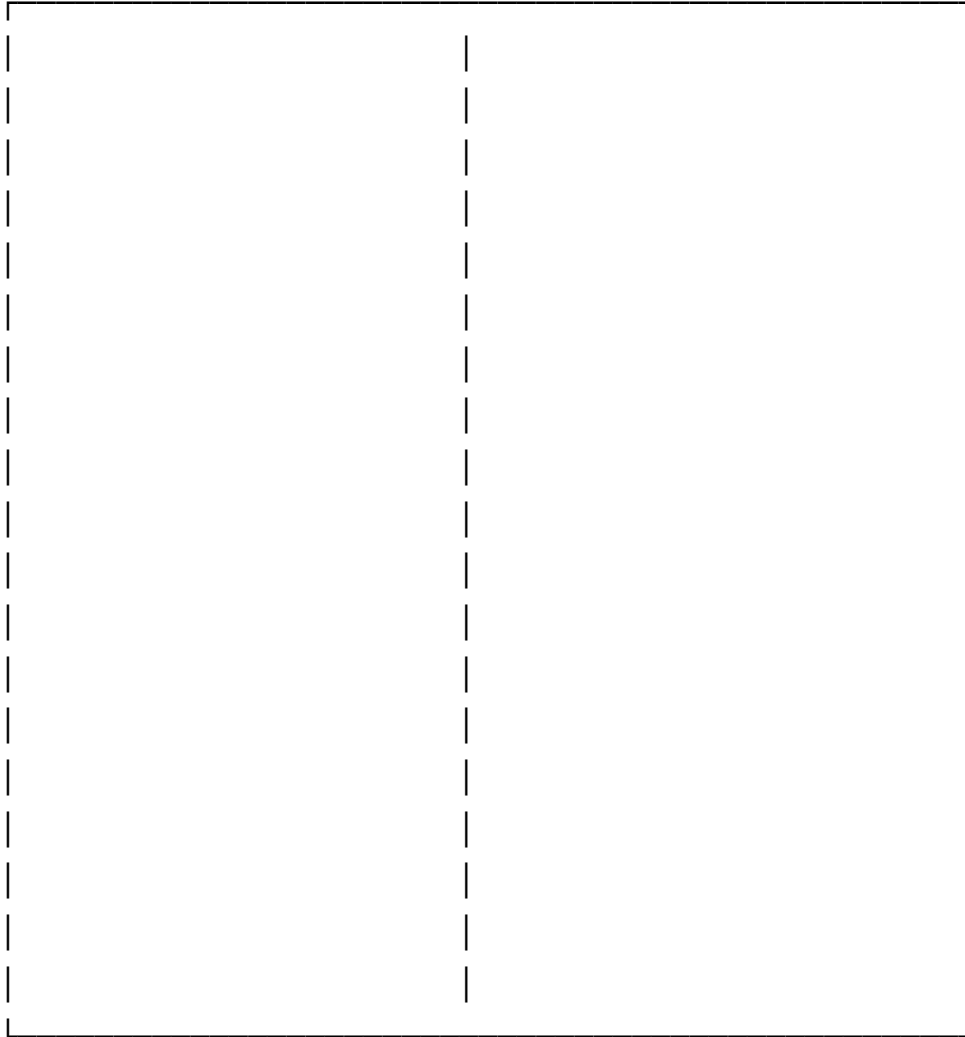


Foto nº: 10/3145.- **Muestra:** VSG-4

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa inferior, de preparación blanca a base de yeso, aglutinado con cola, presentando impregnación la parte superior de esta capa. Su espesor es superior a 160 μ .

2) Capa de color rosa claro, con un espesor entre 125 y 135 μ , constituida por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de tierras rojas.



Foto nº: 10/3147.- Muestra: VSG-5

Aumentos: 200X

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa inferior de preparación blanquecina, formada por yeso con cola animal, con un espesor superior a 160 μ . Tiene una ligera impregnación en la parte superior.

2) Capa rosácea, a base de blanco de plomo y tierras rojas ricas en hierro. Su espesor oscila entre 95 y 125 μ .

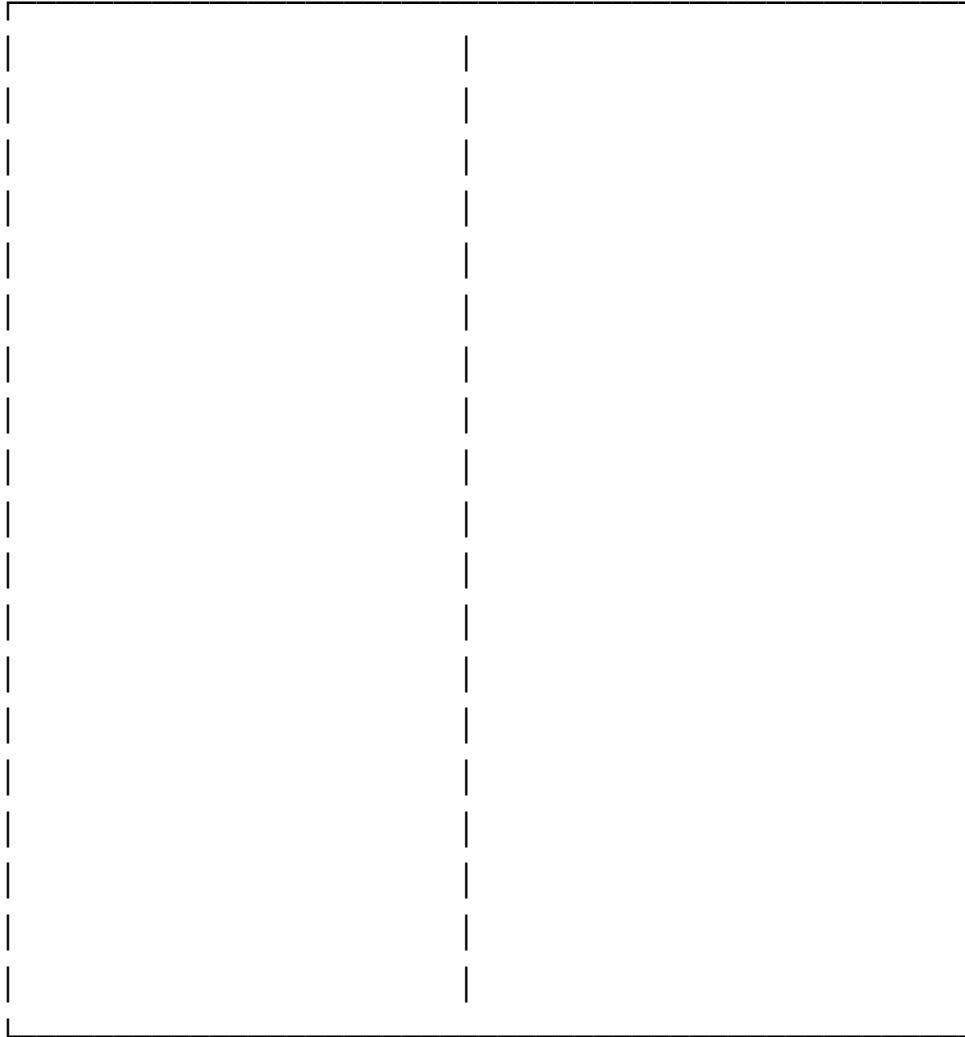


Foto nº: 10/3103.- Muestra: VSG-6

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación, de color blanquecino, y un espesor superior a 100 μ , constituida por yeso y cola. Presenta impregnación superior de cola.
- 2) Capa de color rosa, a base de blanco de plomo y pequeñas cantidades de tierras rojas, ricas en hierro. El espesor de esta capa oscila entre 30 y 50 μ .
- 3) Fina y discontinua capa, de color ámbar, probablemente cola.
- 4) Capa de color rosado, a base de blanco de plomo y tierra roja. El espesor de esta capa oscila entre 40 y 60 μ .
- 5) Capa amarillenta, de espesor en torno a las 5 o 10 μ , cuya composición no se ha podido determinar claramente, pero que parece ser que contiene blanco de plomo.
- 6) Capa de color rosa más oscuro ó azulado, y espesor inferior a 5 μ . Su composición es una mezcla de blanco de titanio, blanco de zinc, quizás algo de blanco de plomo y tierras rojas.
- 7) Capa superior, de color rosa pálido, espesor inferior a 5 μ y composición a base, fundamentalmente, de blanco de zinc, y quizás algo de blanco de plomo y trazas de tierras.

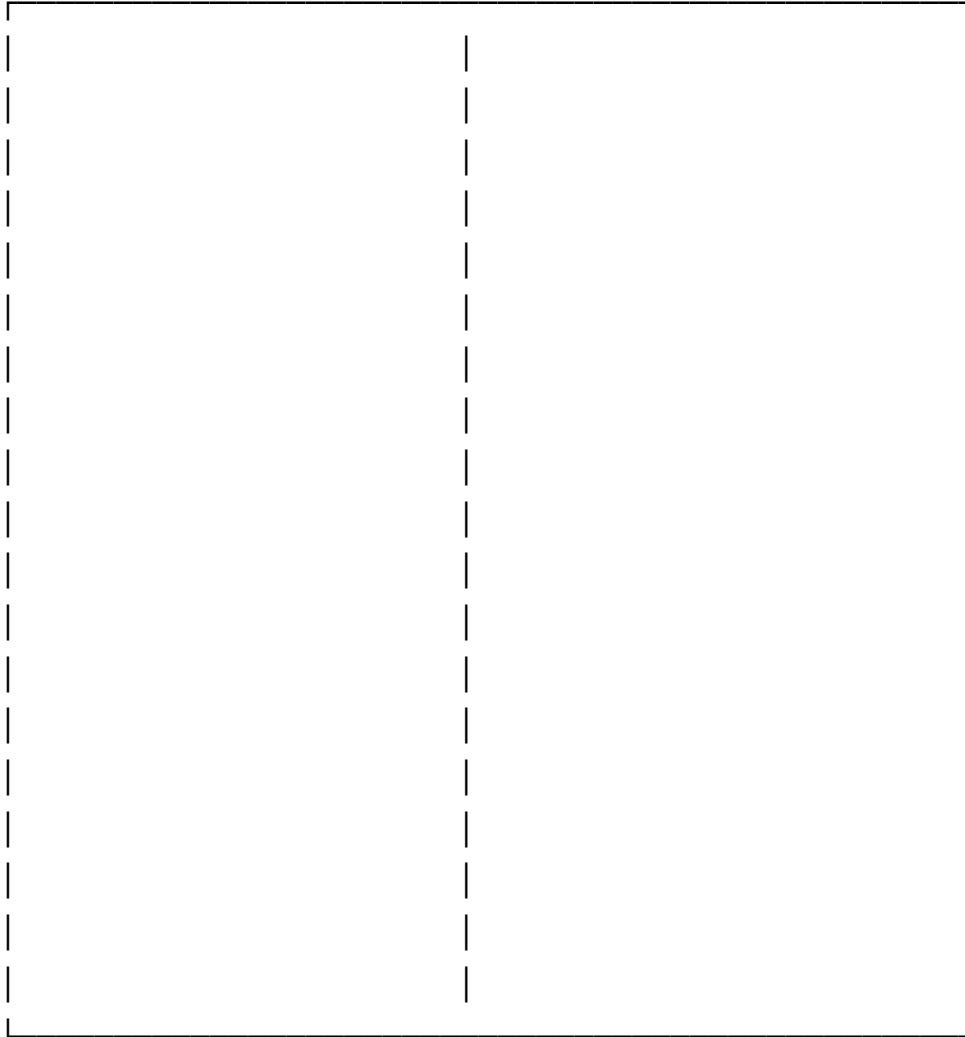


Foto nº: 10/3142.- Muestra: VSG-9

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa inferior, de preparación blanquecina, a base de yeso y cola. El espesor de esta capa es superior a 115 μ .
- 2) Capa rosácea, constituida por blanco de plomo, tierras y trazas de carbón.
- 3) Capa muy fina, marrón, y discontinua que posiblemente sea de cola.
- 4) Capa análoga a la capa 2, similar en apariencia y composición; probablemente sea otra mano de esta pintura. El espesor conjunto de estas tres últimas capas oscila entre 20y 45 μ .
- 5) Capa algo más amarillenta, de espesor inferior a 5 μ y cuya composición no se ha podido determinar debido a su escaso espesor.
- 6) Capa parduzca, de espesor muy fino y composición indeterminada.
- 7) Capa superior, de color rosa claro, y composición a base de blanco de titanio, blanco de zinc, quizás algo de blanco de plomo y tierras rojas de hierro. El espesor de esta capa oscila entre 5 y 30 μ .

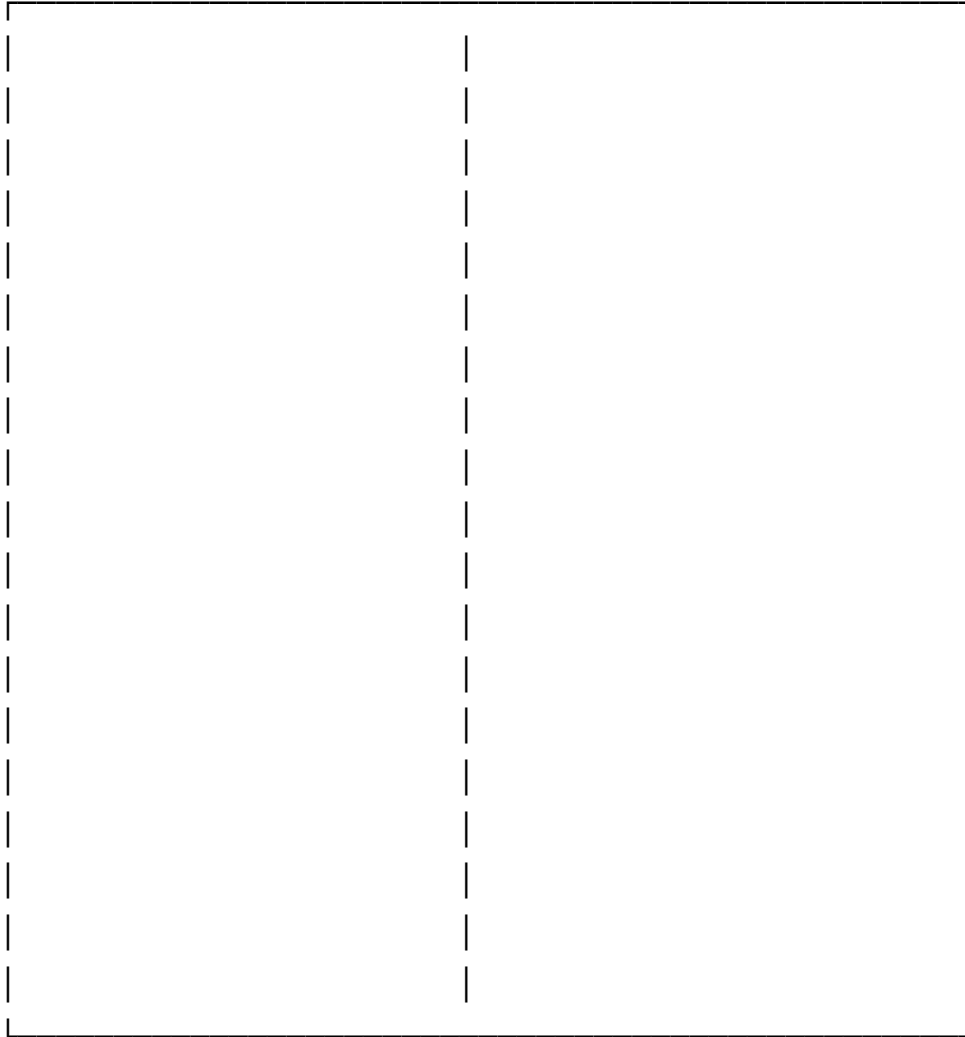


Foto nº: 10/3836.- Muestra: VSG-12

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

1) Capa de preparación, de color blanquecino, compuesta por yeso aglutinado con cola animal. Su espesor es superior a 200 μ .

2) Capa de color rosado, constituida por blanco de plomo mezclado con tierras roja y trazas de carbón.

3) Capa marrón discontinua, posiblemente de cola.

4) Capa de color rosado de similar aspecto microscópico y análoga composición que la capa 2. El espesor conjunto de las capas 2,3 y 4 oscila entre 65 y 100 μ .

5) Capa de color claro, cuya composición debido a su fino espesor, no se ha podido determinar.

6) Capa de color rosa claro, a base de blanco de titanio, quizás algo de blanco de plomo y tierra roja, ricas en óxidos de hierro.



Foto nº: 10/4060 .- **Muestra:** VSG-15

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFIA (de abajo a arriba):

1) Capa inferior, madera

2) Capa superior, de color azul, de estructura grumosa, cuya composición a base fundamentalmente de Fe, Pb y trazas de Na y K, nos permite interpretar como una mezcla de azul de Prusia con blanco de plomo.

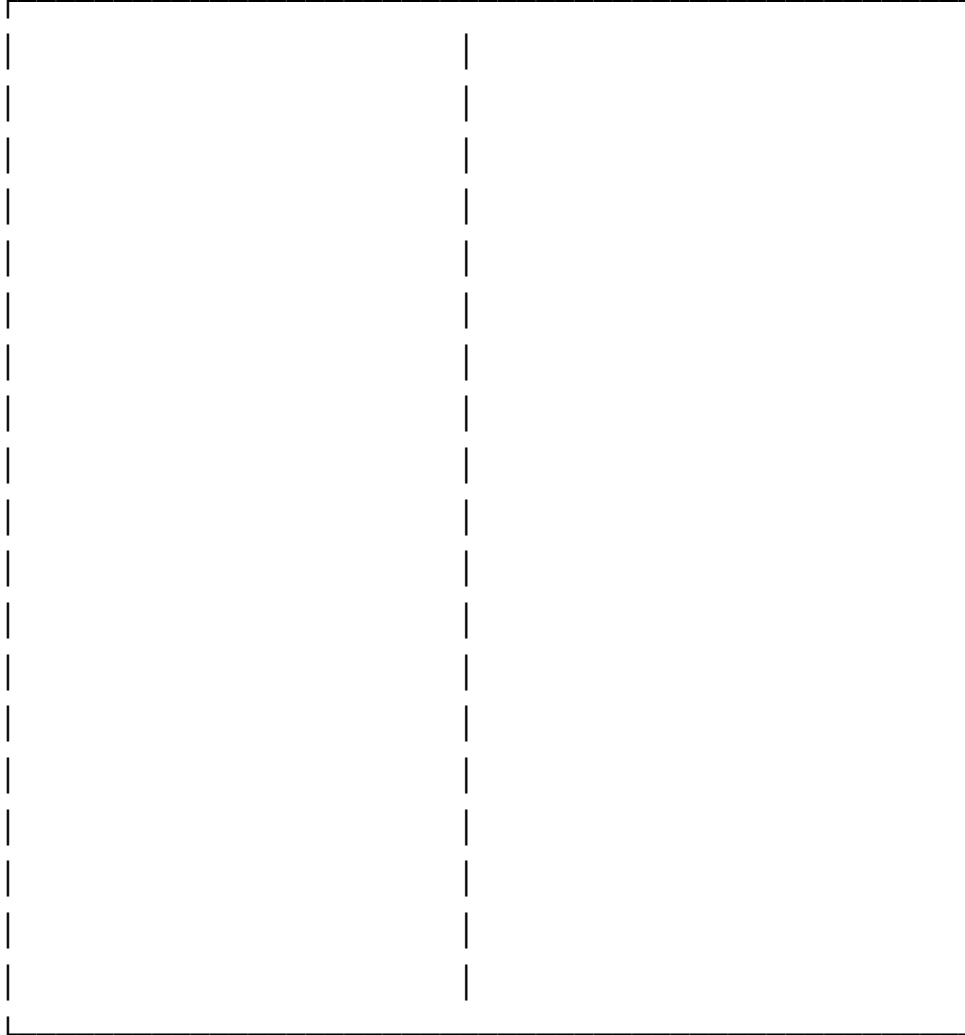


Foto nº: 10/4062.- **Muestra:** VSG-18

Aumentos: 200x

ESTRATIGRAFIA (de abajo a arriba):

1) Capa inferior, madera

2) Capa superior, de color azul, y estructura grumosa, resultado de la mezcla de azul de Prusia con pequeñas cantidades de blanco de plomo.



Foto nº: 10/4064.- **Muestra:** VSG-19

Aumentos: 200x

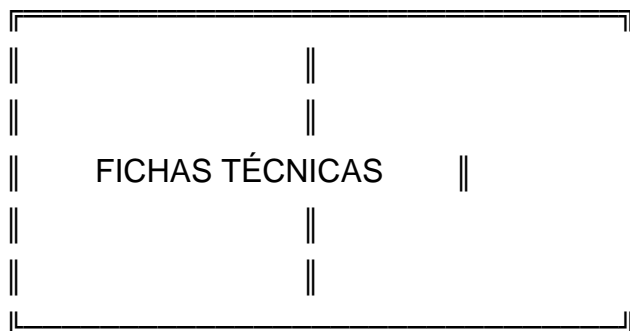
ESTRATIGRAFIA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de color beige, fuertemente impregnado, constituido por yeso y abundante cola animal.
- 2) Capa beige ocre, que actúa como capa de aislante o de impregnación superior. El espesor conjunto de esta capa y la anterior es superior a 150 μ .
- 3) Capa rosada cuya composición es básicamente blanco de plomo mezclado con tierras.
- 4) Capa muy fina, marrón, discontinua.
- 5) Capa rosada, similar a la capa 3, posiblemente otra mano de la misma pintura. El espesor conjunto de estas tres capas oscila entre 25 y 40 μ .
- 6) Capa parduzca, continua y con espesor inferior a 5 μ , cuya composición, de naturaleza orgánica, no se ha podido determinar.
- 7) Capa rosa claro, constituida por blanco de plomo y tierras.
- 8) Capa marrón, muy fina y discontinua; ¿grieta? ¿barniz? ¿cola?
- 9) Capa similar a la capa 7, posiblemente sea otra mano de pintura. El espesor conjunto de estas 3 capas oscila entre 40 y 75 μ .
- 10) Capa rosa pálido, espesor entre 3 y 12 μ , y composición a base de blanco

de plomo , blanco de titanio y tierras.

Fig.1.- Fotomicrografía al microscopio electrónico de barrido de la sección

transversal de la muestra 7 en la que se observa la apariencia de las diferentes capas, con excepción de la capa de preparación, que no aparece.(Magnificación 126x).



+++++

ANEXO Nº 2: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

BASE DE DATOS DE DOCUMENTACIÓN GRÁFICA
VIRGEN DE LA SANGRE-Diapositivas

31 de octubre de 1995

Nº REG.	TÍTULO
10/2680	Virgen de la Sangre (detalle)
10/2681	Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2682	Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2683	Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2684	Virgen de la Sangre (detalle). Anverso
10/2685	Virgen de la Sangre (detalle). Perfil derecho
10/2686	Virgen de la Sangre. Perfil derecho
10/2687	Virgen de la Sangre. Reverso
10/2688	Virgen de la Sangre. Anverso
10/2689	Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2690	Virgen de la Sangre. (detalle). Candelero

10/2691 Virgen de la Sangre. (detalle). Candelero
10/2692 Virgen de la Sangre. (detalle). Perfil derecho
10/2693 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/2696 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/2697 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/2698 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/2747 Virgen de la Sangre.
10/2748 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2749 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2750 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2751 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2752 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2753 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2754 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2755 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2756 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2757 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2758 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2759 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2760 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2768 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil derecho
10/2770 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2773 Virgen de la Sangre
10/2776 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2777 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2778 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2779 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2780 Virgen de la Sangre (detalle)

10/2782 Virgen de la Sangre
10/2784 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2785 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2786 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2787 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2789 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2790 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2792 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil derecho
10/2793 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2794 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2795 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2796 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2797 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2798 Virgen de la Sangre (detalle). Candelero
10/2799 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2800 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2801 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2802 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil derecho
10/2803 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2804 Virgen de la Sangre. Reverso
10/2805 Virgen de la Sangre. Perfil derecho
10/2806 Virgen de la Sangre. Perfil izquierdo
10/2807 Virgen de la Sangre
10/2808 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2809 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2810 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil derecho
10/2811 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2812 Virgen de la Sangre (detalle)

10/2813 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2814 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2815 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2817 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2818 Hoja de periódico (detalle) Virgen de la Sangre
10/2819 Hoja de periódico (detalle) Virgen de la Sangre
10/2820 Hoja de periódico (detalle) Virgen de la Sangre
10/2821 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2826 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2835 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2836 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2838 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2839 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2841 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2843 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2845 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2847 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2848 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2850 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2852 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2854 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2855 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2856 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2857 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2858 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2859 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2860 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2861 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo

10/2862 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2863 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
10/2864 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2865 Virgen de la Sangre (detalle)
10/2866 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
10/2867 Virgen de la Sangre (detalle)
10/3080 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3083 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3089 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3091 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3093 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3095 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3103 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/3141 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 1
10/3142 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 9
10/3145 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 4
10/3147 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 5
10/3150 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 3
10/3154 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 2
10/3836 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 12
10/3854 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 14
10/3870 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3872 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3880 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3882 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3884 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3886 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3888 Virgen de la Sangre. (detalle)

10/3890 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3893 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3895 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3897 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3899 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3901 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3903 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3905 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3907 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3909 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3911 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3913 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3918 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3920 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3922 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3924 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3926 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3928 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3929 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3931 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3934 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3935 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3937 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3938 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3940 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3942 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3944 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3946 Virgen de la Sangre. (detalle)

10/3948 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3950 Virgen de la Sangre.
10/3952 Virgen de la Sangre.
10/3954 Virgen de la Sangre.
10/3956 Virgen de la Sangre.
10/3958 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3960 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3962 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3964 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3966 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3968 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3970 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3972 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3974 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3976 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3978 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3980 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3982 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3984 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3985 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3987 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3988 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3990 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3992 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3993 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3995 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/3996 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/4019 Virgen de la Sangre. (detalle)

10/4021 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/4022 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/4024 Virgen de la Sangre. (detalle)
10/4060 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 15
10/4062 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 18
10/4064 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 19
10/4077 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4079 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4081 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4083 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4085 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4087 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4089 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4091 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4093 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4095 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4097 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4099 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4101 Virgen de la Sangre (detalle)
10/4103 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5501 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5502 Virgen de la Sangre
10/5503 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5504 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5505 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5506 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5507 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5508 Virgen de la Sangre (detalle)

10/5509 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5510 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5511 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5512 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5513 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5514 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5515 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5516 Virgen de la Sangre
10/5517 Virgen de la Sangre
10/5518 Virgen de la Sangre
10/5519 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5520 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5521 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5522 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5648 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5649 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5650 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5651 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5652 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5653 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5654 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5655 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5656 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5657 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5658 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5659 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5660 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5661 Virgen de la Sangre (detalle)

10/5662 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5663 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5664 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5665 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5666 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5667 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5668 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5819 Virgen de la Sangre
10/5820 Virgen de la Sangre (detalle)
10/5821 Virgen de la Sangre (detalle)
10/6348 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 8
10/6349 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 8
10/6350 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 9
10/6351 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 9
10/6352 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 10
10/6353 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 10
10/6354 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 2
10/6355 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 2
10/6365 Virgen de la Sangre (detalle)
10/6573 Virgen de la Sangre (detalle).
10/6574 Virgen de la Sangre (detalle).
10/6575 Virgen de la Sangre (detalle).
10/6576 Virgen de la Sangre (detalle).
10/6577 Virgen de la Sangre (detalle).
10/7058 Virgen de la Sangre. Estucado (detalle).
10/7068 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 4
10/7069 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 3
10/7070 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 3

10/7071 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 5
10/7072 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
10/7073 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 12
10/7074 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 9
10/7075 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 18
10/7076 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 19

TOTAL = 269 Diapositivas

VIRGEN DE LA SANGRE-Fotografías

31 de octubre de 1995

Nº REG.	TÍTULO
00/3007	Virgen de la Sangre. Reverso
00/3008	Virgen de la Sangre. Anverso
00/3048	Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3051	Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 5
00/3052	Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 3
00/3053	Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 2

00/3055 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3056 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3061 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 14
00/3062 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 12
00/3063 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 1
00/3064 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 4
00/3066 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3067 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3068 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3069 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3079 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
00/3080 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3081 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3082 Virgen de la Sangre
00/3083 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3084 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
00/3085 Virgen de la Sangre. Anverso
00/3086 Virgen de la Sangre. Reverso
00/3087 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3088 Virgen de la Sangre (detalle). Perfil izquierdo
00/3089 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3090 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3091 Virgen de la Sangre
00/3092 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3093 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3094 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3095 Virgen de la Sangre (detalle). Reverso
00/3096 Virgen de la Sangre (detalle)

00/3097 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3098 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3099 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3100 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3101 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3102 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3103 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3104 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3105 Virgen de la Sangre
00/3106 Virgen de la Sangre
00/3107 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3108 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3109 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3110 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3111 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3112 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3113 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3114 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3115 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3116 Virgen de la Sangre
00/3117 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3118 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3119 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3120 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3121 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3122 Virgen de la Sangre
00/3123 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3124 Virgen de la Sangre (detalle)

00/3125 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3132 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 15
00/3133 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 18
00/3134 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 19
00/3280 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3281 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3282 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3283 Virgen de la Sangre. (detalle)
00/3284 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3285 Virgen de la Sangre (detalle)
00/3286 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº8
00/3287 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº8
00/3288 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº9
00/3289 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº9
00/3290 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº10
00/3291 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 10
00/3292 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº2
00/3293 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº2
00/3346 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 19
00/3349 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 3
00/3350 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 5
00/3365 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 9
00/3373 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 12
00/3374 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 6
00/3377 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 18
00/3416 Virgen de la Sangre. Estratigrafía. Muestra nº 4

TOTAL = 88 Fotografías

ANEXO Nº 3: GRÁFICOS

ÍNDICE

	Págs.
1. Identificación: Ficha técnica.....	1
2. Análisis Histórico-Artístico.....	2
3. Estado de Conservación.....	24
4. Estudio Científico-Analítico.....	50
5. Propuesta de Tratamiento.....	52
6. Tratamiento Realizado.....	53
7. Exposición y Acondicionamiento.....	65

8. Seguimiento..... 68

9. Equipo técnico..... 69

Anexo nº 1: Estudio Analítico.

Anexo nº 2: Documentación gráfica.

Anexo nº 3: Gráficos.

Anexo nº 4: Fotografías.