



**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN
CRISTO DE LA VERACRUZ
Lebrija (Sevilla)
Julio 2009**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|---|----|
| 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN..... | 4 |
| 2. HISTORIA MATERIAL | 5 |
| 3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN..... | 20 |
| 4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN..... | 23 |
| 5. RECOMENDACIONES DE TRATAMIENTO..... | 24 |
| 6. RECURSOS, PRESUPUESTO Y PLAZOS DE EJECUCIÓN..... | 24 |
| ANEXO 1: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA..... | 26 |
| ANEXO 2. ANÁLISIS DE MUESTRAS DE POLICROMÍA..... | 39 |

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.
CRISTO DE LA VERACRUZ
LEBRIJA (SEVILLA)**

INTRODUCCIÓN

A petición de la Cofradía de la Veracruz de Lebrija se ha llevado a cabo el estudio de la imagen del Cristo, para la redacción de un informe diagnóstico. Para ello la escultura fue trasladada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, donde se realizaron los estudios que determinaron la materialidad y las características técnicas que posibilita plantear una propuesta de intervención concreta.

El presente informe diagnóstico se estructura en tres bloques fundamentales. El primero identifica el bien y realiza una valoración histórico-artística, el segundo ahonda en la materialidad y el estado de conservación de la obra determinando las líneas fundamentales de actuación.

En líneas generales y siguiendo los criterios del Centro de Intervención del IAPH, la metodología de conservación-restauración seleccionada para la intervención de esta escultura estará condicionada por su puesta en valor, simbología, así como por la degradación que presenta la obra, tanto en diversidad como en localización y extensión. Por último se valorará los recursos humanos y la estimación del tiempo aproximado necesarios para la ejecución de la intervención.

Reg.: 53E/08

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Cristo de la Veracruz

1.2. TIPOLOGÍA. Escultura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Lebrija

1.3.3. Inmueble: Capilla de la Veracruz

1.3.4. Ubicación: Retablo

1.3.5. Propietario: Hermandad de la Veracruz

1.3.6. Demandante del estudio: Hermandad de la Veracruz

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA/ ANÁLISIS DESCRIPTIVO.
Cristo crucificado

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada policromada.

1.5.2. Dimensiones: 176 cm x 155 cm x 39,5 cm (h x a x p)

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

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: atribuido a Roque Balduque

1.6.2. Cronología: 2ª mitad siglo XVI

1.6.3. Estilo: manierista

1.6.4. Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO

Desde su aparición en el siglo IV la devoción y culto a la Cruz en la que murió Cristo se fue extendiendo por toda la península. No fue hasta la plena y baja Edad Media el momento en el que empiezan a cobrar mayor repercusión las cofradías dedicadas a la Veracruz en Andalucía coincidiendo con la época de la reconquista.

Tradicionalmente se situaba el origen de la hermandad a finales del siglo XIII coincidiendo con la toma de Lebrija (1253) a la causa cristiana. En el estudio sobre la implantación y expansión de cofradías de la Veracruz en Andalucía Occidental¹ se distingue cuatro periodos de fundaciones de éstas hermandades. En la primera fase (que corresponde a la segunda mitad del siglo XV) son cofradías que se organizan siguiendo una línea dirección Norte/Sur teniendo como extremos las ciudades de Sevilla y Jerez y con importantes conventos franciscanos. Estos historiadores sitúan la aparición de la hermandad de la Veracruz en Lebrija a finales del siglo XV.

Documentalmente no hay constancia hasta mediados del siglo XVI. Los documentos (concretamente dos) que se conocen son relativos a donaciones de propiedades en beneficio de la hermandad de la Veracruz, recogidos ambos en la obra de Escudero Arnay².

El primer documento está fechado en 1557 y en él D. Pedro Domínguez de Jarana cede unos terrenos en beneficio de la hermandad para realizar los cultos y para construir la capilla.

El segundo documento -muy interesante- es de 1576, donde se menciona la presencia del Cristo D. Juan Monge de Cala y Dña. Catalina de Jarana, su mujer y sus hermanos, donan una parte de los corrales de su casa, para la ampliación de la Capilla y el culto "Santo Cristo de la Vera Cruz".

Uno de los aspectos más desconocidos es el relativo a la autoría de la imagen, la falta de documentación impedía acercarse de forma concreta. Sobre el autor en la bibliografía ha sido una cuestión tratada de manera desigual.

¹ Mihura Andrades, J.M., García Martínez, A. *Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental. Aproximación a su estudio*. En Sánchez Herrero, J. *Las cofradías de la Santa Vera Cruz*. Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz (Sevilla 19-22 de marzo 1992) edita CEIRA, 1995. página 129

² Escudero Arnay, J.M., *Breve Historia de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Veracruz y Nuestra Señora de Consolación de Lebrija*, Lebrija 2006 páginas 28-29

Siempre se ha considerado como anónimo, aunque algún historiador³ lo atribuyera a Martínez Montañés copiando a su vez a Pascual Madoz en su Diccionario Geográfico.

Recientemente⁴ se ha adscrito como posible obra de Roque Balduque recogido en un artículo de Gomez Piñol y más concretamente en una nota. Esta opinión es compartida por el profesor emérito Cordero Ruiz y como tal lo incluye en sus publicaciones. Esta afirmación se sustenta en comparaciones estilísticas con otros crucificados de Roque Balduque. En este sentido encontramos similitudes, sin embargo sería conveniente un estudio en profundidad que aportase más luz al respecto. Sin descartar la atribución a Balduque se podría relacionar con alguno de los seguidores o del círculo del maestro.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

No ha tenido

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

El crucificado de la Veracruz ha sido objeto de varias intervenciones, existiendo constancia documental sólo de algunas de ellas. Según lo que se desprende de la bibliografía no podemos asegurar el alcance que han tenido sobre la materialidad de la obra.

En el siglo XVIII fue intervenido por el escultor lebrijano Matías José Navarro donde supuestamente se rehizo la mano en 1759 y Juan Antonio Sánchez Barahona lo encarna o repolicroma (según la bibliografía) y compone el sudario.

Ambos eran artistas que estaban trabajando en esos momentos en Lebrija. Matías José Navarro es el responsable del retablo mayor del Convento de las Concepcionistas y Juan Antonio Sánchez Barahona es autor de algunas pinturas en la iglesia de Santa María de la Oliva.

En el siglo XX se conocen otras intervenciones. El 14 de mayo de 1949 se pide permiso al arzobispado para restaurar la obra bajo la dirección de José Hernández Díaz. Hemos consultado el Fondo Documental José Hernández Díaz que fue legado por éste en su testamento al Archivo General de Andalucía. Consultada la documentación apareció el informe con la fecha de 14-9- 1949 a la Comisión Diocesana de Arte Religioso.

³ Bellido Ahumada, J.: *La patria de Nebrija*, Madrid, 1971. páginas 232-233

⁴ AAVV.: *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Consejería de Cultura, 2007, página 25

Hernández Díaz figuraba en la Comisión como vocal y su tarea fundamental era la de supervisar e informar, generalmente a petición del Arzobispado, de la necesidad de actuación sobre determinadas obras de arte sacro y de dar el visto bueno a las restauraciones realizadas. Asimismo informaba sobre las nuevas adquisiciones que evaluaba tanto desde el punto de vista religioso como artístico.

De la documentación se desprende que en la mayoría de los casos el informe se daba cuando la obra estaba terminada. Hay que tener en cuenta que algunos trabajos de restauración se llevaban a cabo en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de la que él era Director.

En el escueto documento aparece (lámina 1)

“Ilmo. Sr.:

Tengo la satisfacción de participar a V.I. que el escultor sevillano Sr. Rivera ha terminado felizmente la restauración efectuada en la imagen del Santo CristoDe la Vera Cruz, de Lebrija, cuya dirección fue encomendada al que suscribe.

La obra ha consistido en reparar algunas grietas que presentaba la imagen, sustituir un trozo de lienzo que encubría la espalda por el correspondiente elemento de madera, y hacer desaparecer las suciedades y barnices que afeaban el encarnado originario de la figura.

Lo que me complace en participar a V.I. para su conocimiento y satisfacción

Dios guarde a V.I. muchos años.

Sevilla 14 de septiembre de 1949”

Citar que no se hace mención alguna al problema de xilófagos, no podemos saber si ése fue el motivo por el cual se reclama la restauración y que tras producirse la intervención no se recoge nada en el informe.

La siguiente restauración documentada⁵ es la realizada por el profesor Francisco Arquillo Torres en 1979. La intervención consistió en restaurar las espigas de los brazos, quitar repintes de sangre y recuperar el sudario que estaba cubierto de blanco volviendo a su aspecto primitivo con dibujos y estofados de oro. También se limpió la encarnadura. De esta intervención se introdujo un documento con los nombres de la Junta de hermandad por esos años y del restaurador así como unas monedas según se aprecia en las radiografías. Consta que la factura costó trescienta veintemil pesetas (lámina 2)

⁵ Escudero Arnay, J.M., *Breve Historia de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Veracruz y Nuestra Señora de Consolación de Lebrija*, Lebrija 2006

El repaso por estas intervenciones se completa por el estudio fotografías antiguas. Resultando un material muy útil que desvelan otros supuestos cambios en la imagen o poder ver el estado en que se encontraba el Cristo ante de las restauraciones.

Fundamentalmente hemos analizado el material existente en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla donde hay cuatro imágenes realizadas por el fotógrafo José María Gonzalez Nadín, tres corresponden al mes de marzo de 1949 y una el 19 de marzo de 1954.

En las fotografías de la Fototeca (láminas 3,4,5) marzo de 1949 podemos apreciar el estado del Cristo: la encarnadura muy oscurecida por la oxidación de barnices, en el rostro permite ver desgastes en la frente producidos por la corona de espinas. Es posible apreciar el sudario de color blanco. Éstas fotografías ilustran muy bien el estado en que se encontraba la imagen justo antes de la intervención dirigida por José Hernández Díaz.

En la fotografía del año 1954 (lámina 6) se puede apreciar que el sudario ha sido modificado apreciándose ciertos regueros de sangre.

Otra foto (lámina 7) que nos ha parecido muy interesante es la publicada en la monografía de Escudero Arnay sobre la historia de la hermandad, no sabemos el año exacto pero creemos que corresponde a los años anteriores a la restauración de 1979. Es un primer plano del Cristo donde se aprecia como se intensificó los regueros de sangre dando una visión mucho más dramática.

4. EXPOSICIONES.

No consta

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La representación de Cristo crucificado es quizás la imagen por excelencia del cristianismo, en ella se condensa en esencia parte de la doctrina católica.

Por ello la representación iconográfica ha sido una constante en el arte cristiano. La materialización de Cristo en la cruz se ha ido fijándose a lo largo de la historia del arte siguiendo diferentes criterios teológicos.

La iconografía de Cristo en la cruz ha sido partícipe de las diferentes tendencias, todos los elementos que componen la imagen han contribuido a fijar el estereotipo de Cristo en el madero. En un

principio el símbolo de la cruz, representaba para los cristianos una muerte infame, por ello no se utilizaba ya que la muerte por crucifixión era un castigo romano y no judío que se le otorgaba a los esclavos. Es por ello que en el arte de los primeros cristianos se abordase el tema a través de símbolos. No será hasta cinco siglos más tarde cuando comience a aparecer la figura de Cristo vivo en la cruz pero vivo con un carácter triunfal.

A partir de siglo XIII se empieza a recrear los efectos cruentos de la pasión ya que anteriormente era ajeno a cualquier manifestación expresa de sufrimiento físico.

En la representación del Cristo sufriente y con la corona de espinas fueron muy significativos los escritos, en forma de revelaciones, de santa Brígida en el siglo XIV donde se describía con detalles, los clavos (tres o cuatro) o las manifestaciones de los castigos corporales.

Durante el renacimiento no se buscará la recreación del sufrimiento al contrario, primará la representación ideal del cuerpo que permanecerá ausente al dolor.

Será a partir del arte surgido tras el Concilio de Trento donde se buscará la imagen como dogma que exprese la realidad de el sacrificio y la redención del hombre. La imagen al servicio del concepto. Eso se traducirá en una plasmación de la realidad más cercana al espectador que asumirá visiones realistas, aunque tampoco renunciará a la belleza del cuerpo humano. La combinación de estos factores dará como resultado creaciones fundamentales y definitivas en el arte de todos los tiempos.

Es en este contexto donde enmarcamos la obra que estamos estudiando.

La iconografía de la cruz o madero ha seguido tipologías diferentes según las épocas. Compuesta por dos palos, el vertical o stipes que era el que estaba fijado a la tierra y el horizontal o patíbulum que era el que llevaba el reo para acoplarlo al palo horizontal. La forma y textura puede variar (arbórea, cilíndrica, rectangular) siendo la del Cristo de la Veracruz de tipo arbórea cilíndrica.

Completa la cruz el título es decir la tablilla en la cual aparecía la causa de la condena en esta obra en forma de banda o rollo en el que aparece el acróstico INRI ("Iesvs Nazarenvs Rex Ivdæorum") *Jesús de Nazaret rey de los Judios.*

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

La escultura objeto de este informe es una obra en madera tallada y policromada. La imagen presenta las características formales de un Cristo crucificado como son los brazos y piernas extendidos, la flexión de los dedos de las manos, la cabeza inclinada sobre el pecho en el lado derecho o la posición del pie derecho montando encima del izquierdo.

Morfológicamente es un Cristo de tres clavos que pende de una cruz arbórea. La cabeza cae reclinada hacia la derecha. La expresión dolorida se hace aún más patente con la pronunciación de los pómulos. Los ojos entreabiertos con la mirada perdida y la boca ligeramente abierta deja entrever la hilera superior de dientes. El rostro no se recrea en el dramatismo, al contrario busca la serenidad y el recogimiento. Es la presencia de la sangre en la frente la responsable de las notas dramáticas que produce la imagen.

La cabellera pegada al cráneo se abre justo llegando a la frente. Peinado con suaves ondulaciones, trabajadas en pequeñas oquedades que se abren a la altura de las orejas dejando caer un mechón a la derecha del cuello. El resto sobre la espalda abocetado por el craneo y en grandes mechones a partir del cuello. La barba bífida está tratada de forma semejante al cabello.

Las manos cerradas están taladradas por las palmas. El torso estrecho presenta un estudio natural de la anatomía marcando ligeramente los surcos intercostales y el hueco epigástrico. El vientre queda ligeramente abultado.

Las caderas estrechas, envueltas por el sudario. Es un paño corto anudado bajo el costado derecho, el plegado busca efectos plásticos marcados con líneas verticales a los lados y horizontales y diagonales en el centro. A ello se le une la rica decoración del perizoma pintado e imitando a tejidos hebreos. El colorido es base de tonos ocres y dorados con diseño de franjas (ya algo perdidas) pero siguiendo un ritmo vertical.

Las piernas enjutas se cruzan superponiendo el pie derecho sobre el izquierdo. Las señales de la pasión son visibles por todo el cuerpo aunque particularmente en las rodillas y las palmas de las manos del que caen regueros de sangre por el brazo.

Muestra en el rostro los restos de sangre principalmente en la frente, así como lágrimas sangrientas salidas de sus ojos. De la herida del costado emana regueros de sangre que surcan el torso. En algunas zonas de las carnaciones es posible ver huellas de la pasión aunque el hematoma principal se halla en la mejilla izquierda.

Estilísticamente sigue las características de otras obras atribuidas al escultor de origen flamenco Roque Balduque y más concretamente de el Cristo de la Veracruz de la parroquia de Santa María Coronada de Medina Sidonia en Cádiz o Cristo de los Martirios en la iglesia prioral de Santa María en Carmona (Sevilla). Teniendo en común sus dimensiones, posición del perizoma y esquema general de la obra.

Notas bibliográficas y documentales.

AA.VV.: *Crucificados de Sevilla*, Ediciones Tartesos, Sevilla 2002

AAVV.: *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Consejería de Cultura, 2007

Barroso Vázquez, M.D.: *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*, Ayuntamiento de Lebrija, Lebrija, 1992

Bellido Ahumada, J.: *La patria de Nebrija*, Madrid, 1971

Cordero Ruiz, *Las pinturas y esculturas de Lebrija*, Lebrija, Ayuntamiento Sevilla, Fundación el Monte, 2002

Escudero Arnay, J.M., *Breve Historia de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Veracruz y Nuestra Señora de Consolación de Lebrija*, Lebrija 2006

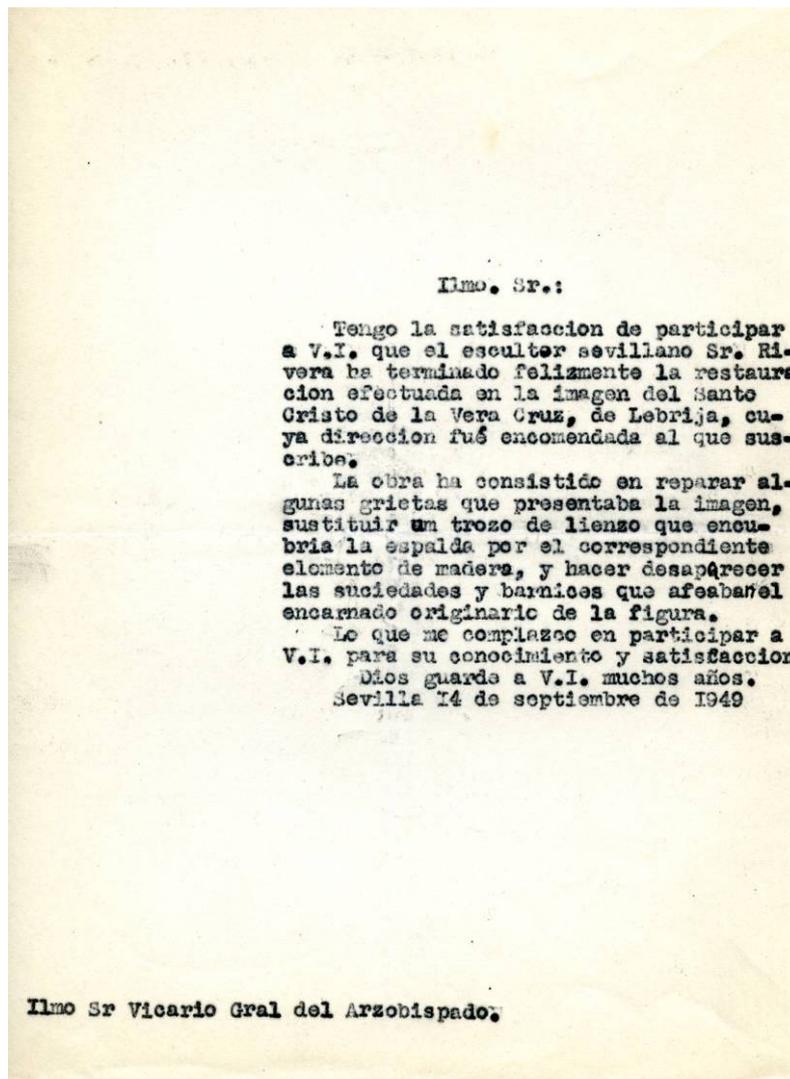
López, T.: *Diccionario geográfico de Andalucía*, Editorial Don Quijote, Granada, Sevilla, 1989

Moreno Arana, J. M.: *La imaginería en las hermandades lebrijanas del Barroco* en [http:// www.lahornacina .com](http://www.lahornacina.com) consulta realizada 12/5/2009

Mihura Andrades, J.M., García Martínez, A. *Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental. Aproximación a su estudio*. En Sánchez Herrero, J. *Las cofradías de la Santa Vera Cruz. Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz (Sevilla 19-22 de marzo 1992)* edita CEIRA, 1995

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 1



Carta de Hernández Díaz al Vicario General de Sevilla. AGA Fondo Hernández Díaz. Caja 51

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 2

Real e Ilustre
Hermandad del S^{to}.
Cristo de Vera-Cruz
en la Conversión del Buen Ladrón
y N.^{ra} S.^{ra} de Consolación

En el año de N.^{ro} Señor 1979 fue restaurado el S^{to}. Cristo de la Vera-Cruz, bajo la dirección del profesor D. Francisco Arquillo Torres de la Escuela Superior de Bellas Artes de S^{to}. Isabel de Sevilla de Sevilla; estando recia la Hermandad en este año por la siguiente Junta Directiva:

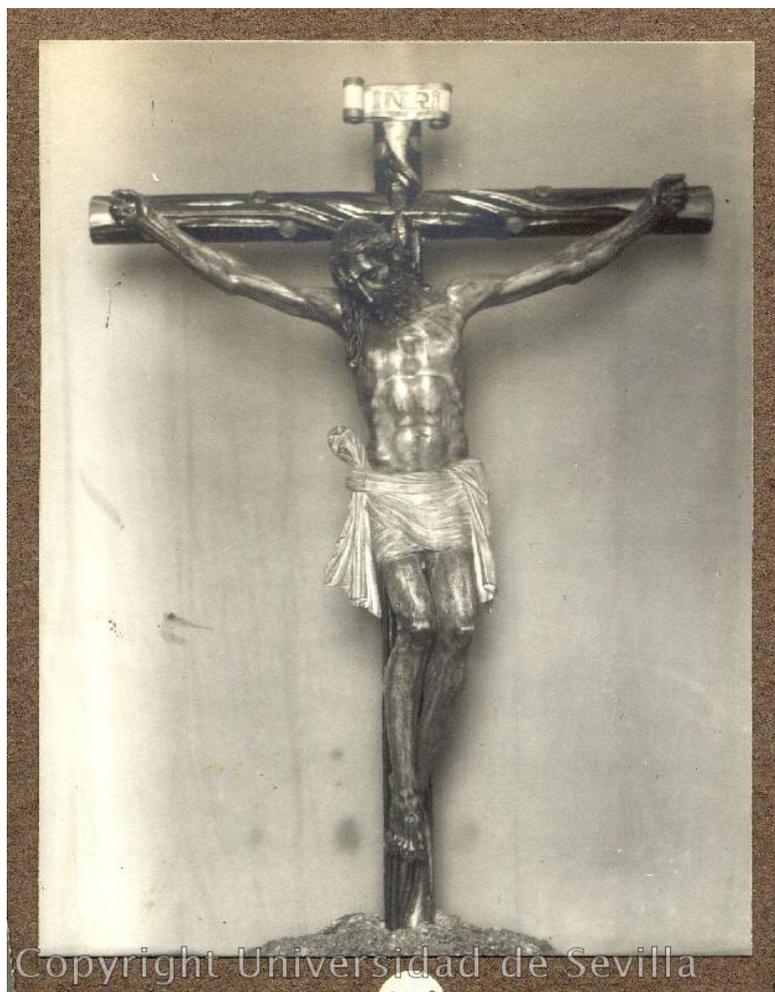
| | |
|----------------------------|-------------------------------|
| Director Espiritual | Lic. F. Jesús Varela del Río |
| H. Mayor | Francisco García Rodríguez |
| S. H. Mayor | Cidelino Cruz Sánchez |
| Mayoralmoré 1 ^o | Manuel Sánchez Barranco Perea |
| idem 2 ^o | Miguel Salcón Castro |
| Secretario 1 ^o | Francisco Sabala Escón |
| idem 2 ^o | Juan A. Castellano Bellido |
| Fiscal | Manuel López Salguero |
| Prioste 1 ^o | Antonio López Salguero |
| idem 2 ^o | Antonio Marcón Alba |
| Diputado N. de S. | Felipe Zambrano Caro |
| Delegado de Juven. | Manuel Marcón Alba |
| idem de Caridad | Miguel Escudero Arnay |

En la Ciudad de Lebrija 8 de Marzo 1979

Documento depositado en el interior del torax del Cristo de la restauración de 1979. Extraído de la monografía de Escudero Arnay.

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 3



Cristo de la Veracruz en 20/3/1949 autor Gonzalez Nandin.
Fototeca de Arte

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 4



Cristo de la Veracruz en 20/3/1949. autor Gonzalez Nandin.
Fototeca de Arte

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 5



Cristo de la Veracruz en 20/3/1949. autor Gonzalez Nandin.
Fototeca de Arte

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 6



El Cristo de la Veracruz en 19/4/1954 Gonzalez Nadín. Fototeca de Arte

ESTUDIO HISTÓRICO

Lámina 7



Cristo de la Veracruz. Extraído de la obra de Escudero Arnay

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

El presente informe tiene como objetivo definir las características técnicas y materiales de la pieza, diagnosticar el origen y efectos de su deterioro así como proponer las actuaciones necesarias para una adecuada intervención de conservación y restauración.

Para el estudio de la imagen se han realizado diferentes estudios de carácter científico:

- Examen organoléptico.
- Examen con lupa binocular.
- Examen con iluminación ultravioleta.
- Análisis de cargas, pigmentos y aglutinantes presentes en la obra.
- Examen radiográfico.

Estos estudios son de vital importancia para conocer aquellos aspectos que no son apreciables a simple vista, aportando datos tanto de la estructura interna de la imagen como de los estratos más superficiales de la misma.

3.1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE

3.1.1. Datos técnicos

La imagen es una escultura de bulto redondo realizada en madera tallada y policromada. Representa a un Cristo agonizante sujeto a una cruz arbórea mediante tres clavos y un cuarto punto en la zona posterior del sudario, a través de un sistema de cáncamo y alcayata.

El embón de la obra se realiza mediante varias planchas longitudinales dispuestas al hilo y ensambladas a unión viva fundamentalmente. En algunos casos los ensambles se refuerzan con clavos de forja como en la unión del perizoma con el sudario o las piezas que conforman ambas rodillas (fig. 2). El volumen interno se encuentra ahuecado desde la zona del pecho hasta el término de la pelvis.

3.1.2. Intervenciones anteriores identificables

La imagen ha sufrido distintas intervenciones a lo largo de su historia material, con escasas referencias documentales que resultan algo vagas e imprecisas (ver capítulo 2.3. Restauraciones y modificaciones efectuadas)

En primer lugar se ha podido observar varias intervenciones en la zona de los ensambles; tanto en la unión de los brazos como el de una pequeña pieza de la zona posterior del sudario.

Del mismo modo existen varias piezas que fueron reconstruidas posteriormente:

- Dedos anulares de ambas manos. Entre los documentos referentes se cita que *“el escultor Matías José Navarro recompuso al Sto. Cristo una de sus manos en 1.759”* (fig. 5 y 6).
- Borde inferior de la lazada del sudario.
- Pieza de la columna vertebral, intervención documentada en 1.949 cuando D. José Rivera retiró un trozo de lienzo que ocultaba dicho hueco (fig. 4)
- Intervenciones en la zona posterior del sudario. Se advierte la colocación de dos nuevas piezas y del cáncamo de sujeción de la imagen a la cruz (1.979).
- Sustitución de la cruz original por una de tipo arbóreo. Recientemente ha sido intervenida de nuevo con la sustitución de la base y el añadido superior del larguero central. Los clavos de acero inoxidable son de ejecución relativamente reciente.

3.1.3. Estado de conservación

El estado de conservación del soporte es en general aceptable, destacándose leves **fisuras** en los ensamblajes como consecuencia de los movimientos de contracción y dilatación del soporte lúneo.

Del mismo modo es necesario citar el **desgaste** que ha sufrido el soporte en la zona de la cabeza, como consecuencia directa del uso de una corona de espinas metálica.

3.2. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA POLICROMÍA

3.2.1. Datos técnicos

La policromía de la imagen se puede considerar como la capa pictórica original, con presencia de algunas intervenciones que han modificado en cierta medida este aspecto.

El estrato policromo parte de una preparación blanca que sirve de cama a la policromía; realizada a base de sulfato de cal y cola animal y de espesor medio adaptándose a las irregularidades de la talla.

A continuación la película pictórica de tipo oleoso, de matices ocre y presentando un aspecto más o menos pulido. La encarnadura se compone de pigmentos como blanco de plomo, azurita, ocre y sombra; mientras que los regueros de sangre se realizan con bermellón, blanco de plomo y tierras. Un estudio más profundo con lupa binocular nos revela un pequeño cuarteado de tipo reticular por toda la superficie de la obra.

Con respecto al sudario, su estofado se compone de una capa de bol rojo, lámina dorada al agua y finalmente la aplicación de un temple proteico donde

se ejecuta un pequeño rayado y estrechas grecas decorativas. El modelado de los pliegues se intensifica notablemente con la ejecución de sombras en las zonas internas.

Toda la obra se encuentra protegida con un barniz de resina natural aplicado en una de las últimas intervenciones y que se encuentra fuertemente oxidado.

3.2.2. Intervenciones anteriores identificables

El estrato pictórico ha sido intervenido en varias ocasiones, fundamentalmente con el objetivo de ocultar los deterioros que sufría la película pictórica.

En primer lugar se observa numerosos repintes que invaden un importante porcentaje de la policromía original y que se deben a distintas épocas de ejecución. Los repintes de mayor antigüedad se localizan en manos y regueros de sangre, muy intensificados éstos últimos con respecto a la sangre original. Intervenciones posteriores afectan a la zona de la barba, cabellera, planta de los pies y en la repolicromía de la cruz que se realizó en fechas no muy lejanas (fig. 7 y 9).

En otro apartado citaremos las reintegraciones por ser efectuadas con un criterio más respetuoso de acuerdo con los criterios actuales de restauración. Dicha intervención fue realizada por Francisco Arquillo en 1.979 y recuperó el cromatismo de la zona superior de los brazos, la columna vertebral y pequeñas zonas del sudario.

3.2.3. Estado de conservación

El estado de conservación de la policromía se basa en los resultados obtenidos por diferentes estudios realizados como la inspección visual con lupa binocular, iluminación ultravioleta y rayos x.

El deterioro de la policromía se puede resumir en los siguientes puntos:

- **Falta de cohesión del estrato policromo al soporte**, como consecuencia directa de los movimientos del soporte y el deterioro de las colas. Se localizan en zonas muy puntuales de la encarnadura y sudario. También se observan retracciones en zonas anteriormente intervenidas; concretamente en la zona superior de los brazos y afectando tanto al estrato policromo como a la capa de protección.

Las **lagunas** que ha dado lugar esta falta de adhesión se localizan en zonas muy pequeñas de la obra.

• **Alteraciones cromáticas.** Son numerosas las intervenciones que ha sufrido el estrato pictórico de la obra. En este sentido debemos de diferenciar entre dos tipos de actuaciones sobre la capa pictórica de la misma.

En primer lugar repintes, que sin duda ocultan notablemente un gran porcentaje de policromía original. Se encuentran localizados en las siguientes zonas:

- Mano derecha e izquierda.
- Barba y cabellera.
- Diversos repintes en los regueros de sangre (fig. 10).
- Planta de los pies.
- Repolicromía de la cruz, con redorados en zonas puntuales.

En segundo lugar citaremos las reintegraciones realizadas por Arquillo en 1.979 que se encuentran notablemente viradas con respecto al cromatismo original:

- Zona superior de los brazos.
- Columna vertebral
- Pequeñas áreas del sudario.

• **Desgastes** en la zona de la cabellera y de los pies; este último como consecuencia de los actos de besapies que se realiza a la imagen dando lugar a la pérdida de estrato pictórico (fig. 11).

• **Oxidación de la capa de barniz**, perdiendo su transparencia y ocultando los matices originales de la obra.

4. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

4.1. Soporte

-Revisión de ensamblajes y en su caso, consolidación de los mismos.

4.2. Policromía

- Limpieza superficial mediante brocha suave y aspirador.
- Fijación del estrato pictórico con peligro de desprendimiento mediante cola animal, presión y calor.
- Eliminación de barnices alterados y repintes partiendo de los disolventes obtenidos en el Test de Solubilidad.
- Estucado de las pérdidas mediante materiales afines al original.
- Reintegración cromática de las pérdidas de policromía con técnica reversible y criterio de diferenciación a corta distancia.
- Protección final de la obra.

4.3. Recomendaciones de mantenimiento.

A continuación se exponen una serie de medidas que son imprescindibles para una adecuada conservación de la obra, de forma que se eviten futuros deterioros tanto antes como después de la intervención:

- 1. Controlar las condiciones de humedad relativa y temperatura,** evitando circunstancias que supongan un cambio brusco de las condiciones climáticas en las que se encuentra la imagen (focos de calor cercanos, presencia de humedad...etc.)
- 2. Limpieza de forma periódica del polvo superficial con un plumero de plumas suaves.** Evitar las zonas con peligro de desprendimiento de policromía, así como el uso de paños humedecidos con productos de limpieza y/o cosmética.
- 3. Limitar; en la medida de lo posible, los tradicionales actos de besapies** que suponen un importante desgaste de la policromía de la imagen.
- 4. En caso de desplazamiento o cambio de ubicación, se recomienda que sea siempre la misma persona la que realice esta operación.**

5. RECURSOS

5.1.1. Recursos Humanos.

La metodología interdisciplinar que se desarrolla en el centro implicará la colaboración de los siguientes especialistas:

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

5.1.2. Infraestructura y equipamiento.

La intervención se puede realizar con la infraestructura técnica y equipamiento científico específico del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

5.1.3. Valoración económica global.

El total del presupuesto de la intervención asciende a 15.428 euros (quince mil cuatrocientos veintiocho euros), IVA incluido. El tiempo estimado de ejecución será de 7 meses.

EQUIPO TÉCNICO

Diagnóstico, propuesta de intervención y documentación gráfica:
Antonio Custodio López García. Conservador - Restaurador de Bienes Culturales. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Estudio histórico: **M^a del Valle Pérez Cano.** Historiadora del Arte. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Análisis fotográfico: **José Manuel Santos Madrid.** Fotógrafo. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Análisis radiográfico: **Eugenio Fernández Ruiz.** Técnico RX. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

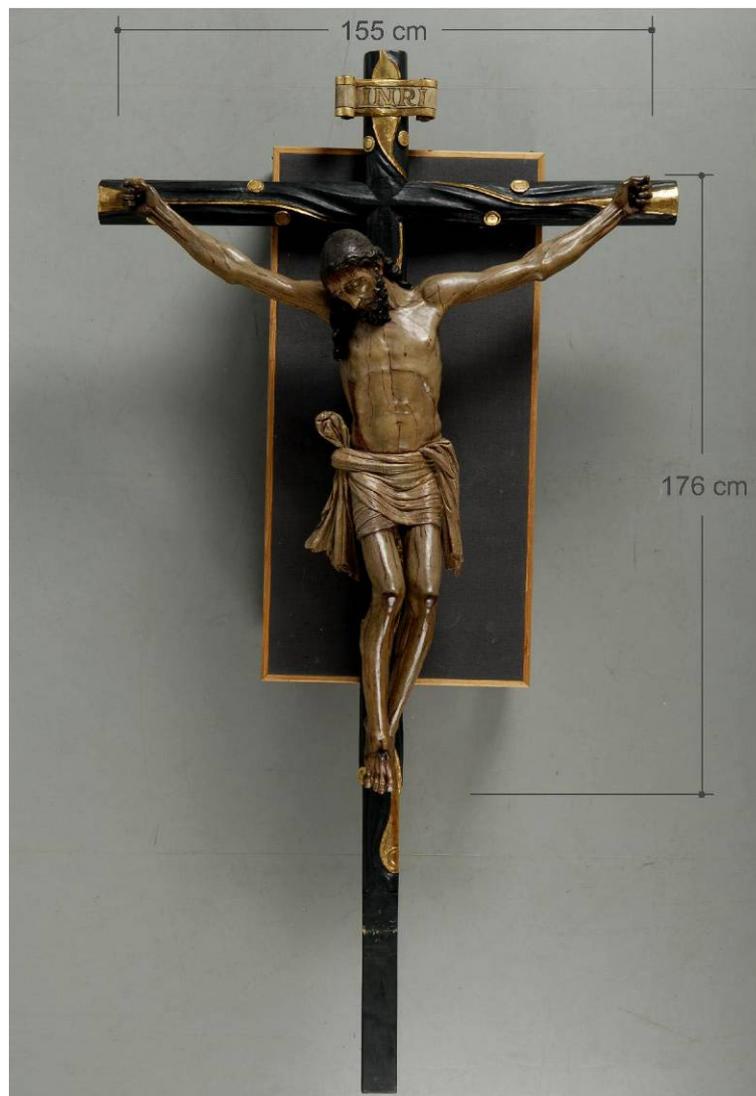
Análisis químico: **Lourdes Martín García.** Química. Agencia Pública Empresarial. IAPH.

Sevilla, a 24 de Julio de 2009



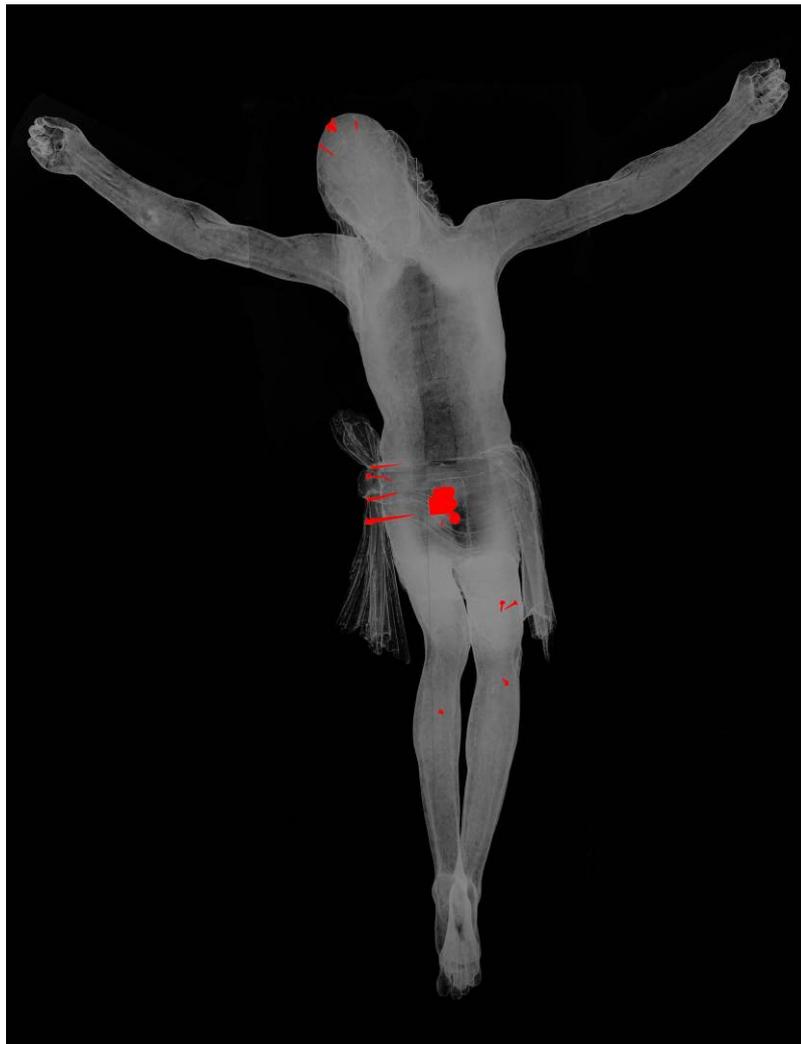
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 1



Dimensiones de la pieza

Figura 2



Estudio radiográfico con indicación de los elementos metálicos.

Figura 3



Añadidos en el anverso de la imagen

Figura 4



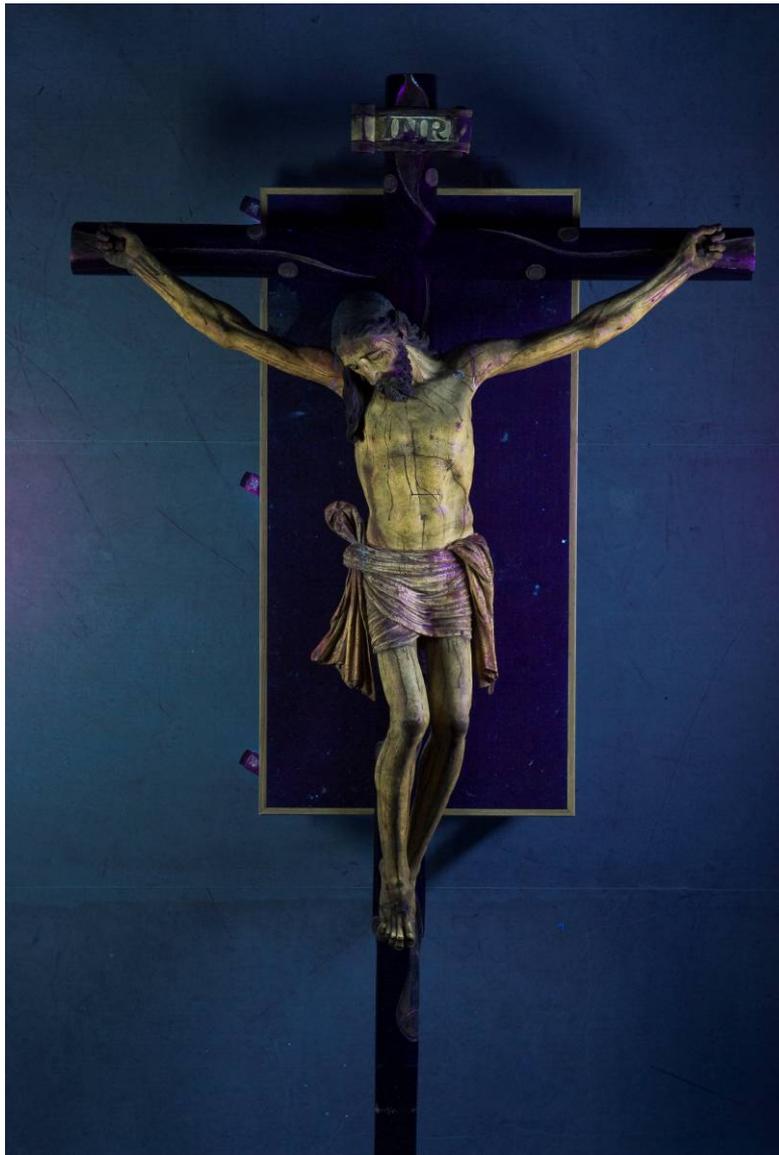
Añadidos del reverso de la imagen

Figura 5 y 6



Reconstrucción del dedo anular en la mano izquierda.

Figura 7



Estudio Ultravioleta del anverso de la imagen.

Figura 8



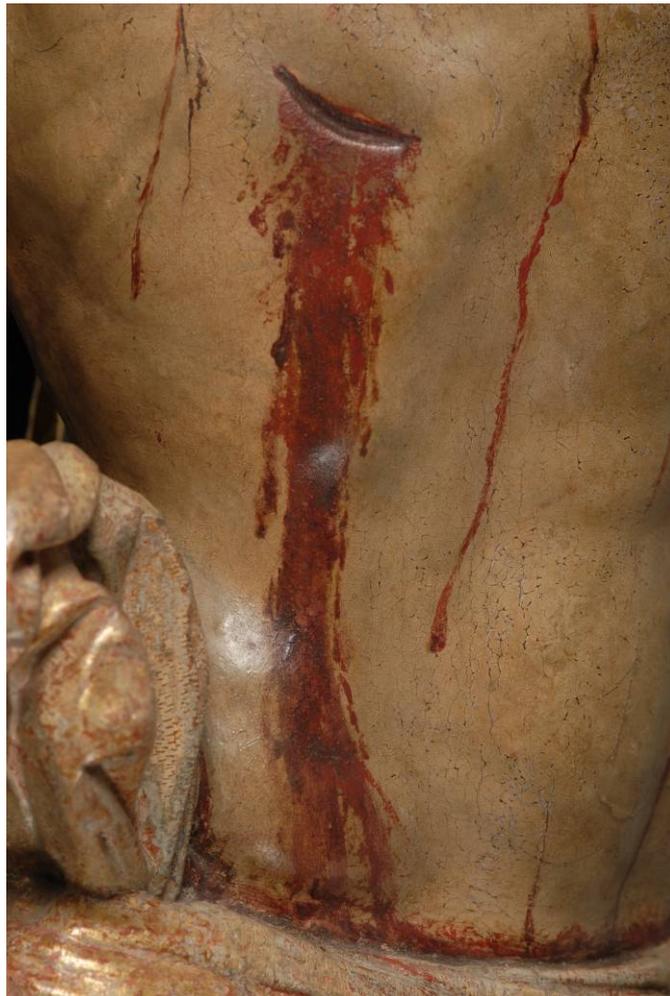
Estudio ultravioleta del reverso de la imagen

Figura 9



Estudio ultravioleta. Vista superior.

Figura 10



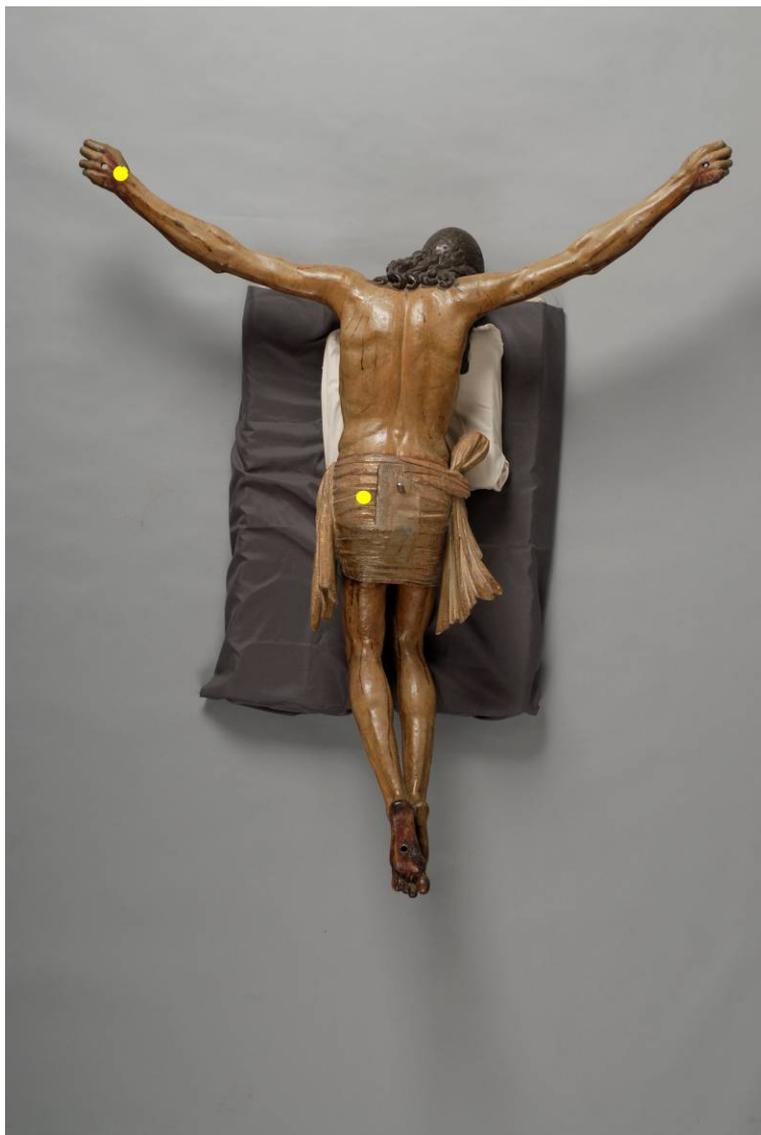
Reguero de sangre donde se observa la superposición de capas pictóricas.

Figura 11



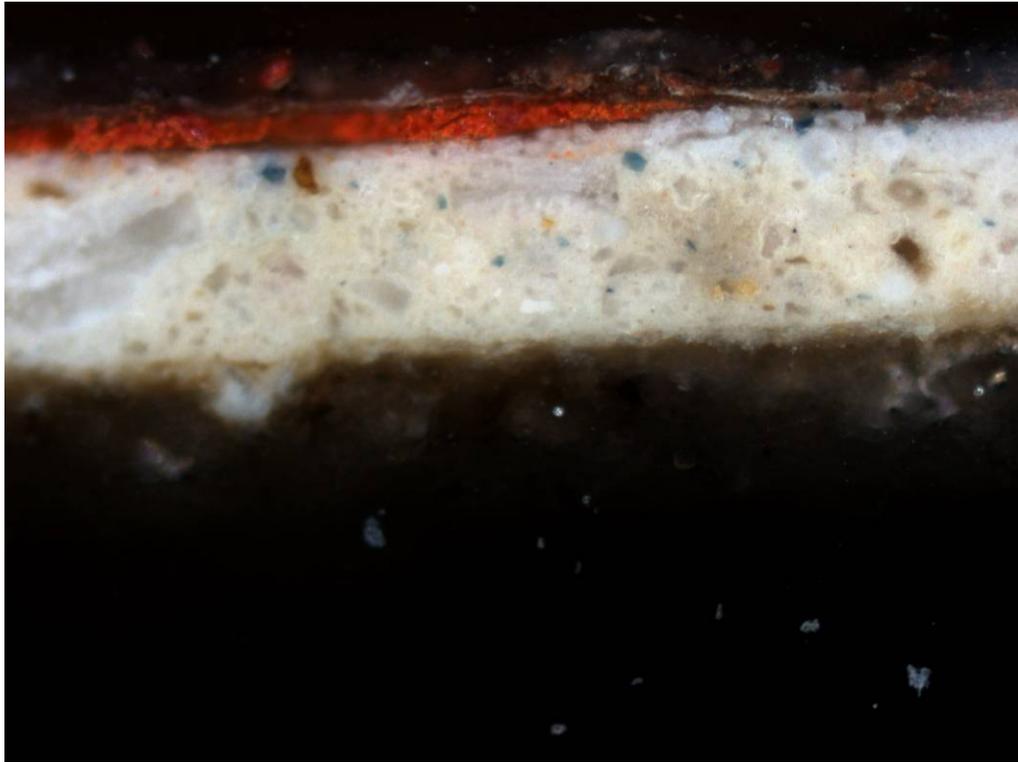
Desgastes en el estrato pictórico

Figura 12



Localización toma de muestras de policromía

ANEXO



ANÁLISIS ESTRATIGRAFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

CRISTO DE LA VERA CRUZ

Lebrija

Mayo, 2009



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS

1. INTRODUCCIÓN

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

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Localización y descripción de las muestras

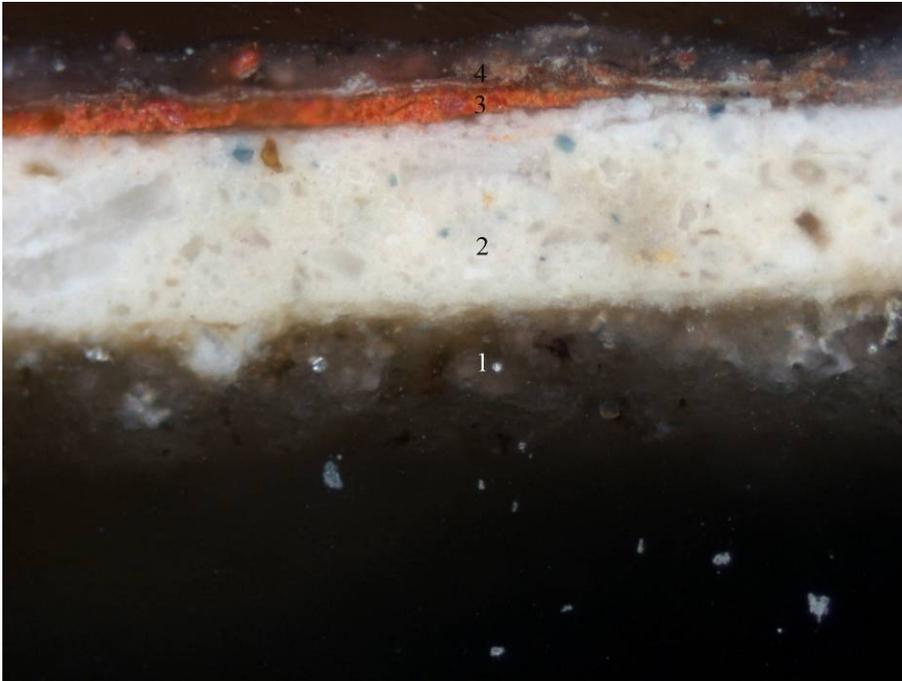
CVR-1 Sangre y encarnadura, mano izquierda.

CVR-2 Estofado, sudario.

2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas.

3. RESULTADOS



Muestra: CVR-1

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mano izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 100 μm .

2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, azurita y trazas de tierra roja, ocre y sombra. Su espesor oscila entre 75 y 100 μm .

3) Capa de color rojo compuesta por bermellón, blanco de plomo y tierras. Su espesor oscila entre 10 y 15 μm .

4) Capa discontinua de color blanquecino compuesta por sulfato cálcico, blanco de titanio y tierras. Tiene un espesor de 5 μm .



Muestra: CVR-2

Aumentos: 50X

Descripción: Estofado, sudario.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 300 μm .
- 2) Capa de bol rojo. Tiene un espesor de 10 μm .
- 3) Pan de oro. Tiene un espesor inferior a 5 μm .

ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

Lourdes Martín García

Química

Laboratorio de Análisis Químicos

Centro de Investigación y Análisis

IAPH

Sevilla, 30 de abril de 2009