



PROYECTO DE INTERVENCIÓN

PASO DE JESÚS DEL GRAN PODER

**Hermandad de Jesús del Gran Poder
(Sevilla)**

Octubre 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

OBJETIVO DEL PROYECTO	2
METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES DE ESTUDIO	3
METODOLOGÍA ESPECÍFICA DE TRABAJO	5
DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA	
CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y ESTUDIO CIENTÍFICO – TÉCNICO	8
ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO	8
ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS	46
IDENTIFICACIÓN DEL SOPORTE	56
INFORME ANALÍTICO POR FLUORESCENCIA PORTÁTIL	69
CAPÍTULO II: ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	94
ESTRUCTURA PORTANTE	94
CANASTILLA	97
ELEMENTOS ADOSADOS	103
PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	168
CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	168
TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN	171
RECURSOS HUMANOS Y TÉCNICOS	178
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	179
CAPÍTULO III: CONSERVACIÓN PREVENTIVA	280
CAPÍTULO IV: PRESUPUESTO	281
EQUIPO TÉCNICO REDACTOR	282

INTRODUCCIÓN

La Hermandad de Jesús del Gran Poder de Sevilla ha solicitado al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en lo sucesivo, IAPH) de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la prestación del servicio de redacción de proyecto de conservación relativo, al paso procesional de su titular.

Las citadas andas procesionales, obra de Antonio Francisco Gijón fueron construidas entre 1688 y 1692. Se consideran una de las más significativas obras, entre las de esta tipología, en nuestra Comunidad Autónoma.

Como antecedentes de este proyecto de conservación cabe citar el documento denominado "*Informe diagnóstico y propuesta de intervención. Paso procesional de Jesús del Gran Poder, Sevilla*", realizado por el IAPH en 2003, en el que se recogen unas primeras impresiones sobre las características técnicas y el estado de conservación de las andas así como se efectúa una propuesta de intervención de las Andas, atendiendo a un examen organoléptico realizado "in situ" al paso, en las dependencias de la Casa Hermandad donde habitualmente este se ubica.

El estudio científico-técnico ha sido realizado por técnicos del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. Los trabajos de campo tuvieron lugar entre mayo y julio de 2010. El paso fue trasladado al IAPH quedando instalado en el Laboratorio de Métodos Físicos de Examen. Fueron desmontados, para su mejor estudio, los seis ángeles pasionarios, las cuatro maniquetas o los ángeles adosados a la canastilla.

Se ha efectuado una completa documentación fotográfica, de la canastilla y todos sus elementos, con diferentes tipos de iluminación. De igual modo, se extrajeron micro-muestras de diferentes materiales para análisis y se realizó un estudio con fluorescencia de RX de la policromía de los ángeles pasionarios.

Como resultado de estos trabajos se elabora el presente documento que se redacta con arreglo a lo establecido a la metodología de intervención en Patrimonio Mueble del IAPH y se divide en cuatro bloques. El primero identifica el bien y realiza el estudio histórico-artístico y científico técnico de la obra. El segundo analiza el estado de conservación y realiza una propuesta de intervención de la misma. El último incorpora la valoración económica de la intervención propuesta.

OBJETIVO DEL PROYECTO

El objeto de este proyecto es la conservación del bien patrimonial de referencia para su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles. Para garantizar lo anterior es imprescindible actuar en el patrimonio a partir del proyecto de intervención redactado desde el conocimiento

exhaustivo del bien en lo que respecta a sus características técnicas y estado de conservación.

Se han realizado los siguientes estudios:

- 1.- Investigación histórico- artística.
- 2.- Investigación científico-analítica: caracterización de materiales.
- 3.- Métodos físicos de examen: documentación fotográfica con luz blanca y ultravioleta, estudio radiográfico, fluorescencia de rayos X.
- 4.- Diagnóstico del estado de conservación, determinación de factores de alteración y patologías.
- 5.- Evaluación de la estructura portante de la canastilla.

Asimismo se incorpora el presupuesto de la intervención, la relación de los recursos humanos y materiales para llevarlo a cabo y el cronograma de trabajo de acuerdo a la intervención propuesta implementado de acuerdo con el programa de usos de esta obra.

METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES DE PROYECTO.

La metodología de intervención en el Patrimonio Mueble del IAPH tiene una primera *fase cognoscitiva* que incluye diferentes estudios. Se trata de conocer las características materiales de la obra, después evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes. Los resultados obtenidos permiten formular en una segunda fase, denominada *operativa*, el proyecto de conservación que requieran los bienes tomados en consideración.

Este método permite establecer los criterios de actuación y los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones. Así mismo aporta datos imprescindibles para definir la actuación de mantenimiento que proceda así como, en su caso, las acciones complementarias que sobre el entorno sean necesarias efectuar con objeto de garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los objetos intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a las características y tipologías de los bienes.

Este planteamiento es posible por la articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y formulación del proyecto. Los distintos especialistas aportan, desde su óptica profesional aquellas informaciones de interés del bien en estudio. Informaciones complementarias entre sí que van a garantizar su conocimiento, y en consecuencia, aportar resultados suficientemente avalados para definir los criterios teóricos, la índole de la intervención y su cuantificación económica.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son los siguientes:

- 1.- Investigación.
- 2.- Acción interdisciplinar: conocimiento aplicado al diagnóstico.
- 3.- Definición de los criterios teórico-prácticos de intervención.
- 4.- Definición operativa de la intervención.

5.- Transferencia de resultados. Documentación de los procesos. Redacción de Memoria Final.

La metodología de actuación se apoya en los siguientes criterios generales:

- 1.- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- 2.- Conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación. Nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- 3.- Adaptación de la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.
- 4.- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- 5.- Conocimiento. Estudios preliminares y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta.
- 6.- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- 7.- Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- 8.- Valorar los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- 9.- No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.
- 10.- Documentación de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

METODOLOGÍA ESPECÍFICA EMPLEADA PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO DE CONSERVACIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DE JESÚS DEL GRAN PODER.

Como queda indicado, *conocer para intervenir* es el postulado básico en el que se apoya metodología de la intervención en patrimonio mueble del IAPH. Un conocimiento que debe entenderse en sentido amplio, es decir, englobando todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural. Por esta razón, ha sido imprescindible en este proyecto partir del conocimiento previo de la obra, que determinará la propuesta de intervención y el alcance de ésta.

Las andas procesionales se estudiaron en las instalaciones del centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, donde existen los recursos humanos y técnicos necesarios para realizar con garantías todos los exámenes oportunos para la elaboración del proyecto de intervención.

El método específico de trabajo se ha desarrollado de la siguiente manera.

- 1.-Relación e intercambio de información entre los diferentes técnicos que componen el equipo de trabajo. (historiador del arte, arquitecto, fotógrafo, químico, biólogo y restaurador)
- 2.-Establecimiento de una nomenclatura común y codificación de cada uno de los elementos constitutivos. Este código ha sido empleado por todos los técnicos y especialistas implicados en el proyecto.
- 3.- Estudio histórico y análisis patrimonial del bien.
- 4.- Examen organoléptico del bien desde diferentes puntos de vista, acceso al interior de la canastilla con el desmontaje y manipulación para el estudio directo de algunos elementos tales como los ángeles.
- 5.-Documentación fotográfica utilizando iluminación blanca y ultravioleta con tomas generales y de detalles que recogen toda la información necesaria para el proyecto.
- 6.- Estudio radiográfico de la canastilla y de algunos elementos exentos tales como los seis ángeles pasionarios y los ángeles adosados a los costeros.
- 7.- Estudio de la estructura policroma en el taller mediante lupa binocular y microscopio digital de 200x.
- 8.- Caracterización de materiales de la policromía en los ángeles pasionarios mediante fluorescencia de rayos X.
- 9.- Extracción de siete muestras de policromía para su posterior análisis en el laboratorio del Centro de Investigación en el IAPH, y la identificación de cargas, aglutinantes y pigmentos.

10.- Extracción de tres muestras de soporte localizadas en para su posterior análisis en el laboratorio del Centro de Intervención en el IAPH, y la identificación del tipo de madera.

11.-Realización de la cartografía de la parihuela y de sus elementos. Dicha cartografía servirá de base a la representación gráfica de los siguientes aspectos de interés: datos técnicos, alteraciones e intervenciones anteriores en cada uno de los estratos constitutivos.

12.- Evaluación de la estructura portante del Paso y estudio de cargas.

13.- Documentación gráfica en la que se recogen datos técnicos y alteraciones.

14.- Realización del diagnóstico del estado de conservación de la canastilla, los elementos escultóricos exentos y de la parihuela y el armazón interno.

Para organizar el documento del proyecto ha sido necesario diferenciar los distintos elementos integrantes para analizarlos de forma individualizada. Para ello se ha dividido en las partes que desde un punto de vista formal y constructivo lo constituyen: estructura portante de la canastilla, canastilla, esculturas y cartelas.

Para la realización del informe técnico que incluye las características técnicas y constructivas así como el estado de conservación de cada uno de los elementos del Paso, se ha trabajado por capas, es decir, se ha estudiado de forma individual cada estrato constitutivo: soporte, preparación o imprimación, película de color, policromías, dorados.

El desarrollo de los datos técnicos y del estado de conservación del conjunto del paso emplea el siguiente orden:

- 1.-Estructura portante, que comprende la parihuela y el armazón interno de la canastilla.
- 2.-Canastilla.
- 3.-Elementos exentos y adosados a la canastilla.
- 4.-Imaginería: seis ángeles pasionarios situados sobre la canastilla y veinticuatro ángeles adosados a los frentes de la canastilla.
- 5.-Relieves: cuatro cartelas en penachos centrales y cuatro en las esquinas con águilas bicéfalas.

Además de la descripción general de los elementos, se han realizado una serie de fichas diagnóstico de cada uno de los elementos adosados sistematizando el trabajo de documentación de datos. En las fichas se recoge información básica sobre la materialidad de la obra, su construcción, su estado de conservación y la ubicación en el Paso. Por lo tanto, se han realizado treinta fichas de esculturas, en las cuales se tratan los ángeles de los costados de la canastilla y los pasionarios, así como ocho fichas de cartelas, que han permitido:

- 1.-Plantear los recursos humanos necesarios para acometer la intervención propuesta.
- 2.- Plantear los recursos técnicos necesarios para realizar la intervención, con los medios auxiliares e instalaciones precisas para la aplicación los tratamientos.
- 3.- Establecer un cronograma de actuación acorde a la intervención y adaptado a las necesidades particulares de la obra. Debido a que se trata de un paso procesional, la duración de la intervención se adaptará a esta circunstancia.
- 4.- Valoración económica de la intervención, teniendo en cuenta todos los aspectos referidos anteriormente.

DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA

- EA.01 Estado actual
- EA.02 Evolución histórica

- EA.03 Plantas, alzados y secciones
- EA.04 Plantas acotadas: tarima (superior e inferior)
- EA.05 Plantas acotadas: mesa y trabajaderas
- EA.06 Sección longitudinal
- EA.07 Sección transversal
- EA.08 Uniones y refuerzos

- EA.09 Terminología general
- EA.10 Terminología detallada

- EA.11 Análisis morfológico: costeros izquierdo y derecho
- EA.12 Análisis morfológico: frente y trasera
- EA.13 Análisis iconográfico
- EA.14 Elementos iconográficos: águilas y penachos
- EA.15 Elementos iconográficos: relieves de cartelas
- EA.16 Elementos iconográficos: relieves de canastilla y crestería
- EA.17 Elementos iconográficos: ángeles pasionarios
- EA.18 Elementos iconográficos: ángeles adoradores
- EA.19 Elementos añadidos

- EA.20 Estado de conservación: frente
- EA.21 Estado de conservación: trasera
- EA.22 Estado de conservación: costero izquierdo
- EA.23 Estado de conservación: costero derecho

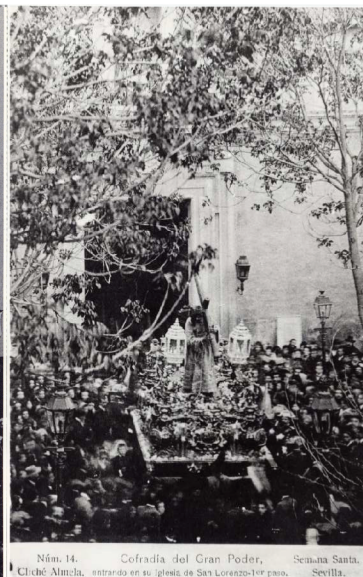




1865-1882 (1)



1882-1908 (2)



1908 (3)



1920 ca. (4)



1920 ca. (5)



1920-1930 (5)



1935 (6)



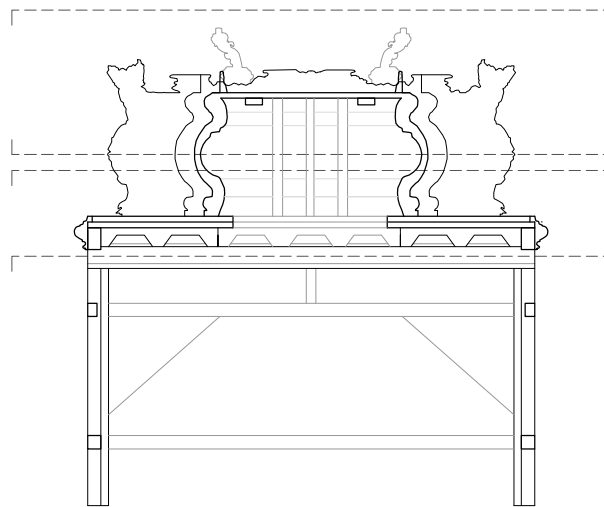
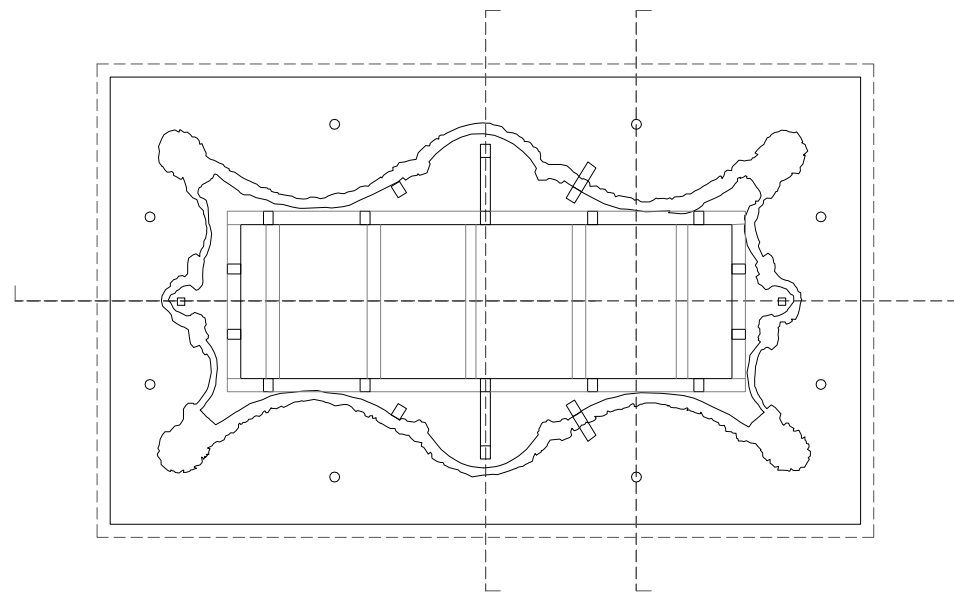
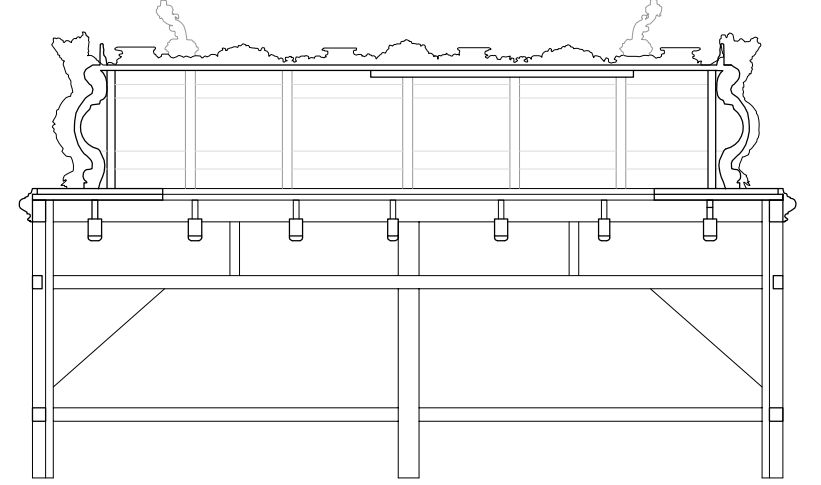
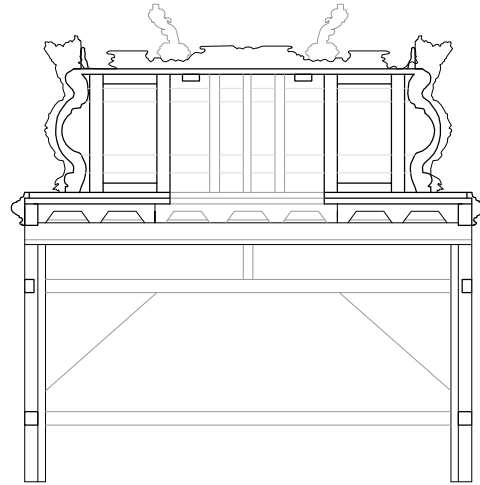
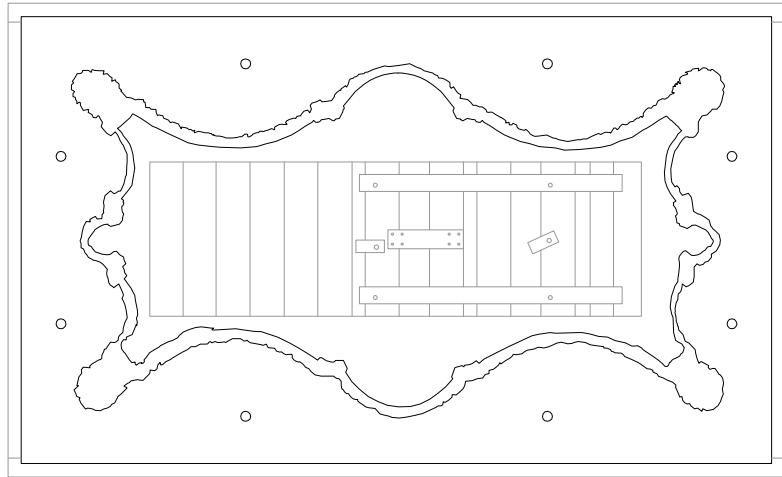
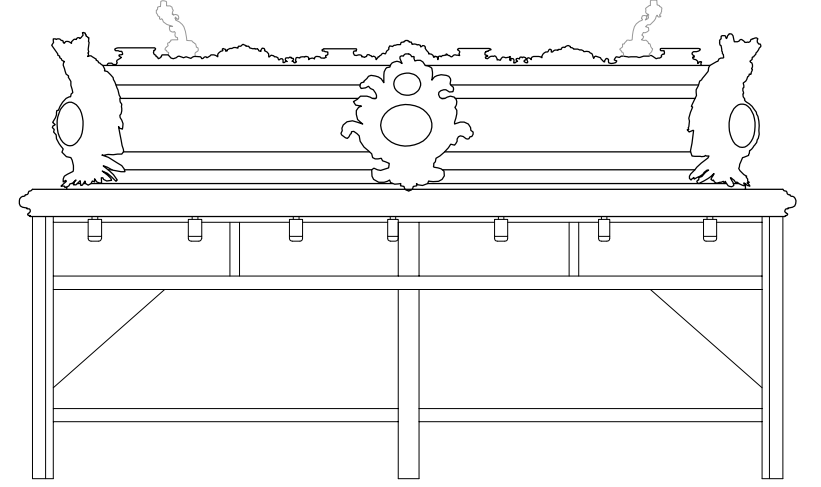
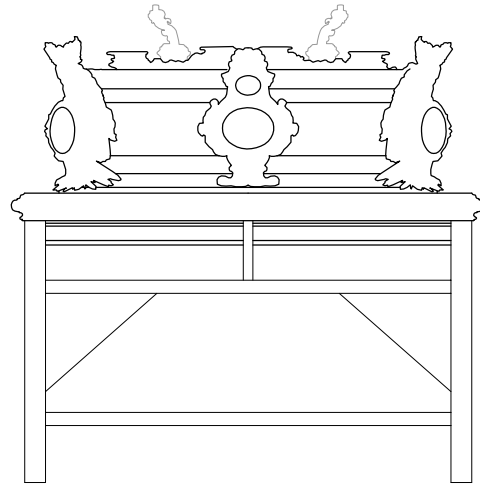
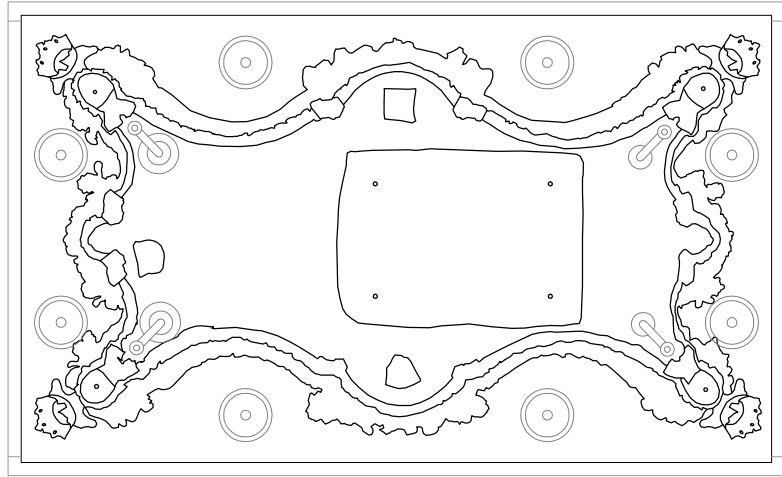
1940-1950 (7)



1940-1965 (8)



2010 (9)



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

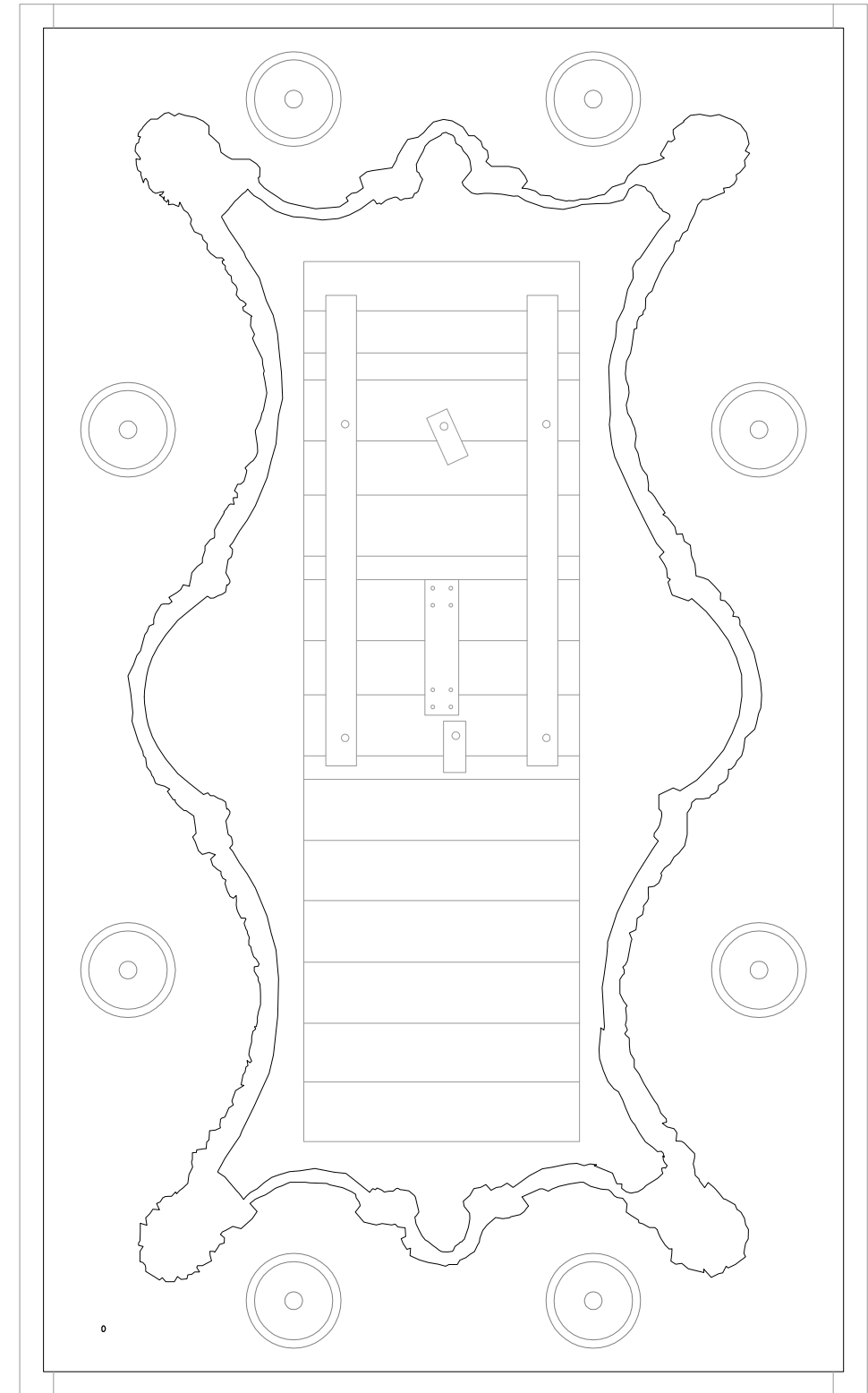
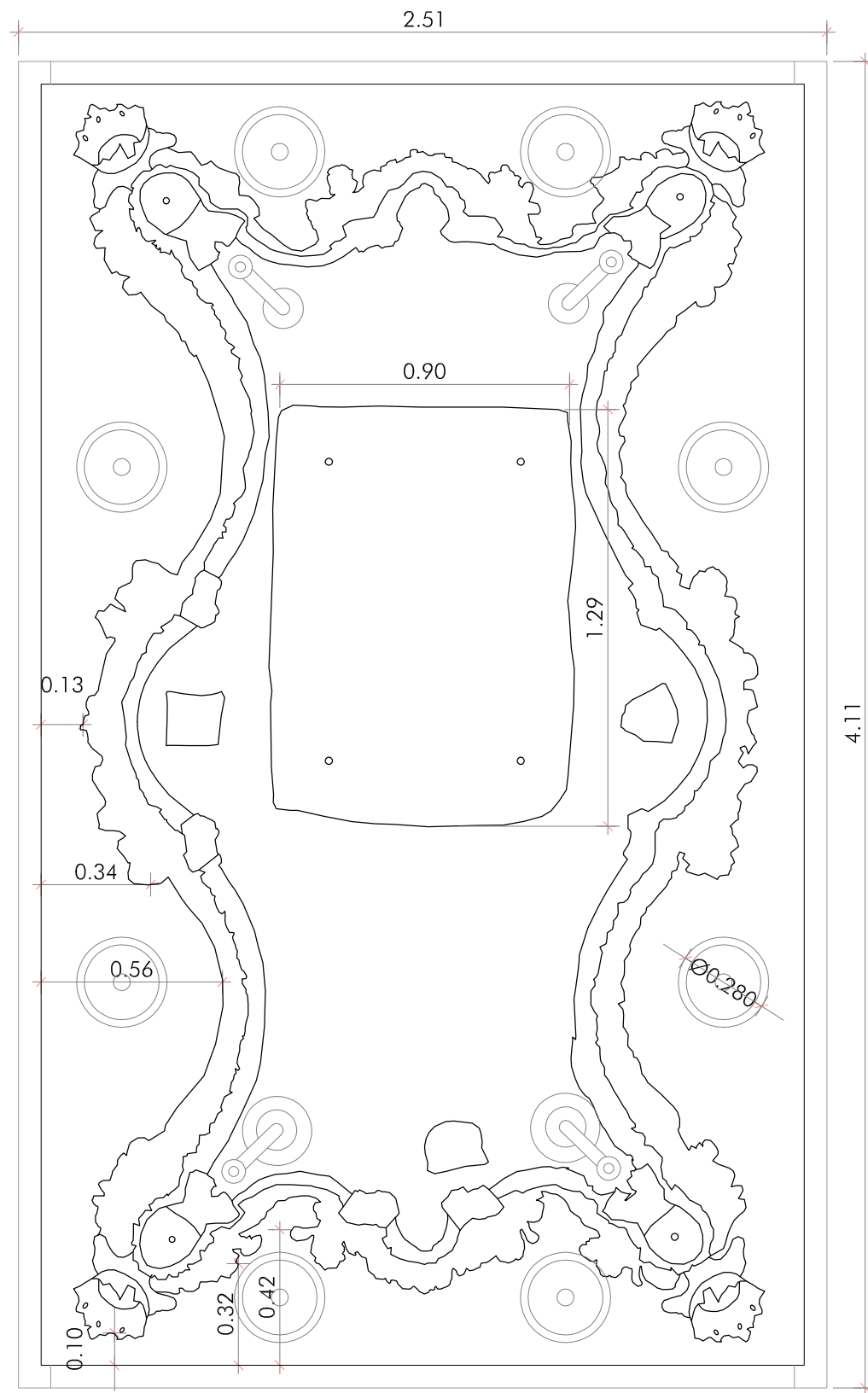
PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL GRAN PODER
Sevilla

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS - CENTRO DE INTERVENCIÓN
camino de los descubrimientos s/n - 41092

Plantas, alzados y secciones

FECHA: OCT_10
ESCALA: 1/20

EA.03



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

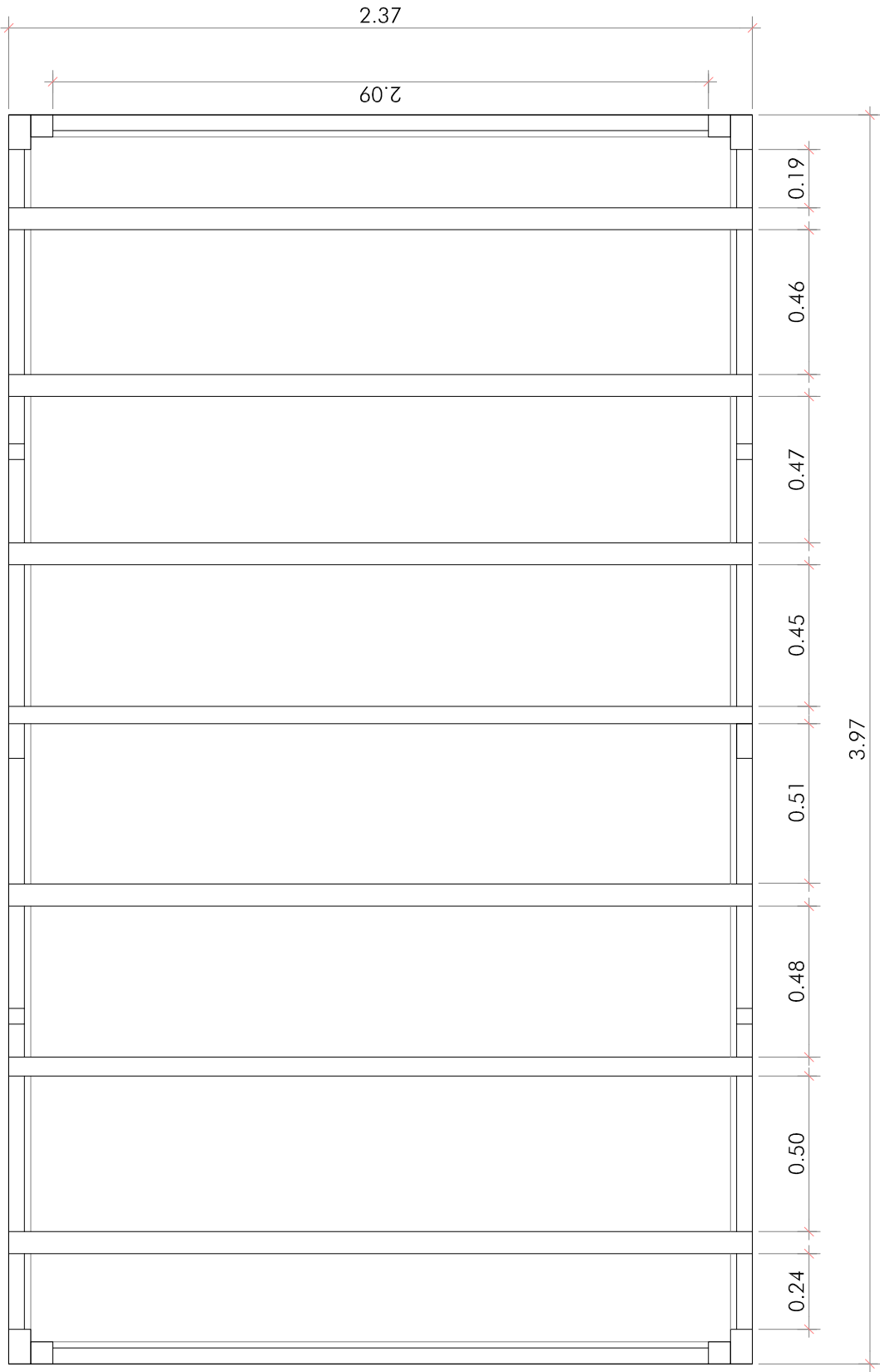
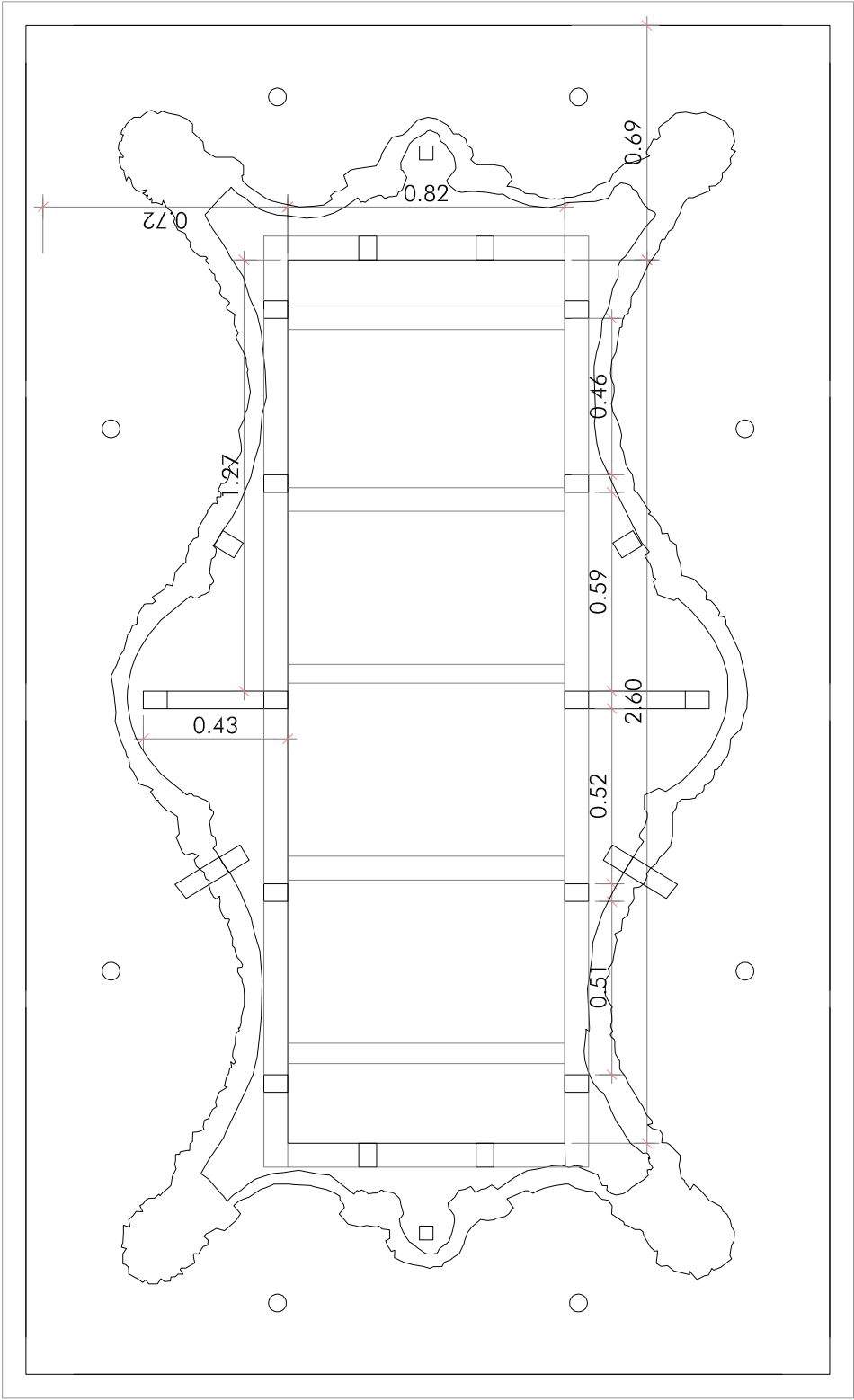
PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL GRAN PODER
Sevilla

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS - CENTRO DE INTERVENCIÓN
camino de los descubrimientos s/n. Sevilla 41092

Plantas acotadas: tarima (superior e inferior)

FECHA
JUL_10
ESCALA
1/20

EA.04



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL GRAN PODER
Sevilla

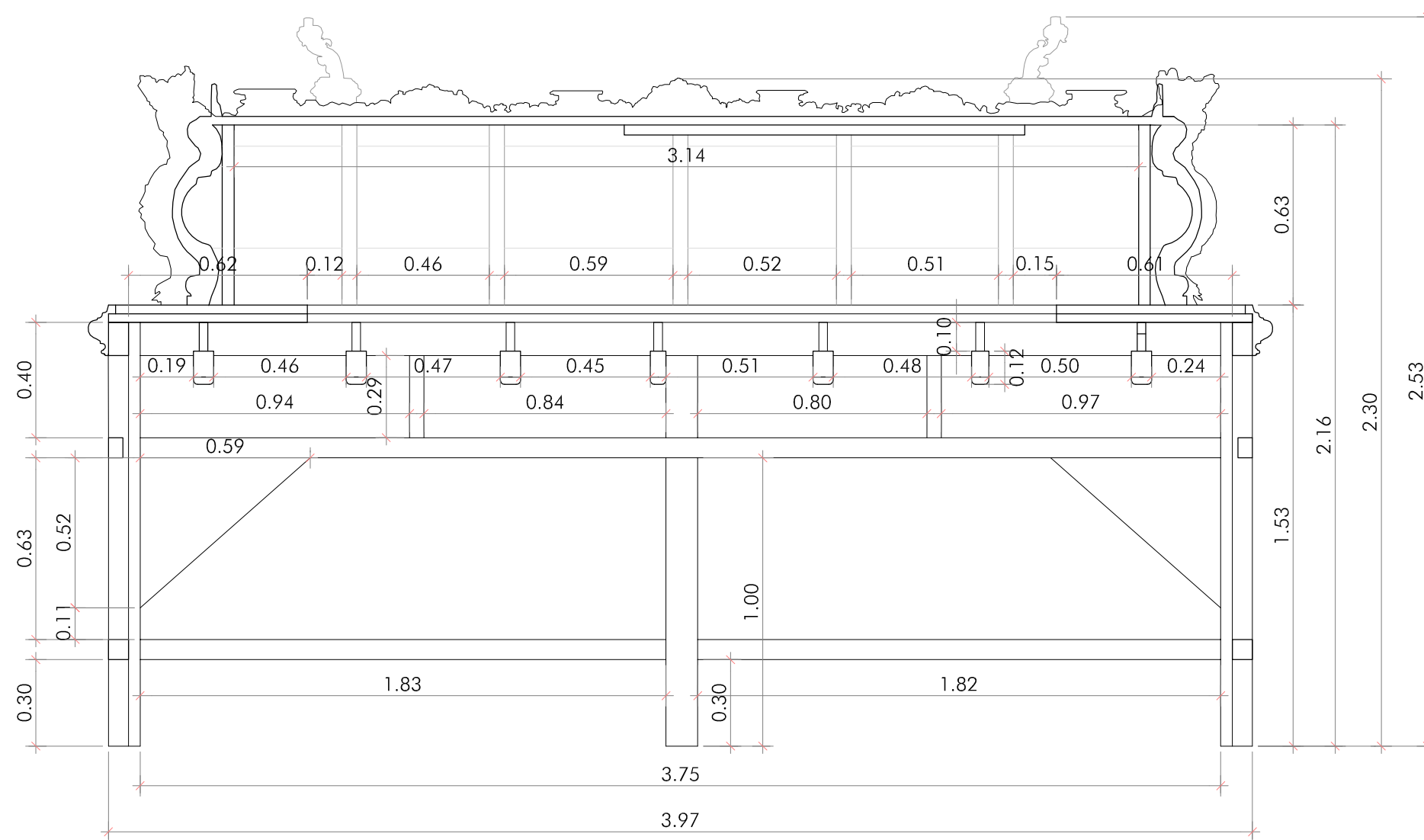
DEPARTAMENTO DE PROYECTOS - CENTRO DE INTERVENCIÓN
camino de los descubrimientos s/n. Sevilla 41092

Plantas acotadas: mesa y trabajaderas

FECHA
OCT_10

ESCALA
1/20

EA.05



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

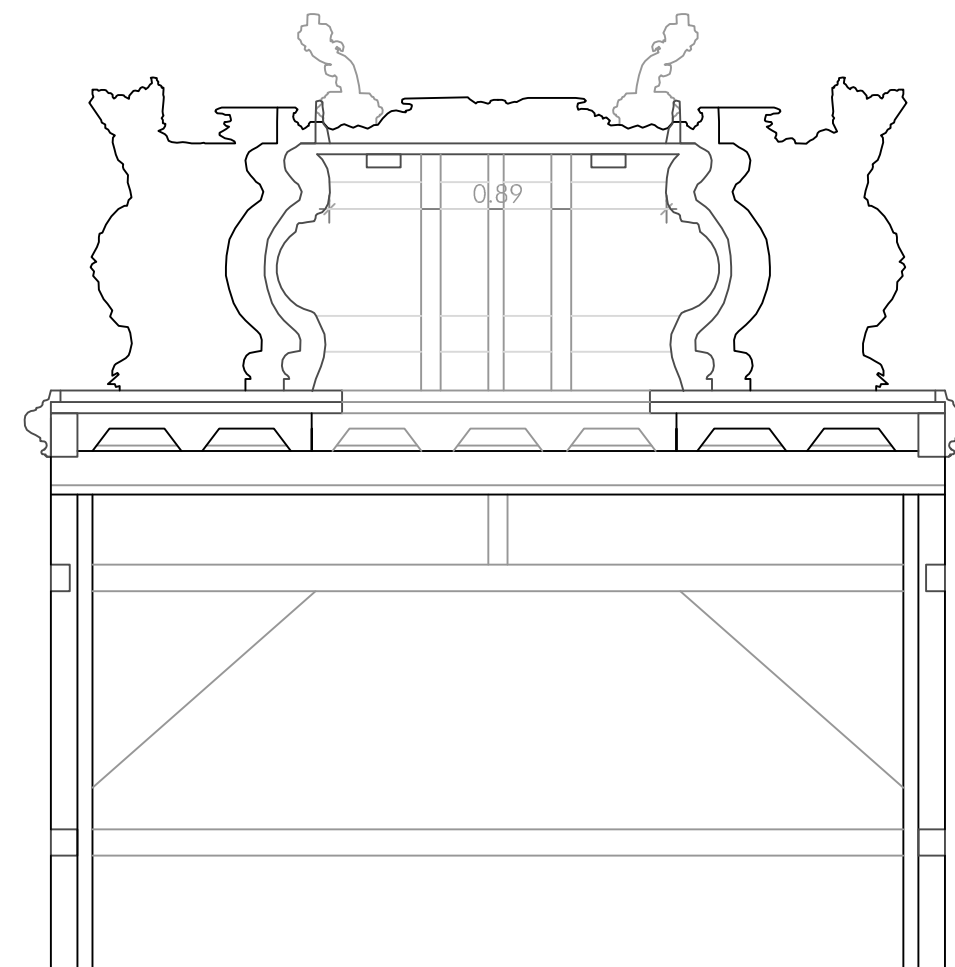
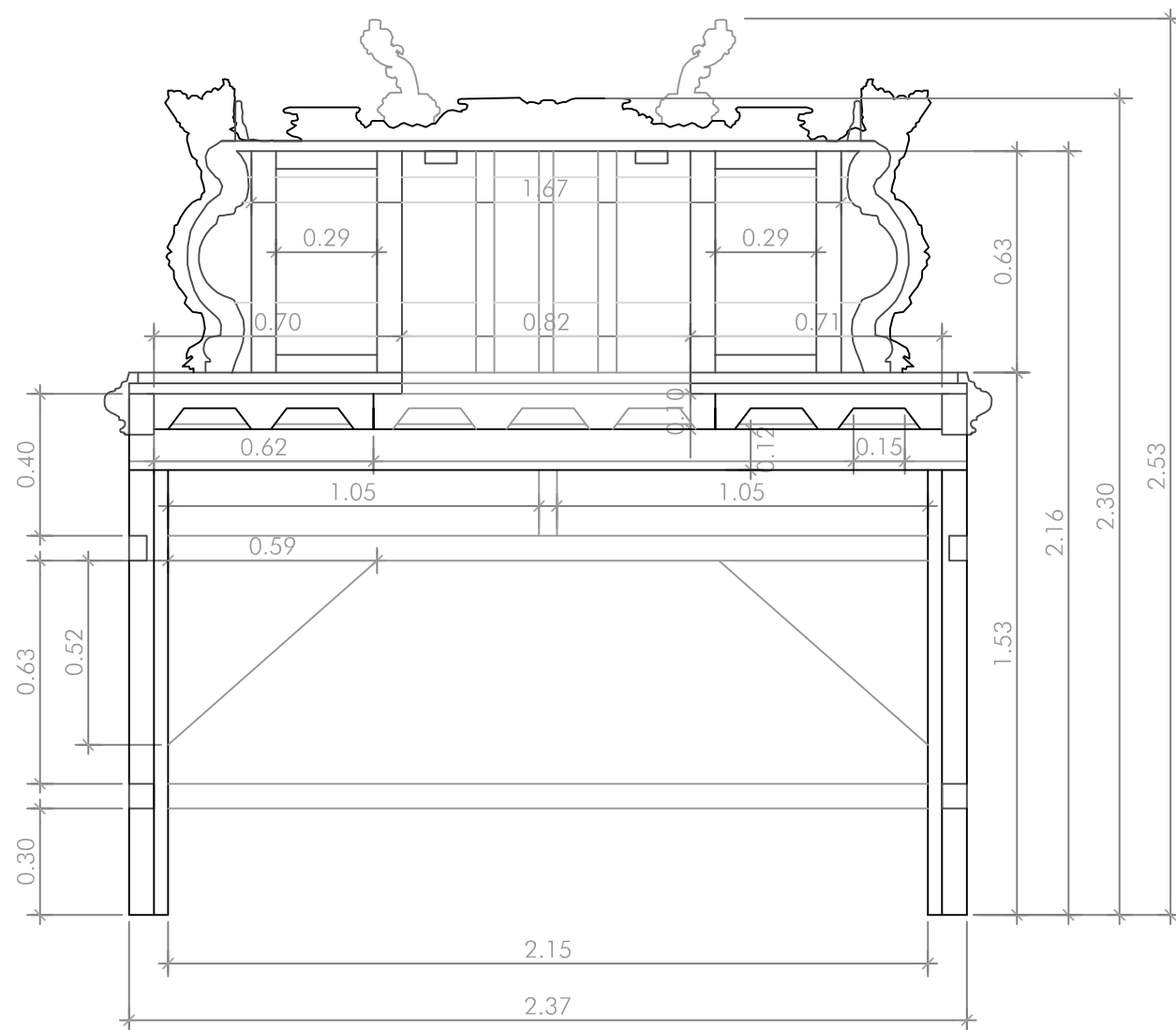
PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL GRAN PODER
Sevilla

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS - CENTRO DE INTERVENCIÓN
camino de los descubrimientos s/n Sevilla 41092

Sección longitudinal acotada

FECHA: OCT_10
ESCALA: 1/20

EA.06



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

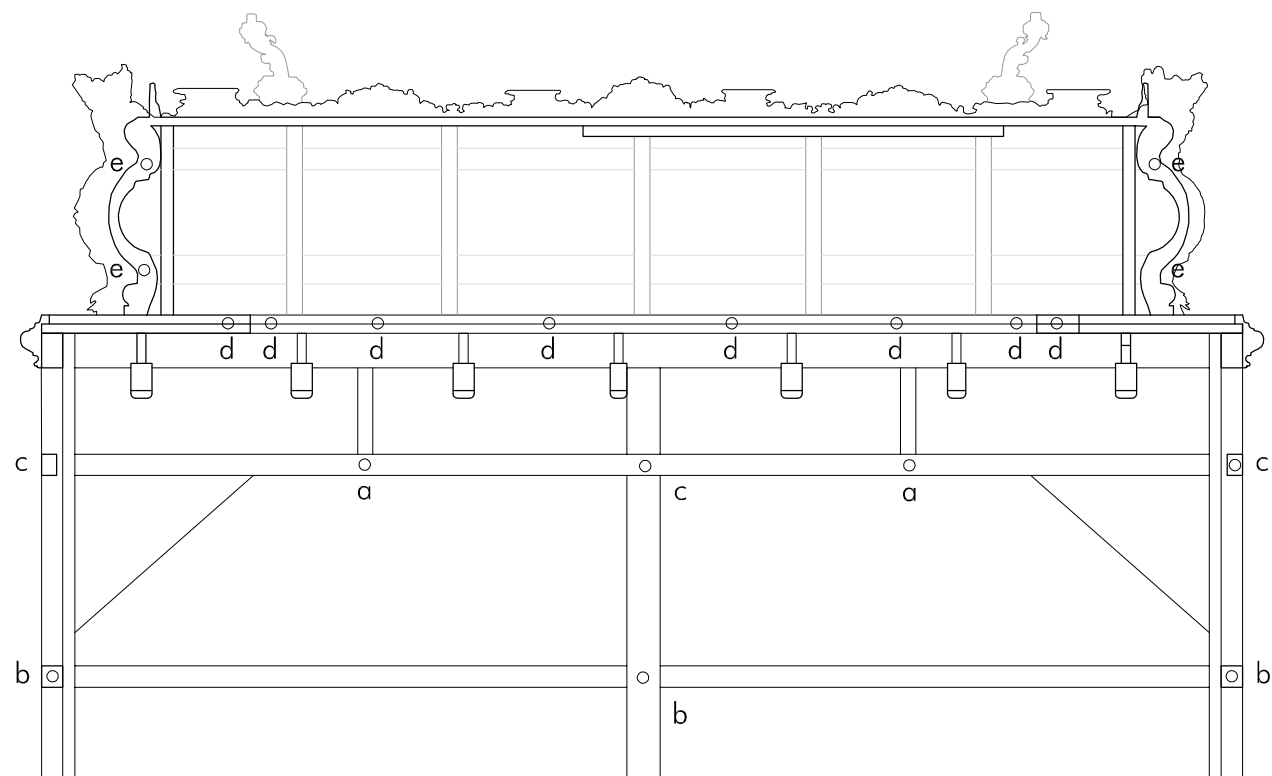
PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN EL PASO PROCESIONAL DEL GRAN PODER
Sevilla

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS - CENTRO DE INTERVENCIÓN
camino de los descubrimientos s/n. Sevilla 41092

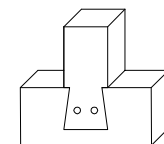
Sección transversal acotada

FECHA: OCT_10
ESCALA: 1/20

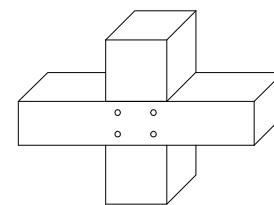
EA.07



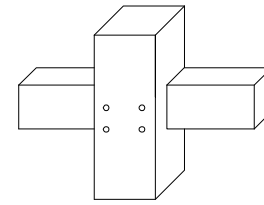
UNIONES



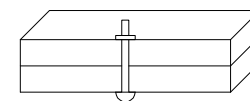
cola de milano



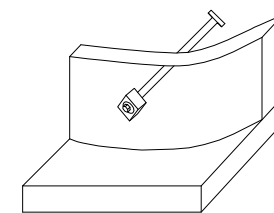
ensamble a media madera



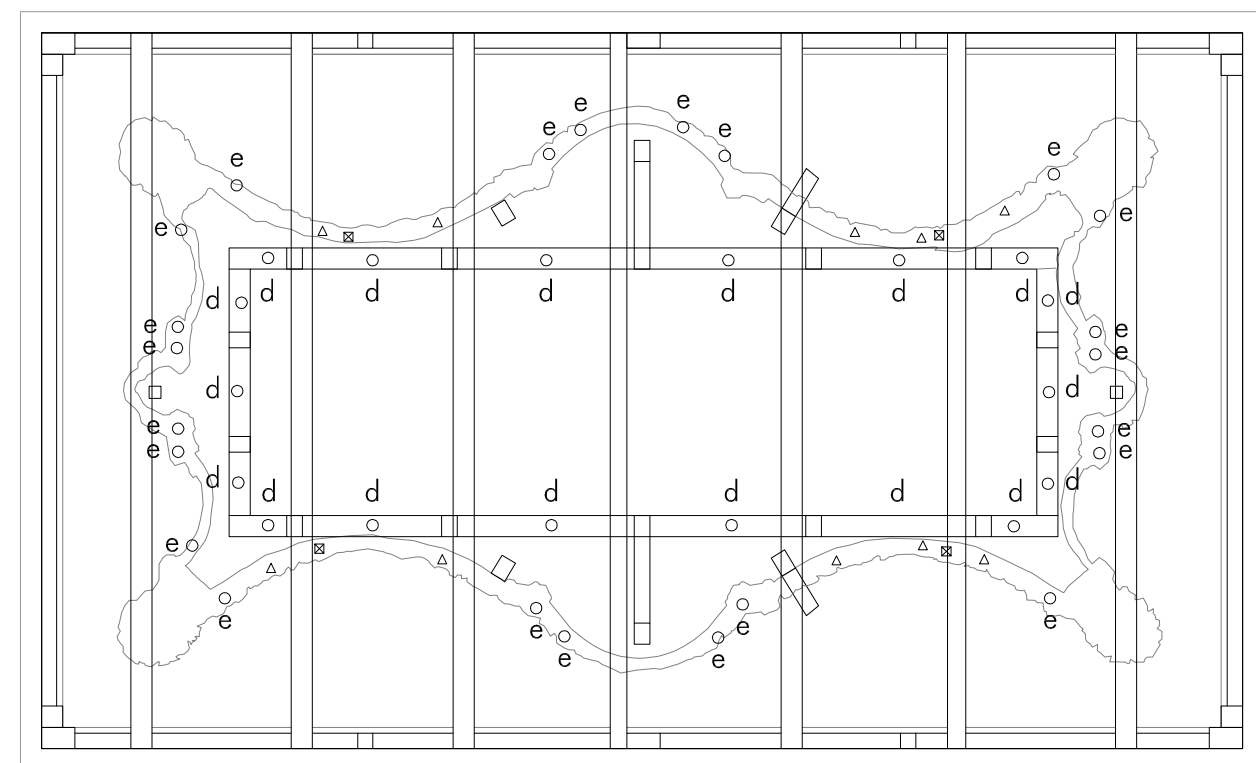
ensamble a caja y espiga



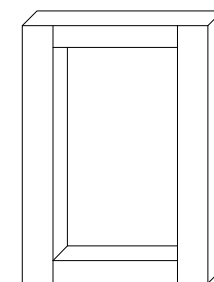
roblón



tornillo pasante



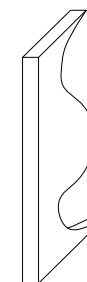
REFUERZOS



costilla



puntal



perfil

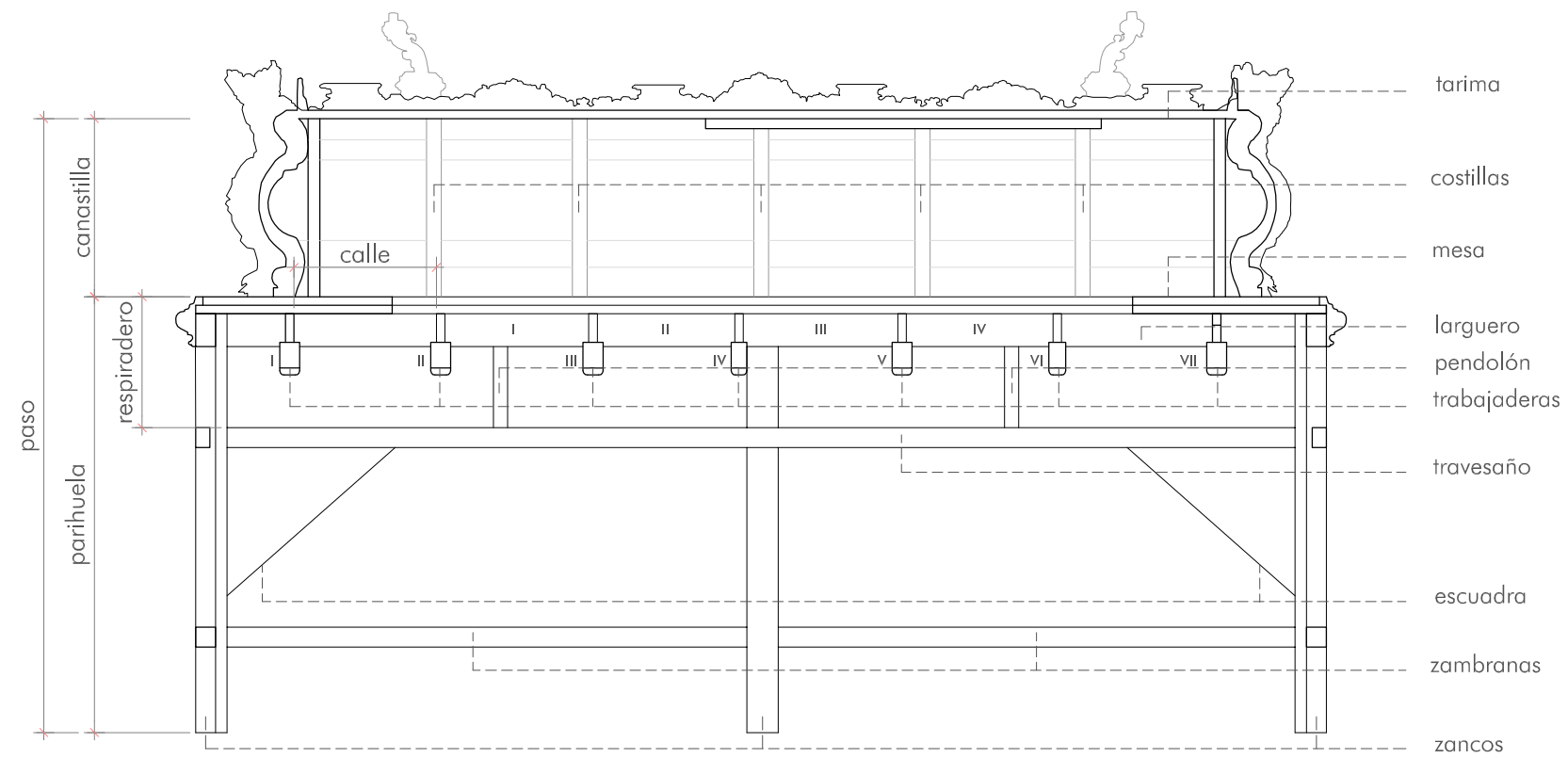


tablilla

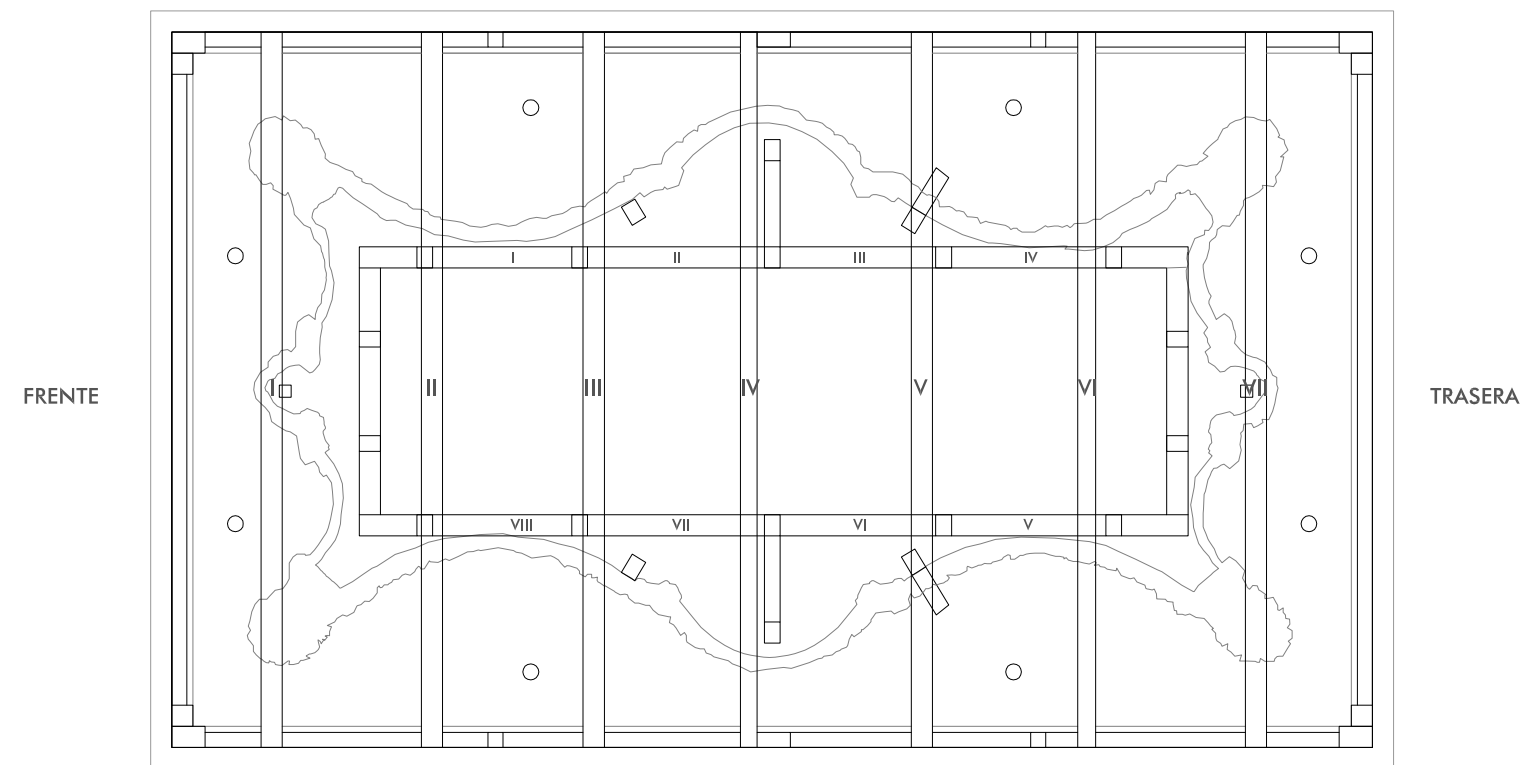


cuña

0 0.1 0.2 0.3 0.4 0.5

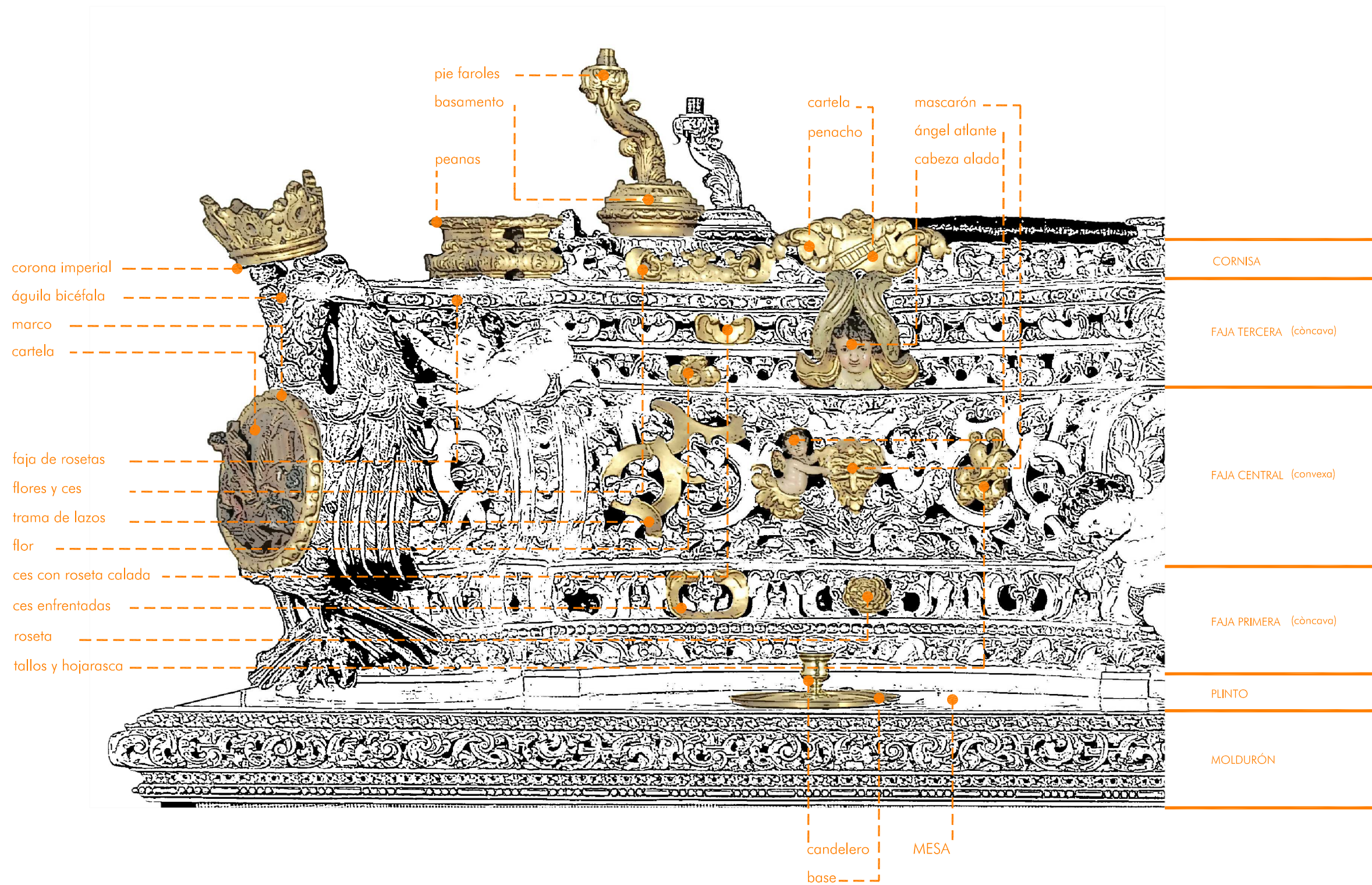


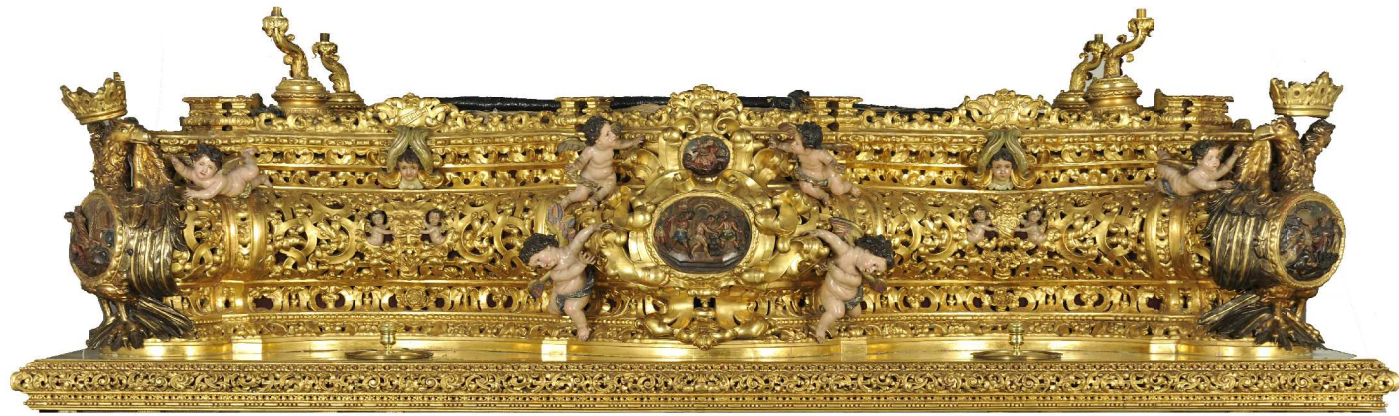
COSTERO DERECHO



COSTERO IZQUIERDO







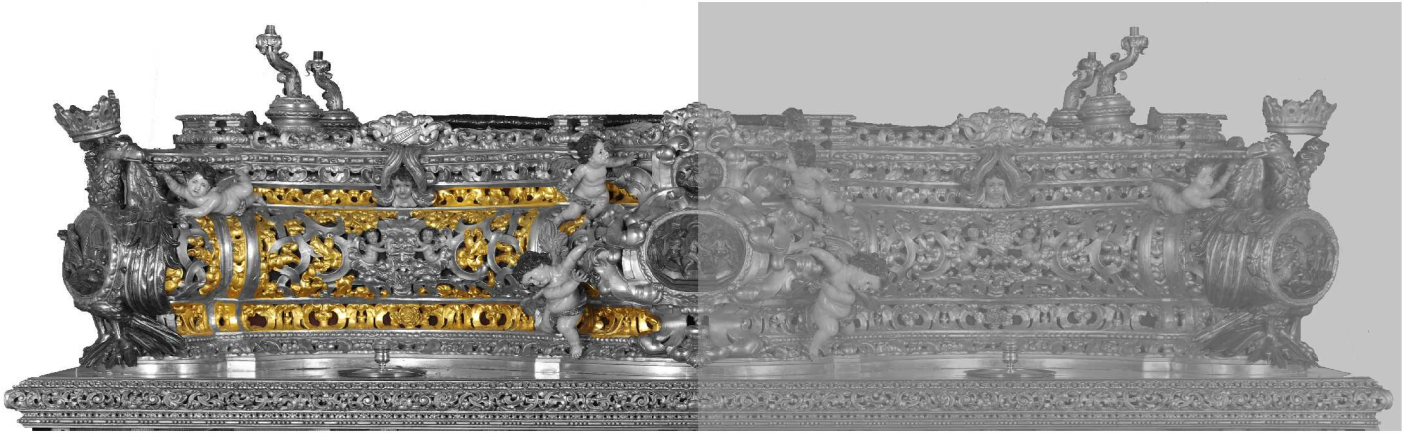
ALZADO LONGITUDINAL



ornamentación geométrica



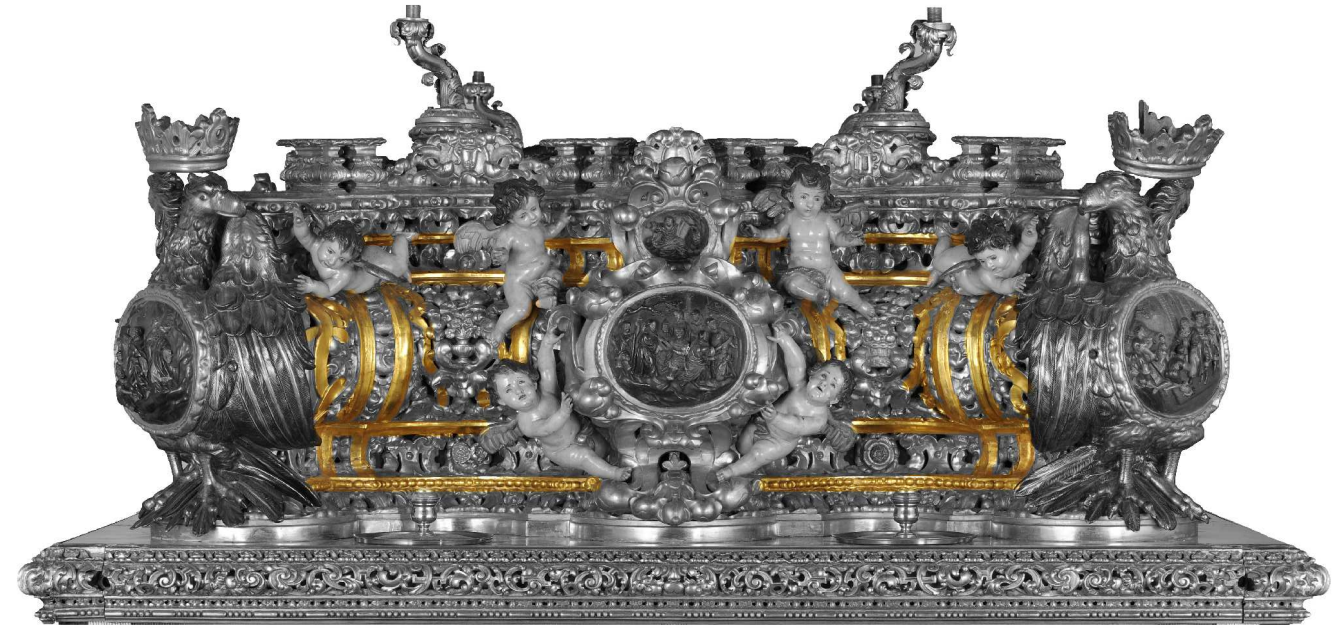
elementos figurativos



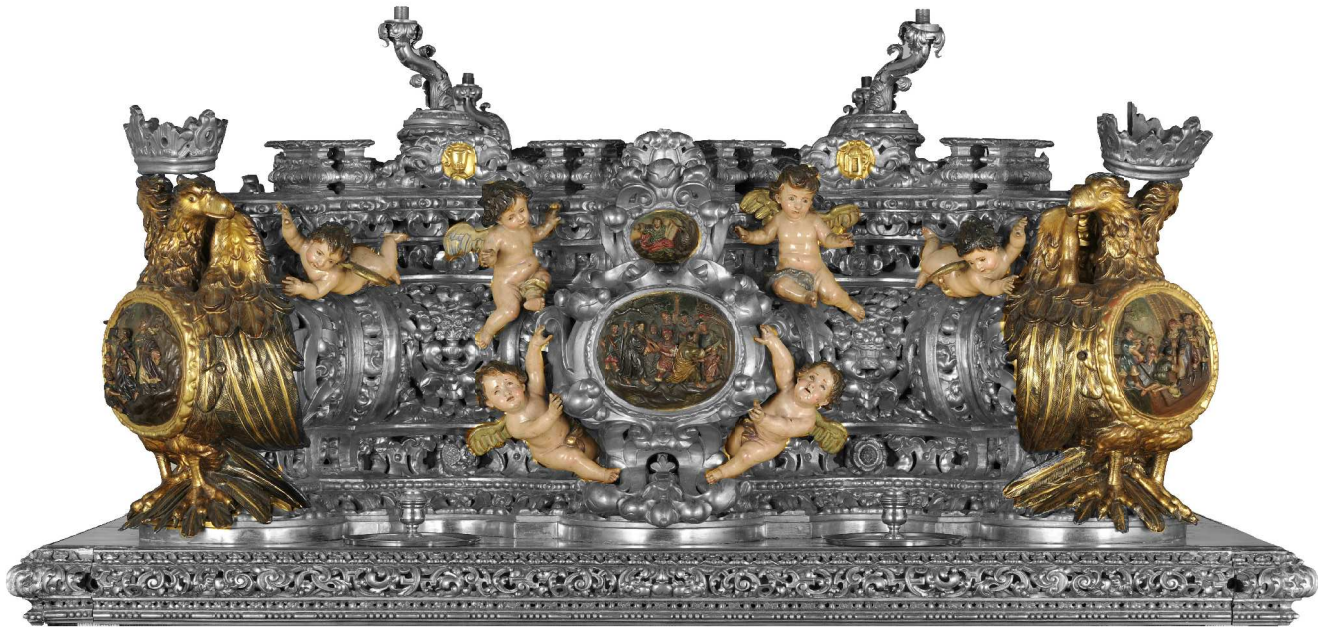
ornamentación vegetal



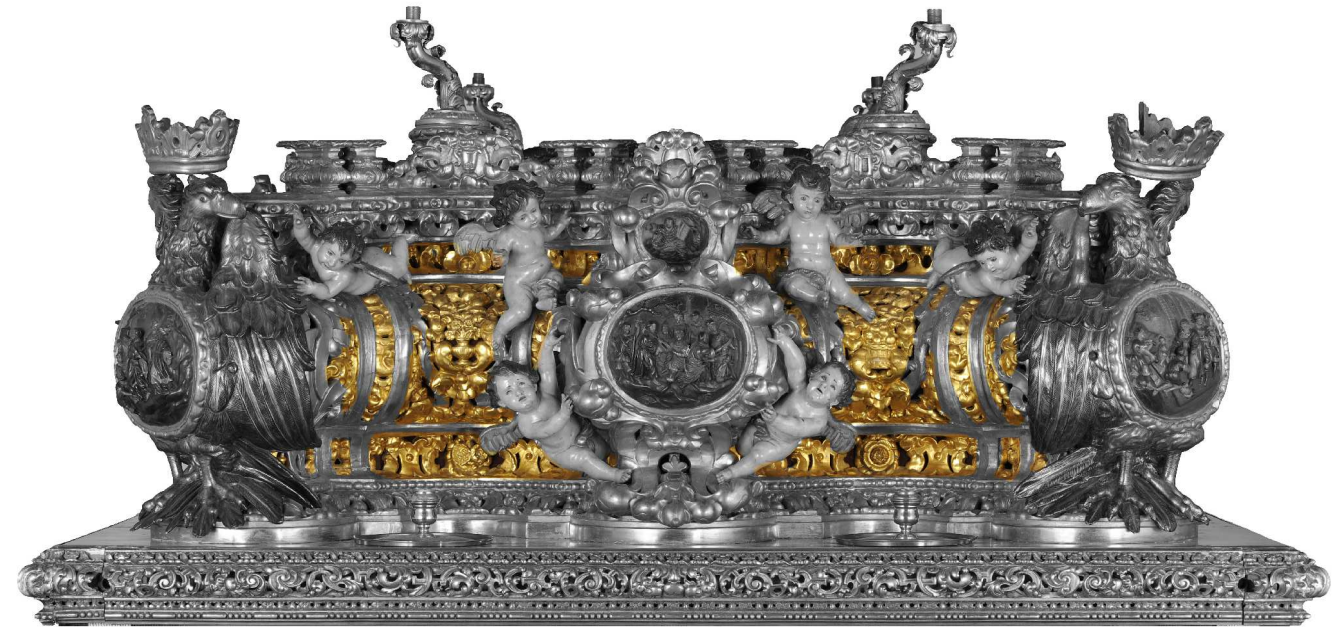
ALZADO TRANSVERSAL



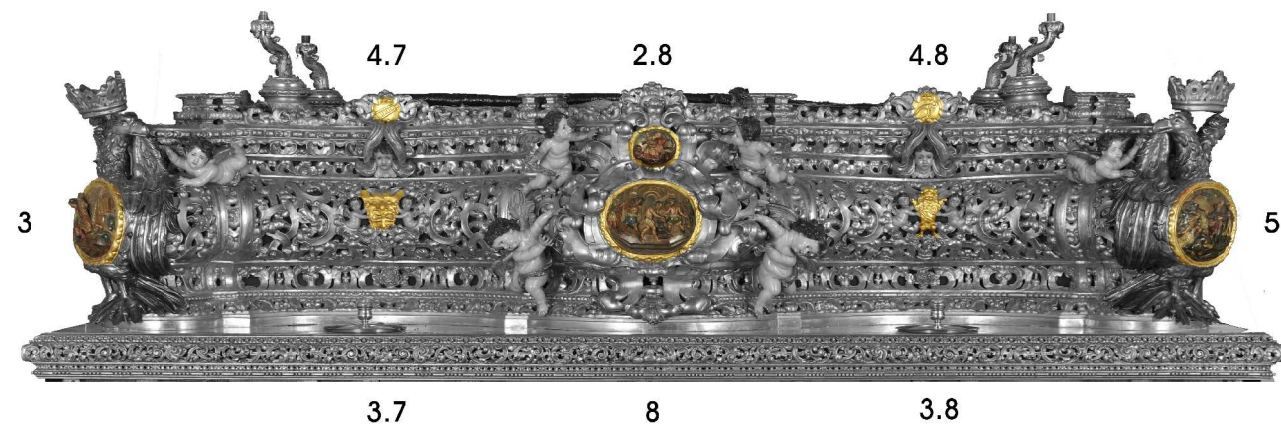
ornamentación geométrica



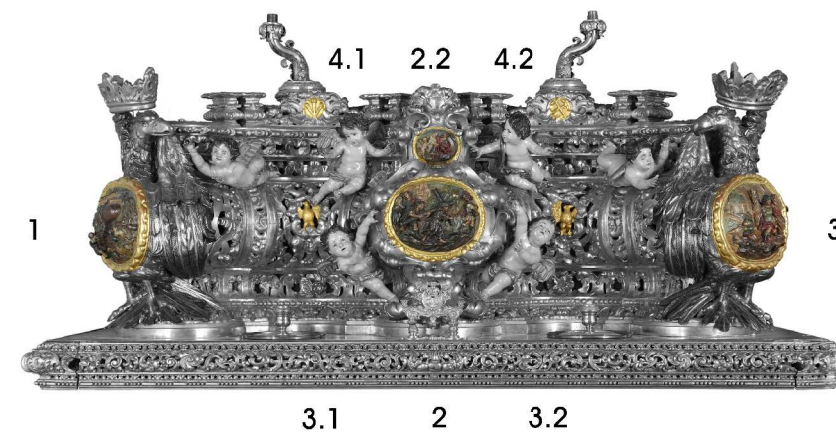
elementos figurativos



ornamentación vegetal



IZQUIERDO

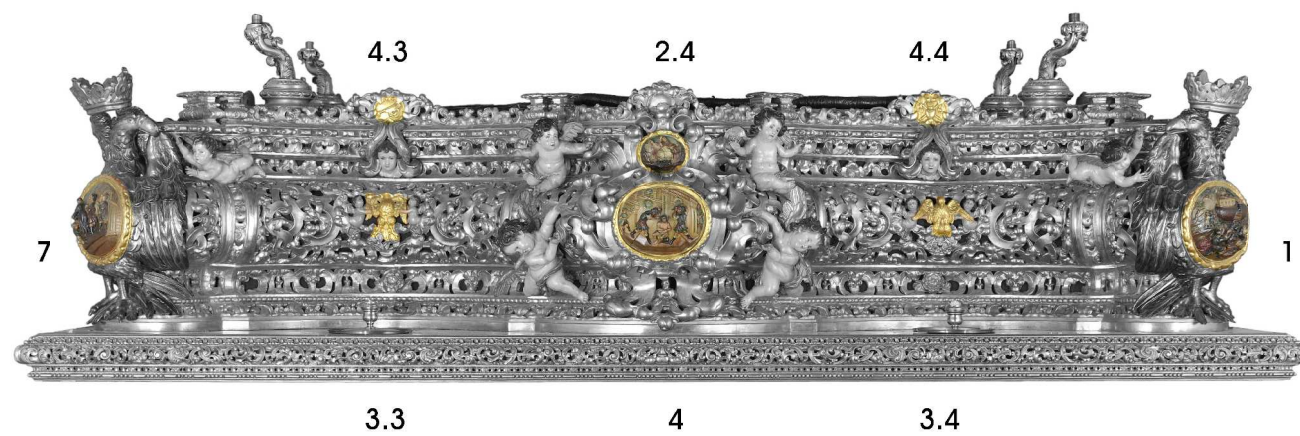


FRENTE

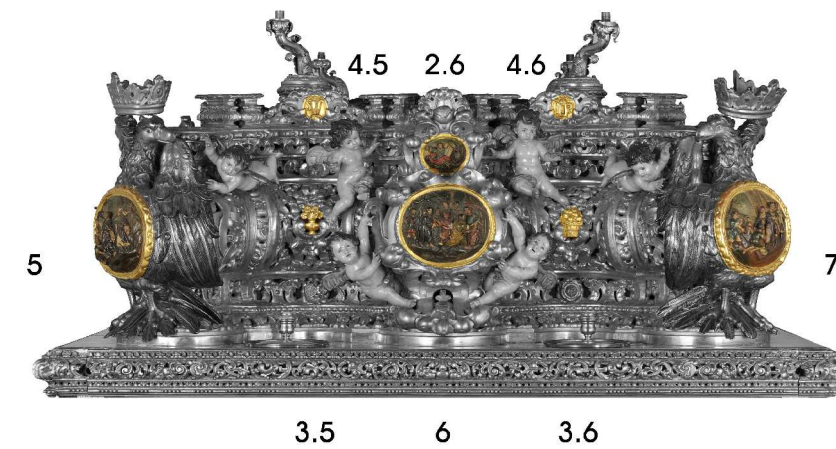
RELIEVES DE LAS CARTELAS

1. Entrada de animales en el Arca de Noé
2. Jesús camino del Calvario
3. Sansón destruye el Templo de Dagón
4. Coronación de espinas
5. Moisés tocando la peña de Horeb
6. Prendimiento
7. La vuelta del Hijo Pródigo
8. Flagelación

- 2.2 San Mateo
2.4 San Agustín
2.6 San Juan
2.8 San Jerónimo



DERECHO



TRASERA

RELIEVES DE LA CANASTILLA

- 3.1 Águila / paloma
3.2 Águila / paloma
3.3 Pavo real
3.4 Pelicano claro con polluelos
3.5 Jarrón de flores
3.6 Cesto de granadas
3.7 Máscara
3.8 León

RELIEVES DE LA CRESTERÍA

- 4.1 Clavos
4.2 Martillo e hiel
4.3 Cuchillo y oreja
4.4 Balaustre y flagelos
4.5 Jarro
4.6 Linterna
4.7 Escalera
4.8 Tenazas



1



3



5



7



2



4



6



8



1



2



3



4



5



6



7



8



2.2



2.4

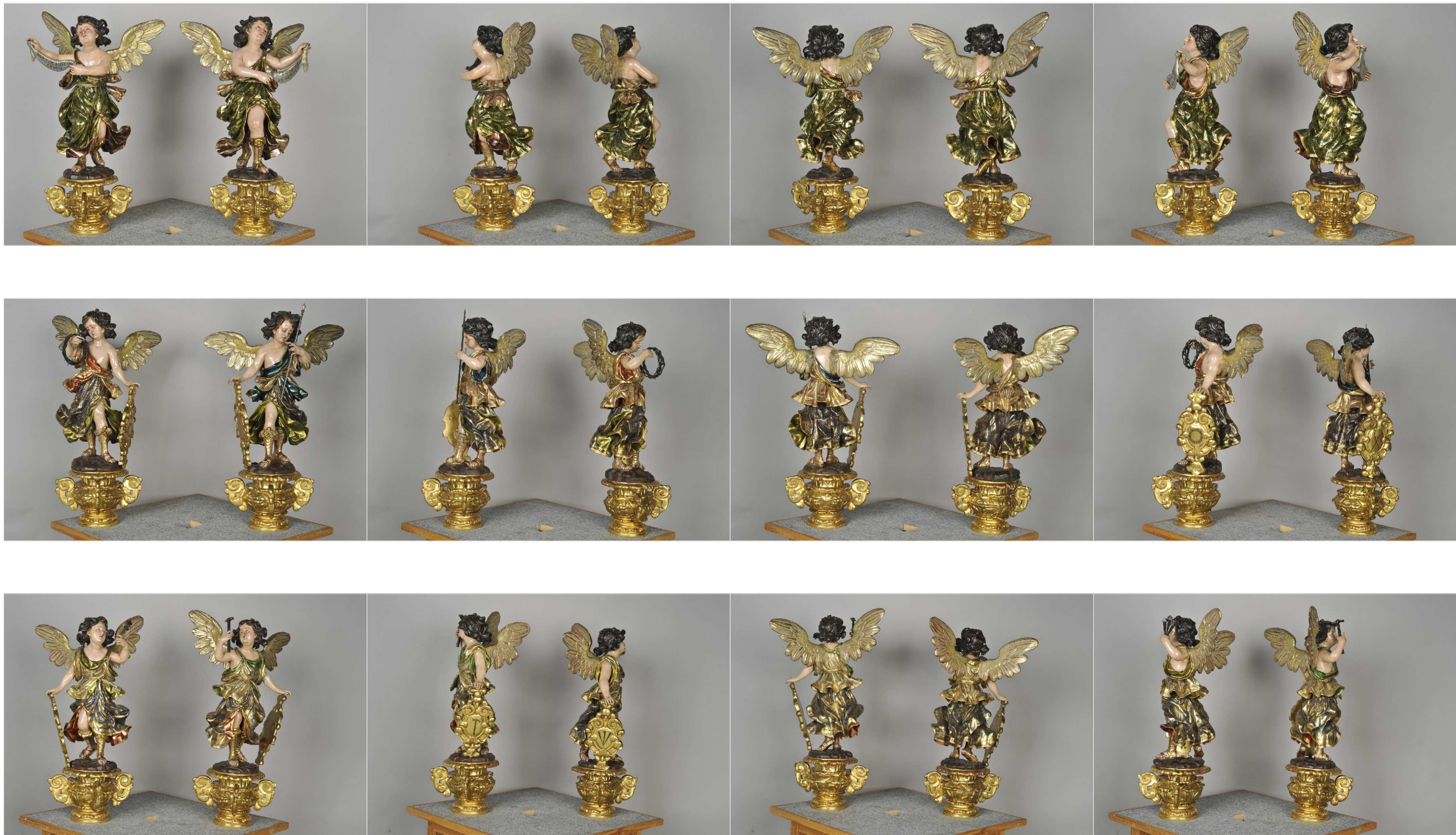


2.6



2.8









llamador



moldurón



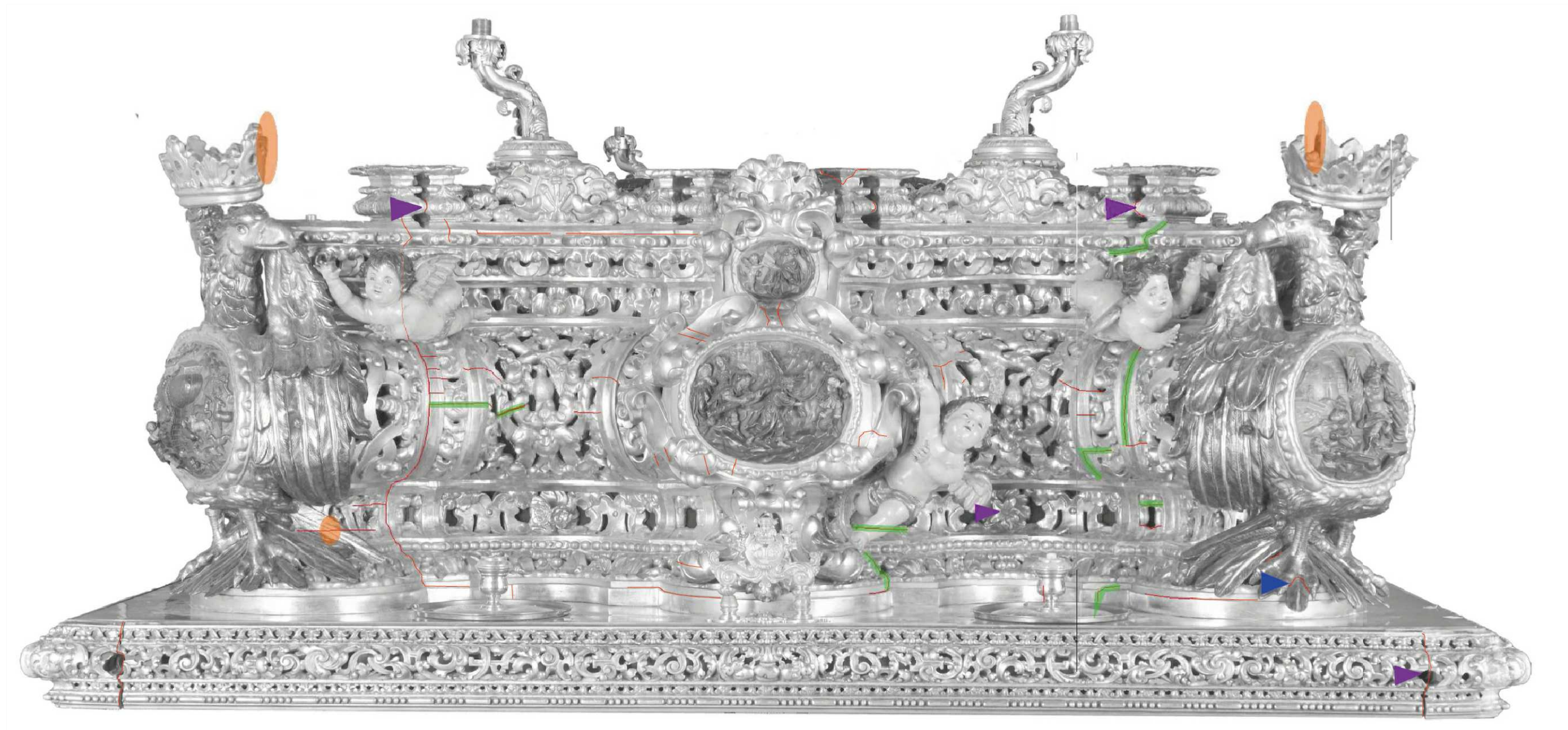
maniguetas



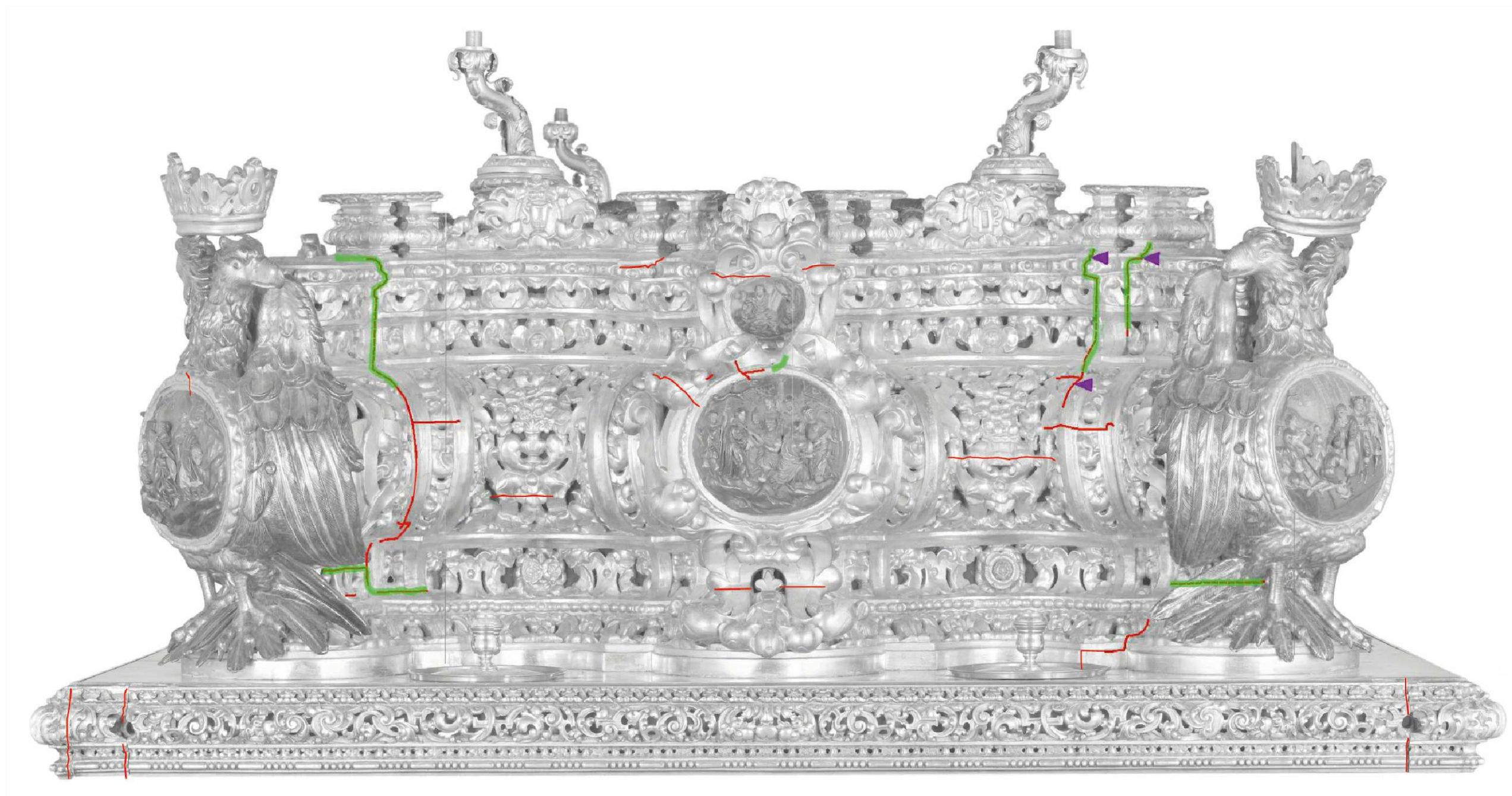
faroles



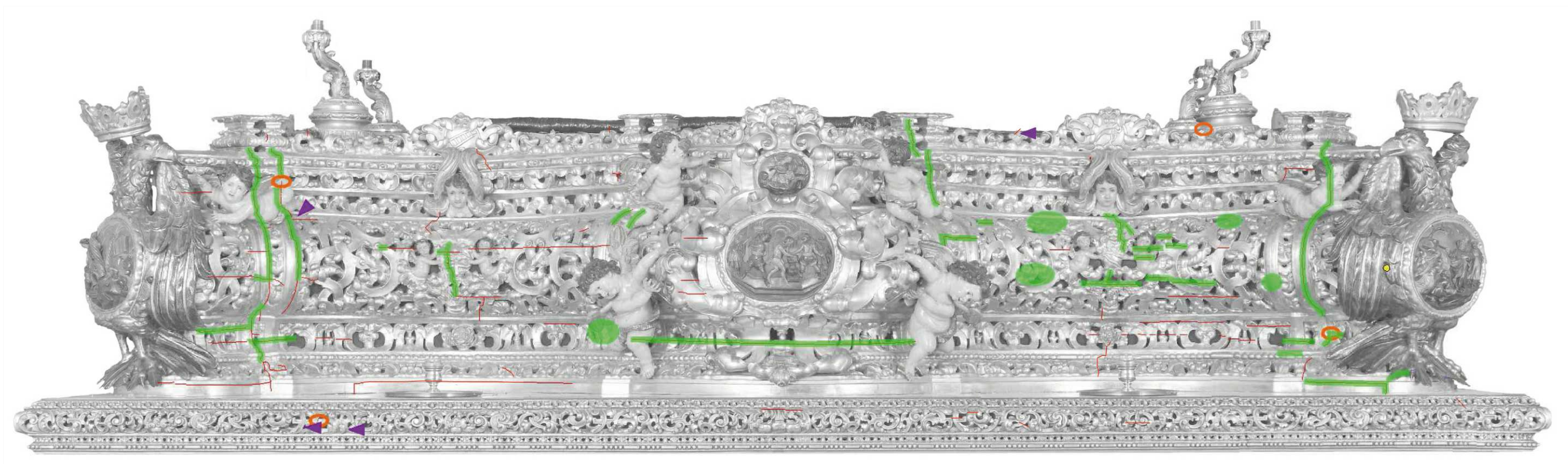
portavelas



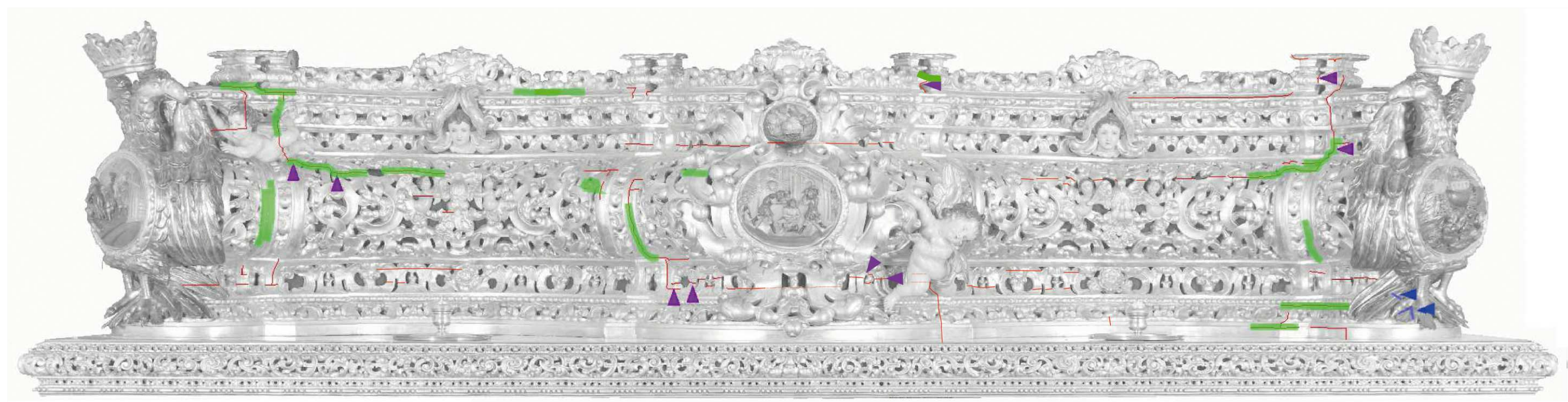
 problemas de adhesión al estrato policromo
 fisuras de soporte
 rotura y separación de fragmentos
 reensamblado de fragmentos



 problemas de adhesión al estrato policromo
 fisuras de soporte
 rotura y separación de fragmentos
 reensamblado de fragmentos



 problemas de adhesión al estrato policromo
 fisuras de soporte
 rotura y separación de fragmentos
 reensamblado de fragmentos



- problemas de adhesión al estrato policromo
- fisuras de soporte
- ▲ rotura y separación de fragmentos
- ▲ reensamblado de fragmentos

CAPÍTULO I. ESTUDIO HISTÓRICO – ARTÍSTICO Y ESTUDIO CIENTÍFICO – TÉCNICO

HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. Título u objeto: Paso procesional de Jesús del Gran Poder.

1.2. Tipología / s: Pasos procesionales. Andas procesionales. Parihuelas. Arquitectura lignaria. Altorrelieves. Esculturas de bulto redondo. Molduras. Maniguetas. Faroles. Candelabros de guardabrisas. Llamadores procesionales.

1.3. Localización:

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Ubicación: Sala de exposiciones de la hermandad del Gran Poder. Calle Hernán Cortés nº6. Sevilla

1.3.5. Demandante del proyecto de intervención: Enrique Esquivias de la Cruz. Hermano Mayor de la Hermandad del Gran Poder.

1.4. Identificación Iconográfica:

El paso procesional ejerce de peana y de compendio iconográfico alusivo a la imagen que porta en procesión, en este caso la representación de Jesús Nazareno camino del Calvario cargado con la cruz. Por ello, todos los elementos de la talla, iluminación y bordados aluden de una u otra manera a este momento de la Pasión de Cristo. En total aparecen los siguientes motivos, personajes y escenas:

- Ocho cartelas mayores con los siguientes relieves: la entrada de animales en el Arca de Noé. Jesús camino del Calvario en la calle de la Amargura. Sansón destruye el Templo de Dagón. Jesús coronado de espinas. Moisés haciendo brotar agua de la peña de Horeb. El Prendimiento de Jesús. La vuelta del hijo pródigo. La flagelación de Jesús.

- Cuatro cartelas menores con relieves de los siguientes personajes: san Mateo, san Agustín, san Juan y san Jerónimo.

- Las siguientes alusiones en relieves de la canastilla: Águilas bicéfalas, Águilas espejadas o contrapuestas; Pelícanos espejados; jarrones de flores y frutas, una máscara; un león; ocho ángeles atlantes; cuatro cabezas de ángeles alados; ocho flores disímiles.

- Relieves pasionistas de la crestería: Clavos, Martillo y caña de la hiel, cuchillo y oreja, balaustre con flagelos, vaso, linterna, escalera y tenazas.

- Veinticuatro ángeles de bulto redondo mostrando las cartelas.

- Seis ángeles pasionarios de bulto redondo y exentos con sus atributos de la Pasión.

Además deben contabilizarse los faldones, añadido iconográfico posterior que contiene escenas complementarias de la Pasión, así como el llamador, con la heráldica actual de la Hermandad.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnicas: madera de pino, madera de cedro, oro, pigmentos, barniz, latón, cinc, plata, cristal, textil.
Escultura en altorrelieve, escultura en bulto redondo, dorado, tallado, policromado, bruñido, estofado, pintado, barnizado, ensamble, forjado, labrado, cincelado, dorado, técnicas textiles.

1.5.2. Dimensiones: 2,51 x 5,37 (4,11 sin maniguetas) x 2,53 m.

1.5.3. Inscripciones, marcas monogramas y firmas:

En el interior de la parihuela aparece la siguiente inscripción grabada en una placa:

“ESTA PARIHUELA SE ESTRENÓ/ EN LA SEMANA SANTA DE 1969/
FUE DONADA LA CARPINTERÍA DE LA MISMA/ POR LOS HERMANOS
RIBERA LOBATO/ Y LA CHAPISTERIA DE LOS HERMANOS/ NAVARRO
CANELA”

En las filacterias que portan los dos ángeles pasionarios que aparecen en el centro de los costeros laterales, se aprecian las siguientes inscripciones:

“MORTEM AUTE/ CRUCIS” –Muerte en la Cruz- (costero izquierdo).

“OBEDIENS USQU(E)/ AD MORTEM” -Obediencia hasta la muerte- (costero derecho).

En el llamador aparece el emblema de la Hermandad:

“IN MANU EJUS POTESTAS ET IMPERIUM” –En manos de Éste el poder y el imperio- (orla o filacteria circular en torno a los escudos).

1.6. Datos históricos-artísticos:

1.6.1. Autor/es: Francisco Antonio Ruiz Gijón.

1.6.2. Cronología: 1688-1692.

1.6.3. Estilo: barroco pleno.

1.6.4. Escuela: sevillana.

2.1. Origen histórico del bien:

Para hablar del origen histórico del paso procesional de Jesús del Gran Poder se debe reparar en varias circunstancias o fenómenos de gran peso en la historia y el arte del entorno creativo de esta pieza. Así, en el s. XVII la ciudad vive un auge de creación artística, posiblemente su etapa dorada, aún nutrida del comercio por la capitalidad de las Indias y favorecida por el discurso de la contrarreforma eclesial.

En el cruce de estas riquezas materiales, artísticas y eclesiales, dos principales demandantes van a incidir sobremanera, las órdenes religiosas y las hermandades y cofradías. La vasta demanda y producción de arte eclesial en Sevilla, además, va a favorecer la proliferación de artistas especializados en ella, artistas con una formación muy marcada, encaminada a satisfacer numerosas creaciones en cualquier soporte, pero sobre todo en madera policromada, en cualquiera de sus vertientes, desde la imaginería a los retablos o las nuevas tipologías, como esta de los pasos procesionales.

Una tercera cuestión va a determinar el desarrollo de esta nueva tipología artística: la existencia de una imaginería a la moda barroca, post *trentina*, cuyas imágenes toman un cariz cercano a la dimensión y a la existencia humana, con marcado realismo. Sin apartarla de su deidad, las nuevas imágenes sagradas del XVII acercan el sufrimiento de Jesús a los hombres, y con ello propician redimensionar procesiones y estaciones de penitencia, ahora además transformadas por la necesidad de vehicular largos desplazamientos hasta la Catedral, en lugar de los entornos de los templos, como fue común hasta esta centuria.

Es en este contexto religioso, de creación artística, de nuevas dimensiones de las imágenes y de nuevas necesidades y popularidad de las hermandades y cofradías, en el que se dan los primeros encargos de pasos procesionales con las características y aspectos formales con los que prácticamente han llegado en uso hasta nuestra época.

Aunque la hermandad del Gran Poder ya debió contar con unas andas de considerable tamaño anteriores a las que se analizan en este documento, no debieron ser talladas con las dimensiones de las que encargan en 1688 a Francisco Antonio (Ruiz) Gijón¹ sí atendemos a los contratos que para portarlas se conservan en el archivo de la hermandad².

Conocido desde antiguo, el origen del encargo del paso procesional de Jesús del Gran Poder está en un acuerdo de cabildo de oficiales celebrado por la hermandad homónima el dos de mayo de 1688³. Este hecho, siempre conocido por los historiadores que abordaron el tema, no conllevó al esclarecimiento de su autoría durante casi dos siglos y medio. Así, como sucedió con la misma imagen de Jesús del Gran Poder, la historiografía había atribuido paso e imagen a la prolífica mano del más afamado escultor sevillano, Juan Martínez Montañés, ya fallecido en los años del encargo de las andas⁴.

Desde su datación por Hernández Díaz en 1929, conocemos que en 1688 el escultor elegido para la factura del paso —o como llamaron los hermanos de su cofradía para la *peana con monte tallado*—, fue el escultor utrerano Francisco A. Gijón, quien lo entrega a la hermandad para la Semana Santa de 1692, mucho después de lo pactado en el contrato, con evidentes desajustes entre la fecha original, cuatro años frente a los nueve meses pactados, así como el precio y resultado respecto al dibujo original que para su aprobación se presentó⁵.

Varios son los aspectos destacables de este contrato. De un lado, conocida la creciente devoción a la imagen cristífera y la prosperidad en la que debía encontrarse la hermandad, se encarga un paso para el que se llama en el contrato el *Cristo del Traspaso*, en clara alusión al sobrenombre de la imagen mariana por el que era conocida la hermandad al final del XVII. Además, el paso debía de ser todo tallado, con hasta treinta y cuatro ángeles (actualmente son sólo treinta, pero esto debió sufrir modificación desde el encargo a la entrega) y con cartelas explicativas, es decir de gran riqueza. De otro, llama la atención que se firme contrato con el autor de las andas sólo dos días después de la celebración del cabildo, en el que nada se señala de que sea idea previa de la hermandad, ni que se esté trabajando con anterioridad en este objetivo, ni que se posea dibujo o proyecto alguno. Del mismo modo es llamativa la vecindad del maestro (collación de Santa Lucía) con la de la hermandad del Traspaso (convento de Nuestra Señora del Valle) y la prontitud con la que se habla de un dibujo que se “ha hecho de ello”.

Por último, en lo concerniente al contrato y a las cláusulas del mismo, destaca cómo a pesar de la tardanza en la entrega del proyecto, la hermandad gratifique al artista con demasías económicas, seguramente en lo relativo a los materiales y claro ejemplo de lo satisfecha que ésta acabó con los resultados del escultor.

Aunque se han vinculado las labores originales de este trabajo con el genial artista Bernardo Simón de Pineda, poco se puede verificar de ello, salvo que Ruiz Gijón y Simón de Pineda no trabajaron juntos en otra obra, ni figuraron vinculados por sus talleres. Esta tradición historiográfica se ha basado en cambio en analogías entre el paso del Gran Poder y el que tuvo la hermandad de las Siete Palabras, en cuyas esquinas de peana ondulante se situaban también águilas bicéfalas⁶. Se conoce en cambio que este trabajo, contratado por la hermandad de la Virgen de la Cabeza y San Juan a Bernardo Simón de Pineda con escritura de 11 de junio de 1688, debía seguir unas premisas marcadas por un dibujo existente⁷. Y del mismo modo se conoce que en 1680 dicha hermandad contrató un paso nuevo con su proyecto dibujado a Francisco Antonio Gijón y que finalmente el artista no cumplió con dicho encargo⁸.

Recae pues toda la fama del paso de Jesús del Gran Poder en Francisco A. Gijón, escultor nacido en Utrera en 1653, quien a la edad de treinta y cinco años ya constaba con un amplio repertorio de obras de primer nivel. Se había formado desde muy joven en la Academia sevillana, en la que aprendió dibujo y escultura con los maestros Bartolomé E. Murillo y Pedro Roldán,

ingresando en 1669 en el taller de Andrés Cansino hasta la muerte de éste, sólo un año después, cuando hereda el taller y se casa con la viuda. Si de Roldán heredó el estilo arrollador, la obra de Cansino le va a proporcionar una perspectiva más europea, que entronca su creación con los dictámenes procedentes de José de Arce, maestro de Cansino⁹. Con el taller heredado en pleno rendimiento hacia 1673, tiene varios aprendices y numerosos encargos, básicamente obra religiosa y patrocinada por hermandades.

Además de las imágenes primordiales que de bulto redondo se encuentran documentadas como obra suya, y a pesar de no destacarse encargos de importancia dentro de la retabística, cabe acentuar su prolífica dedicación a la construcción de pasos o andas procesionales a la manera moderna, tipología de la que indudablemente se le debe considerar padre. Así conocemos que Francisco Gijón recibió encargo en 1674 de unas andas o paso para la hermandad sacramental de Castilblanco de los Arroyos y otra para la homónima de San Juan de la Palma en Sevilla; en 1677 otras tantas para la Virgen de Escardiel, también en Castilblanco y otra para la Virgen del Amparo de Utrera; en 1680 recibe el encargo de la cofradía de San Juan Evangelista y la Virgen de la Cabeza (las posteriormente señaladas como de Simón de Pineda); también en Sevilla recibe el encargo del canasto del Cristo de las Tres Caídas de San Isidoro y de su Cirineo, en 1687. Además, el mismo año del encargo del paso del Gran Poder, adquiere el compromiso de las andas para la extinta cofradía del Despedimiento de Cristo. De todas ellas, además del objeto de este estudio, tan sólo se conserva el paso del Cristo del Amor, escriturado por Gijón en 1694. Esta obra, aunque bastante alterada, presenta de nuevo una concepción de los costeros o fachadas con planos rotos y superpuestos, claramente análogo a las edificaciones del barroco europeo.

Desgraciadamente, la incorporación del paso en 1692 a los bienes de la hermandad del Gran Poder no constó en acta de cabildo, ni se conservan libros de depósito de cuentas, ni inventario alguno hasta que en 1716 se cita, entre los bienes que traspasa una junta a su sucesora, *la Cruz de Guía dorada con sus atributos y un paso de Nuestro Señor dorado y estofado con sus ángeles dorados y estofados..., con sus remates de tornillos dorados y con sus cuatro mecheros con sus arandelas de metal*¹⁰. Andaba en esos años la corporación en su crecimiento y configuración actual, en unas décadas en las que sale del convento del Valle (1695) estructurada ya como hermandad de penitencia con las imágenes de la Virgen del Traspaso, San Juan y Jesús del Gran Poder, para pasar por un proyecto de nueva Capilla en el convento de los Trinitarios, la sede provisional del convento de San Acasio (1697-1702) y el establecimiento definitivo en la capilla de San Lorenzo desde 1702.

Respecto a lo conservado de la talla y la disposición de la canastilla original del paso de Jesús del Gran Poder, debe calificarse como la pieza más antigua de las de esta tipología conservada. Sí bien a lo largo de los siglos ha sufrido numerosas modificaciones o alteraciones (desde el modo de ser portada a la disposición del resto de elementos de ornato, iluminación o anclaje), la talla y el elemento contratado en su día a Francisco A. Gijón, con sus ángeles, tarjetas, su monte y su arquitectura de retablo itinerante, se siguen

conservando en su integridad como se concibió originariamente aunque con la pérdida del dorado, las policromías y los estofados del XVII, alterados posteriormente como veremos a continuación.

2.1.1. Síntesis cronológica de la obra: 1688-2010

1688: 02.05. Acuerdo del cabildo de oficiales de encargar nuevo paso. Se nombra comisión.

1688: 04.05. Se eleva contrato ante escribano público por la hechura de un paso para el Cristo del Traspaso.

1692: 08. 04. Se otorga la carta final de pago por la hechura del paso.

1694: Escritura para la edificación de una capilla propia con entrada independiente en el convento de los Trinitarios Descalzos.

1695: Se vende la capilla del convento del Valle en la que la hermandad había residido desde 1544. Se trasladan sus bienes.

1697: La hermandad rompe la escritura de la nueva capilla de los Trinitarios y pasa a residir de modo interino en el convento del noviciado de San Acasio, O.S.A.

1702: Tras la Semana Santa, la hermandad se traslada con todos sus bienes a la capilla de D. Pedro Domingo Peragullano, en la parroquia de San Lorenzo.

1712: Escritura de un alquiler perpetuo con la comunidad de la orden de la Merced Calzada para almacén de enseres y de los pasos. Dicho almacén lo edificó la hermandad sobre un solar en la calle Calderería. Dicho inmueble se conserva hasta final del XIX.

1715: Entrega de la Cruz de Guía en pago por la demasía temporal en la labra del paso. Última relación entre Francisco A. Gijón y la hermandad del Traspaso.

1716: Primer inventario de bienes de la hermandad conservado en el que se hace referencia al paso y la Cruz de Guía.

1722: 13.09. Carta de donación de cuatro faroles por cargo del matrimonio formado por Isidoro de Mesa y Josefa Teresa y Estrada. La donación es de cuatro faroles de hoja de lata con una serie de curiosas condiciones. Son los primeros faroles del paso pues hasta entonces sólo se habla de cuatro mecheros de la canastilla.

1775: 08.06. Se pagan 100 reales de vellón al escultor Blas Molner por *componer los seis ángeles del paso*.

1775: 08.12. Se cita la necesidad de reformar la casa y almacén de los pasos (calle Calderería). Las obras se deben al precario estado de la casa contigua con goteras.

1852: 29.04. Se nombra una comisión de mayordomía con el fin de *tener facultades amplias y absolutas para reformar, construir de nuevo y hacer cuanto estimase conveniente en el paso de la Imagen de Jesús.*

1853: 25.03. El Viernes Santo se estrena la principal reforma en el paso: dorado, policromado y estofado de toda la canastilla y ángeles.

1854: 04.08. Recibo por el pago final de los cuatro faroles nuevos para el paso. Dichos faroles perviven hasta 1858 que se sustituyen por candelabros. Estos faroles siguen en propiedad de la hermandad todo el s. XX, persistiendo uno en la escalera de la casa de San Lorenzo nº 13.

Se paga en la misma fecha recibos por cuatro faldones nuevos.

1858: 12.08. El devoto Narciso Bonaplata dona *cuatro candelabros de hierro calado para el paso de nuestro Señor.* Se trata de cuatro candelabros de brazos de tres luces con sus tulipas.

1865: 12.12. Se realiza una cenefa calada al paso por debajo de la mesa, cubriendo el remate de los faldones. Deben ser los respiraderos que aparecen en imágenes de la época.

1874: 11.04. Se inician gestiones para sustituir los costaleros por máquinas. Los nuevos artilugios son diseñados por los ingenieros Manuel Requejo, su hermano Miguel y Francisco de Pareja.

1875: 26.03. Se sustituye esa Semana Santa la clásica parihuela de trabajaderas por la adaptación del paso a otra con ruedas y un mecanismo para que simulen el movimiento clásico de los costaleros.

1875: 03.04. El deficitario y criticado resultado de las máquinas conlleva a otra reforma del paso para ser devuelto a su estado anterior a éstas, cosa que se efectúa en la siguiente Semana Santa.

1882: 08.03. La junta de gobierno está alarmada por la presencia de un industrial, subarrendado, en el almacén del paso que está haciendo ennegrecer el dorado del paso. Es finalmente expulsado en 1895, cuando también se asfalta el almacén de la calle Calderería.

1882: 16.04. Se cita el estreno de los guardabrisas del paso del Señor. Entre 1881, estreno de la túnica de los cardos, y 1908, estreno de los dos primeros faroles, aparecen unos candelabros de seis luces con guardabrisas en imágenes fotográficas. El apunte primero puede referirse ciertamente a los nuevos candelabros o bien a las grandes tulipas de la mesa del paso que ya formaban parte del monte, delante de la imagen, con anterioridad.

1895-1902. Se reforma el paso. Debieron ser las parihuelas y los soportes, pues en 1902 se autoriza al mayordomo para que *se venda todo lo que no sea servible.* En 1903 aún perduraban fuertes obligaciones derivadas de los pagos pendientes por las reformas de los pasos. El paso del Gran Poder

estaba sucio por el hollín del almacén. En estos años es prioste (1896) y Censor (1899) el pintor local Gonzalo Bilbao, al que se le debe el diseño de la capilla de san Lorenzo.

1908: 17.04. Se estrenan los dos primeros faroles del paso. Son obra de Rafael León. Se completan con otros dos en 1909.

1909: 09.04. Se estrenan en la Semana Santa los nuevos faldones de terciopelo bordados en oro. Son obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Años después al paso le son añadidas unas maniguetas de madera en su color no documentadas.

1925: Hasta este año se ubicaba el paso en el almacén de la calle Teodosio nº38.

1926: 01.06. El paso está ya depositado en la casa de hermandad de la calle Hernán Cortés nº 26, en el edificio levantado por Antonio Gómez Millán.

1963: Emilio García Armenta labra en plata sobredorada el llamador actual del paso.

1965-1969: Son reformados y restaurados los ángeles menores y los pasionarios en el taller de Antonio Castillo Lastrucci, por José Pérez Delgado. Obras no documentadas.

1968: Cayetano González dibuja cuatro nuevas maniguetas y moldura para el paso.

1969: Se añade una moldura corrida sobre los faldones tallada en madera dorada. Se hacen nuevas maniguetas de madera de guinea en su color. Ambos elementos son obra de Manuel Guzmán Bejarano.

Se hace nueva parihuela de madera, se forra de telas la talla horadada de la canastilla y se colocan las chapas de aluminio en su interior.

1970: EL paso es depositado en las dependencias dedicadas a sala de exposiciones en la Basílica del Gran Poder en la Plaza de San Lorenzo.

1985-1991: Reforma y limpieza de los seis ángeles exentos del paso. Labores realizadas en el taller de Cayetano González. Aparecen restaurados en el catálogo de la exposición de la Caja San Fernando de 1991.

1986-1987: Restauración y pasado de los bordados de los faldones ejecutados por Rodríguez Ojeda en 1909. Taller de Fernández y Enríquez.

1991: Exposición dedicada a la hermandad del Gran Poder en la Caja San Fernando. Forman parte los ángeles pasionarios que rematan la canastilla.

2003: El paso es nuevamente trasladado a la nueva sala de exposición de enseres de la casa de Hernán Cortés nº6.

2003: 01.12: El IAPH redacta un Informe de Diagnóstico del paso procesional.

2010. 18.05: El paso es trasladado al IAPH para la realización de estudios in situ con el fin de redactar un Proyecto de Restauración de la pieza.

2.2. Cambios de ubicación y propiedad.

La pieza no ha cambiado de propietario ni uso desde su creación hasta la actualidad.

Respecto a su ubicación física, la pieza ha estado sometida a las necesidades físicas de la hermandad, pues se trata de un bien mueble en uso, aunque no permanentemente expuesto al culto. Así, podemos establecer que a lo largo de la historia la pieza ha pasado por los siguientes inmuebles en los que ha estado depositada:

Entre 1692 y 1696 debió estar en las dependencias de la hermandad, anejas a su propia capilla en el convento de Nuestra Señora del Valle. Dichas dependencias del convento fueron una de las causas determinantes para el abandono de la hermandad de esta sede, pues se cita que el ruinoso estado de las dependencias y almacenes de la hermandad, hicieron buscar nueva sede.

Nada sabemos del paradero de las andas en los años en los que la hermandad tiene el intento frustrado de capilla propia en el convento de los Trinitarios Descalzos y en los que se asienta en las dependencias del convento de san Acasio (1697-1702), pero a los pocos años de llegar a san Lorenzo, al menos desde 1712, se conserva el contrato de alquiler a perpetuidad de un almacén para los pasos y enseres. Dicho alquiler referencia un solar que era propiedad de la comunidad de la orden de la Merced Calzada en su Casa Grande de Sevilla, sito en la calle de la Calderería (posiblemente cercana al convento de san Clemente). Dicho solar, que edificó e hizo mejoras en años sucesivos la hermandad, sirvió de almacén de los pasos, seguramente hasta el s.XX.

Hasta 1925 sabemos en cambio que las dependencias de almacén de los pasos están ahora en el número treinta y ocho de la calle Teodosio, pasando a partir de 1926 y hasta 1970 a la casa de Hermandad que se edificó en el número seis de la calle Hernán Cortés. Entre 1970 y 2003 el paso permanece en la sala de exposiciones de la Basílica del Gran Poder. Pasando en dicha fecha de nuevo a la renovada sala de exposición de enseres procesionales de la calle Hernán Cortés.

2.3. Restauraciones y modificaciones

A lo largo de sus trescientos dieciocho años de historia material y uso, la pieza artística ha sufrido algunas restauraciones documentadas. Además, en torno a la canastilla y ángeles, como elementos originales, se han ido sucediendo una serie de modificaciones conforme evolucionó el propio uso derivado de los gustos y modas procesionales.

A continuación, aún solapándose en el tiempo, se separan las intervenciones sobre elementos originales de la canastilla, influyentes en el aspecto, pero independientes al bien originario de 1692.

En 1775 aparece la primera intervención en el conjunto de Gijón, en este caso en los ángeles pasionarios del paso, a los que *recompuso* sin más explicación ni en las actas ni en el recibo de cobro, que ascendió a cien reales de vellón por este trabajo y el que hizo en la corona de espinas del Gran Poder¹¹.

La siguiente noticia documentada es en 1852, cuando se nombra una comisión de mayordomía en cabildo de oficiales para *...tener facultades amplias y absolutas para reformar, construir de nuevo y hacer cuanto estimase conveniente en el paso de la Imagen de Jesús aprovechando el canasto tallado y calado que sirve de peana y sus láminas de relieve, en lo que participa en demérito artístico con lo demás que se creyese oportuno a fin de obtener con cuerpo digno y análogo a la belleza de la grande y misteriosa Imagen que está destinado a recibir;...*¹²

Aunque a penas se conservan recibos ni asientos de mayordomía y cuentas de esta época en el archivo de la hermandad, ésta debió ser la más profunda compostura de la canastilla del XVII a lo largo de su dilatada historia, pues en el acta de cabildo que da fe de la estación de penitencia de ese año, aparece una nota esclarecedora de la magnitud de la intervención *“...en este año se aumentó más y más el lucimiento de la cofradía por haberse dorado y restaurado la magnífica peana del paso de Nuestro Padre Jesús y por haberse estrenado los cuatro faroles y los faldones que lleva dicho paso...”*.¹³ Teniendo en cuenta el análisis del dorado, las carnaduras y los estofados de los elementos tallados y los ángeles, debió ser en 1852-1853 cuando se configuró el aspecto actual de la canastilla. (EA. 02 -1-)

Quizá la intervención de adaptación y desadaptación más curiosa que haya padecido el paso de Jesús del Gran Poder, sea aquella que propició en 1874 los deseos de la hermandad de cambiar el sistema de portar las andas y sustituir a los costaleros -por su comportamiento poco decoroso-, por máquinas que hicieran su función. Las máquinas las diseñó Manuel Requejo, su hermano Miguel y Francisco de Pareja, primero en maquetas que fueron aprobadas y después construidas in situ. Se estrenan en la salida de 1875, pero el resultado es muy deficitario y criticado por los hermanos y devotos, dándose orden de que los *pasos sean devueltos a su estado anterior para que sean portados por hombres y no por el mecanismo. Se manda que vuelvan a restituirse y a recomponerse como eran los antiguos*¹⁴. Además de las

parihuelas, que a juzgar por los comentarios de cabildos posteriores son de metal y generan una serie de ruidos y de deshechos que se intentan revender aún varios años después, debió realizarse un nuevo acople a toda la canastilla, restaurada tan sólo veinte años antes.

En 1882 existe otro motivo de alarma entre los oficiales del Gran Poder, pues en el almacén de la calle Calderería en el que se encontraba el paso, había un oficial industrial, que encendía lumbre para sus actividades y que suponían un ennegrecimiento de nuevo del dorado y el consecuente riesgo de incendio de la pieza.

Esta muestra de preocupación conllevará la final expulsión en 1895 del industrial y la toma de medidas de seguridad (mejorar los cierres y hacer solería al almacén), condicionarán una nueva intervención sobre la canastilla del paso, efectuada en tiempo impreciso entre los años 1896 y 1903, fechas en las que la hermandad está de nuevo ocupada en reformar la capilla, pasos y enseres ya sin solución de continuidad¹⁵. Esta restauración, en cambio, no parece que fuera de repolicromía del bien, sino que se cita más el término limpieza y compostura de los elementos más dañados, según las obligaciones económicas a las que están sometidos los oficiales y hermanos en esta franja de años. No se ha localizado documentación que atribuya estos trabajos.

Es posible que la última intervención, menor, de reposición y restauración de elementos de la canastilla, cabezas y brazos de las cartelas, dedos de los ángeles y elementos de los ángeles pasionarios, fuera la que se realizó alrededor de 1969 en el taller de Castillo Lastrucci y herederos de éste¹⁶. En todo caso, fueron intervenciones de pequeño alcance, básicamente reposiciones.

Coincidiendo con ellas, también en 1969 se construye una nueva parihuela de cedro para sustentar la canastilla y para ser portada. Para evitar daños en la canastilla, ésta no fue desmontada, sino simplemente colgada desde la mesa para asentarla posteriormente en la parihuela. Esta parihuela fue donada por la carpintería de los hermanos Ribera Lobato. Al hacerse nueva la parihuela debieron hacerse opacos con la adhesión de telas, los espacios calados del canasto. Coincidiendo con ello debieron colocarse las planchas de aluminio para impedir salida de luces o humo desde el interior de las andas al exterior durante las procesiones.

Del mismo modo, en fecha no precisa pero sí entre 1985 y 1991, se trasladaron al taller de Cayetano González e hijos los ángeles pasionarios con el fin de realizarles nuevas peanas y limpieza superficial. Posiblemente restaurados para la exposición de 1991 de la Caja San Fernando dedicada a la hermandad del Gran Poder.

Una intervención no documentada es el cambio de uno de los ángeles que circundan la cartela central “Jesús carga con la Cruz en la calle de la Amargura” por uno de los del costero derecho que acompañan a la escena de la “Jesús es coronado de espinas”, puesto que sus posiciones son disonantes a las del resto del canasto, perfectamente espejadas en todos los casos. Lo

cierto es que esta recomposición de uno de los ángeles menores es anterior a imágenes que reproducen el paso con la cartela ya transformada desde 1858, por lo que debió ser al menos en la gran restauración de 1852-1853.

Las modificaciones del paso no han afectado, al menos morfológicamente, a los elementos creados en el s. XVII, aunque han ido transformando la idea del paso a lo largo de los siglos hasta conformar la actual, consolidada desde hace aproximadamente un siglo.

En el primer inventario conservado en el que se reseña la existencia del paso, en 1716, ya se menciona que es dorado y estofado y con *cuatro mecheros con sus arandelas de metal*, aunque debemos suponer que estos elementos eran para portar simples velas, similares a las que aparecen en los guardabrisas actuales de la mesa del paso y que en antiguas imágenes están colocados entre los ángeles pasionarios del canasto. En cambio, poco después, en 1722, se le colocan los primeros faroles, que en número de cuatro y en las esquinas fueron realizados en *hoja de lata* y donados por los devotos de la imagen, Isidoro de Mesa y su esposa, Josefa Teresa Estrada¹⁷.

Consecuencia de la profunda reforma de los pasos en 1853, aún en 1854 perviven las obligaciones y los recibos generados de ésta, entre los que se encuentran los referentes a una liquidación de nuevos faroles, en número de cuatro, para el paso. Estos faroles, que después serían nuevamente sustituidos, se conservaron a las puertas de la capilla de san Lorenzo como luminarias colgantes y a las puertas del templo para iluminar la salida de la cofradía hasta bien entrado el s. XX. De ellos, uno subsiste en la actualidad como farol eléctrico de la escalera de la casa de la hermandad en el número 13 de la Plaza de san Lorenzo. En esta misma reforma se hicieron nuevos los respiraderos, con galones de oro y broches de seda¹⁸.

En 1858, el devoto Narciso Bonaplata, propietario de una fundición asentada en las huertas del antiguo convento franciscano de San Antonio de Padua, dona cuatro candelabros de brazos de forja para el paso del Gran Poder¹⁹. Estos candelabros, de tres luces con sus tulipas cada uno, aparecen en fotografías e imágenes antiguas. (EA. 2 -1-)

Los primeros respiraderos del paso se encargan en 1865, cuando se discute en un cabildo la necesidad de frenar el que los costaleros levanten los faldones para respirar en medio de la procesión. Por ello acuerdan realizar una cenefa calada, de talla, que es la que aparece en las imágenes del paso hasta que en 1909 son sustituidos por los actuales²⁰. Respecto a la iluminación del paso y de la imagen en la estación penitencia, en 1882 se cita el estreno de unos guardabrisas, que bien podrían ser los definitivos que se asientan en la mesa del paso en las concavidades de la canastilla, o los candelabros de seis luces que aparecen en una reproducción fotográfica entre los años 1881 (aparece Jesús del Gran Poder con la túnica bordada estrenada en esa fecha) y el estreno de los faroles en 1908²¹. (EA. 2 -2-)

En 1908 se estrenan los dos primeros faroles de la serie de cuatro para las esquinas de la canastilla del paso. Estos faroles fueron realizados en plata

dorada por el platero cordobés Pedro León. Siguen fidedignamente el diseño de los faroles que en 1765 realizó Damián de Castro para la Hermandad del Santo Entierro y la Virgen de la Soledad de Écija. Los cuatro faroles fueron donados por el Conde de Villalonga, el de Santa Coloma, Fernando González Ibarra y Antonio Mejías Asencio. En 1909 se estrenó el juego completo. (E. A. 2 -3-)

En 1909 se estrenan los faldones de terciopelo con respiraderos calados y una serie de escenas bordadas en sedas de colores con temas de la Pasión, complementarios a los de la canastilla. El diseño y bordados se debe a Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Los actuales son resultado del pasado a nuevo terciopelo por los talleres de Fernández y Enríquez en 1986-1987. (E. A. 2 -9-)

El actual llamador del paso, que incorpora la heráldica de la hermandad, es labrado en plata sobredorada por el orfebre Emilio García Armenta.

En 1969 se añade sobre los faldones un nuevo elemento de madera tallado, a modo de listón de remate de éstos. La pieza imita el diseño de las fajas de la canastilla, aunque la escala de la talla es inferior en tamaño y calidad. Igualmente se reponen nuevas maniguetas en madera de guinea en su color en la delantera y trasera del paso. Se deben en diseño y trabajo a Cayetano González. (E. A. 19)

Aunque no esté documentado el año en que se incorporan, anteriores a estas maniguetas se conoce, según fotografías de la época, la existencia de otras cuatro en madera oscura.

2.4. Análisis iconográfico:

El discurso iconográfico del paso es muy denso, apareciendo varios planos de información que siempre terminan conduciendo a la presencia de Jesucristo en la tierra y su sacrificio. La interpretación iconográfica debe conjugarse en función sobre todo de la época de creación de la pieza y de los fines o funciones a los que está sujeta, en este caso un paso-retablo procesional. Aún así, la interpretación iconográfica suele ser un tema siempre prestado a la discusión subjetiva y abierta a interpretaciones más o menos argumentadas religiosa y simbólicamente. (E. A. 13)

En primer lugar, el paso procesional está realizado en un momento en el que ya están perfectamente asimilados los modelos postconciliares, en los que la doctrina de Trento ha triunfado, especialmente en España. El paso, como retablo itinerante, va a intentar mostrar a los fieles una información complementaria y aún más enriquecedora que la contemplación en sí del misterio que portan, el de Cristo camino del Calvario cargando con la Cruz. Pero no debe argumentarse sólo en función de la fama actual de la imagen de Jesús del Gran Poder y de su devoción, pues ésta ha ido variando y enriqueciéndose en los siglos posteriores.

El discurso por lo tanto, aunque tomando elementos comunes a las obras de la época, está realizado para complementar un momento de la Pasión y a una hermandad en concreto, en este caso la aún conocida como del Traspaso, cuyo claro referente es el de la cartela central del frontal, en la que aparecen representados de manera conjunta los titulares a los que daba culto la corporación al final del s. XVII: Jesús cargando con la cruz, la Virgen traspasada de dolor y san Juan. Pero además, para ahondar en esos misterios, se sirve de una imponente superposición de planos de información relativas al carácter penitencial y pasional de la hermandad. Igualmente a los símbolos y la omnipresencia de Dios en la tierra, al anuncio de Jesucristo hecho hombre, a su mensaje de redención y a su pasión, muerte o resurrección.

Los símbolos pasionales y penitenciales de la hermandad quedan manifiestos en esa presencia unificadora de la cartela principal, pero se refuerzan en torno a la imagen del Gran Poder por los ángeles pasionarios portadores de elementos de la pasión y las leyendas alusivas, así como por el repertorio tallado en la cornisa de la canastilla. Las cartelas indican momentos que anuncian la presencia de Jesucristo desde el Antiguo Testamento y su pasión como redentor de los hombres en el Nuevo Testamento. En todo ello inciden todas las jerarquías angelicales que las circundan. Además, la cartela del Hijo Pródigo, una de las parábolas de los evangelios, es claro referente al mensaje principal del Nuevo Testamento, el perdón de Dios a través de la misericordia de su hijo, Jesucristo. Sobre estas cartelas mayores aparecen otras cuatro, referentes a las fuentes de transmisión e interpretación de los hechos religiosos, aquí reflejadas en los evangelistas san Juan y san Mateo y en los padres latinos de la Iglesia, San Agustín y San Jerónimo. Por último, una serie de relieves de la canastilla, señalan el discurso de la omnipotencia de Dios y sus reflejos en el reino simbólico animal y vegetal.

Siguiendo la disposición en el paso y una lectura de izquierda a derecha por frentes según el sentido de las agujas del reloj, los temas iconográficos aparecen desglosados minuciosamente a continuación. Las referencias numéricas son relativas a la planimetría del apartado gráfico.

Las cartelas mayores son las siguientes:

1. Entrada de animales en el Arca de Noé. Génesis, 6:20²² (EA. 15 -1-)

En la primera de las águilas bicéfalas de los ángulos del paso, se adapta una escena que cumple con todos los propósitos iconográficos del tema. De un lado, en el plano superior aparece el Arca, construida siguiendo los designios divinos por Noé y sus tres hijos, quienes en el margen izquierdo de la escena, dan quizá los últimos gubiazos o calafatean con pez la nave. El Arca es aquí un trasunto de los *drake* o barcos de los normandos vikingos, a la que se añade una casa en la parte superior, con apariencia de templo, en el que incluso se intuye un nártex o espacio porticado en el margen anterior, en la proa. Sobre ella, las nubes desatan ya la gran tormenta del diluvio.

En el margen inferior, a mayor tamaño para acrecentar la sensación de perspectiva, aparece Noé, vestido por calzas, túnica azul y manto a la espalda, representado como un hombre de mediana edad, barbado, en genuflexión para adaptarse al espacio oval y para imprimir mayor movimiento al lema principal, el de la subida de los animales al Arca.

Una gran rampa sirve de acceso al bote salvador a las parejas de animales, destacando la de camellos, una de panteras y otra de cerdos, mientras que fuera de la rampa, sobre un fondo de paisaje, aparecen ciervos, corceles, gallos y, situados con Noé, una pareja de leones. A sus pies crece el volumen de las aguas.

La entrada de los animales en el Arca, representa uno de los episodios de la cólera de Dios contra la humanidad, a la que, castiga con el exterminio. Pero se perpetuará la extirpe humana y el reino animal con la preservación de la familia de Noé (el hombre justo) y una pareja de cada animal, además de los marinos. Aparece narrada en el Génesis, 6:20 y algunos místicos como San Agustín han comparado al Arca como prefiguración de la Iglesia, que sustenta a la humanidad por madera como fue sustentado el Redentor.

2. Jesús ayudado por Simón de Cirene en la Calle de la Amargura.

Mateo, 27:31. Marcos, 15:21. Lucas, 23: 26. (EA. 15 -2-)

La escena es la primera que aparece montada y tallada sobre penacho. En el centro aparece Jesús cargando con la Cruz camino del Calvario, en un primer plano, mientras que en el lado izquierdo aparecen la Virgen, transida de Dolor con la mano en el pecho y ayudada por San Juan, en el momento que iconográficamente se asimila como el Pasmo de la Virgen María. Se desarrolla además con mayores volúmenes que el resto de las conservadas, presentando una composición equilibrada, potente, en la que la talla del Cristo con la cruz desarrolla los pliegues y el movimiento, alcanzando gran detallismo en las líneas expresivas de los rostros.

Responde a las narraciones de tres de los cuatro evangelios sinópticos, en los que Jesús, agotado y condenado a llevar el patibulum hasta el lugar de su condena, al límite de sus fuerzas, es ayudado a instancias de un soldado romano por Simón de Cirene, uno de los espectadores de la comitiva por las calles de Jerusalén. Además, la escena se enriquece con los detalles en los que se adentran los evangelios apócrifos, que narran que entre la multitud que asistió al traslado estaba la Virgen María acompañada del discípulo Juan.

Respecto a los elementos morfológicos, la escena se representa en un medio rural, en la que en el margen superior se aprecia una fortaleza y una puerta, en referencia a la salida de Jesús desde el palacio romano de Pilatos y la travesía más allá de las murallas de Jerusalén. Los personajes principales aparecen revestidos siguiendo los modelos canónicos, Jesús coronado de espinas y con la túnica púrpura, María con el vestido rojo, la toca blanca y el manto celeste y San Juan con túnica verde y mantolín rojo. Mientras, los otros dos personajes mutan su aspecto por el del s. XVII. EL sayón romano con casco y penacho de plumas viste camisa y coraza con calzas altas.

Siguiendo el modelo clásico de Durero tira de Jesús mediante una soga que está asida al cuello de éste, girando su rostro para apremiarlo. Simón de Cirene porta similar indumentaria en el rango civil, presentándose agachado para portar el brazo largo de la cruz, que cae cercano al suelo desde la espalda de Jesús.

3. Sansón destruye el Templo de Dagón. Jueces 16:23²³. (EA. 15 -3-)

Se ha considerado a lo largo de los siglos este tema, a diferencia de la tradición judaica que lo ignora, como una de las prefiguraciones cristianas de la Pasión de Cristo, especialmente en los sometimientos y tentaciones de Dalila, su escarnio y muerte final.

La escena está casi totalmente ocupada por este Hércules judío en el momento en el que amarrado a las dos columnas del Templo de Dagón, recupera sus fuerzas tras ser escarniado y torturado por los filisteos y hace caer el templo sobre ellos, llevándolos a la muerte consigo.

Varios son los elementos destacables. De un lado la presentación de una arquitectura en perspectiva, en la que el templo realmente es cristiano y coetáneo a la factura del paso, con cubiertas de bóvedas de cañón, con arcos formeros de medio punto y apoyada en columnas torneadas con capiteles corintios. De otro lado, la representación del propio Sansón, al que dotan de mayor tamaño para que domine la escena frente a los diminutos filisteos que caen a su alrededor bajo las voluminosas piedras del templo. Aparece claramente traspuesto como un ángel del paso con el rostro imberbe, siguiendo la tradición del propio Sansón y con los cabellos recuperados, ensortijados y frondosos, con la mirada lasa y la cabeza inclinada, pues en el escarnio anterior le habían quemado los ojos.

De entre los filisteos aparece a sus pies una representación femenina, posiblemente la propia Dalila, que pudo haber asistido al templo a ver la consumación de su delito. De otro, en el margen intermedio del óvalo del lado izquierdo aparece un puente y sobre él un personaje que debe ser otro de los preceptos del tema iconográfico, el joven guía de Sansón tras quedar ciego, que fue avisado por éste para que huyera tras saberse recuperado de su fuerza.

Se trata de una elección iconográfica pensada para ser incorporada al discurso del paso-retablo, pues Sansón es considerado por la tradición Cristiana como una de las prefiguraciones de Cristo, pues derrotó al León (Satanás), arrancó la puertas de Gaza (Resurrección) y murió tras sufrir la humillación y el escarnio (Pasión).

4. Jesús es coronado de espinas como rey de los judíos. Mateo, 27: 27-30; Marcos, 15: 17-20; Juan, 19:2 (EA. 15 -4-)

El óvalo o cartela representa el momento en el que Cristo es coronado de espinas. La escena, que es consecutiva a su opuesta en el paso, la Flagelación, es representada como ésta en un entorno arquitectónico, cuya perspectiva y morfología se adapta torpemente a la forma ovoide. Para ello,

el podium o escalinata en el que se desarrolla se curva, presentando de un modo geometrizable a los personajes, cinco en total, con similar disposición a la cartela de la flagelación.

El fondo es un palacio renacentista, en el que una arquitectura arquitrabada se interrumpe con vanos de medio punto, uno para acceso y otro para albergar una ventana a la que se asoma un espectador. Debe tratarse del palacio de Pilatos idealizado. Jesús aparece en el centro de la escena, sentado en una piedra que va a hacer las veces de trono y con la corona ya ceñida a las sienes, algo que contribuyen los guardias del pretorio ayudándose con cañas para incrustarla. Esta escena iconográfica, tomada de las fuentes originarias de los evangelios, se ha visto muy enriquecida por las visiones místicas de Santa Brígida y por el patetismo con que la ensalza el teatro sagrado. Más allá de la Pasión propiamente dicha, la escena es una muestra de escarnio hacia el ajusticiado, pues nace de la pregunta de Pilatos de si realmente “era el rey de los judíos” a lo que los guardias, cuando se quedan a solas con él responden colocándole corona, cetro y clámide a modo de manto real. En esta escena Jesús aún permanece sólo con el paño de pureza, pero están la piedra-trono, la corona y el cetro, éste último en la vara que porta entre sus manos otro guardia que emerge en el flanco izquierdo de la escena. El personaje que emerge del flanco derecho podría ser portador de la clámide, aunque también podría ser uno de los personajes que cometerán burlas y obscenidades tras colocársele todos los atributos, propios del tema iconográfico desde el s. XIV.

5. Moisés haciendo brotar agua en la peña de Horeb. Éxodo, 17. Números, 20. (EA. 15 -5-)

Trasunto claro del arte medieval, en un paisaje rocoso y agreste aparece en el término central la figura de Moisés, representado como un anciano de cabellos y barbas blancas, vestido con larga túnica morada y manto rojo y blanco. En la mano derecha porta la vara con la que toca la roca para que de ella brote el agua. Se trata de una de las representaciones clásicas de Moisés haciendo brotar agua de la roca de Horeb, a la que acompañan otros personajes, entre los que destacan el grupo de tres israelitas empuerqueñecidos que se hacinan adaptándose al óvalo para recoger el líquido y saciar su sed. Además, otros dos personajes, a tamaño algo menor que el Moisés central, ligeramente retranqueados hacia atrás parecen asombrarse o lamentarse de no estar ya bebiendo el agua milagrosa. Estos personajes aparecen revestidos a la moda del XVII, con la particularidad del turbante que cubre la cabeza del hombre.

Para los teólogos de la Edad Media, Moisés prefigura en el Antiguo Testamento a Cristo y a San Pedro a la vez. La roca que utiliza Pedro es el mismo Cristo, que se convierte en agua, en refrigerio que alienta a los fieles. Es la prefiguración del agua del bautismo por la que quedamos redimidos del pecado original; es además el agua que, con la sangre, brotará del costado de Cristo cuando Longino le clave la lanza. La escena pone de relieve claramente que estamos ante una de las prefiguraciones o de los temas precursores de Cristo, pues San Pablo, en su carta a los Corintios ya cita a Jesús como la piedra espiritual de la que bebían los hebreos. Además, según

la leyenda, Moisés golpeó la piedra dos veces, en señal de los dos maderos de la Cruz de Cristo.

6. Prendimiento. (Sansón porta las puertas de Gaza). *Mateo, 26:47-66; Marcos, 14:43-52; Lucas, 22: 47-53; Juan, 18: 1-12* (EA. 15 -6-)

La escena del Prendimiento es una de las más abigarradas compositivamente. Se trata de un entorno agreste, nocturno, aunque mientras que en el margen izquierdo el ámbito es natural, en el opuesto aparece deformada por la curvatura del óvalo una edificación.

La escena representa un doble motivo iconográfico en el momento justo posterior a la traición de Judas, con el arresto de Jesús ya consumado por los soldados y con el acto de la ira de San Pedro o la agresión a Malco, en el margen derecho. Jesús aparece revestido con la túnica púrpura larga hasta los pies, maniatado, sin ofrecer resistencia, a pesar de lo cual uno de los miembros de la soldadesca lanza una soga por el cuello de éste para trasladarlo. La imagen aparece de perfil con el rostro girado, con el pie derecho adelantado, en clara similitud con el nazareno para el que está dedicado el paso. En el lado opuesto, contrarrestando parte del peso a la escena, aparece Pedro, revestido de túnica verde y manto dorado con la cimitarra tradicional en actitud de seccionar la oreja de Malco, en el intento vano que frenará el propio Jesús de defenderlo frente a sus opresores. Malco, cuyo episodio sólo aparece reflejado en el Evangelio de Lucas, 22:51, aparece fiel a su iconografía, representado como un personaje de menor estatura, empequeñecido por la presencia del apóstol.

El resto de los personajes que aparecen en la escena son un total de cuatro soldados, destacando el que tira de la soga de Jesús en primer plano. Los otros tres, que aparecen tras Jesús uno y otros dos en el fondo de la escena del margen derecho, están revestidos con túnicas cortas y corazas, tocados con sombreros con penachos de flores, como en el resto de las cartelas muy a la moda del XVII. Portan en sus manos grandes lanzas y lábaros. Además de los mencionados soldados, tras el del eje central aparece un octavo personaje, que sin distintivo guerrero porta una linterna (uno de los símbolos de la Pasión de Cristo). Este personaje, que bien podría ser Judas, aparentemente ausente, es un ser de pelo rojizo y larga barba (como el traidor), revestido con larga túnica azul y señala con su mano el camino a seguir por la tropa.

7. La vuelta del hijo pródigo. *Evangelio de san Lucas 15:11-32* (EA. 15 -7-)

La escena representada en el espacio oval de la cartela se adapta perfectamente a los principios del tema iconográfico. Dividiendo compositivamente el relieve, aparece en el centro el padre, erguido y revestido al modo judaico con largo guardapolvo y bonete rojo. Es un personaje anciano, con larga barba. A sus pies aparece arrodillado el hijo pródigo, descalzo y con los ropajes raídos tras su periplo de derroche de la herencia paterna, en actitud arrepentida, con los brazos cruzados sobre el pecho, mientras que el perro, símbolo de la fidelidad, expresa su alborozo danzando y tirando de los ropajes de su antiguo amo. La parábola del hijo

pródigo se enmarca dentro de las de las parábolas morales, que predicán, en oposición al Antiguo Testamento, el Evangelio de la ternura, de la misericordia y del perdón, actitudes que muestran aquí el padre que echa los brazos al hijo y éste implorando el perdón arrodillado.

La escena se completa con otros dos grupos de personajes en distintos ambientes, con el fin de completar la explicación. Mientras que a la derecha aparece una construcción palaciega que se curva con el tondo, en el margen izquierdo se dibuja un fondo paisajístico. De la residencia palaciega salen dos criados con ropajes para revestir al recién perdonado. Los dos van vestidos con uniforme de sirvientes del s. XVII. En el otro margen opuesto de la escena aparecen otros criados portando el becerro que van a sacrificar (con el hacha) para celebrar la vuelta del hijo que creían perdido.

Se trata de la única escena que se sale de la línea de las marcadas por los hechos precursores de la venida de Cristo y de la Pasión de éste. El mayor referente de estos discursos de Jesús son la transmisión del poder del perdón de Dios y de su magnificencia. El hijo primogénito representa al pueblo judío y el hijo pródigo a los gentiles. En base a ello se pueden extraer tres deducciones: la actitud ante el pecado, el poder de Jesucristo para la redención de éste y la captación por la conversión para la que está el hijo de Dios.

8. Flagelación. Isaac llevando la leña del sacrificio. *Mateo, 27:26; Marcos, 15:15; Lucas, 23:16-22; Juan, 19:1* (EA. 15 -8-)

La escena de la flagelación es una de las más difundidas de la Pasión de Cristo pues inicia el martirio físico de Jesús. Cumpliendo con las premisas de que el hecho se llevó a cabo en el patio del pontífice romano, los personajes son dispuestos en las escalinatas de un espacio abierto, exagonal, tras el cual se levanta una gran arcada de acceso, con bóveda de cañón y arcos de medio punto formeros. A los pies de la escalera o podium que enmarca la escena en el margen inferior de la cartela, aparece Cristo, desnudo y sólo tapado por el paño de pureza blanco, de acuerdo a las premisas que desde el s. XII se daban a la indumentaria de Jesús en la flagelación y crucifixión. Está en pie, maniatado a una columna baja, abalaustrada.

Mientras que Jesús está flexionado, con la pierna derecha adelantada para dar sensación dolor y sufrimiento a la escena, los dos verdugos aparecen con el torso desnudo y los pantalones remangados, para no mancharse con la sangre de Cristo y para dar un mayor verismo a la escena. En ambos se intuyen a pesar de los repintes, la crudeza y violencia de los rostros. El verdugo del lado izquierdo se apresta a fustigar la espalda del Redentor con la vara de flagelos rematadas en bolas de plomo, mientras que el del lado derecho lo está haciendo con un flagelo de cuerdas sueltas, de espaldas al espectador, generando una sensación de envolvente movimiento a toda la escena. Además de los tres personajes centrales aparecen en un tercer plano otros dos, mientras que el personaje de la izquierda parece alentar la orden o ritmo de los flagelos, el opuesto sostiene la mano del verdugo contiguo para

frenar el martirio. Aunque desde el s. XV se van añadiendo más personajes a la escena de la Flagelación de Jesús, lo cierto es que no suelen identificarse.

Aunque la escena tiene importantes prefiguraciones en los textos del Antiguo Testamento (Lamec, Job, Aquior), es claramente un precedente de la muerte en la cruz de Jesús, pues todos los que recibían este castigo eran previamente azotados hasta que confesaban su delito.

Cuatro pequeñas cartelas se ubican en los penachos, sobre las cartelas mayores. Como éstas son escenas adaptadas a la forma ovoide del altorrelieve. Se representa en ellas a dos de los evangelistas (San Mateo y San Juan) y a dos de los padres de la Iglesia (San Agustín y San Jerónimo). El hecho de no cerrar ni el ciclo de los padres de la Iglesia ni el de los evangelistas se ha interpretado como el modo de aglutinar los principales textos sagrados en el espacio disponible. Siguiendo el curso circular, las cartelas iconográficamente son: (E. A. 15)

San Mateo (EA. 15 -2.2-)

Aparece en su condición iconográfica de evangelista, autor del primero de los Evangelios de la Biblia, aunque su texto no fue el primero de los escritos. Está sentado sobre una piedra que hace las veces de silla, en un entorno silvestre, con el único elemento de un árbol como fondo de la escena. Se trata de un personaje barbado aunque no anciano, revestido con túnica morada y mantolín rojo, mira al cielo, de donde recibe la inspiración divina para escribir su texto. La mano derecha la alza con la pluma o cálamo, mientras que la izquierda la reposa en el libro. Este libro es sustentado por el otro personaje de la escena, el ángel con el que se representa al evangelista san Mateo, le ayuda, le inspira y le porta el tintero. Aunque el tema iconográfico es la representación del hombre junto a san Mateo, normalmente éste se representa como un ángel infantil.

San Agustín (EA. 15 -2.4-)

El padre de la Iglesia aparece revestido de obispo a la manera clásica, con alba negra, roquete de encajes y mitra, cubierto por la capa roja. Está en el campo, sentado mientras mira al cielo, de donde recibe la inspiración divina para la redacción de sus textos, de gran trascendencia para el entendimiento de los misterios de la fe. Sus textos destacaron por hablar de la grandeza de Dios y de su bondad. Además, como incansable conciliador de la fe, se le atribuyó mantener la ortodoxia del catolicismo a lo largo de su vida, de ahí su común representación sustentando a la Iglesia.

San Juan (EA. 15 -2.6-)

Aparece en disposición similar a san Mateo, sentado mientras escribe los evangelios, con un escorzo potente que le hace mirar y desplazar su brazo derecho hacia el espectador. Es un ser joven, imberbe, con bigote y mosca, a medio camino entre la tradición de representarlo como el más joven de los evangelistas y como un personaje de la época de creación del paso. Está revestido con la túnica verde clásica y el mantolín rojo. Aparece en medio del campo, con el recurso estilístico del árbol como fondo de la escena. Junto a

él, sustentando el libro en el que escribe, aparece el águila, símbolo que comparte con el mismo Jesucristo, pues se cree que san Juan, como copartícipe de la vida de Cristo escribió el evangelio más fidedigno, cualidad del águila.

San Jerónimo (EA. 15 -2.8-)

Aparece en su falsa condición de cardenal (título que nunca ostentó), con el León a sus pies. En un paisaje agreste ocupa el centro de la escena y aparece sentado, con la mano derecha alzada con el cálamo y el libro en su regazo, en el que escribe sus textos sagrados bajo la inspiración divina. Es un ser anciano, eremita y retirado a la vida contemplativa y de oración. Por ello en el margen derecho de la escena, entre las raíces de un árbol o rama, aparece la cueva en la que se retiró y martirizó para llegar a las profundidades de la fe. En el margen opuesto, toscamente, aparece un león, recostado a sus pies, león que además de simbolizar la fortaleza de su espíritu, simboliza una leyenda de domesticación eremítica que la leyenda adoptó para el Padre de la iglesia.

San Jerónimo está identificado en vida con la pasión de Cristo, pues sufrió en sus carnes las tentaciones, se auto torturó y sufrió el martirio. Además, como san Agustín, san Jerónimo es uno de los autores del orden eclesial, pues son fundadores de órdenes monásticas.

Una escala fundamental dentro de los niveles iconográficos del paso la representan las cortes de ángeles celestiales de distinto rango que aparecen en la canastilla del paso de Jesús del Gran Poder. Podemos diferenciar dentro de ellos hasta cuatro categorías, según sus atributos y representación.

Los **ángeles adoradores** o portadores de noticias son los representados en número de veinticuatro, en bulto redondo en torno a las cartelas o tarjetas del paso. Se trata de espíritus alados, seres inmateriales, que siguen modelos de representación del mundo clásico y son recuperados desde el arte del renacimiento. Aparecen desnudos, en alusión a su infancia. Sus alas hacen referencia a su capacidad para transportarse y trasladar las noticias. En el paso, aparecen a veces sonriendo, mirando al espectador más que a las noticias que portan entre sus manos: la llegada de Dios hecho hombre, la misericordia de éste y el sufrimiento por la redención humana, todos de gran trascendencia. Frente a la temática, los ángeles aparecen dulcificando la escena, incluso aligerando su dramatismo. Además, su disposición en torno a la canastilla aumenta la sensación de ascensión hacia la imagen que de Jesucristo portan, reforzando la idea de peana y los principios arquitectónicos de insertar elementos exentos en la composición de sus fachadas. Aunque se ha querido dar alguna explicación a la causa de su agrupación de dos en dos o de cuatro en cuatro, ésta debe ser sólo de índole compositiva, pues las escenas enmarcadas por las águilas difícilmente podrían soportar la presencia de dos de estos pequeños putis o amorcillos más en sus patas. (EA. 18)

Los **ángeles pasionarios** responden a otra de las categorías celestiales, la conocida como ángeles virtud, en función a los elementos o atributos

doctrinales que portan en sus manos. Los seis del paso, además, se subdividen en dos tipos, los que portan en los ángulos los símbolos principales de la Pasión de Cristo (corona, lanza, martillo y clavos) y los reflejan a la humanidad en sus espejos, frente a los que, a los lados de Jesús del Gran Poder, muestran inscripciones alusivas al sacrificio del hijo de Dios hecho hombre (Muerte en la Cruz / Obediencia hasta la muerte). A diferencia de los ángeles adoradores pequeños, éstos aparecen revestidos por ser de mayor edad, con ropajes ricos y opulentos, calzados con botas altas pero dejando ver sus pies, en clara trasposición con los apóstoles y el mismo Cristo, que suelen aparecer representados descalzos. También aparecen alados, pues trasladan noticias sacras. En cambio, en clara asunción de su responsabilidad y por rodear y mostrar lo que espera a Jesús del Gran Poder tras su camino hasta el Calvario, lloran desconsoladamente. Muestran además mediante sus atributos, mediante su aflicción, el carácter penitencial de la hermandad. (EA. 17)

Rematando la canastilla, en los costeros, aparecen también encarnados e insertos en la talla, cuatro cabezas de ángeles alados que rematan los espacios cóncavos en planta y se insertan en la última franja y cornisa en alzado. Estas cabezas, comúnmente asimiladas como **serafines**, representan el poder mental de las jerarquías angelicales, pues aúnan el pensamiento que representan sus cabezas con la velocidad en la transmisión de sus alas.

Por último, en pequeño tamaño, sustentando atributos de otra índole, aparecen pareados otra tipología de ángeles. Tallados en la franja más ancha de la canastilla y encarnados, aparecen en clara trasposición de los atlantes antropomorfos, medios cuerpos de **ángeles** que de nuevo muestran al espectador de la obra otro nivel catequético o doctrinal entre sus manos, en este caso, referentes a la presencia de Dios dentro de la simbología animal principalmente. (EA. 16)

La serie de animales y símbolos tallados en la canastilla y dorados sin encarnar, representan el poder simbólico de Dios a través de sus figuraciones en el reino animal y vegetal. A pesar de ello, las dificultades representativas de estos elementos, mucho más arriesgados iconográficamente y menos difundidos en tráfico de imágenes que los temas antropomorfos, debe ser cauta.

En el costero izquierdo, los ángeles atlantes pareados muestran dos aves, de un lado una que ha perdido la cabeza, pero que por su larga cola, podría ser un pavo real, ave asociada por San Agustín con la vida eterna y por lo tanto símbolo de la Resurrección de Cristo. Además el pavo real, por su modo de escribirse en hebreo, con el alfa y el omega, se consideraba reflejo del principio y fin de Dios en todas las cosas. Del otro, aparece el conocido símbolo del pelícano, emblema de la redención y de la caridad. Según las interpretaciones, el pelícano, como Cristo en la cruz, redime a la humanidad caída, a la que hace resucitar como el pelícano a sus polluelos con el alimento que brota de su tripa. (EA. 16 -3.3 - 3.4-)

En el costero opuesto, los ángeles portan entre sus manos y muestran al espectador dos símbolos animales o fantásticos, seguramente heredados en parte del teatro sacro, otra de las fuentes iconográficas del barroco. De un lado aparece una máscara burlesca, signo del hijo de Dios venciendo a la muerte. Del otro, aparece un león, figura del reino animal que en el caso de Cristo se ha emparejado con la simbología de la resurrección o la misericordia, aunque aquí, con la cola enroscada, debe hacer alusión a la encarnación del hijo de Dios en el seno de la Virgen. (EA. 16 -3.7 - 3.8-)

En el frontal de la canastilla, en los espacios análogos a los sustentados por ángeles de los laterales, aparecen nuevas simbologías animales, quizá en la delantera vuelvan a ser dos águilas, símbolos de la realeza de Jesús o palomas, símbolo de la Iglesia. En la trasera, en cambio, son vegetales, con un cesto de granadas, en una referencia que desde el judaísmo al cristianismo asemeja este fruto con Dios como rey de reyes, como fruto de la paz y la concordia. El cesto de flores, de mayor arraigo pagano y clásico, no puede ser más que interpretado como una trasposición del amor, aquí divino. (EA. 16 -3.1 - 3.2 – 3.5 – 3.6-)

Siguiendo esta línea de iconografía animal, en un plano preferente del paso, destacadas por su ubicación en los ángulos y por su policromía, aparecen cuatro águilas bicéfalas, portando en su interior las escenas figurativas anteriormente señaladas. El águila es la reina de las aves y representan al rey de los dioses desde el mundo griego. En concreto el tema de las águilas bicéfalas está tomado de la iglesia oriental. El cristianismo las usa para referenciar la realeza de Cristo, asemejándolo a la regeneración por el bautismo, al juicio final y, como debe señalarse en el paso, como símbolo de la Ascensión a los cielos de Jesucristo. (EA. 16 3.1/3.8)

El último de los planes de información iconográfica lo representan los símbolos de la pasión que más tarde incluso repitió el autor para la Cruz de Guía de la misma hermandad. Tallados en altorrelieve son los siguientes: Tres clavos; martillo y esponja para la hiel; cuchillo y la oreja de Malco; balaustre con 2 flagelos en aspa; jarro; linterna; escalera y tenazas. (EA. 4.1/4.8)

5. Exposiciones.

El paso se ha encontrado expuesto de manera continuada desde el año 1970. Entre esa fecha y el año 2003 lo hizo en las dependencias de la propia Basílica de la hermandad del Gran Poder, en la plaza de san Lorenzo. Desde 2003 a nuestros días ha estado expuesto en la sala de exposición de enseres de la Casa de Hermandad de la calle Hernán Cortés nº 6.

Además, los ángeles mayores o pasionarios formaron parte de la exposición monográfica que dedicó al Señor del Gran Poder la Caja San Fernando de Sevilla en el año 1991.

6. Análisis morfológico-estilístico:

Estructuralmente el paso procesional se divide en parihuela, canastilla con sus ángeles y una serie de elementos que la complementan y se han ido añadiendo a lo largo del tiempo: faldones, iluminación, molduras, maniguetas o llamador.

La parihuela es un elemento portante, que sirve de anclaje de la canastilla, pieza fundamental, pues es la que se talló en el s. XVII para portar la imagen de Jesús del Gran Poder y para cumplir su misión procesional. La parihuela se asienta sobre seis zancos, unidos y ensamblados entre sí por el desarrollo de zambranas en la parte inferior, listones en la superior y otros refuerzos. Esta parihuela portante de la canastilla, se convierte en el elemento portado gracias a la adaptación interna de una serie de listones que cruzan sus costeros mayores y se denominan trabajaderas, siendo siete en total. Apoyando el cuello en ellas pueden ser alzadas y portadas por los costaleros, alrededor de treinta y cinco personas. La superficie de la parihuela se tapa con la denominada mesa del paso, en la que propiamente se apoyan el llamador, los elementos de iluminación, la canastilla y sus esculturas de bulto redondo. De la mesa penden los respiraderos, molduras y maniguetas. (EA. 9)

El elemento central, la canastilla, está constituida por una trama de elementos tallados en alzado, superpuestos y ensamblados para ir dando la forma curva y calada a la pieza, constituyendo toda la superficie dorada, lo que en un retablo convencional sería arquitectura del retablo. Todos los remates de los lados convexos de la canastilla se cierran mediante piezas talladas exentas y ensambladas al conjunto. Se trata de las cuatro águilas bicéfalas de las esquinas y de los cuatro penachos en los puntos intermedios de los costeros, la delantera y la trasera. Todas estas aplicaciones de la arquitectura del paso presentan ornamentación figurativa incluida en tondos u óvalos. En el caso de los penachos esta ornamentación es doble, con una cartela menor para dos Padres de la Iglesia y dos Evangelistas, mientras que las cartelas mayores presentan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en los que siempre se referencia la llegada o Pasión del Mesías. (EA. 13)

Sobre la arquitectura del retablo-canastilla se sobreponen una serie de elementos originales del autor, como los veinticuatro ángeles portantes que en acrobáticas posiciones señalan cada una de las ocho cartelas u óvalos, en grupos de cuatro en torno a las de los penachos y de dos en dos en los casos de las águilas de los ángulos. Sobre el canasto, ejerciendo de ático del cuerpo de arquitectura del retablo o remate de las fachadas talladas a doble eje, aparecen un total de seis ángeles pasionarios, que se asientan sobre peanillas en forma de jarrón, con asas. Se ubican estas piezas en los lóbulos de las esquinas de la planta de la canastilla en sus ángulos y en el saliente convexo de los costeros.

El paso presenta actualmente una serie de elementos que se han ido aportando a la canastilla del XVII sin afectar sus estructuras originales. Se trata de los elementos de iluminación, en la actualidad ocho lámparas en

candeleros con sus tulipas o guardabrisas, ancladas a la mesa del paso en los espacios cóncavos de la canastilla, y cuatro faroles de plata dorada con sus pedestales a juego, colocados sobre la canastilla tras los ángeles pasionarios de los ángulos.

De la mesa del paso penden además una moldura que cubre el anclaje de los faldones y cuatro maniguetas en sus esquinas. Estas piezas, talladas con mayor minuciosidad pero a distinta escala, repiten algunos elementos de la ornamentación de la arquitectura de la canastilla, siendo dorados los listones del llamado *moldurón* y en madera las maniguetas.

La canastilla es el elemento fundamental y organizador de todo el conjunto. Su denominación proviene de la asimilación de estos retablos circulares con las piezas de cestería, trasminando la función de peana embellecedora en el traslado de las imágenes y de recurso catequético, por su carácter de cesto curvo, envolvente y calado, que porta algo en su interior. Así, la canastilla del paso de Jesús del Gran Poder, es un retablo, tallado y dorado en el que se desarrolla un marcado programa iconográfico e iconológico, que responde a un tiempo de creación pleno barroco, muy acentuado en la producción y la idiosincrasia de la escuela sevillana.

Morfológicamente podemos establecer dos miradas sobre la canastilla, de un lado la de su alzado, ampliamente tratado más adelante, cuyos efectos pictóricos, lumínicos y volumétricos están muy parejos a los de la retablística. De otro, está la mirada de la planta de la canastilla, de formas curvas simétricas como resultado de la traza de dos ejes, longitudinal y transversal. Se trata de una planta de efectos barrocos imponentes, en los que se contraponen espacios cóncavos con otros convexos, de gran efectismo. Mientras en las partes frontal y trasera los elementos de los extremos alargan las curvas hasta convertirlas en un lóbulo casi circular estrangulado, los espacios cóncavos-convexos de los costeros, se relajan, creando panzas de dimensión similar a los entrantes. Los frentes o fachadas de la peana son similares, si bien las trazas de los frentes pequeños abigarran más la composición que los laterales o costeros, en los que se estira el motivo y se hace menos contrastado.

Estas formas, que se van a dar especialmente en los perfiles de la retablística tradicional, son la trasposición de las formas arquitectónicas que desde la primera mitad del s. XVII se están ensayando en inmuebles de primer orden internacional y cuyos ejemplos circulan rápidamente por Europa gracias a los viajes, tratados y escritos arquitectónicos. En concreto, la planta de la canastilla del paso del Gran Poder, puede asimilarse con las curvas y contra curvas que desde las obras de Claudio Maderno se vienen desarrollando en Roma, pero que Francesco Borromini va a llevar al pragmatismo en casos como los de San Carlo alle Quattro Fontane, concluido sólo treinta años antes que el paso, así como en los ejemplos del maestro suizo en Sant' Ivo alla Sapienza, la fachada del Palacio de Propaganda Fidei de los Jesuitas o la articulación interior de las naves de San Juan de Letrán. En el paso del Gran Poder se van a dar muchos de los recursos que se ponen en práctica en estas edificaciones romanas, como el de la planta centralizada en la que la curva

proporciona sensación envolvente y movimiento gracias a la incidencia estudiada de la luz; el dinamismo espacial, especialmente aquí favorecido por anclar piezas escultóricas en principio exentas; y la puesta en práctica de unos elementos modulares unidos a eje (las dos fachadas pareadas) que se repiten en los cuatro frentes de la canastilla. (EA. 1) (EA. 4)

En el alzado, en cambio, la pieza se decanta por la vía tradicional de la retabística, aunque siempre dentro de una excelente factura y con la particularidad de convertirla en referente actual de una tipología originaria de la mitad del s.XVII. Una sección de este alzado nos permite detectar de nuevo una sucesión de curvas y contra curvas, de espacios cóncavos y convexos que acentúan los efectos barrocos que presenta en planta.

Desde esta mirada, la canastilla se divide claramente en tres fajas o cuerpos que a su vez se subdividen. Éstas alternan el ritmo convexo de la central con las de los extremos en descenso de volumen y en formas cóncavas. Sobre la canastilla, a modo de remate aparece una cornisa, tallada sólo en la parte vista en la que una sucesión de penachos alberga relieves de los símbolos de la Pasión de Jesús.

Así, en ritmo ascendente podemos encontrar los siguientes elementos compositivos horizontales: (EA. 10)

Un plinto liso sin ornamentación rematado por una escocia da paso a la **primera de las fajas cóncavas**. Esta primera faja se remata a su vez por una escocia o cimacio invertido, cuya ornamentación es a base de una sucesión de rosetas de cuatro pétalos entre lazos lisos. Sobre ella aparece un toro en cordón o de cuentas que la separa del cuerpo mayor de la primera faja, una sucesión de lazos lisos en formas de “ces” contrapuestas con penachos y en los que sobresale una flor tallada (ocho distintas en total), en cada entrante cóncavo de la planta de la canastilla.

Una doble fascia girada separa esta primera de la **gran faja central convexa**. A diferencia de las de los extremos del perfil de la canastilla, ésta presenta un cuerpo único, en el que se desarrolla una doble trama ornamental que hace un juego de calados de gran profundidad y efectismo. De un lado aparecen una serie de lazos, planos y sin relieve que se extienden más allá de esta faja para unificar la canastilla; de otro aparecen saliendo entre ellos una serie de elementos vegetales y ornamentales como enredados en los primeros: hojas, ramas o abanicos vegetales. Entre ellos aparecen igualmente una serie de figuraciones de animales, cestos y jarrones en la delantera y trasera y con medios cuerpos de parejas de ángeles portando símbolos en los costeros del paso. Los extremos de esta gran faja están delimitados por dos escocias lisas. (EA. 11) (EA. 12)

La **tercera de las fajas, de nuevo cóncava**, presenta un ritmo similar a la primera, con dos tramos de ornamentación diferenciada, de un lado, una franja de flores de cuatro pétalos insertadas entre otros elementos vegetales; del otro una franja de mayor anchura compuesta por “ces” en líneas en cuyos extremos aparecen remates de hojas. Separa ambas franjas una doble fascia

girada. Superpuestos al ritmo horizontal de las franjas, aparece una cabeza de serafín en los extremos cóncavos de la planta de la canastilla, con la particularidad de que las alas las repliegan tras la nuca, sirviendo de enlace con el ritmo de la cornisa de remate y de las cartelas pasionistas que en ésta aparecen.

Antes de dar paso al cuerpo de cornisa o remate de la canastilla, el conjunto de fajas se remata en un toro en cordón compuesto aquí por rosetas aplastadas entre cuerpos trapezoidales.

La **cornisa** presenta dos tipos de elementos. De un lado unos basamentos pareados que repiten la propia idea del canasto en pequeña escala en torno a los penachos y las águilas; de otro una serie de elementos vegetales que van creciendo desde estos basamentos para en una sucesión de “ces” y perfiles de cálices de flores, dar paso a otras “ces” mixtas y contrapuestas entre las que se sitúan las cartelas o tondos en los que aparecen los símbolos de la pasión, rematados en pico vegetal. Coinciden estos símbolos con el ritmo cóncavo de planta del paso, como todos los elementos figurativos menores.

Respecto a los **elementos figurativos**, se presenta un rico programa tanto morfológico como contextual. La canastilla, dentro de las creaciones de su tiempo, es basamento o peana para la salida de una imagen devocional y además un compendio del sentido ecuménico y eclesial de la España del XVII.

Para ello se sirve de una serie de significados simbólicos y de representaciones de una serie de elementos figurativos, tanto antropomorfos como animales y vegetales, ampliamente tratados en el apartado iconográfico, pero que responden a un estilismo y una rica técnica de ejecución material, enmarcados dentro de las creaciones propias del estilo barroco del XVII. En este sentido encontramos varios niveles de figuración dentro de la canastilla y en torno a ella: ángeles adoradores, ángeles pasionarios, cartelas mayores y menores, parejas de ángeles portantes, cabezas de ángeles alados, máscaras, águilas, pelícanos, frutas, vegetales y flores, que vamos a analizar en función de su ubicación en la estructura de la canastilla.

Las cartelas representan un grupo importante de este peso figurativo del paso, siendo además elementos policromados. Aparecen talladas sobre los elementos extraíbles de la arquitectura del paso/retablo. Son un total de ocho escenas del Antiguo y Nuevo Testamento realizadas en altorrelieve, más cuatro similares más pequeñas para san Mateo, san Juan, san Agustín y san Jerónimo.

Destacadas sobre las menores, las mayores aparecen en óvalos delimitados por un fino marco de cordón dorado en eses *entrelazadas*. En ellos se adaptan las distintas escenas, algunas de ellas con arquitecturas que delimitan el ya de por sí angosto espacio, como las de Sansón destruyendo el Templo de Jerusalén, la Flagelación y la de la Coronación de Espinas, las dos últimas de gran parecido entre ellas. Los motivos representados cuentan con gran dinamismo en el movimiento, destacando especialmente las escenas de

Calle de la Amargura, el Prendimiento o la entrada de animales en el Arca de Noé; cuentan con varios niveles y superposición de escenas o de perspectiva para dar cabida a los personajes propios de la iconografía de cada pasaje, como el caso del Arca, el de Moisés tocando con la vara la peña de Horeb o el regreso del Hijo Pródigo. En todas las escenas se denota el anacronismo propio dado a los personajes secundarios de las escenas –normalmente los torturadores, soldadesca y esclavos-, vestidos a la moda del XVII, frente a los personajes principales –Jesús, Moisés, Noé, Apóstoles-, que aparecen comúnmente con sus indumentarias litúrgicas.

Las fuentes parecen claras en el caso de los relieves de la Pasión de Cristo: Prendimiento, Flagelación, Coronación de Espinas y Calle de la Amargura, en los que las composiciones y disposiciones de los personajes, las simetrías y las actitudes, son claramente deudoras de las escenas de la Pasión de los modelos de Durero que desde el XVI se vienen difundiendo, con sus aportaciones históricas y el realismo barroco. Del resto de las escenas, destaca la gran profusión de personajes y la adecuación milimétrica a los principios de las fuentes iconográficas, también ampliamente asimilados al final del s. XVII.

Las escenas están perfectamente resueltas en la técnica. Los personajes principales aparecen claramente tallados en detalle, aunque el uso de la pieza y la ubicación de estos relieves ha condicionado la conservación adecuada de muchas de las partes talladas en el aire, como cabezas, manos, brazos o piernas que por sustitución, repinte o pegado inadecuado, han hecho que las escenas pierdan gran parte de su profundidad, de sus volúmenes o de sus calidades.

Aún así, hay elementos claramente destacables. La historiografía le ha dado singular importancia al relieve del frontal de la canastilla, conocido como Camino del Calvario, pero que realmente responde al momento clave del encuentro en la calle de la Amargura entre Cristo y la Virgen María. En él, la figura del Nazareno, además debe dar ejemplo respecto al propio paso de Jesús del Gran Poder, ha sido muy significada como modelo de los nazarenos de Ruiz Gijón, comparándose con el cirineo de la hermandad de san Isidoro²⁴. Más allá de la supremacía técnica y la buena conservación de esta escena, en la que el relieve es más prominente, en otras escenas de las cartelas se denotan similitudes con la obra del escultor utrerano y con las propias de los elementos tallados exentos en este mismo paso. Así, aparecen algunos personajes, como Sansón, los criados del Hijo Pródigo o los fustigadores de la Flagelación claramente análogos a los ángeles pasionarios de remate de la canastilla, tanto en la indumentaria y colorido de éstos como en la disposición de piernas, cabelleras y rostros.

Aunque la historiografía habla de la presencia a finales del XIX de otras escenas hoy no presentes entre las cartelas, tanto las fuentes documentales como las gráficas no aportan noticia de la sustitución de ninguna de ellas²⁵. Actualmente parecen demasiado parejas la conservación y composición de las escenas ubicadas en los penachos de los costeros, que son las de la Flagelación y la de la Coronación de Espinas.

También tallados en la propia peana o canastilla, insertos en la trama aunque diferenciados por su policromía, aparecen otras figuraciones, destacando las de los medios cuerpos de ángeles atlantes, que de perfil y sosteniendo distintos elementos aparecen en las concavidades de los costeros. Estas parejas de ángeles aparecen brotando de las tramas de la canastilla y sustentan otros elementos tallados y dorados de índole vegetal y animal.

Igualmente encarnadas en su color aparecen cabezas aladas que en número de cuatro aparecen de nuevo en las concavidades de los costeros de la canastilla. Por último sencillamente talladas y en el mismo tono dorado del resto de la canastilla aparecen ocho tondos o cartelas en la cornisa referentes a otros tantos símbolos de la Pasión de Cristo: los tres clavos, el martillo con la esponja, el cuchillo con la oreja, un balaustre con los flagelos, el jarro de agua de Pilatos, una linterna (similar a las que aparecen en la escena del Prendimiento de la cartela correspondiente y en la Cruz de Guía de la Hermandad del Gran Poder, del mismo autor), una escalera y las tenazas.

La canastilla cuenta con treinta ángeles tallados de modo individualizado, de bulto redondo, que aparecen en dos tipos: veinticuatro pequeños circundando las tarjetas y seis de mayor tamaño sobre ella.

Los ángeles son seres espirituales, siendo los menores niños desnudos y alados, representados como amorcillos, pequeños *hermes* o *putis*, que se muestran en una doble actitud, la de mostrar o adorar a Dios y sus hechos (es el caso de las escenas de las cartelas) y mirando a los espectadores, con los que establecen un diálogo o complicidad y se interrelacionan gracias a sus miradas y sus gestos para que presten atención a lo que adoran. Repolicromados posteriormente a su ejecución, se diferencian básicamente por el color de sus alas o de sus paños de pureza, aleatoriamente estofadas en tonalidades blancas, doradas, rojas, violáceas, rosas o azules.

Del mismo modo, atendiendo a sus posiciones en el paso, existen dos tipos diferenciados, los que circundan los penachos, que a su vez se subdividen entre los que se sientan en torno a las cartelas y los que se asen y estiran en la parte baja de ellas para no caerse, y los que aparecen a los lados de las águilas bicéfalas, que están volando y tienen los brazos extendidos hacia los animales y los rostros vueltos hacia los espectadores.

Todos estos ángeles muestran una fisonomía muy parecida y muy arraigada en las décadas del pleno barroco sevillano. Así, estos niños aparecen con amplios volúmenes en los rostros, mofletudos y con las carnes sonrosadas y rollizas. Igual aparecen sus extremidades, contorsionadas y flácidas en las argollas de las muñecas o los tobillos. Muchos de los dedos de los miembros han sido parcialmente restituidos, a pesar de lo cual, se denota en las manos movimientos gráciles de los dedos, que señalan, muestran, enseñan o sustentan. Los rasgos faciales, marcados por esos barrocos mofletes, presentan gran dulzura y suavidad, casi felicidad por lo que muestran a sus espectadores a pesar de la dureza de las escenas. Esta dulzura está remarcada por las carnaduras decimonónicas (posiblemente repolicromados

al menos en 1853), con cejas insinuadas, ojos almendrados y una nariz pequeña y simétrica. Los cabellos aparecen ensortijados, en grandes mechones, cayendo los más voluminosos en los extremos laterales, junto a las orejas y con picos y bucles en el centro de la frente y sobre ésta. Todos los ángeles están tratados como auténticas esculturas exentas de gran calidad y acabado, con sus respectivos puntos de anclaje a la canastilla, muchos de ellos adulterados o transformados.

La distribución en torno a las cartelas y águilas de los grupos de cuatro y dos ángeles respectivamente, es uno de los recursos efectistas del pleno barroco que se aplican desde la arquitectura a la retabística para dar sensación de dinamismo y movimiento al conjunto de la canastilla. Además, como elemento móvil, aquí aportan cercanía al espectador, al que directamente aluden mientras presencia la procesión o ve las andas.

Los ángeles pasionarios que rematan la canastilla, son personajes de mayor edad y por ello aparecen revestidos. Se trata de ángeles virtud porque portan mensajes de la Pasión del Cristo (los ángeles de las esquinas) y referencias directas a la imagen a la que rodean y entronizan, Jesús Nazareno (los que se sitúan a los lados del Gran Poder). Todos aparecen sobre peanas circulares que se asemejan a la parte central de un jarrón, con una sucesión de plintos y escocias en los que se alternan distintas tallas vegetales con otros tramos lisos. Lo ornamentan, a modo de asas, una serie de cuatro volutas, planas, ubicadas en cruz. Los seis ángeles virtud o pasionarios muestran una disposición e indumentaria similar. Aparecen con las alas desplegadas y a distinta altura, con los mismos ropajes aunque con colores diversos, todos repolicromados posteriormente a la hechura del paso. Sus túnicas se mueven con gran ímpetu, haciendo pliegues muy abullonados, como arrastrados por una corriente de viento que los ensimisma en una espiral, actitud que los envuelve.

Contribuyen determinantemente los ropajes, túnicas que se recogen en un solo hombro o con tirantas, aparecen abiertas en el centro, elevados hasta un broche para que la pierna que adelantan en movimiento aparezca desnuda hasta el muslo. También presentan descubiertos los hombros y el torso, y las aperturas de estos ropajes generan picos en los lados, como resultado de la incidencia de ese viento recreado. Los colores crean una pala cromática muy variada, con predominio de estofados sencillos en tonos verdes, azules y rojizos, así como contrastes entre las partes vistas y las vueltas. Los ángeles aparecen con calzas altas, sandalias anacrónicas con vueltas y broches. Los rostros son especialmente afligidos a diferencia de los de los ángeles infantiles, ensimismados en los atributos que portan en las manos y enseñan al espectador, sollozantes, con cabellos ensortijados en grandes volúmenes. Los que portan en las manos los atributos de la Pasión vuelven sus rostros hacia éstos, independientemente de que la altura de los brazos los lleve a mirar hacia arriba o abajo. Además, la mano contraria la apoyan en los escudos que descansan en las peanas. Son espejos con molduras de volutas que muestran en el lado contrario el reflejo del mismo atributo pasionario que portan en las manos: la lanza, los clavos, la corona de espinas y el martillo. Estos espejos equilibran el movimiento vigoroso de los ángeles pasionarios.

Los ángeles virtud del centro de los costeros, que flanquean a la imagen de Jesús del Gran Poder, son similares a los anteriores, sólo que portan unas filacterias en las manos en las que hacen alusión a la determinación del hijo de Dios en la Tierra. Las sustentan con las dos manos, girando la cabeza hacia ellas.

Esta tipología de ángeles es muy común en la fecha de ejecución de la canastilla, tanto como recursos de los retablos, esculturas exentas que ornamenten los templos o de articulación y ornamento de los pasos. Destacan algunos ángeles de diferentes autores en torno a la fecha de creación de los del paso del Gran Poder. Así, se pueden señalar los de los pasos de la Hermandad de la Exaltación y los de la Hermandad del Dulce Nombre, ambos atribuidos a la saga de los Roldán o los del paso de la Hermandad de la Sagrada Mortaja, obra anónima que algunos relacionan con encargos de Gijón, claramente análogos en movimiento y disposición, aunque menos vigorosos. Dentro de la producción de Gijón, se le atribuyen los evangelistas de la Hermandad del Museo, que claramente representan el peso e importancia de esculturas de bulto redondo de gran calidad para el remate de las canastillas concebidas por el utrerano. También se le documentan las esculturas de Evangelistas y Padres de la Iglesia del paso del Dulce Nombre (Quinta Angustia), hoy con otros usos y bastante alteradas.

Historiográficamente este paso se ha vinculado con las otras dos piezas conservadas de su entorno creativo: el paso del Cristo del Amor y el paso del misterio de la Sagrada Mortaja. Siendo anterior el del Gran Poder, en 1693 se encarga al mismo Gijón el del crucificado de Mesa, mientras que el del misterio del Viernes Santo está documentada su existencia desde 1710, convergiendo en él teorías de una procedencia de la extinta hermandad del Despedimiento (cuyo paso es encargado al propio Gijón en 1692) con la realización ex novo por Pedro Roldán *El Mozo*. Lejos de aclarar estas incógnitas creativas, podemos ver claramente que la canastilla del paso del Gran Poder aglutina un movimiento y composición más rompedora que los pasos que le sucedieron en el tiempo. Mientras que el del Cristo del Amor sí que mantiene ciertas similitudes en planta (trazas retranqueadas, curvas enfrentadas a ángulos rectos), el de la Hermandad de la Sagrada Mortaja refleja los ritmos de alzado cóncavo convexo que vemos aún más exacerbados en el del Gran Poder.

Por ello debemos considerar el diseño del paso del Gran Poder el más completo conservado del final del s. XVII, así como el referente de la creación de nuevas obras en el siguiente auge histórico de hermandades y cofradías de Sevilla y Andalucía, a partir del final del s. XIX a nuestros días.

¹ Su firma aparece de las dos maneras dependiendo de la época en la que lo haga, bien Francisco Antonio Gijón o Francisco Antonio Ruiz Gijón.

² Se conservan contratos de hombres para portar las andas desde 1655, pero no debían ser de gran envergadura ni valía artística si tenemos en cuenta que eran movidas en la mañana del Domingo de Ramos para representar con ellas la Pasión. López Montes, M. y Florido del Corral, D. "Origen de costaleros y andas procesionales en los s. XVI-XVII". Pg. 30-35. Anuario 2009. Hermandad del Gran Poder. Sevilla.

³ (A)rchivo de la (H)ermandad del (G)ran (P)oder de (S)evilla. Libro 3. Folio 61.

"En el cabildo qe se celebró, a dos días del mes de Mayo de 1688 deste año de mil y seyscientos y ochenta y ocho despues, de aber, fecho la elesion, de ofisiales, de la cofradía, de nuestra Señora del traspaso, q sita, en el convento de nuestra Señora, del Balle, y nuestro, padre San Franco, ordenaron, la junta, del número, de beynte y nuebe, hermanos, que ubo, como, se verá, en el, libro, de cabildos, se jiso, una diputasion, para un paso y monte, de escortura, y talla, para el santísimo Cristo, jesus nazareno, al Sr. Juo alonso fiscal, y al Sr. Andres martin, fiscal, y al Sr. joshe rodriguez, alcalde, y al Sr. Franco ruys del balco, para que todos, quatro, con falcuntal de toda la armandad, bean, a otros, maestros de la falcultad, y al que mas, barato, y mexor planta, diere, se aguste, en los presios, y cantidad, que fuera, mas conbenientes den, abiso al mayordomo, que fuere, de la dicha, cofradia y se agan, las escrituras, y dando, el tal, fianzas, buenas, a la boluntad, de los dichos diputados, y mayordomo, y que despues ballan, cobrando las dichas, mandas qe mandaron, el dicho, cabildo, y mandaren fuera del, lo recoxan, en el sepillo, que la dicha cofradia tiene, y se ponga, en casa de un hermano, qe a los dichos, diputados, le paresiere de mas, conbenensia, para darle, al tal, artífise, dineros, cada cuando fuere de dar, por los plasos, que resare las, escrituras, y asi mismo, se obligan, todos, los hermanos, de dar, y de pagar, lo prometido, y mandado y asi mismo, de fazer, las diligencias, para lo que faltaren en junta, de otro, cabildo y se lello, este auto, en presencia, de todos, los hermanos, como, estan sus nombres, en el dicho, cabildo, de ofisiales, y todos conbinieron, en ello, y lo firmaron, los que supieron firmar, en nuestra, sala, de cabildo en dicho día y mes y año, yo, yo, el escribano, de la dicha, cofradía, que di fe."

⁴ La noticia de la hechura del paso de manos por Francisco Ruiz Gijón o Francisco Antonio Ruiz Gijón, avanzada públicamente antes, aparece en el artículo monográfico que publica el diario Correo de Andalucía el 24 de marzo de 1929 bajo el título "Francisco Antonio Gijón y el Paso del Gran Poder". Del mismo modo, en 1925, Heliodoro Sancho Corbacho había localizado el contrato por la hechura del Señor del Gran Poder, del San Juan y de varias imágenes más de cofradías sevillanas obra de Juan de Mesa y Velasco, iniciando una nueva corriente en el estudio y datación de imágenes barrocas más allá de la producción y de la figura omnipresente de Martínez Montañés.

⁵ [4 de mayo de 1688] *"Sepan cuantos esta carta vieren como nos francisco antonio Gijón maestro de arquitectura vezino de esta ciudad en la collacion de santa lusia como principal e nos francisco de la peña maestro pasamanero... francisco jordan maestro cantero... y pedro tomas agustin maestro pintor... todos tres como fiadores,, otorgamos a favor de la cofradía del santínismo cristo del traspaso que esta sita en el convento de nuestra señora del ualle... de esta ciudad y de los alcaldes mayordomo y demas ofisiales que son Della y dsesimos que por quanto el principal estoy conuenido y ajustado con la dicha cofradia y en su nonbre con los diputados que para este efesto tienen nombrados... en tal manera que e de ser obligado de aser... un paso donde sale el santisimo christo del traspaso el viernes santo quando ase su estasion el qual a de tener quatro uaras y media de largo y dos y quarta de ancho y tres cuartas de alto de tarima con su monte donde a de yr su megestad de pino y sedro y la pariguela a de ser de pino con treinta y quatro anjeles con ocho tarjetas y sus historietas y la tarima según el perfil serchado de medias cañas toda la tarima en redondo todo lo cual a de ser según y en la forma que se contiene en un dibujo que dello se a hecho el cual para en poder de la dicha cofradia... el qual tengo ajustado con los dichos diputados en quinientos ducados de vellon dandome todo el herraje que fuere necesario para haser el dicho paso... dentro de seis meses contados desde oy día de la fecha..."* [siguen los plazos y fórmulas generales].

[8 de septiembre de 1689. Otorgó carta de pago de 3179 reales de vellon por esta obra. Of. 11.]

[8 de abril de 1692. Otorgó la carta de pago final por haber sido pagados los 500 ducados "...con algunas cantidades de más en recompensa de hauer hecho el dicho paso con todo primor...". Of. 11.]

(A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (S)evilla. Sección de Protocolos y Notariales. Legajo 7073. Oficio 11. Libro único de 1688, fs. 407r-409v.

Ibidem. Legajo 7074. Oficio 11. Libro único de 1689 f. 928.

Ibidem. Legajo 7076. Oficio 11. Libro único de 1692 f. 420.

Aparecido en "Materiales para la Historia del Arte Español. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Volumen II". Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. 1928. pp. 222-223.

⁶ Bernaldes Ballesteros, J. "Francisco Ruiz Gijón". Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla. 1982. pp. 87-91.

⁷ Así lo referencia López Martínez, C. "Retablos y esculturas de traza sevillana". P. 104. Sevilla, 1928. y Ferrer Garrofé, P. "Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera". Arte Hispalense 32. Sevilla, 1982.

⁸ Estos datos, perfectamente conocidos siempre se han interpretado a la inversa, pretendiendo las trazas y dibujos a Simón de Pineda por el mero hecho de la mayor reputación de éste sobre Gijón y al hecho de la conservación algunas de las trazas y dibujos de su obra.

⁹ Roda Peña, J. Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano. SIARUM ed. Utrera, 2003.

¹⁰ A.H.G.P.S. Legajo 1. Carpeta 8. Inventarios y Catálogos de la Hermandad. Folios 12v y 13r.

¹¹ A.H.G.P.S. Legajo 2. Carpeta 2. Cuentas de mayordomía 1774-1776. Recibo s/f.

¹² A.H.G.P.S. Libro 7. Fol. 210v-211v. Cabildo de Oficiales de 7 de abril de 1852.

¹³ IBÍDEM. Fol. 219r-220r. Cabildo General de Hermanos de 25 de marzo de 1853.

¹⁴ A.H.G.P.S. Libro 9. S/f. Diversos cabildos de Oficiales y generales entre 1874 y 1876.

¹⁵ IBÍDEM. Diversos cabildos de Oficiales y generales entre 1882 y 1895.

¹⁶ Estos datos se han extraído de conversación particular con José Pérez Delgado, oficial y heredero del taller de Castillo Lastrucci, que personalmente se encargaba de estas pequeñas restauraciones periódicas, posiblemente más extensas en el alcance y en las fechas.

¹⁷ Estos faroles no sólo debían flanquear a Jesús del Gran Poder, sino que debían hacerlo prácticamente a perpetuidad, tanto en el altar de la capilla, como en el presbiterio de la Parroquia en los cultos y en la estación del Viernes Santo. Eso se desprende de las curiosas cláusulas de donación, escrituradas ante el escribano de la hermandad el 13 de septiembre de 1722. A.H.G.P.S. Legajo 1. Carpeta 8. Fol. 24.

¹⁸ IBÍDEM. Legajo 2. Carpeta 5. Cuentas de Mayordomía 1853-1854. Recibos sueltos.

¹⁹ IBÍDEM. Libro 9. Fol. 54r. Cabildo de oficiales de 12 de agosto de 1858.

²⁰ IBÍDEM. Libro 9. Fol. 109v. Cabildo de oficiales de 12 de diciembre de 1865. "Habiendo manifestado el Señor Mayordomo lo mal que está el que en la cofradía se levanten los faldones de los pasos, pidió se le autorizase para hacer dos cenefas caladas para evitar esto, y la Hermandad aprobó por unanimidad su pensamiento". Por fotografías sabemos que estos respiraderos forman parte del paso de la Soledad de San Buenaventura, estrenado en 1915. Posteriormente, en 1957 son vendidos a la Hermandad del Cristo del Amor de Jerez de la Frontera y ésta los vende a la de los Remedios de Aguilar de la Frontera (Córdoba) en 1993, quien los conserva en la actualidad. Sin haber logrado datar el encargo de los respiraderos, el recorrido de éstos tras sus supresión en el paso, se debe a Guevara Pérez, E. "Sobre el desenlace y paradero de unos antiguos respiraderos del paso de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder". En Boletín de las Cofradías de Sevilla. 2004. Pp. 662-663.

²¹ A.H.G.P.S. Libro 9. S/f. Cabildos de Oficiales de 8 de marzo de 1882.

²² *Noé se refugió en el arca con su familia compuesta, según la tradición por 8 personas: él y su mujer más sus tres hijos y las mujeres de éstos, y de acuerdo con las órdenes del Todopoderoso, hizo entrar una pareja de cada especie animal. Cuando la carga estuvo completa, fue el propio Dios quien cerró la puerta del Arca.*

²³ *Estaba en el Templo de Dagón, donde los filisteos lo ofrecían de sacrificio a éste. Tras someterlo, los cabellos de Sansón vuelven a crecer, y con ellos regresan sus fuerzas. Lo atan a las columnas que él derriba con todas sus fuerzas, arrastrando a la muerte a todos los filisteos que lo rodean y a él mismo.*

²⁴ Bernalles Ballesteros, J. (1982) pp. 87-91.

²⁵ La transcripción de las escenas por Serrano y Ortega, quien como Mayordomo conocía muy bien el paso, debe ser un error o un seguimiento lineal de las explicaciones de la novena de Fray Diego José de Cádiz. Así Serrano nombra como cartelas del paso las escenas de David peleando con Goliat; Sansón llevando sobre sus hombros las puertas de Gaza e Isaac llevando la leña del sacrificio. Según este discurso, eliminando todas las cartelas de la Pasión menos la central, serían prefiguraciones del martirio de Cristo, menos la Vuelta del Hijo Pródigo, que quedaría como escena suelta del Nuevo Testamento. Serrano Ortega, M. "Noticia Histórica artística de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en la capilla de San Lorenzo de esta ciudad". Imp. E. Rasco. Sevilla 1898. Reedición Extramuros facsímiles. Sevilla, 2008. P. 129.

7. Bibliografía

- Bernales Ballesteros, J. "Con la Cruz a Cuestas. Semana Santa 1991". Catálogo de Exposición. Caja San Fernando. Sevilla. 1991.
- Bernales Ballesteros, J. "Francisco Ruiz Gijón". Arte Hispalense. Diputación Provincial de Sevilla. 1982.
- Bernales Ballesteros, J. "Noticias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Antonio Gijón". Boletín de las Cofradías de Sevilla. Nº 331 (1987). pp. 129-139.
- Bernales Ballesteros, J. "Noticias varias de los artistas cofrades de Sevilla en la Edad Moderna. S. XVII-XVIII". Boletín de las Cofradías de Sevilla. Nº 342 (1988). pp. 38-39.
- Colón Perales, C. Rodríguez Barberán, J. (Coord.). El poder de las imágenes. Sevilla, 2000. pp. 190-192.
- Duque del Castillo, R. "Apuntes para la historia de la hermandad del Gran Poder de Sevilla". Ayuntamiento de Sevilla. 2002.
- Ferrer Garrofé, P. "Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera". Arte Hispalense 32. Sevilla, 1982.
- Guevara Pérez, E. "Sobre el desenlace y paradero de unos antiguos respiraderos del paso de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder". En Boletín de las Cofradías de Sevilla. 2004. Pp. 662-663.
- Hernández Díaz, J. "Materiales para la Historia del Arte Español. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Volumen II". Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. 1928.
- Hernández Díaz, J. "Notas para el estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón". Imprenta de la Gavidia. Sevilla. 1950.
- López Martínez, C. "Retablos y esculturas de traza sevillana". P. 104. Sevilla, 1928.
- López Montes, M. y Florido del Corral, D. "Origen de costaleros y andas procesionales en los s. XVI-XVII". Pg. 30-35. Anuario 2009. Hermandad del Gran Poder. Sevilla.
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento". Tomo 1. Volumen 1. Serbal. 1996
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento. Tomo 1. Volumen 2. Serbal. 1996.

- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Iconografía de los Santos. De la A a la F". Tomo 2. Volumen 3. Serbal. 1997.
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Iconografía de los Santos. De la G a la O". Tomo 2. Volumen 4. Serbal. 1997.
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Iconografía de los Santos. De la P a la Z". Tomo 2. Volumen 5. Serbal. 1997.
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano". "Introducción general". Serbal. 2000.
- Roda Peña, J. "El paso procesional: talla. Talla, dorado y escultura decorativa". En Sevilla Penitente. Tomo II. Ed. Gever. Sevilla. 1995. pp. 2-80.
- Roda Peña, J. Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano. SIARUM ed. Utrera, 2003.
- Roda Peña, J. "Dos ángeles en la Cofradía de las Tres Caídas de San Isidoro". Boletín de las Cofradías de Sevilla. Nº 601 (2009). 196-197.
- Roda Peña, J. "El paso de la Oración en el Huerto y Bernardo Simón de Pineda". Boletín de las Cofradías de Sevilla. Nº 426 (1995). Pp. 43-47.
- Sánchez Herrero, J. Roda Peña, J. García de la Concha Delgado, F. (Coord.) "Nazarenos de Sevilla". Tomo II. Tartessos. Sevilla, 1997.
- Serrano Ortega, M. "Noticia Histórico artística de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en la capilla de San Lorenzo de esta ciudad". Imp. E. Rasco. Sevilla 1898. (Reed). Caja San Fernando. Sevilla 1991.
- Wittkower, R. "Arquitectura y Arquitectura en Italia". Cátedra. Madrid. 1995.

ESTUDIO CIENTÍFICO - TÉCNICO

ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS, DETERMINACIÓN DE AGLUTINANTES Y BARNICES

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se han analizado siete muestras de policromía de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura. Los aglutinantes de las capas de color originales y de los repintes se han estudiado mediante cromatografía en fase gaseosa y espectrometría de masas.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Localización y descripción de las muestras

AGP-1 Carnación, brazo izquierdo del ángel pasionario que porta el cartel "Morten Aute Crucis".

AGP-2 Carnación, oreja izquierda del ángel pasionario con lanza.

AGP-3 Azul grisáceo y dorado, ala del ángel pasionario con lanza.

AGP-4 Blanco, manga del Hijo Pródigo. Cartela costera derecha.

AGP-5 Carnación del brazo izquierdo del angelito parte trasera, centro derecha.

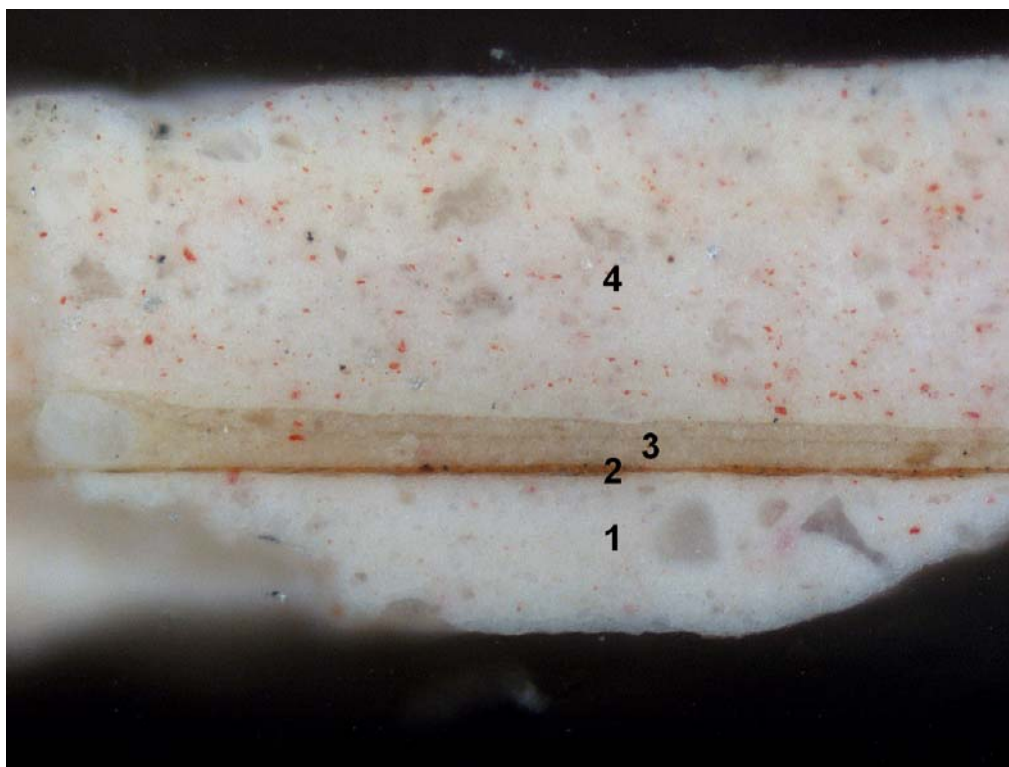
AGP-6 Carnación, brazo Sansón. Cartela frente izquierda.

AGP-7 Carnación, brazo izquierdo, angelito lateral derecho.

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.
- Cromatografía en fase gaseosa– espectrometría de masas (GC-MS) para la determinación de aglutinantes y barnices. Estos análisis se han realizado en los laboratorios Larco S.L.

3. RESULTADOS



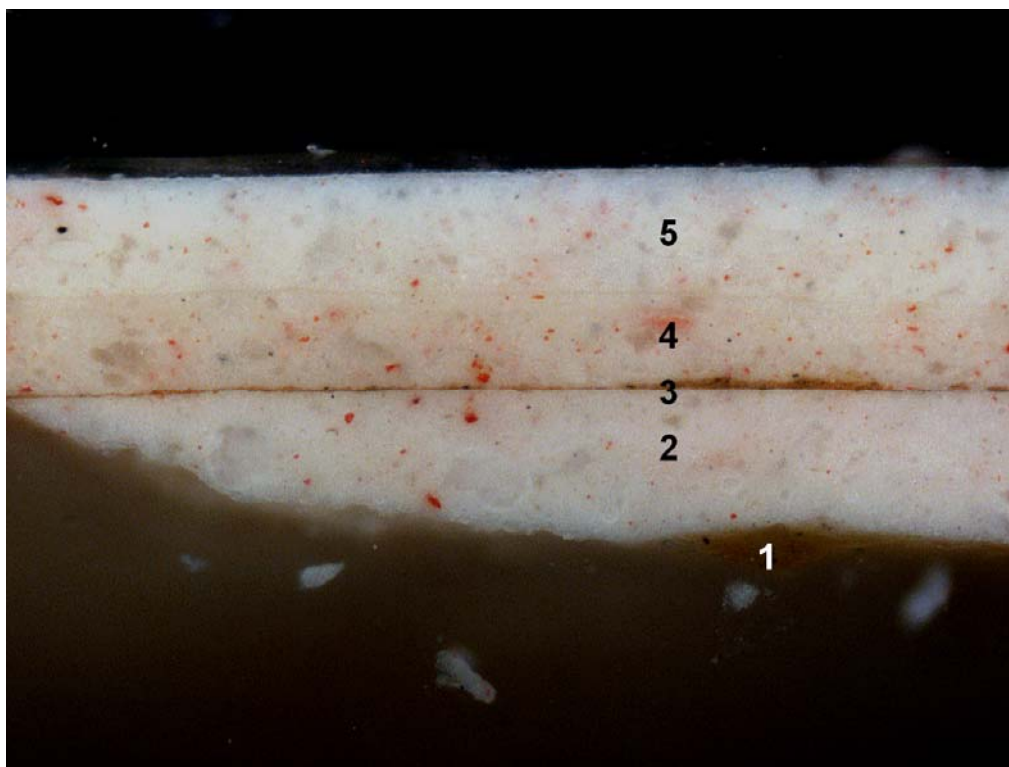
Muestra: AGP-1

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, brazo izquierdo del ángel pasionario que porta el cartel "Morten Aute Crucis".

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanquecina compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 75 y 85 μm .
- 2) Capa de color pardo de barniz. Tiene un espesor de 5 μm .
- 3) Capa de color rosado ocre compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de tierra roja y azurita. Su espesor oscila entre 20 y 25 μm .
- 4) Capa de color rosado claro compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 150 y 185 μm .



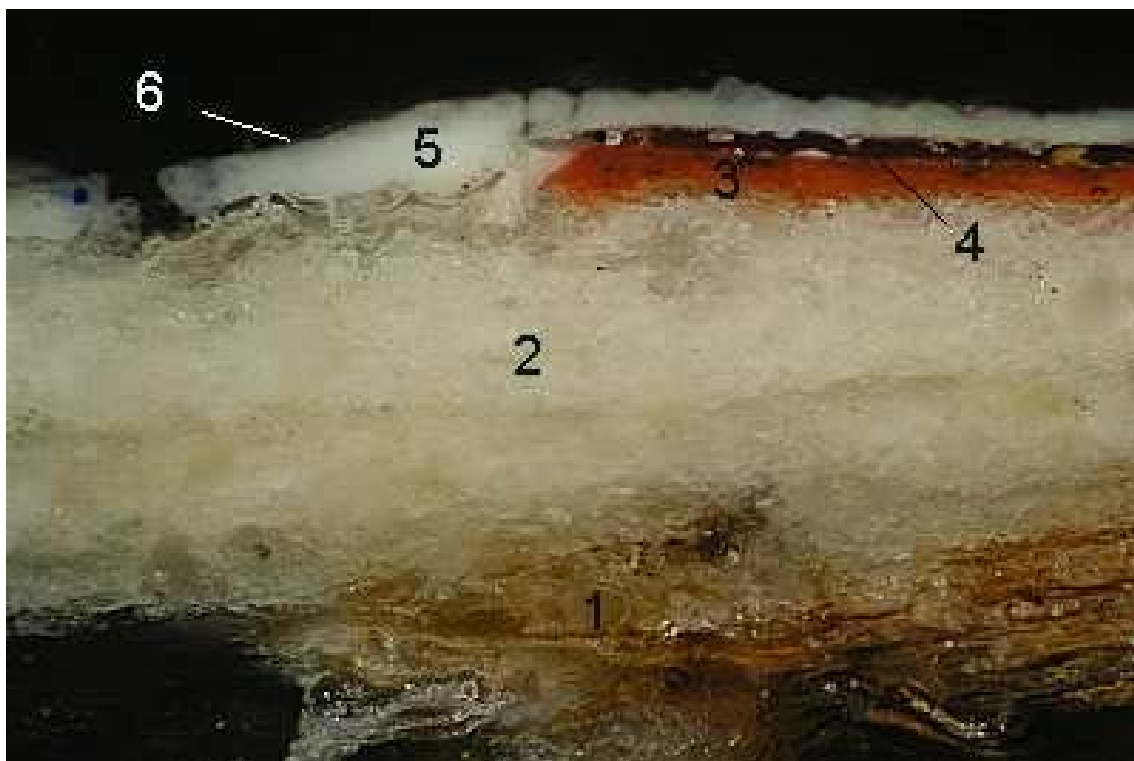
Muestra: AGP-2

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, oreja izquierda del ángel pasionario con lanza.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color ambarina de naturaleza orgánica, probablemente cola animal. Tiene un espesor superior a 5 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 65 y 75 μm .
- 3) Capa de barniz. Tiene un espesor de 5 μm .
- 4) Capa de color rosado ocre compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de calcita. Tiene un espesor de 45 μm .
- 5) Capa de color rosado claro compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor de 60 μm .



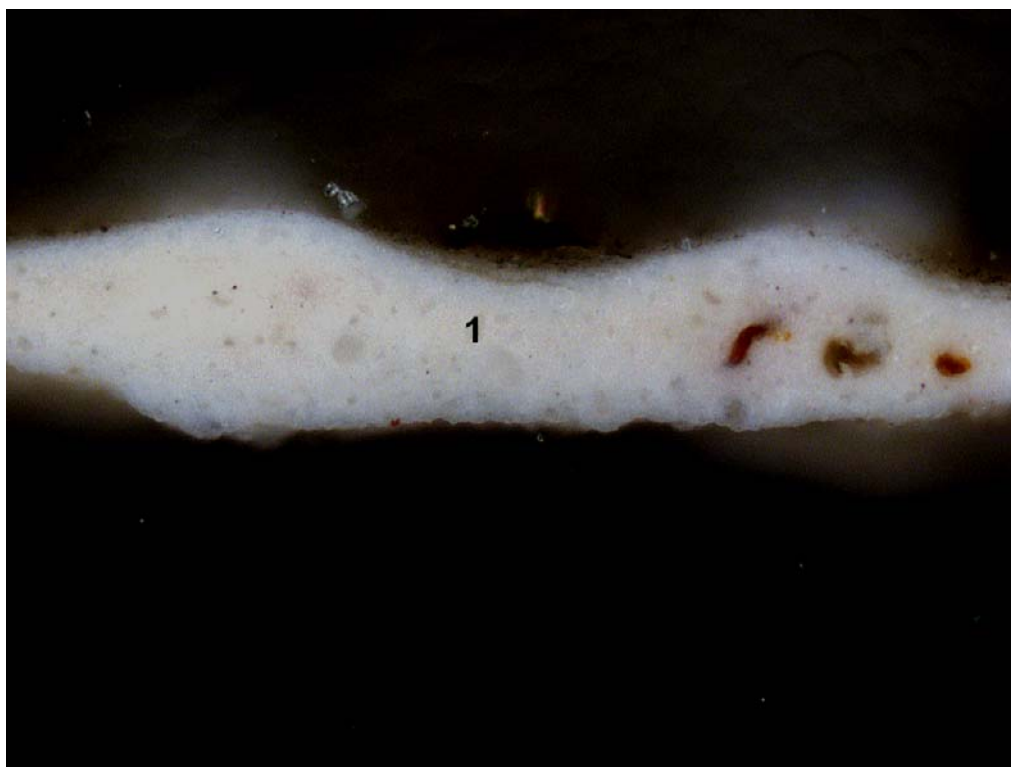
Muestra: AGP-3

Aumentos: 200X

Descripción: Azul grisáceo y dorado, ala del ángel pasionario con lanza.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Resto de madera del soporte.
- 2) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y trazas de silicatos. Se ha aplicado en tres manos. Tiene un espesor medio de 170 μm .
- 3) Capa de bol rojo. Tiene un espesor de 15 μm .
- 4) Pan de oro (con un porcentaje de oro del 95% y un 5% de plata. Su espesor inferior a 5 μm .
- 5) Capa de color azul claro compuesta por blanco de plomo y trazas de azul de Prusia. Su espesor oscila entre 10 y 20 μm .
- 6) Capa de barniz. Tiene un espesor inferior a 5 μm .



Muestra: AGP-4

Aumentos: 200X

Descripción: Blanco, manga del Hijo Pródigo. Cartela costera derecha.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de color blanquecina compuesta por blanco de plomo y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 100 y 115 μm .



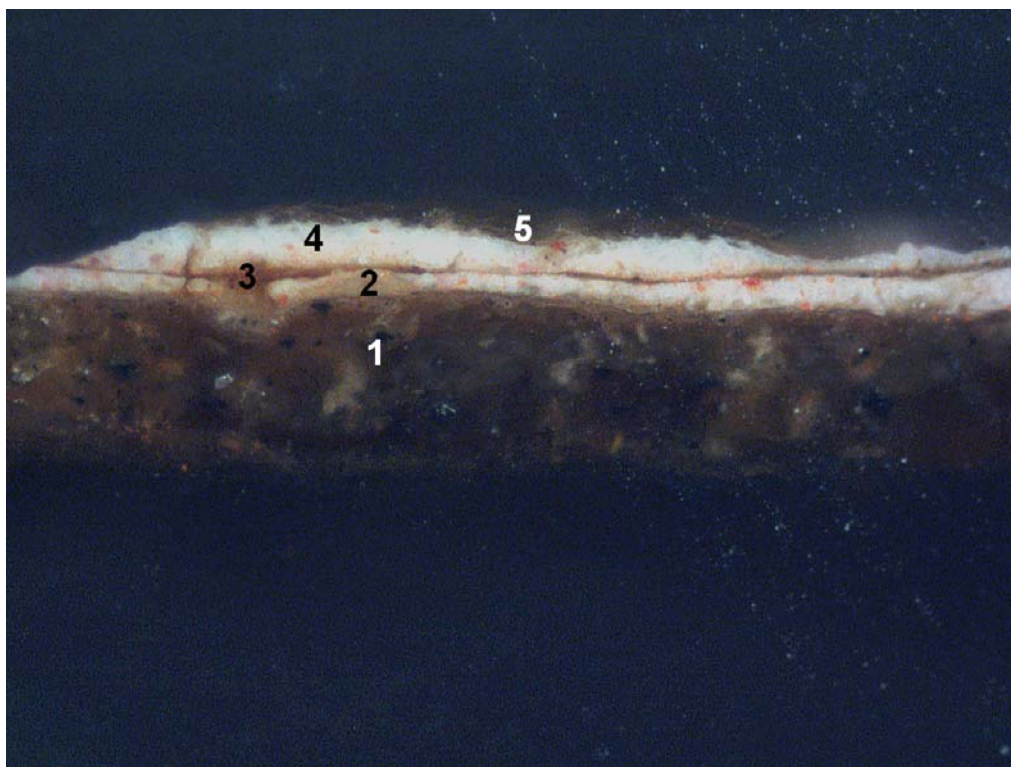
Muestra: AGP-5

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación del brazo izquierdo del angelito parte trasera, centro derecha.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanquecina compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 35 y 105 μm .
- 2) Capa pardusca de barniz. Tiene un espesor inferior a 5 μm .
- 3) Capa de color rosado ocre compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de calcita. Tiene un espesor de 30 μm .
- 4) Capa pardusca de barniz. Tiene un espesor inferior a 5 μm .



Muestra: AGP-6

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, brazo Sansón. Cartela frente izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color pardo terroso compuesta por blanco de plomo, calcita, tierras, carbón y sulfato cálcico. Tiene un espesor de 80 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 10 y 50 μm .
- 3) Capa de barniz. Tiene un espesor superior a 5 μm .
- 4) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 15 y 20 μm .
- 5) Capa de color pardo de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 μm .



Muestra: AGP-7

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, brazo izquierdo, angelito lateral derecho.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color rosado ocre compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de tierras. Tiene un espesor superior a 75 μm .
- 2) Capa de color rosado claro compuesta por blanco de plomo y bermellón. Tiene un espesor de 100 μm .

4. CONCLUSIONES

La preparación blanquecina de las imágenes del paso está compuesta por sulfato cálcico con trazas de silicatos. Ha sido aplicado en tres capas o manos y presenta una impregnación de cola animal en su superficie. El espesor máximo medido de 200 μ . Esta preparación sólo se ha podido estudiar en una de las muestras extraídas, la AGP-3.

La pintura de las cartelas presenta una preparación de color pardo terroso, constituida por tierras, blanco de plomo, calcita, carbón y pequeñas cantidades de sulfato cálcico. Tiene un espesor máximo medido de 80 μ m.

Las carnaciones, en todas las muestras analizadas, presentan la siguiente secuencia de estratos:

- Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, bermellón y posible trazas de tierras.
- Capa pardusca de barniz.
- Capa de color rosado ocre compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de tierra roja (y en alguna ocasión, de azurita).
- Capa de color rosado claro compuesta por blanco de plomo y bermellón.
- Fina capa de barniz.

El azul de las alas presenta un dorado con bol. El pan de oro es de elevada pureza, con un 95% de oro. La capa de color azul está directamente aplicada sobre el oro. Está compuesta por blanco de plomo y pequeñas cantidades de azul de Prusia. La presencia de este pigmento azul indica que esta capa fue realizada con posterioridad a 1720.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita

Rojos: tierra roja, bermellón

Amarillos: ocre

Azules: azurita, azul de Prusia

Negros: carbón

Aglutinante y barnices

El aglutinante empleado en la preparación es cola de origen animal. En las capas de policromía original y en todas las intervenciones posteriores encontradas se ha utilizado como aglutinante el aceite de linaza.

Entre la policromía original y la primera intervención posterior se han encontrado restos de un barniz óleo resinoso.

En la superficie se ha encontrado un barniz de resina de conífera.

EQUIPO TÉCNICO DEL ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS, DETERMINACIÓN DE AGLUTINANTES Y BARNICES

Lourdes Martín García, Jefa de Proyectos del Laboratorio de Química

Abel Bocalandro Rodríguez, químico

Elena Revuelta Camacho, ingeniera industrial

Centro de Investigación y Análisis

IAPH

Sevilla, 24 de septiembre de 2010

IDENTIFICACIÓN DEL SOPORTE

INTRODUCCIÓN

Durante el Proyecto de Intervención de la obra, se ha solicitado al Laboratorio de Biología la caracterización del soporte. Para ello, se recurre a un tipo de estudio que identifique la madera en función de sus características morfológicas.

El análisis macroscópico de los distintos soportes ha de complementarse con el microscópico, mediante el cual se puede asegurar la identificación de la especie, o al menos del género. En este caso se recurrió al estudio anatómico mediante análisis microscópico de la estructura celular.

MATERIAL Y MÉTODO

Localización y descripción de las muestras:

Se tomaron muestras de zonas poco visibles y de pequeño tamaño, teniendo en cuenta las tres caras en las que se han de realizar los cortes para su correcta identificación.

PGP.m-01 Interior estructura (ver figuras 1 y 2)

PGP.m-02 Angelote pierna (ver figura 3)

PGP.m-03 Angelote pierna (ver figura 4)



Figura 1. Localización Muestra PGP.m-01.



Figura 2. Localización Muestra PGP.m-01.



Figura 3. Localización Muestra PGP.m-02.



Figura 4. Localización Muestra PGP.m-03.

Metodología de análisis:

Las muestras de madera necesitan una preparación previa antes de su observación al microscopio óptico. Las secciones observadas son: radial, tangencial y transversal; en las cuales se analizan los distintos caracteres anatómicos.

- Observación previa, mediante luz incidente, de la muestra de madera al estereomicroscopio.
- Preparación de las muestras:

Puesta en ebullición en agua destilada para facilitar la realización de cortes, mediante bisturí, de las secciones: TRANSVERSAL, LONGITUDINAL RADIAL y LONGITUDINAL TANGENCIAL.

- Observación al microscopio óptico con luz transmitida de las distintas secciones para su determinación.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

PGP.m-01

La estructura del paso es de madera de frondosa, concretamente de cedrela (ver figuras 5, 6, 7 y 8).

Muestra: PGP.m-01

Especie: *Cedrela* sp.

Familia: MELIACEAE

Nombre común: Falso cedro

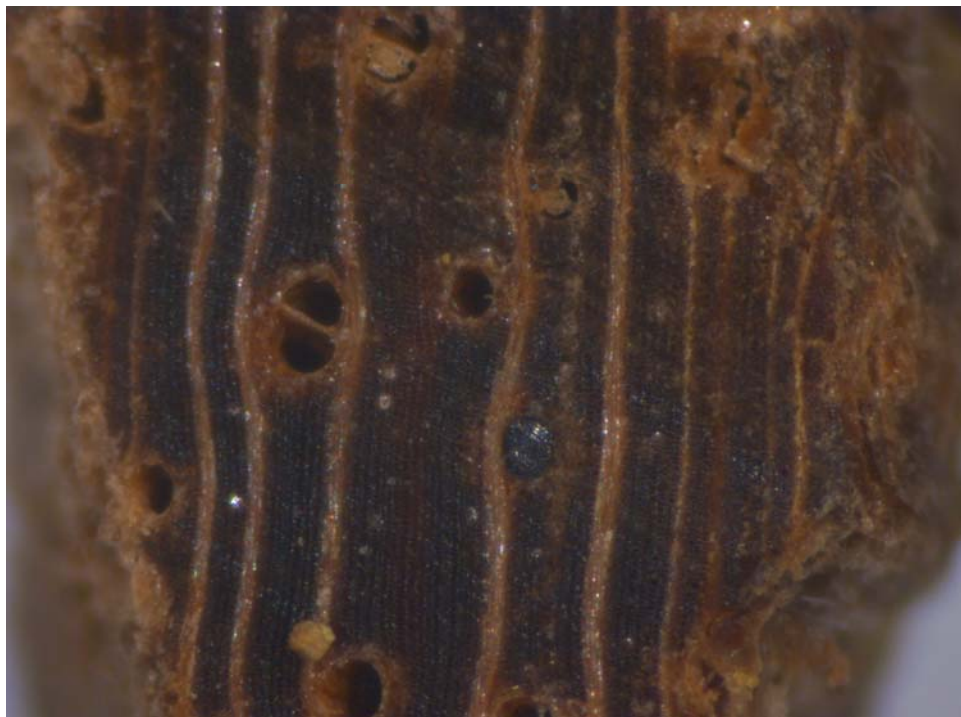


Figura 5. Muestra PGP.m-01. Sección transversal, 20X. Microscopio óptico estereoscópico, luz reflejada.

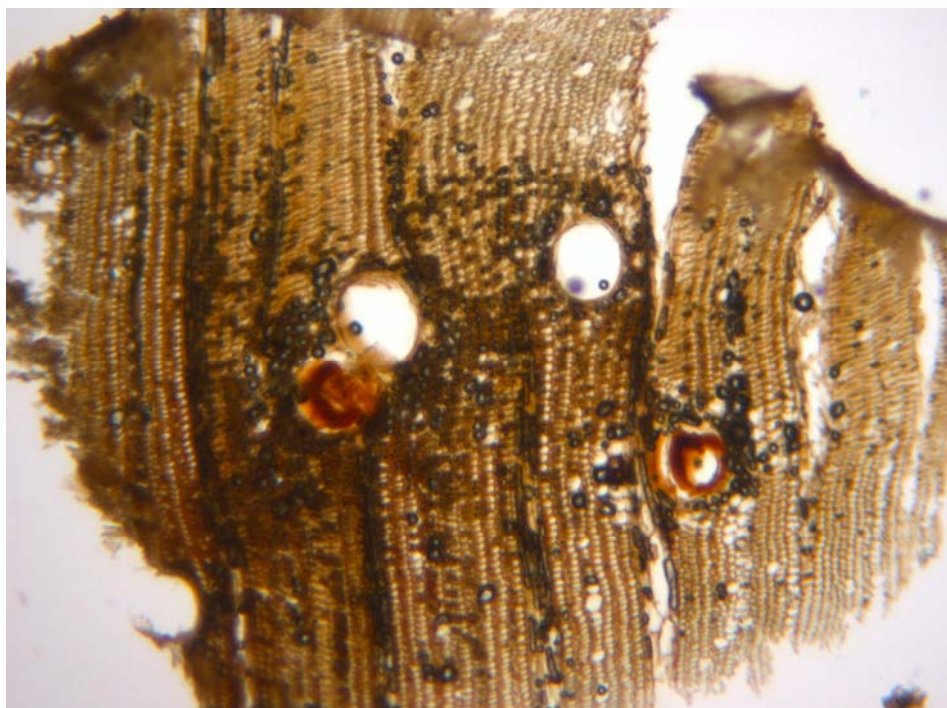


Figura 6. Muestra PGP.m-01. Sección transversal, 25X. Microscopio óptico, luz transmitida.

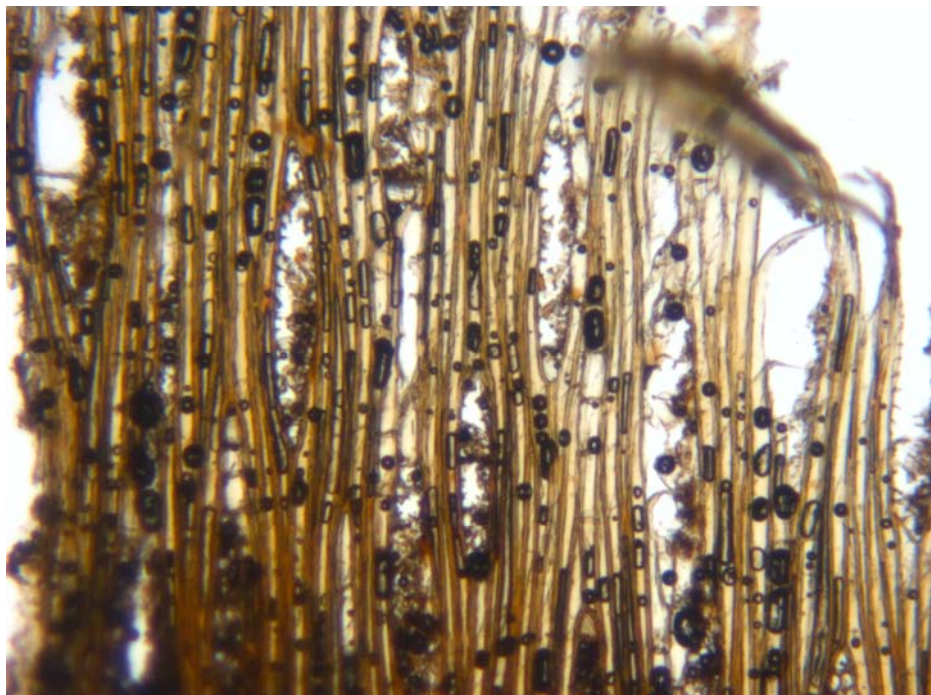
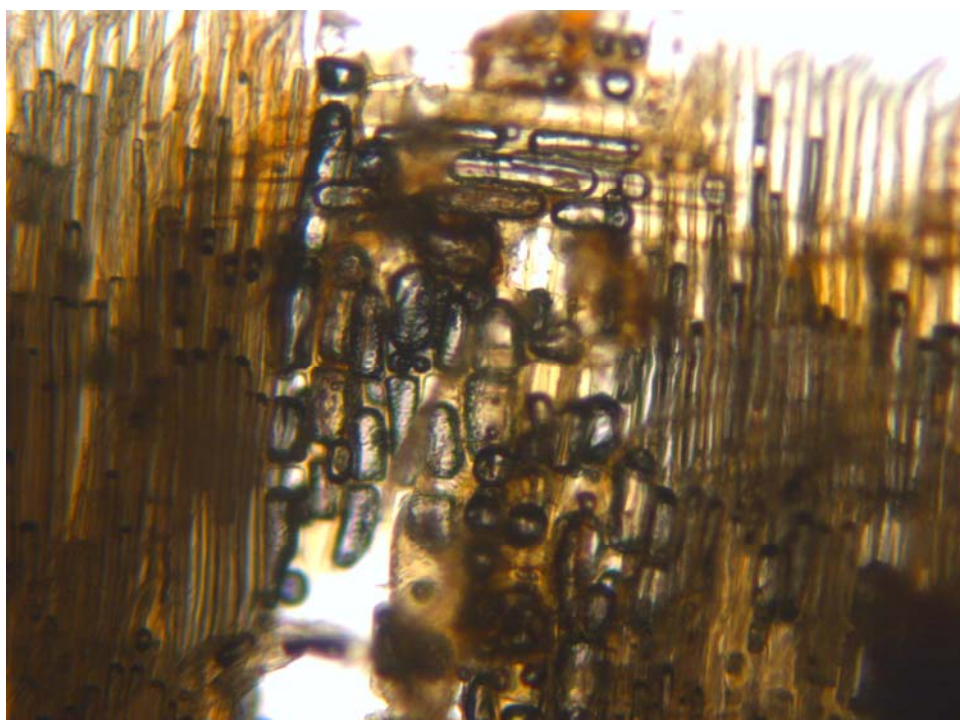


Figura 7. Muestra PGP.m-01. Sección longitudinal tangencial, 50X. Microscopio óptico, luz transmitida.



**Figura 8. Muestra PGP.m-01. Sección longitudinal radial, 100X.
Microscopio óptico, luz transmitida.**

PGP.m-02

La muestra tomada de uno de los angelotes (pierna izquierda, zona inferior) es también de madera de cedrela (ver figuras 8, 9, 10 y 11).

Muestra: PGP.m-02

Especie: *Cedrela sp.*

Familia: MELIACEAE

Nombre común: Falso cedro

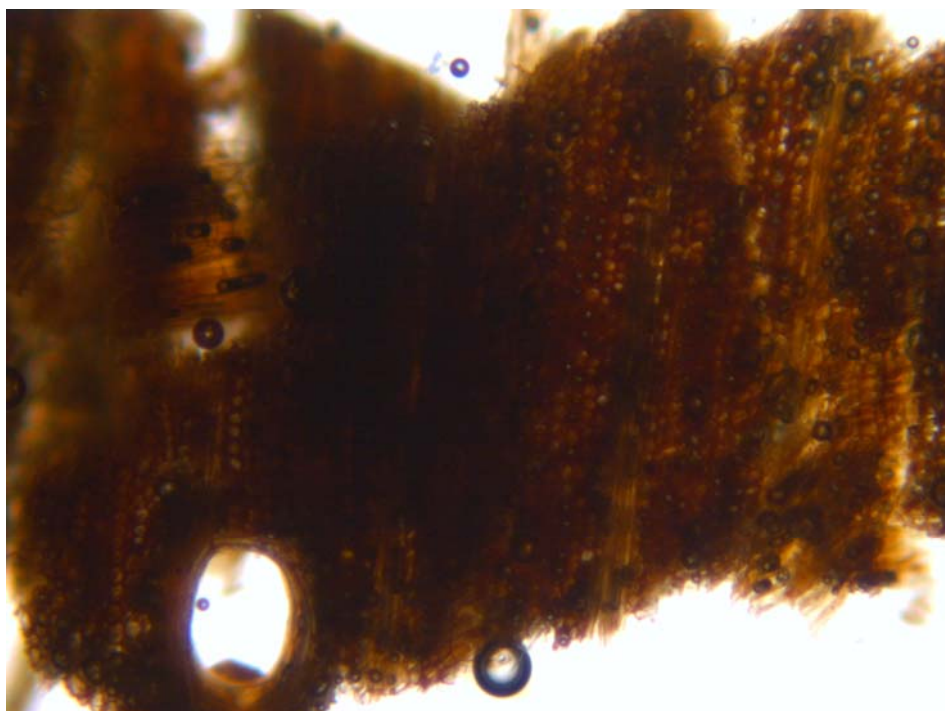


Figura 9. Muestra PGP.m-02. Sección transversal, 25X. Microscopio óptico, luz transmitida.

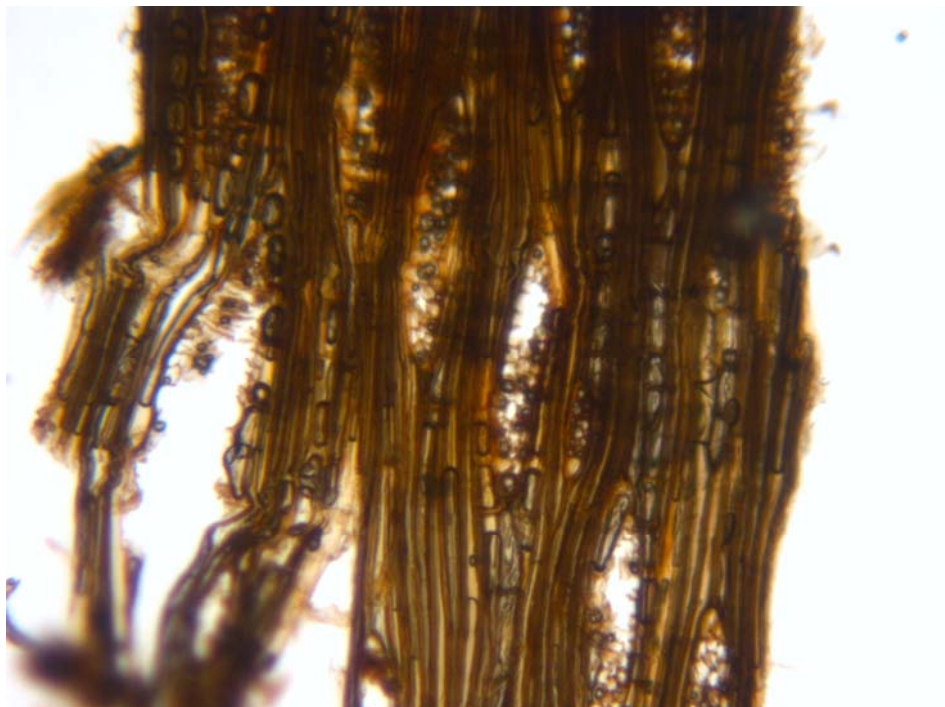


Figura 10. Muestra PGP.m-02. Sección longitudinal tangencial, 50X. Microscopio óptico, luz transmitida.

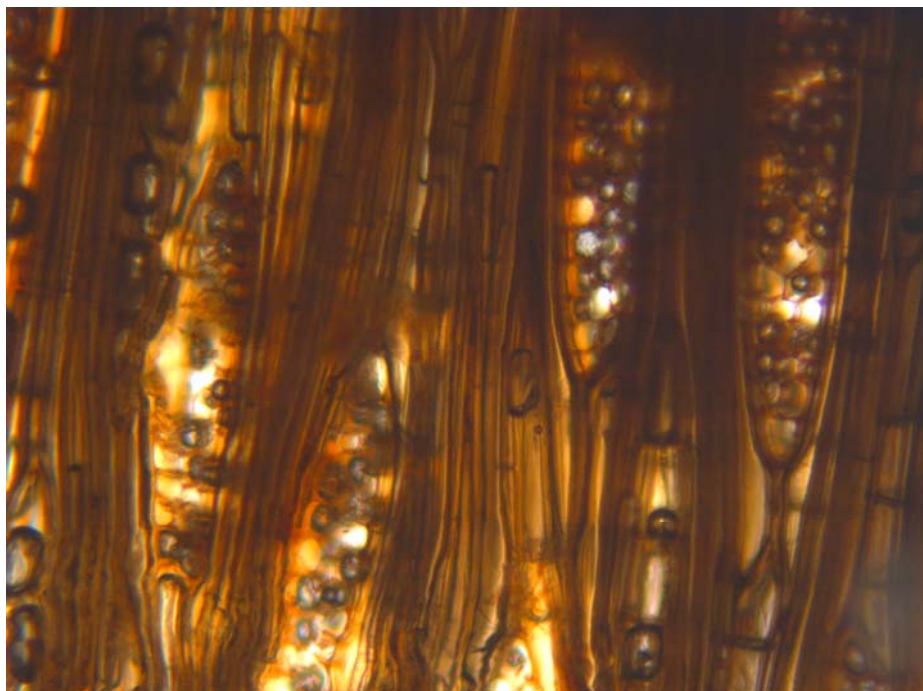


Figura 11. Muestra PGP.m-02. Sección longitudinal tangencial, 100X. Microscopio óptico, luz transmitida.

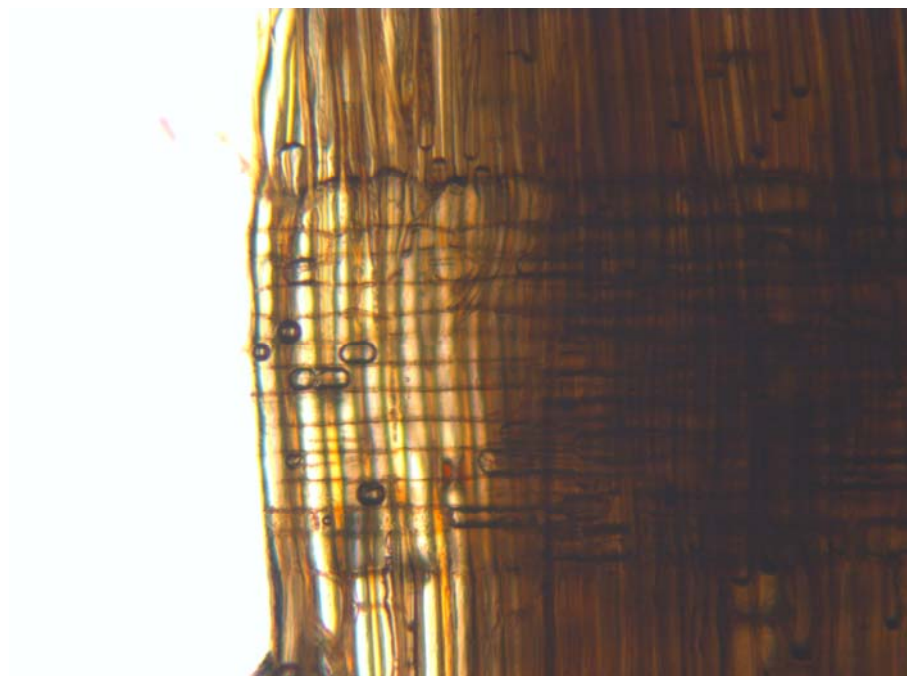


Figura 12. Muestra PGP.m-02. Sección longitudinal radial, 100X. Microscopio óptico, luz transmitida.

PGP.m-03

La muestra tomada de otro de los angelotes (pierna izquierda, zona inferior) es también de madera de cedrela (ver figuras 13, 14, 15 y 16).

Muestra: PGP.m-03

Especie: *Cedrela sp.*

Familia: MELIACEAE

Nombre común: Falso cedro

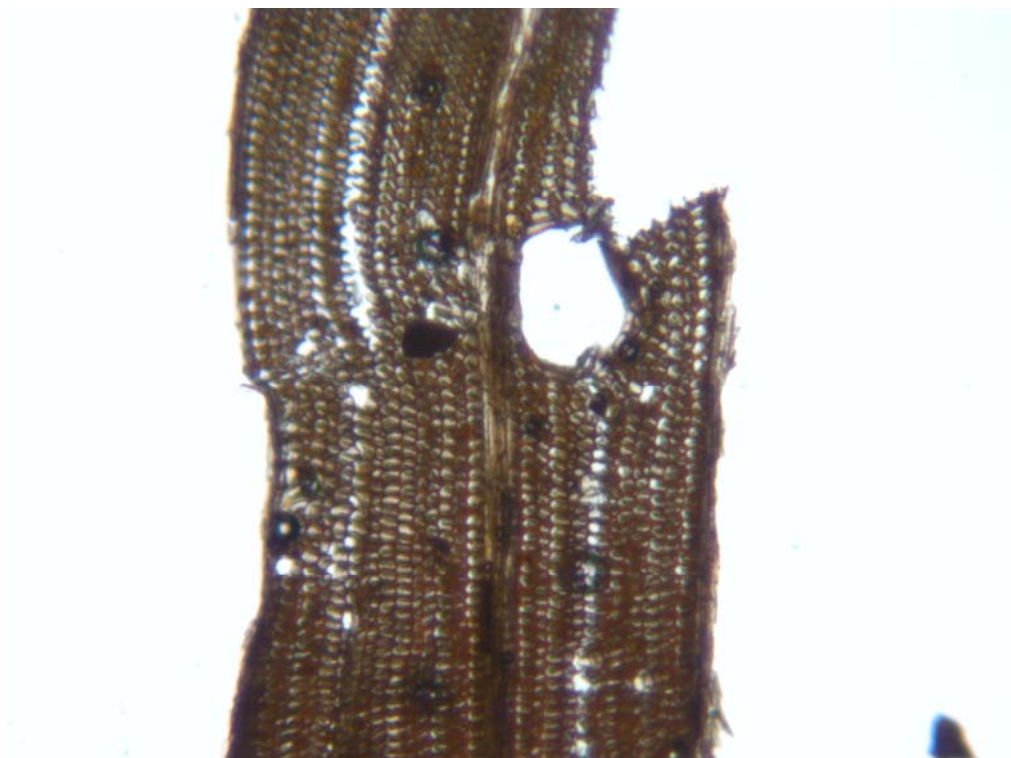


Figura 13. Muestra PGP.m-03. Sección transversal, 50X. Microscopio óptico, luz transmitida.



Figura 14. Muestra PGP.m-03. Sección longitudinal tangencial, 50X. Microscopio óptico, luz transmitida.

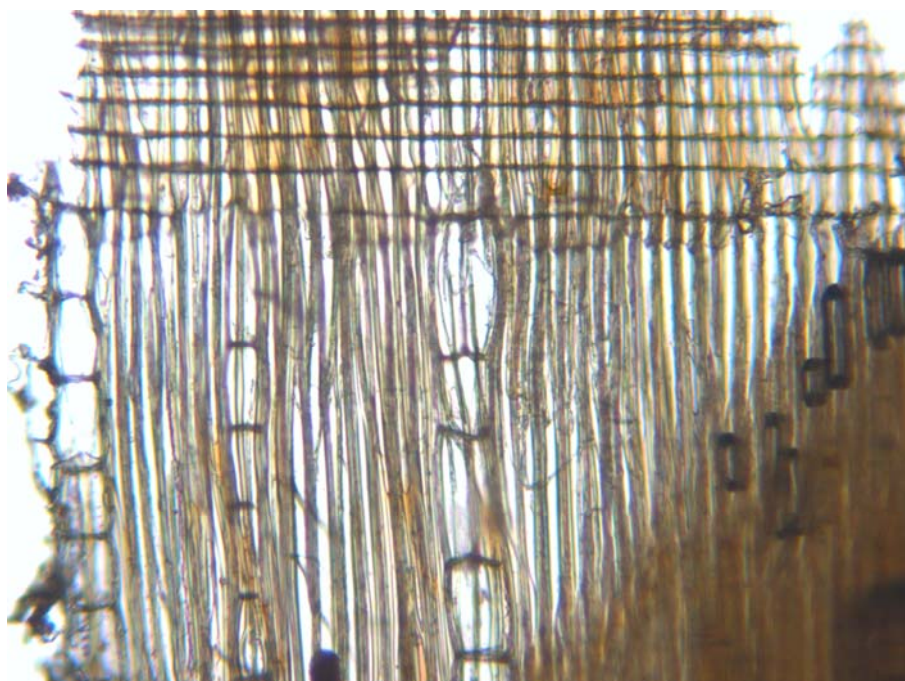


Figura 15. Muestra PGP.m-03. Sección longitudinal radial, 100X. Microscopio óptico, luz transmitida.

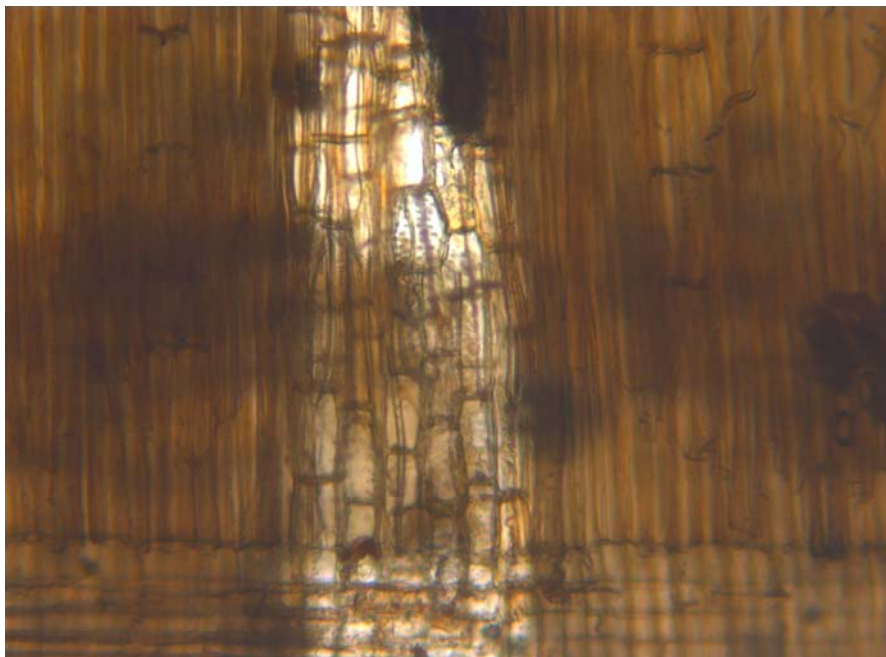


Figura 16. Muestra PGP.m-03. Sección longitudinal radial, 100X. Microscopio óptico, luz transmitida.

La especie determinada en todas las muestras ha sido:

Cedrela sp.

Familia *Meliaceae*

Madera de falso cedro.

Se observaron vasos sin engrosamientos helicoidales. Radios heterogéneos de tipo III; multiseriados de 3-4 células de anchura; células marginales con cristales. Parénquima vasicéntrico estrecho; sin parénquima apotraqueal.

Características de las maderas identificadas:

La madera de la obra en su conjunto es del género *Cedrela*, de la familia de las Meliáceas, a la cual pertenece también la madera de caoba.

Posee duramen pardo claro o pardo rojizo claro, con brillo dorado o pardo oscuro. Olor parecido al cedro. Peso específico 0,37- 0,75. Con respecto a su anatomía se observa cierta similitud, en cuanto a una estructura concreta, con la madera de *Fraxinus excelsior* (Fresno). Se trata de una madera blanda, olorosa y fácil de trabajar. Debido a su característico olor a cedro se puede confundir fácilmente con esta madera perteneciente al grupo de las GIMNOSPERMAS (coníferas): Género *Cedrus*.

EQUIPO TÉCNICO DEL ESTUDIO BIOLÓGICO

Marta Sameño Puerto

Jefa de Proyecto del Laboratorio de Biología

Centro de Investigación y Análisis. IAPH

INFORME ANALÍTICO POR FLUORESCENCIA PORTÁTIL Y ESPECTROMETRÍA VIS NIR LAS POLICROMÍAS DE CUATRO ÁNGELES DEL PASO DE JESÚS DEL GRAN PODER

Introducción

El objetivo de este estudio es la caracterización de los pigmentos utilizados en la realización de las policromías de cuatro ángeles pertenecientes al paso del Jesús del Gran Poder de Sevilla.

Se ha realizado el análisis en un conjunto de 24 puntos representativos de los distintos colores y tonos observados en las policromías que se han elegido en base a las sugerencias e indicaciones del equipo de restauración.

Se han utilizado los métodos analíticos no destructivos y portátiles, de fluorescencia de rayos X y de espectrometría VIS-SWIR (350-2500nm). Los espectros de fluorescencia de rayos X se han utilizado para la identificación cualitativa y de abundancia relativa de los elementos químicos presentes en los puntos analizados. La identificación de las fases responsables de las composiciones químicas observadas se han realizado a partir de los espectros de reflectancia difusa.

Materiales y métodos

En la tabla 1 se indica para cada uno de los cuatro objetos escultóricos estudiados el color de cada uno de los puntos de análisis. El nombre de cada angel analizado y el numero de análisis se indica en la primera fila; las siglas de cada punto de análisis hace referencia al objeto analizado por la tres primeras letras (Clv para el ángel de los Clavos, Esp por el de las Espinas, Lan por el de la Lanza y Obd por Obediens) cuya diferenciación se indica en el anexo1 en que se indican las posiciones de análisis.

Color	Objetos escultóricos			
	Clavos(7p)	Espina(6p)	Lanza(5p)	Obediens(6p)
Carnación	Clv1,Clv2	Esp1	Lan1	Obd1,Obd2
C. verde oscuro	Clv3			Obd6
C. verde claro	Clv4	Esp4	Lan3	
C. azul oscuro	Clv5	Esp6	Lan2,Lan5	Obd5
C. roja	Clv6	Esp2		
E.gris	Clv7	Esp5		
E.violeta/malva		Esp3	Lan4	Obd3,Obd4

Para realizar los análisis por FRX se ha utilizado un equipo portátil que incorpora un tubo con anticátodo de W y un detector de Si con una resolución de 136eV a 5.9keV. Las condiciones de utilización del tubo de rayos X han sido de 40kV y 0.1 mA; la superficie de análisis es próxima a un círculo de 2mm de diámetro y la profundidad del espesor analizado es variable ya que depende de la composición química del punto de análisis. Se ha fijado un tiempo de 200s para la adquisición de cada espectro, siendo posteriormente identificados los elementos presentes por sus líneas características.

Los espectros de reflectancia difusa en el rango 350-2500nm se han realizado con un espectrofotómetro portátil que incorpora un detector de fotodiodos de Si de 512 elementos para el rango 350-1000nm y dos de InGaAs enfriados por efecto Peltier de 1000 a 2500nm; una fibra óptica bifurcada se ha utilizado para la iluminación y la transmisión de la radiación reflejada por el punto de análisis al espectrómetro; la iluminación se ha realizado con una luz halógena. La orientación del haz incidente con respecto a la superficie de análisis se ha fijado con el objeto de eliminar la contribución de la reflexión especular, manteniendo una distancia constante de 2mm entre la sonda y el punto de análisis lo que supone una superficie de iluminación de un círculo de 1 mm de diámetro. La reflectancia, definida como el cociente entre la luminancia de la muestra y la luminancia de un reflector difuso perfecto, se mide en las mismas condiciones experimentales en la muestra y en un estándar de Spectralon. Los espectros se han medido sobre superficies homogéneas, utilizando un promedio de 30 adquisiciones, y cada espectro se ha remuestreado a 1nm en el intervalo 350-2500nm. La identificación de pigmentos y sustratos utilizando para ello diversas bases de datos espectrales de pigmentos y minerales. Además de los espectros de reflectancia en ciertos casos se incluyen los espectros tras la substracción del fondo con el objeto de evidenciar la posición de las bandas de absorción.

Resultados.

Carnaciones.

Los espectros de fluorescencia de rayos X de los puntos Clv2, Esp1, Lna1, Obd1 y Obd2 (figura 1) caracterizan la composición química de las carnaciones originales de las cuatro piezas estudiadas. La aplicación de bermellón como pigmento distintivo mezclado con blanco de plomo sobre la preparación de yeso es el aspecto mas destacado en todos los casos, así como la baja concentraciones de Fe, Mn. La presencia de Ni sugiere su posible inclusión como impureza del bermellón.

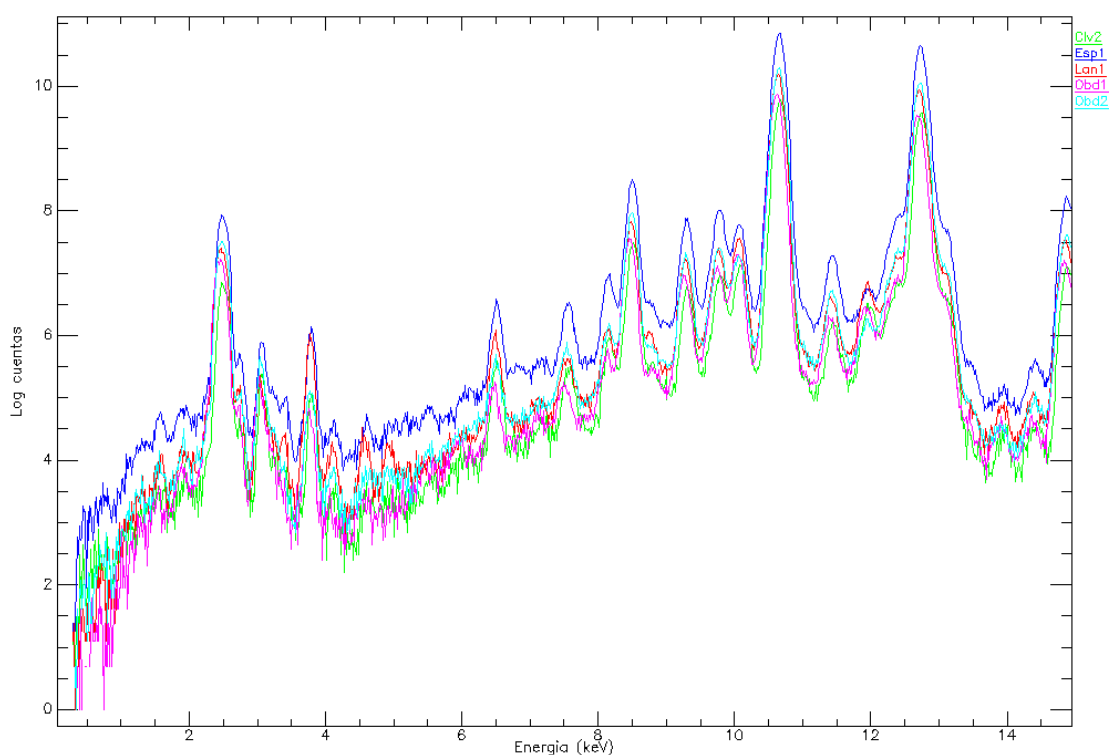


Fig. 1. Espectros FRX de las carnaciones originales en los puntos Clv2, Esp1, Lan1, Obd 1 y Obd2.

Los espectros de reflectancia con substracción del fondo (figura 2) caracterizan la semejanza entre los puntos de muestreo indicados, identificándose las bandas de absorción del soporte (yeso) en el rango IR y la banda de absorción en el visible del bermellón.

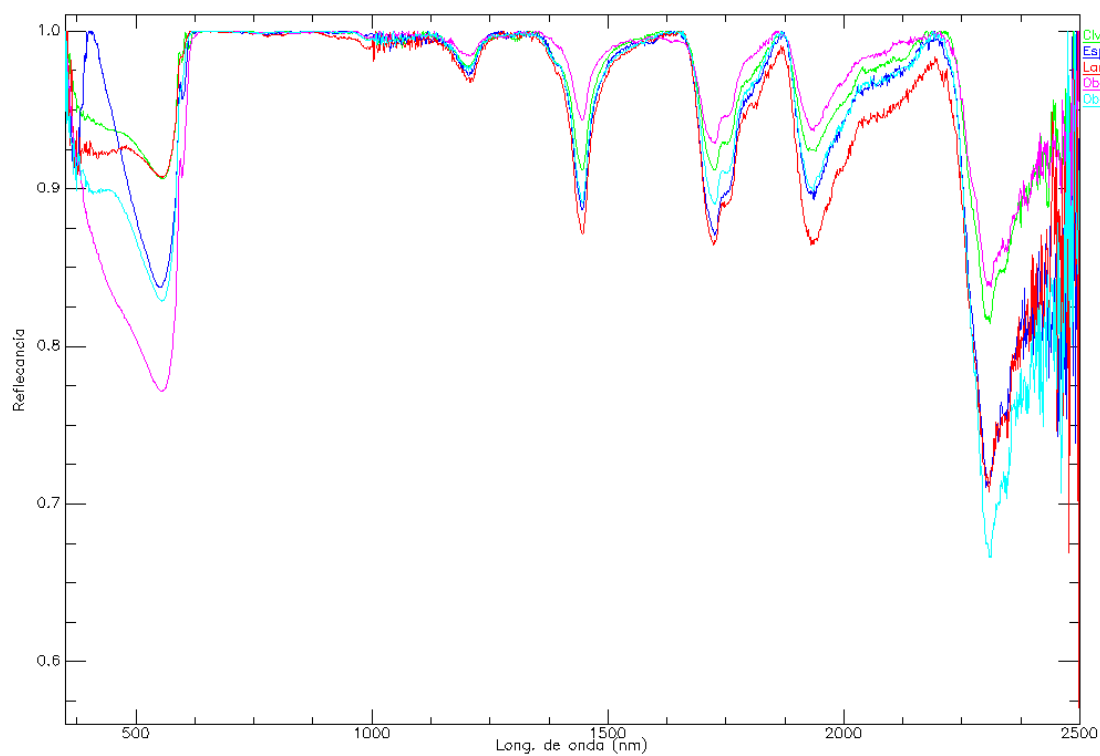


Fig. 2. Espectros de reflectancia con eliminación del espectro continuo en los puntos Clv2, Esp1, Lan1, Obd 1 y Obd2.

La composición química del punto Clv1 (figura 3) indica la presencia de una mezcla de blancos de Ti (TiO_2) y Zn (ZnO), pigmentos ausentes en el resto de las carnaciones; también se detectan mayores concentraciones de Ca y Fe en este punto Clv1 que en el resto de las carnaciones analizadas, lo cual permite identificar el punto Cv1 como un repinte. Tanto en las carnaciones originales como en el repinte Clv1 se ha utilizado bermellón.

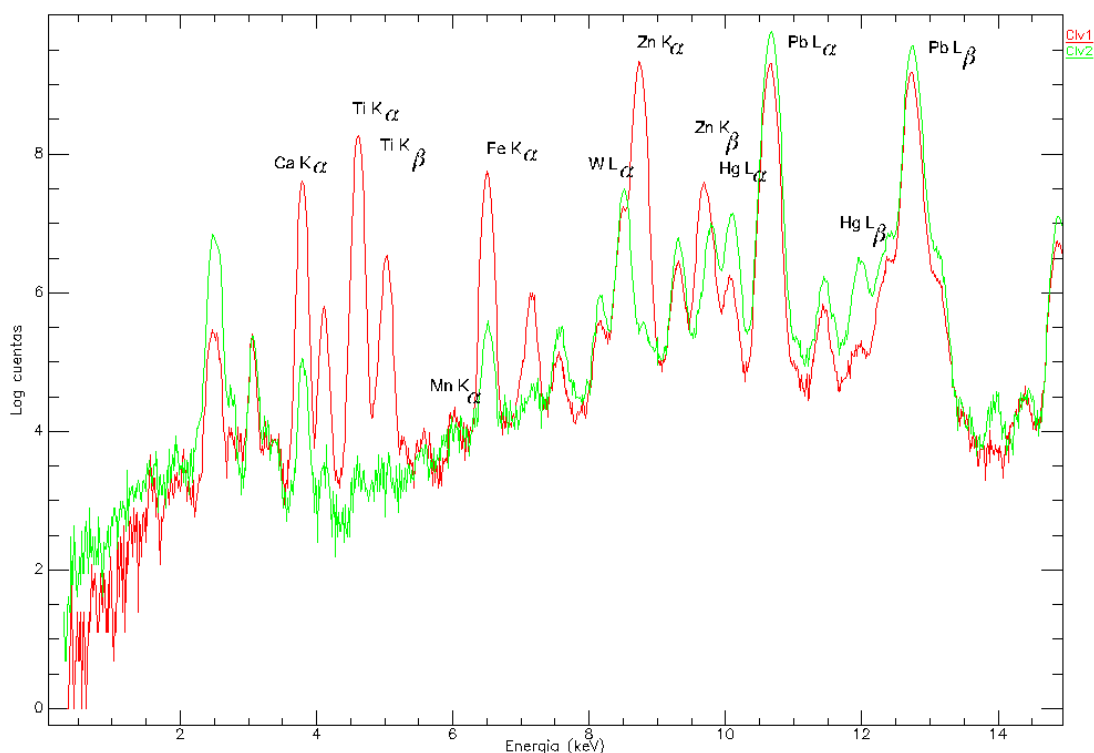


Fig. 3. Espectros FRX del repinte en el punto Clv1 y de la carnación original Clv2.

Los espectros de reflectancia del repinte Clv1 y un punto, Clv2, característico de la policromía original (figuras 4 y 5) indican que el repinte es más oscuro que el original y presenta además indicios de óxidos de Fe tipo hematites no identificados en el original. Las bandas de absorción de la preparación en ambos puntos incorpora yeso; la banda de absorción en el azul del punto Clv1 es característico de los blancos de titanio y zinc.

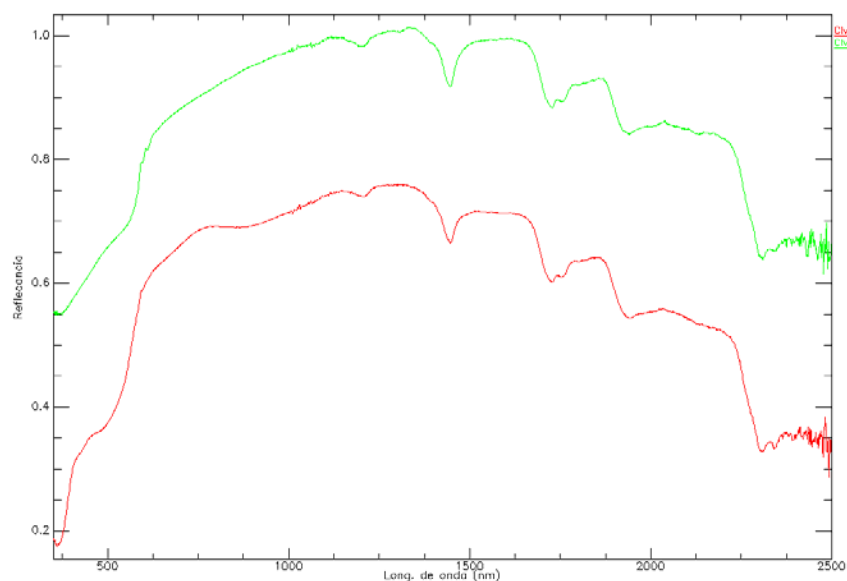


Fig. 4. Espectros de reflectancia en los puntos Clv1 (repinte) y Clv2 (original)

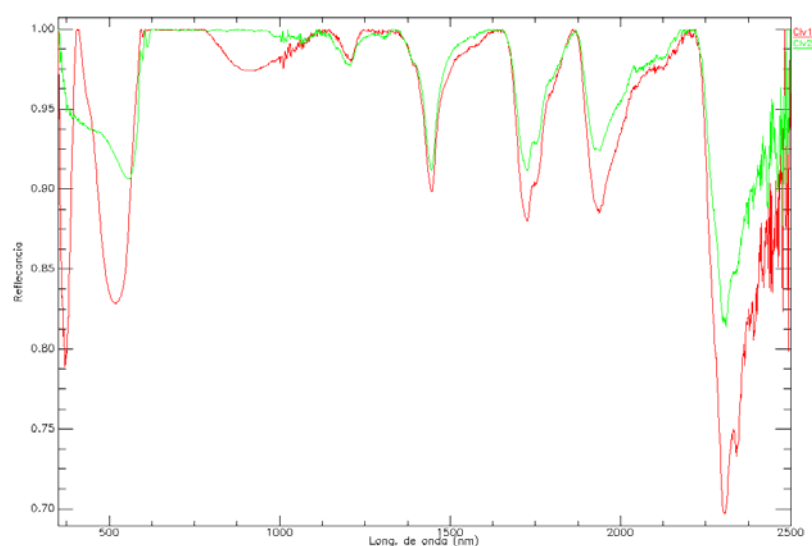


Fig. 5. Espectros de reflectancia con eliminación del espectro continuo en los puntos Clv1 y Clv2.

Verdes.

Los espectros FRX de las corladuras verde oscuro de los puntos Clv3 y Obd6 se indica en la figura 6; en los dos puntos se observa que sobre el dorado se ha aplicado un pigmento a base de Cr, probablemente un verde de Cromo, que incorpora baritina (SO_4Ba); la probable utilización de óxidos de Fe-Mn para oscurecer el tono de estos repintes se sugiere de la abundancia de estos elementos. Es de resaltar que en el punto Clv3 además se detecta Cu en cantidades mas importantes que en el Obd6, lo que sugiere la posible superposición de dicho repinte a un pigmento a base de Cu; la presencia de Zn probablemente se debe a la utilización de un compuesto con Cu y Zn para la obtención del pigmento a base de Cu (¿verdigris?), o a la adición de pequeñas cantidades de blanco de Zn (OZn). Estos pigmentos presentan una composición compleja que en cualquier caso indica que se trata de repintes.

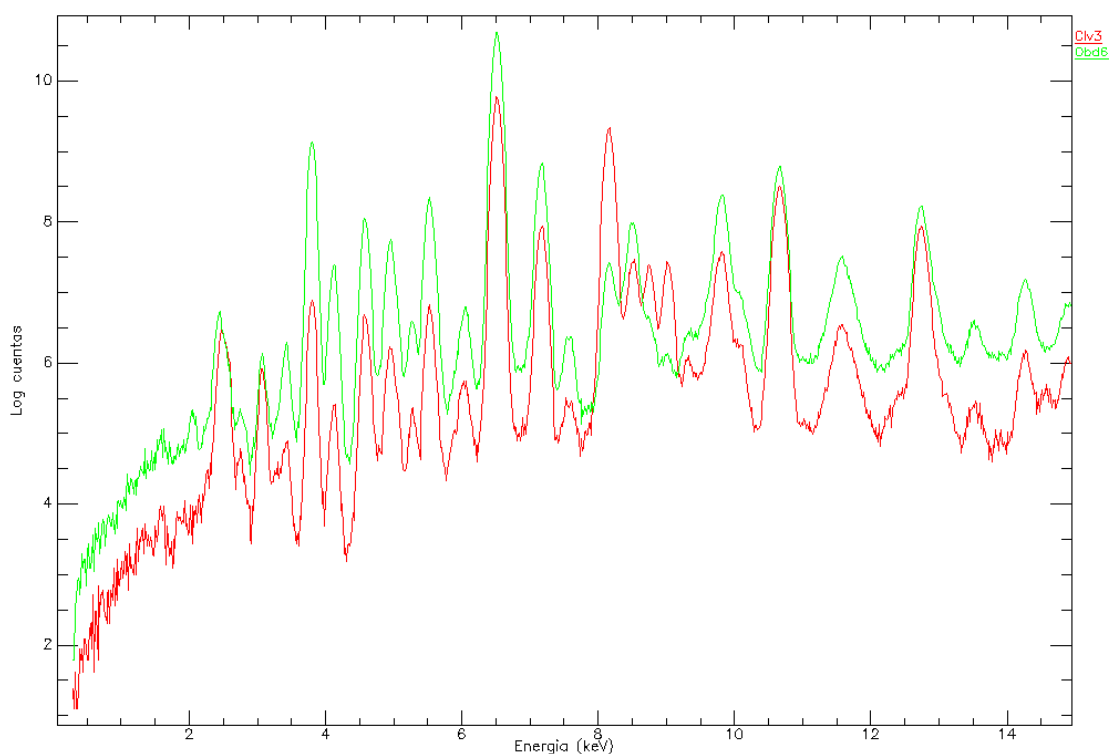


Fig. 6. Espectros FRX de los puntos Clv3 y Obd6 con evidencias de Cr (posible verde de Cr), Ba (baritina), Fe-Mn (óxidos-hidróxidos) y Zn (posible blanco de Zn), lo que sugiere que son repintes.

Las corladuras verde-oscuro previamente descritas contrastan en su composición química con las verde claro Clv4, Esp4 y Lan3 (figura 7). En estos puntos de análisis no se detecta la presencia de baritina (material frecuentemente utilizado como carga en pinturas relativamente mas modernas), y representan la composición original de un pigmento a base de Cu (probablemente verdigris). En todos los casos la presencia de Ca, Fe, Ti, Ni y menores cantidades de K y Mn puede deberse a la contribución del bol subyacente. Es de señalar que las relativamente bajas concentraciones de Pb indican que esta decoración se ha realizado por aplicación directa sobre el dorado.

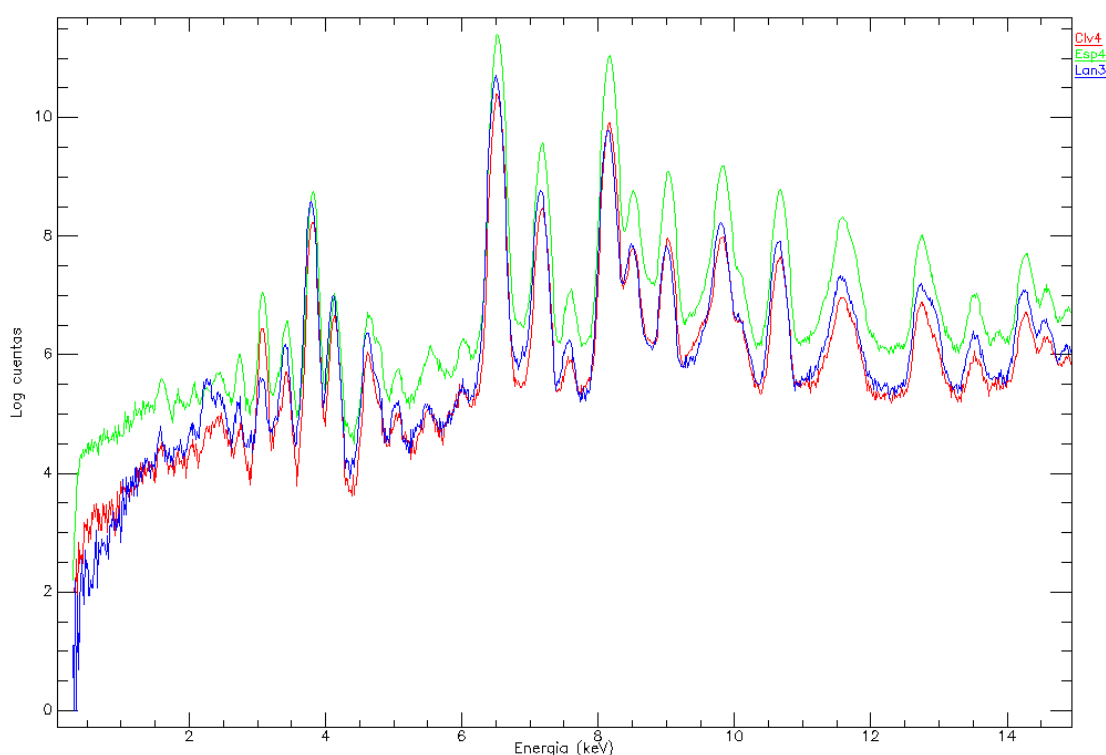


Fig. 7. Espectros FRX de los puntos verde claro Clv4, Esp4 y Lan3.

Del análisis de los espectros de reflectancia de los puntos Clv4, Esp4 y Lan3 (figura 8) no se puede concluir una identificación del pigmento utilizado para la elaboración de las corladuras verde claro. No se descarta la utilización de compuesto de Cu, tales como verdigris o resinatos de Cu, pudiéndose descartar la utilización de malaquita.

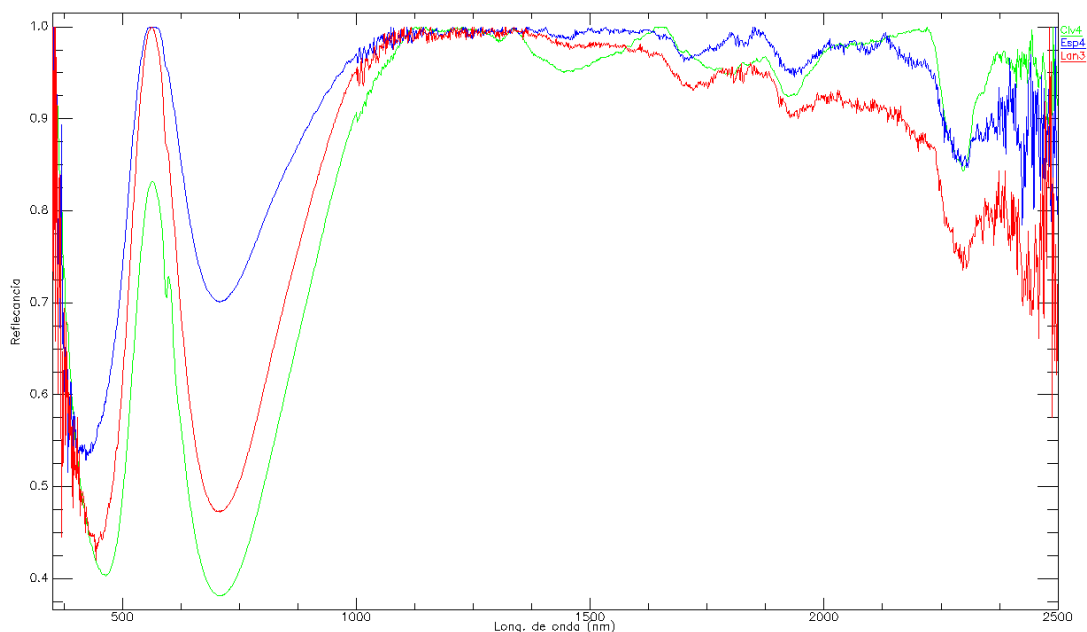


Fig. 8. Espectros de reflectancia con eliminación del espectro continuo en los puntos Clv4, Esp4 y Lan3.

Azules

De los cinco puntos analizados, Clv5, Esp6, Lan2, Lan5, y Obd5, se observa que la composición química del punto Lan2 es claramente distinto al resto. Todos excepto el punto Lan2 (figura 9) presentan abundante Pb, debido a la practica de cubrir el oro con albayalde antes de aplicar el pigmento azul; la incorporación de S, y las bajas concentraciones de Cu, Fe sugieren que el pigmento utilizado es lapislázuli, lo cual se sustenta por la semejanza de sus respuestas espectrales particularmente en los puntos Esp6, Lan5 y Clv5.

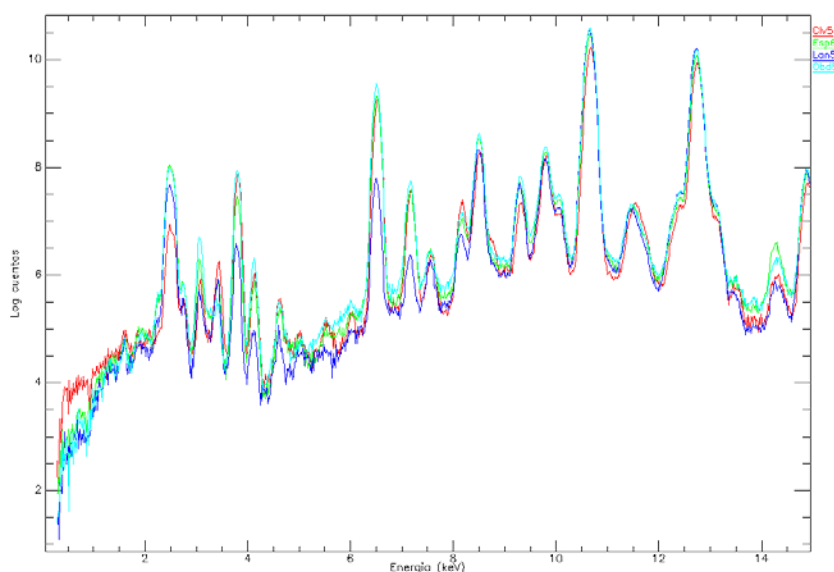


Fig. 9. Espectros FRX de los puntos Clv5, Esp6, Lan5, y Obd5 de color azul.

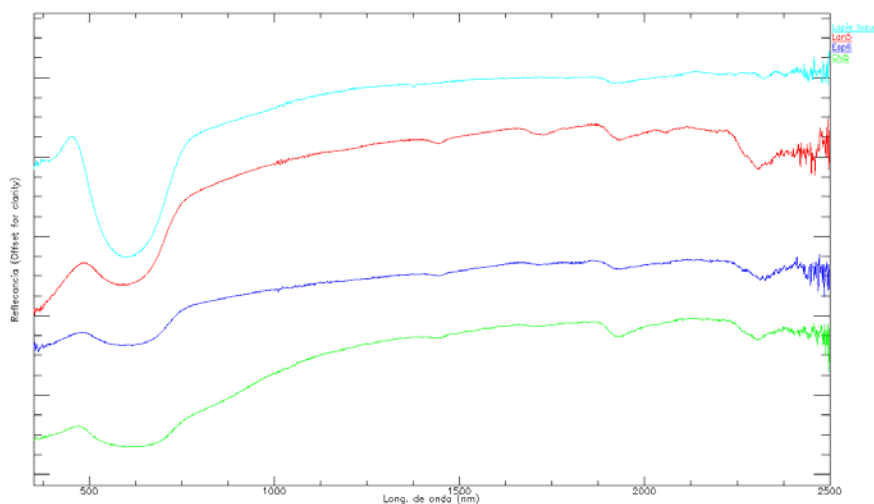


Fig. 10. Espectros de reflectancia reescalados de lapislázuli y los puntos Esp6, Lan5 y Clv5.

En el punto Lan2, también de color azul se detecta la utilización de un pigmento a base de Cu similar en su composición a los verdes claro originales; en la figura 11 se ilustra la semejanza de su composición química con la del punto Clv4 de color verde claro.

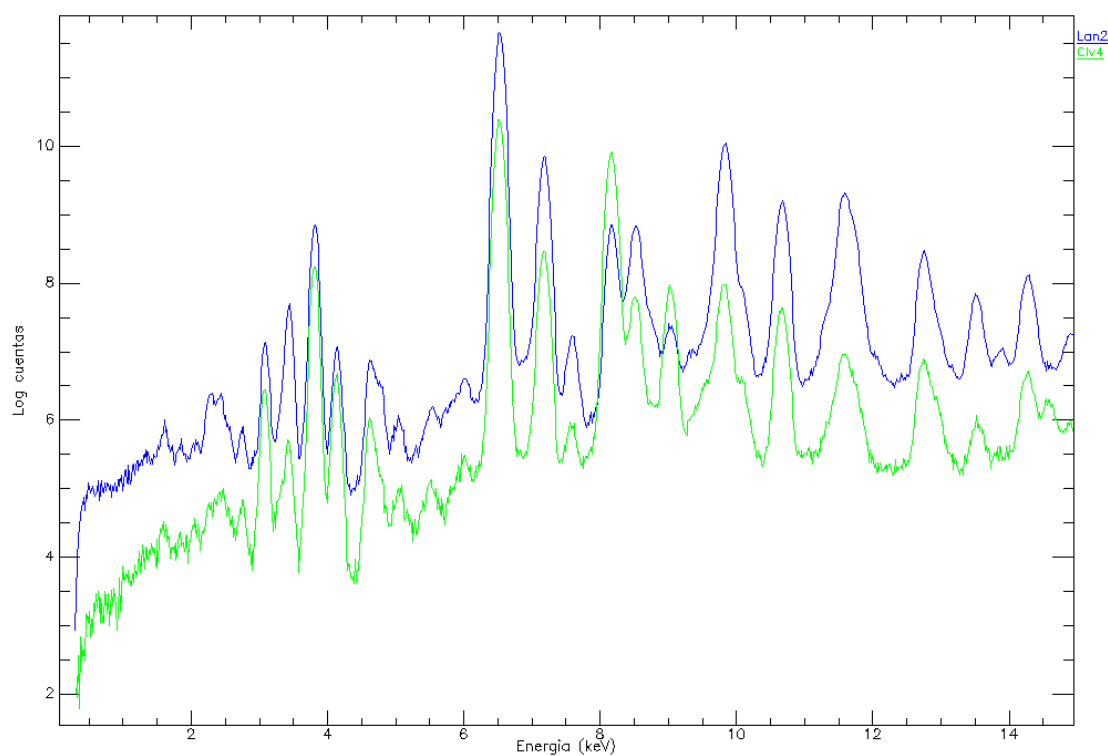


Fig. 11. Espectros FRX de los puntos Lan2 (azul) y Clv4 (verde claro)

Este resultado así como la diferencia entre la respuesta espectral del punto Lan2 y del lapislazuli (figura 12) sugiere la utilización suplementaria de algún pigmento orgánico sobre el verde, lo que sugiere que pueda tratarse de un repinte.

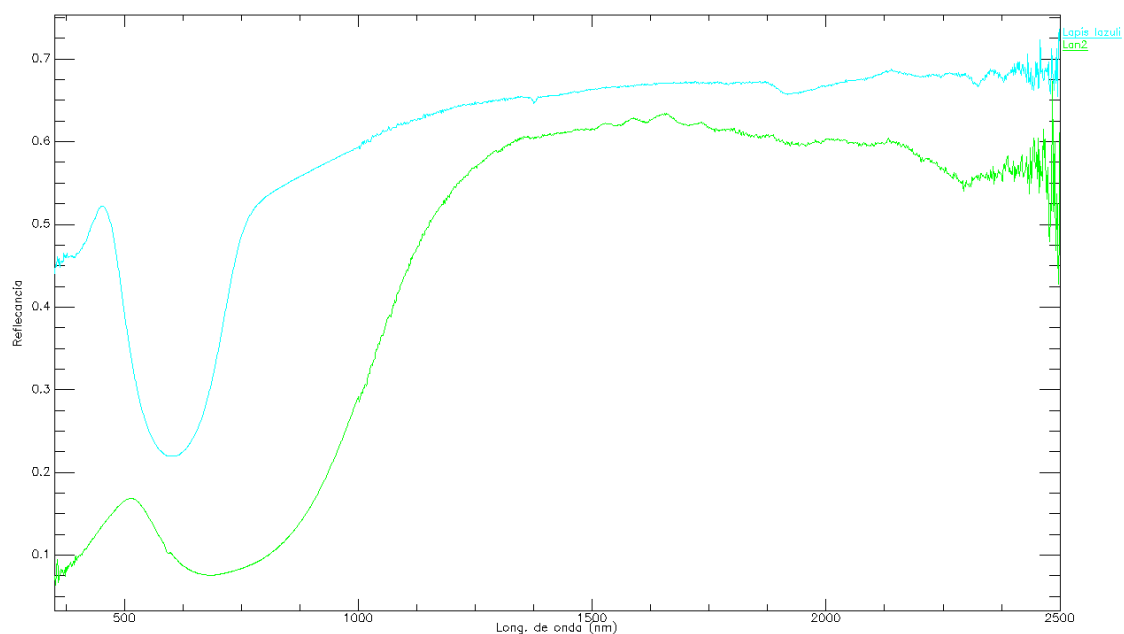


Fig. 12. Espectros de reflectancia de lapislázuli y el punto azul Lan2.

Rojos

Tanto los espectros de FRX como de reflectancia difusa de las muestras Clv6 y Esp2 son muy similares entre sí, indicando que se ha utilizado el mismo procedimiento de decoración en ambos casos.

Son superficies en las que los espectros FRX (figura 13) se evidencia la deposición de pigmentos sobre la base del dorado de Au. Se observa que presenta concentraciones de Cu y Fe similares a las detectadas en otros puntos lo que indica la utilización de bol en la preparación. No se detecta Hg lo que indica que no se ha utilizado bermellón en este caso, lo que sugiere la utilización probable de pigmentos orgánicos tipo carmín o laca superpuesto al dorado.

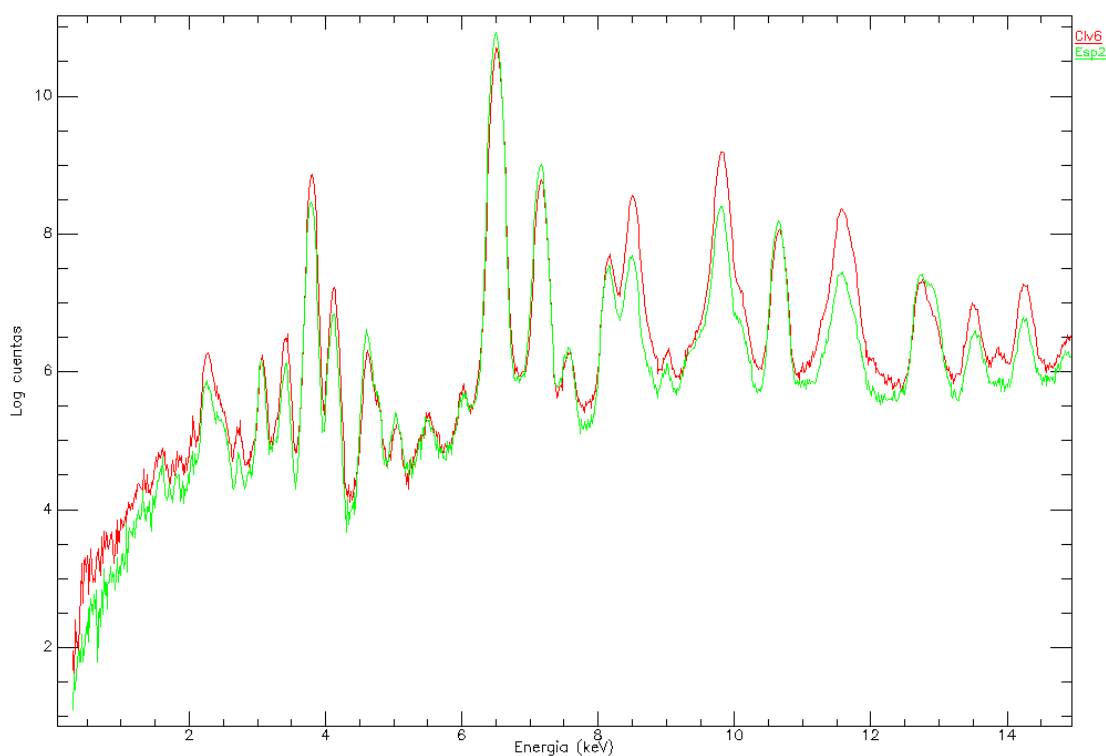


Fig. 13. Espectros FRX de los puntos rojos Clv6 y Esp2.

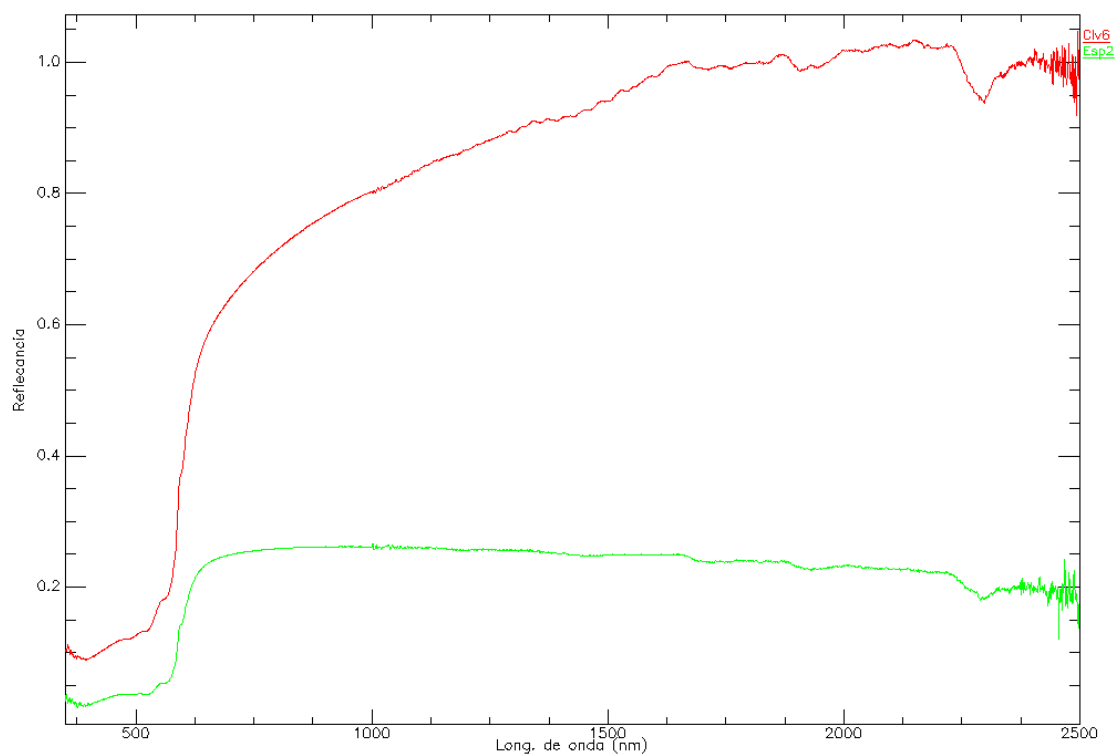


Fig. 14. Espectros de reflectancia de los puntos rojos Clv6 y Esp2.

Grises.

Los espectros de fluorescencia de rayos X medidos en los puntos Clv7 y Esp5 (figura 15) y corresponden a puntos de líneas finas con decoración dorada muy próxima. Se detecta la presencia del Au (se ha detectado Hg posiblemente como resto de la amalgama) del dorado, así como la abundancia de blanco de Pb y un patrón de concentraciones en Fe/Ti/Ni/Mn e indicios de Cu que corresponden al bol subyacente.

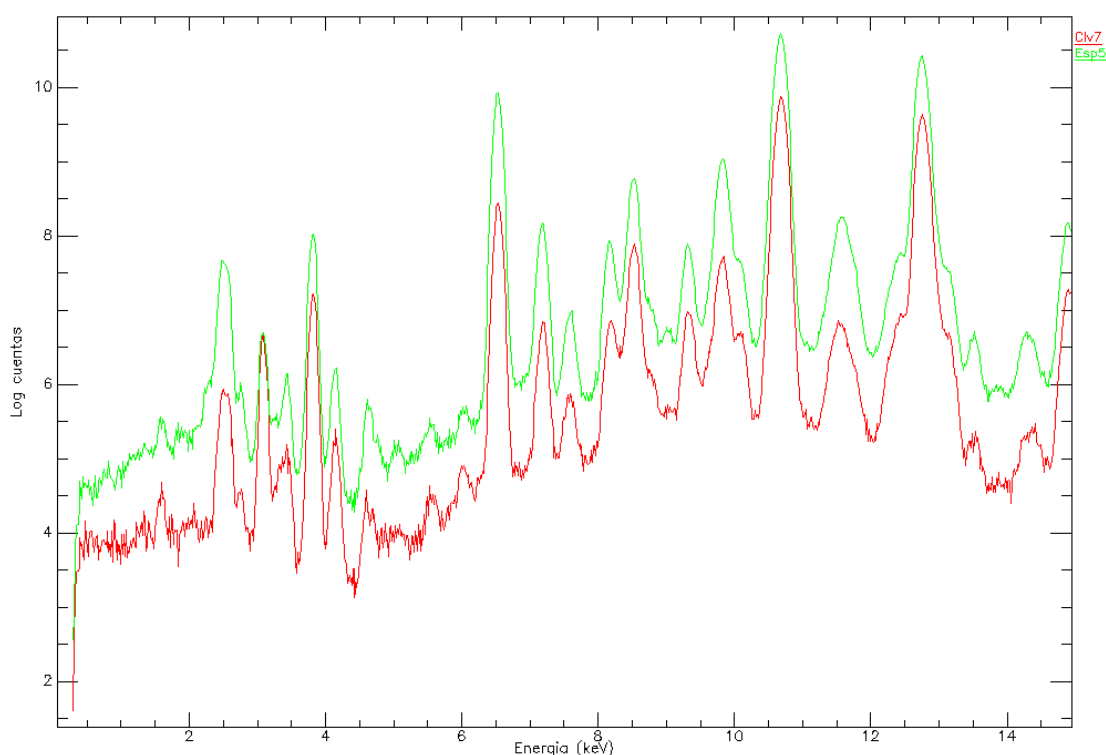


Fig. 15. Espectros FRX de los puntos grises Clv7 y Esp5.

En el punto Esp5 el espectro de reflectancia (figura 16) se ha medido una coloración más rojiza probablemente debido a la mayor contribución del dorado subyacente respecto al punto Clv7.

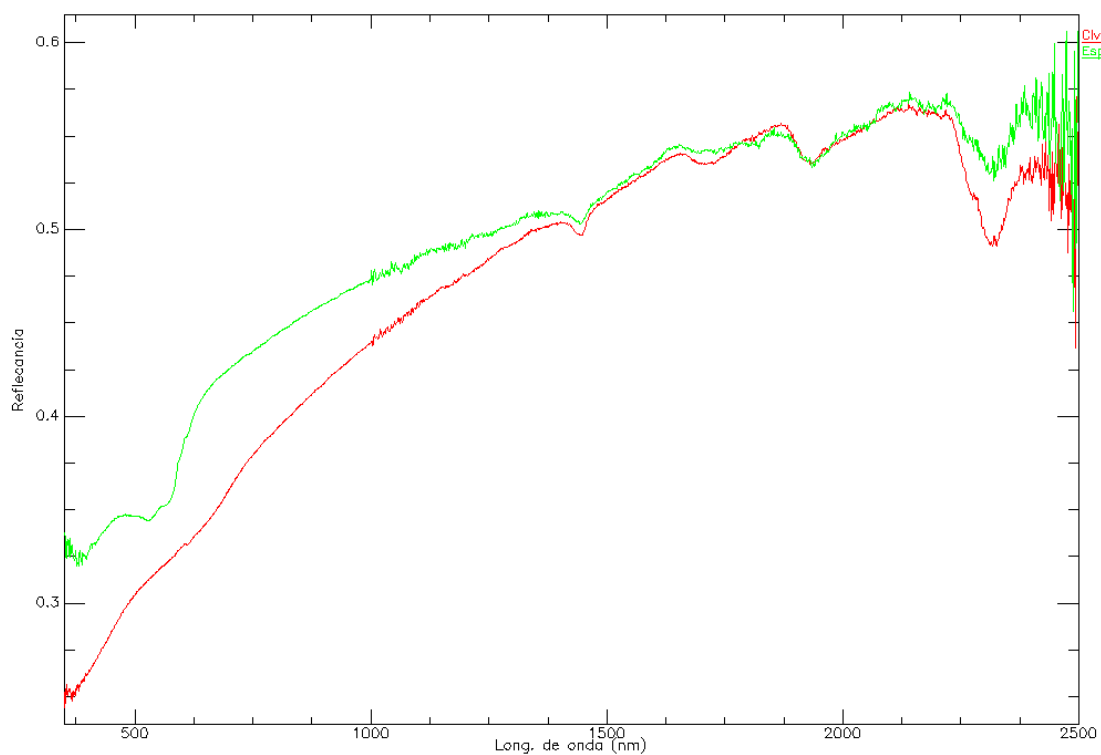


Fig. 16. Espectros de reflectancia de los puntos grises Clv7 y Esp5.

Estofados Violeta / Malva

Los puntos Esp3, Lan4 y Obd3 tienen una composición química similar y bien diferenciada del punto Obd4 (figura 17). En todos los casos, además del fondo del dorado Au se observa que el patrón de concentraciones de Fe-Mn-Ti-Ni puede deberse a la contribución del bol subyacente. En los tres primeros puntos se detecta la utilización de abundante blanco de Pb, es decir una practica similar a la utilizada para la aplicación de color azul a base de lapislázuli en la que el pigmento se mezcla con el blanco.

En el punto Obd4 es menor la cantidad de Pb lo que indica la utilización del pigmento directamente sobre el dorado y sin aplicar blanco de Pb; en este punto además las concentraciones de Fe y Ti son mayores que en el resto de los puntos lo que sugiere la utilización de un tipo de pigmento diferente.

Los puntos Esp3, Lan4 y Obd3 presentan un contenido en P que sugiere la probable utilización de negro de hueso para la obtención de estos tonos oscuros, si bien es posible también la utilización de negro de humo no identificable por FRX. Dicho pigmento, de negro de hueso, no se observa en el punto Obe4. En todos los puntos se detecta Cu en cantidades variables.

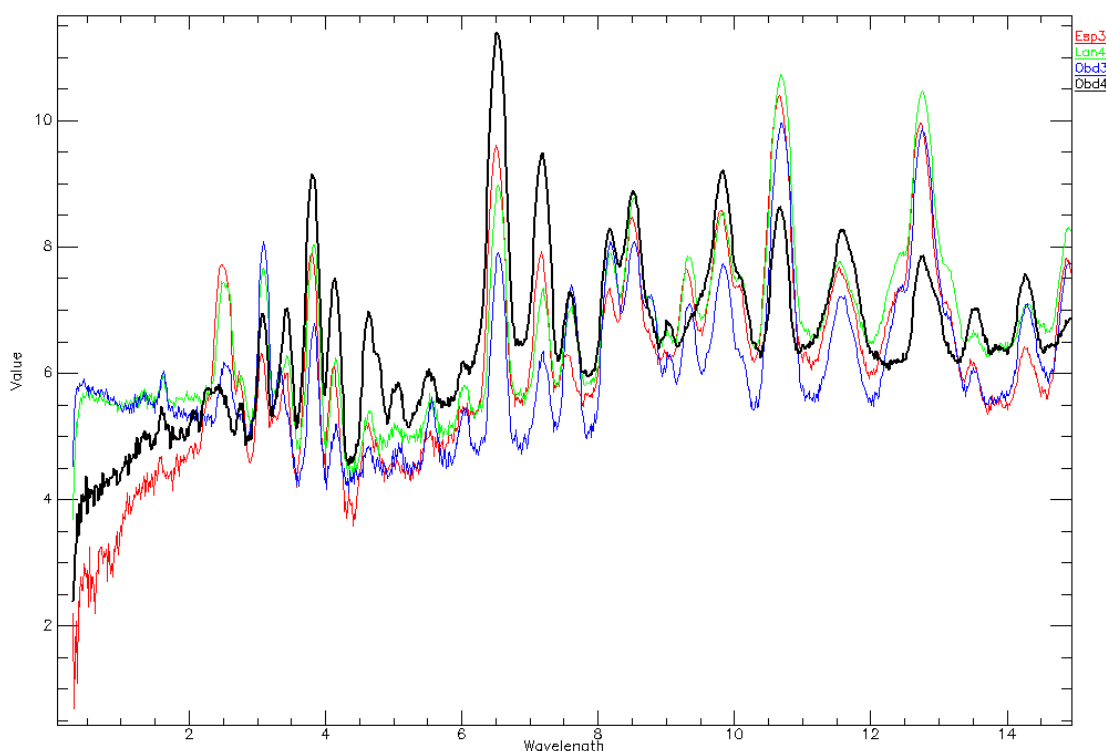


Fig. 17. Espectros FRX de los puntos Esp3, Lan4 y Obd3 similares entre si y diferenciado del punto Obd4.

Las respuestas espectrales en estos puntos son diversas (figuras 18 y 19). En los puntos Esp3, Obd3 y Obd4 no se descarta la utilización de un compuesto de Cu, probablemente verdigris (verdacho), siendo particularmente evidente en el punto Obd3 que presenta una amplia banda de reflectancia a 540nm bien diferenciada a pesar de su baja luminosidad.

En el punto Esp3 solo se detecta la utilización de negro de hueso. En el punto Lan4 también se detecta la utilización de negro de hueso, pero presenta el tono más rojizo de todos los puntos lo que sugiere la utilización de otros pigmentos, probablemente orgánicos para su obtención.

El punto Obe4 sin indicios de negro de hueso y sin indicios de blanco de plomo presenta un tono rojizo lo que sugiere la utilización de algún pigmento orgánico no detectable.

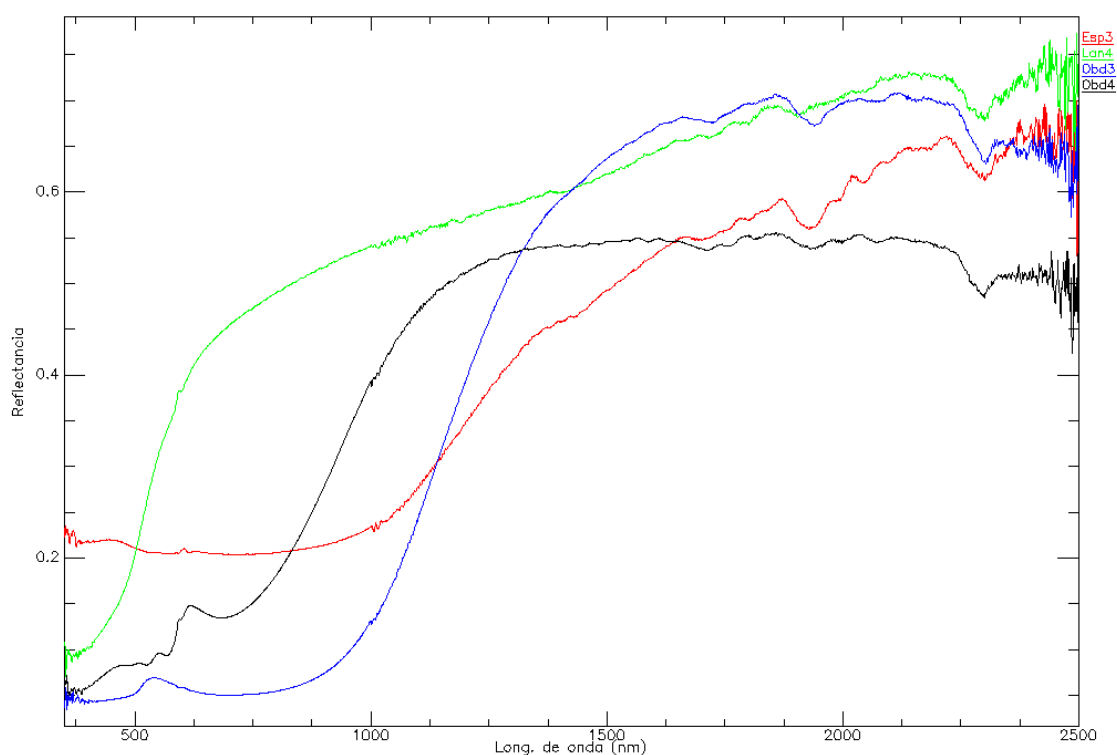


Fig. 18. Espectros de reflectancia de los puntos Esp3, Lan4, Obd3 y Obd4.

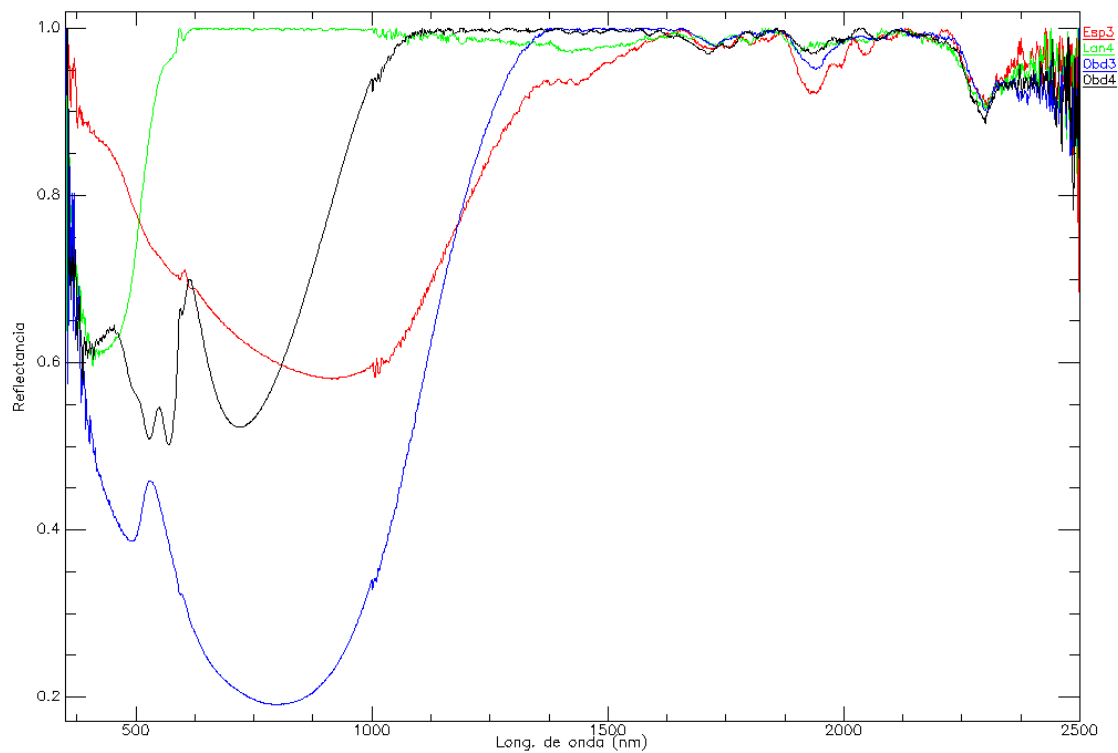


Fig. 19. Espectros de reflectancia con eliminación del espectro continuo de los puntos Esp3, Lan4, Obd3 y Obd4.

Conclusiones

Los objetos estudiados tienen una preparación característica con un soporte pictórico a base de yeso. La utilización de blanco de plomo aplicado como diluyente de otros pigmentos se observa para la realización de las carnaciones, de los azules, grises y violeta.

La utilización de pigmentos como bermellón mezclado con blanco de plomo en las carnaciones originales contrasta con la aplicación de repintes en los que se ha utilizado blanco de titanio y blanco de zinc.

Los tonos verdes presentan una mayor complejidad ya que los tonos más oscuros corresponden probablemente a repintes en los que se han utilizado pigmentos a base de Cr (verdes de Cr), que incorporan cargas de baritina y otros pigmentos descubiertos posteriormente a la realización de la obra. Por el contrario los tonos verde claros sugieren la utilización de compuestos de cobre, probablemente verdigris.

Se ha observado la utilización de lapislázuli para la realización de los tonos azules. En un punto con este mismo tono se observa que se ha utilizado un pigmento similar al utilizado para los verdes claros.

No se ha podido caracterizar la naturaleza del pigmento utilizado para la obtención de los tonos rojos, y se sugiere la posible utilización de pigmentos orgánicos para su realización.

Para la realización de los tonos grises es probable la adición de pequeñas cantidades de pigmentos negros, tipo negro carbón o marfil al blanco de plomo. Estos mismos pigmentos han sido utilizados para la realización de los tonos malva además de pigmentos de naturaleza orgánica tipo lacas o carmín para su obtención.

Anexo I.

Localización de los puntos de análisis.



Ángel de los clavos



Ángel de la corona de espinas



Ángel de la lanza



Ángel obediens.

**EQUIPO TÉCNICO DE INFORME ANALÍTICO POR FLUORESCENCIA
PORTÁTIL Y ESPECTROMETRÍA VIS NIR LAS POLICROMÍAS DE
CUATRO ÁNGELES DEL PASO DE JESÚS DEL GRAN PODER**

Angel Polvorinos del Rio

Dpto. Cristalografía Mineralogía y Química Agrícola

Grupo RNM185 Teledetección y Geoquímica

Auxiliadora Gómez Morón

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

CAPÍTULO II.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA ESTRUCTURA PORTANTE.

1.1. DATOS TÉCNICOS.

La fábrica de la parihuela y del armazón interno de la canastilla se entiende como un sistema de transmisión de cargas. Así, se establece una relación de interdependencia entre las distintas partes, que hace que el paso funcione como un todo, en el que cada parte tiene una función secundaria en el conjunto, aportando rigidez y estabilidad estructural.

La parihuela ocupa aproximadamente dos terceras partes del volumen del paso. Se trata de la estructura portante del conjunto y es una construcción planteada para servir de apoyo a la canastilla y a los elementos que sobre ella se ubican, además de dar cabida al grupo de costaleros, que van a portar dicho paso.

La estructura portante¹ está realizada en madera, con vigas de sección cuadrada o rectangular, ensambladas entre sí y acabadas con una pintura de color gris por el interior y color pardo en las caras externas. Se combinan básicamente cuatro tipos de ensambles entre estas vigas².

1.-Unión viva.

2.-Caja y espiga.

3.-Media caja.

4.-Media cola de milano combinado con media caja.

La parihuela tiene seis patas que salen de la *mesa*, cuatro en las esquinas y una en cada punto central de ambos costeros. Estas patas, llamadas en adelante *zancos*, se ven atravesadas por dos vigas transversales situadas a dos alturas. La situada en la parte más baja, a 30 cm. del suelo, es la *zambrana* y la superior, situada entre los respiraderos y la mesa, es el *travesaño*. La unión entre los zancos de las esquinas y el travesaño se refuerza con unas *escuadras* de metal atornilladas a las caras laterales de zancos y travesaño.

Los ensambles, a unión viva entre las dos vigas que conforman los zancos de las esquinas, se han reforzado con tornillos.

Otros ensambles, como los de la intersección entre los *pendolones* y el travesaño, se solucionan con medias colas de milano que se ven desde el interior de la parihuela, a media caja y con refuerzo de dos espigas.

¹ Fig II. 95

² Fig II. 98

Las uniones entre el travesaño y la *zambrana* con los zancos, realizadas a caja y espiga, se refuerzan también con dos espigas de madera.

Otro elemento constitutivo de la parihuela son las siete *trabajaderas*, realizadas con listones de madera con el canto curvo. Estos listones se sitúan atravesados y se unen a la parte inferior de la mesa por medio de unas estructuras de madera intermedias encoladas y atornilladas. Están numeradas de la primera a la séptima mediante una incisión en la madera con numeración romana. La primera se sitúa en la trabajadera más cerca del frente y la séptima en la más cercana a la trasera.

La parte superior de la Parihuela en la que se sitúan los respiraderos, está forrada con una tela metálica clavada a los zancos, los pendolones y el travesaño.

En la canastilla se pueden distinguir dos partes bien diferenciadas por sus características formales, constructivas y funcionales como son la estructura que hace las veces de armazón interno y el exterior, compuesto por la parte visible tallada.

La estructura de tablas del interior de la canastilla del paso está construida bajo el mismo principio de apoyo sobre el elemento inferior a él, en este caso la *parihuela*. Esta especie de armazón interno está formado por dos plantas de tablonos ensamblados en posición horizontal separadas por una estructura de piezas de madera, que en posición vertical adquieren la función de vigas de apoyo, dando toda esta estructura cohesión a la parte externa de la canastilla.

Uno de los elementos de este armazón interno es la *mesa*, superficie plana que hace las veces de piso sobre el que se monta la canastilla y además de techo en el que se ensamblan las trabajaderas y del que parten hacia abajo los zancos.

En la parte superior visible se encuentra forrada por una lámina de metal dorado sobre la que se colocan atornillados algunos elementos como el llamador y los guardabrisas.

La mesa presenta un hueco rectangular en el centro de unos 82 cm. por 260 cm. desde el que se accede al interior de la canastilla y al reverso de la talla decorativa. En los bordes internos de esta caja central se disponen una serie de vigas, cinco en cada uno de los costeros, dos en el frente y dos en la trasera, que forman una especie de armazón interno que sirve de elemento portante de la parte decorativa externa de la canastilla y de los elementos que sobre ésta se transportan.³

La mesa se construye con tablonos ensamblados al hilo en los costeros, frente y trasera. Las cuatro uniones entre estas partes se realizan a unión viva.

³³ Fig II. 96

En la mesa se distinguen dos planos ensamblados al hilo y reforzados con tornillos.

Se remata la mesa con una moldura decorativa tallada y dorada dispuesta a todo lo largo de los cuatro cantos.

Las vigas, o *costillas* que forman este armazón interno están realizadas en madera, tienen sección cuadrangular con una medida de 7 cm. de lado y están pintadas de color gris, sin que medie preparación entre la capa de color y el soporte.

El apoyo en la parte central del armazón interno no se realiza con una única viga de sostén sino que a ambos lados del hueco central, y dentro de la gran curva convexa de los costeros del Paso, se disponen sendas estructuras de madera realizadas con cuatro maderos enfrentados y conformando dos marcos o bastidores de apoyo.

Los ensambles entre las costillas con el plano superior de la mesa y con la tarima se realizan encolando las caras transversales de las costillas a la cara longitudinal de la mesa y la tarima.

Cuando el paso llegó al IAPH para su estudio, el hueco interno estaba cerrado por seis planchas de cinc montadas sobre bastidores de madera atornilladas a las costillas que fueron colocadas por la Hermandad con la intención de proteger a los calados de la canastilla de agentes externos.

Por último, sobre la estructura formada por las costillas y las tablas longitudinales que van dibujando las curvas de la canastilla, se sitúa la *tarima*, realizada con tablones de madera vista ensamblados al hilo y dispuestos transversalmente. En la cara interna, la tarima se encuentra reforzada bajo la zona donde va atornillada la peana del Cristo con dos listones de madera encolados y atornillados a la misma.⁴

En las cuatro esquinas de la parte inferior de la tarima, las piezas de madera se ensamblan a inglete.

1.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Al ser de la misma factura el conjunto formado por la estructura portante, tanto la forma de construcción como su estado de conservación son muy similares.

La madera utilizada aparece en buen estado de conservación, no observándose señales que indiquen problemáticas tales como acción de insectos xilófagos, o de microorganismos.

Tras la fase de estudio se puede afirmar que de forma generalizada los sistemas de ensambles mantienen su funcionalidad, no han perdido su

⁴ Fig II. 96

capacidad de unión. Por ello se desprende que en general el estado de conservación de los ensambles es bueno.

Como se ha dicho, los ensambles utilizados en la unión de las diferentes partes no presentan graves problemáticas en general, aunque sí se observan algunas uniones con separación entre planos o astillamiento de algunas de las partes. Las costillas, unidas a la mesa y a la parte inferior de la tarima, no presentan problemas en las zonas de ensamble. Por el contrario, se aprecia cierta separación entre los planos es en los ensambles a inglete de las esquinas de la tarima, aunque esta separación puede ser de la factura original. En la mesa y la tarima se aprecian multitud de orificios provocados por elementos metálicos que habrán tenido alguna función, aunque esta se desconoce. La mesa, en el interior de la canastilla, presenta numerosos depósitos superficiales de gotas de cera, polvo o astillas de madera.

2. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CANASTILLA.

2.1. DATOS TÉCNICOS DEL SOPORTE.

El conocimiento del material utilizado en la realización del paso es factor básico para el análisis de los deterioros. La madera es un material complejo, cuyo comportamiento está determinado por su estructura anatómica y las condiciones ambientales a las que está sometida.

La canastilla se ha sometido a un análisis visual muy exhaustivo tanto del exterior como del reverso, apoyado por los medios auxiliares necesarios como son el estudio radiográfico y el análisis en laboratorio de muestras de madera. Del estudio de las placas radiográficas se desprenden datos importantes tales como la disposición, el ensamblaje de las piezas conformantes y los sistemas de refuerzo de ensambles empleados tales como los elementos metálicos y otros.⁵

El estudio en laboratorio de las muestras de madera dio como resultado *cedrela*⁶ que, aún siendo una muestra milimétrica de un área concreta, suponemos que es la empleada para la ejecución del conjunto de la canastilla por la similitud visual encontrada entre la madera de esa zona y la de otras zonas de la misma canastilla.

La canastilla es la parte visible del paso, donde se presenta una decoración de talla dorada, las esculturas de los veinticuatro ángeles adosadas en el frente, la trasera y ambos costeros, las ocho cartelas y los seis ángeles pasionarios que se disponen encima.

Debido a que el reverso de la talla está forrado con una tela en prácticamente toda la superficie, no se ha podido determinar con exactitud la disposición de todas las piezas conformantes. No obstante, para obtener mayor información, se abrió una ventana en el forro interior en el costero izquierdo y en la

⁵ Fig II. 16

⁶ Consultar informe biológico

trasera y así poder observar el reverso. Una vez realizada la inspección la tela se volvió a encolar en su sitio.⁷

Otra circunstancia que dificulta la observación directa del estado de la madera y del ensamblaje de las piezas es que el reverso de la canastilla está por completo recubierto de una capa de preparación y color que impide observar el sistema constructivo y el estado de conservación del soporte.

La caja se construye con listones de madera de cedrela ensamblados al hilo horizontalmente. Las piezas se cortan siguiendo la curva que tienen que conseguir en la sección de planta y se van encolando entre sí, adaptándose a la curva del perfil. Una vez construido este embón en el que se ve el volumen general básico de la canastilla, se procede a tallar la superficie.

El tamaño de estas piezas longitudinales oscila entre 1 cm. y unos 5 cm. de alto. En la zona estudiada del interior de la canastilla se combinan piezas de madera de unos 2 cm. aproximadamente para construir el basamento. En la gran curva central las piezas encoladas entre sí son de mayor tamaño, casi todas de unos 4,5 cm. de ancho. Para las curvas de menor tamaño situadas en la parte superior se han empleado listones de madera de unos 2 cm. de ancho. Todas estas piezas están encoladas, como ya se ha dicho, a unión viva. No se han encontrado elementos originales para el refuerzo de estas uniones tales como tablillas cruzadas o elementos metálicos.

Las áreas del reverso en las que se alojan las cartelas presentan los cantos de las piezas utilizadas sin tallar ni desbastar. En cambio, el reverso de los relieves calados está tallado, no distinguiéndose en ellos la colocación de las diferentes piezas que lo conforman.

Se ha podido observar sólo el empleo de ensambles al hilo entre la sucesión de listones longitudinales que conforman el volumen de la caja, aunque es de suponer que para la unión de las esquinas y las uniones entre los distintos tramos de curvas se hayan empleado otros sistemas de ensamblaje tales como ensambles “a cabeza” y a *inglete*.

Una vez conformado el volumen general de la canastilla, se le adosan elementos tallados independientemente adaptándose al volumen de las curvas del canasto y formando entre todos un conjunto. En la construcción de la canastilla intervienen elementos metálicos con distintas funciones, que básicamente se pueden agrupar en la función de refuerzo de ensambles entre piezas constitutivas, la de unión de las piezas de la canastilla con el resto del conjunto del Paso y la de agarre de los elementos tallados exentos como los ángeles y las cartelas.

Los veinticuatro ángeles adosados a los costeros de la canastilla se anclan a la misma utilizando pernos roscados que atraviesan los calados y se atornillan al reverso de la caja. Hay cuatro cabezas de angelitos -dos en cada uno de los costeros laterales- que también son tallas independientes y se unen a la canastilla por medio de unos pernos atornillados a la misma. De igual modo

⁷ Fig II. 97

ocurre con las cartelas, que se tallan independientemente y se unen al resto por medio de tornillos que atraviesan el volumen de la caja. Aunque las cartelas se pueden considerar como parte indisoluble de la talla de la canastilla, y no como elementos independientes anexos a la caja.

La superficie visible de la mesa está recubierta de una plancha metálica dorada. Sobre ésta se disponen algunos elementos tales como dos guardabrisas en cada uno de los lados y el llamador en el frente. La unión a la canastilla de los cuatro ángeles pasionarios de las esquinas se soluciona con unos pernos que atraviesan todo el alto de la canastilla y, pasando a través de unos cilindros de metal, se atornillan al plano de apoyo de la peana. Los dos ángeles pasionarios situados en los centros de ambos costeros están anclados a la tarima de la canastilla por medio de tornillos tirafondos.

Sobre la tarima, además de las esculturas a las que se ha hecho referencia, se atornillan las bases de cuatro faroles. La tarima tiene una zona en la parte central delantera más reforzada estructuralmente que el resto, dispuesta para atornillar la peana de la imagen de Jesús del Gran Poder. El refuerzo de esta parte se hace a través unos listones de madera atornillados transversalmente a las tablas longitudinales del interior de la tarima.

Toda la superficie de la tarima está recubierta de unos canutos de fibras vegetales que sirven para agarrar los arreglos florales.

La moldura, o *moldurón*, es un elemento decorativo que recubre todo el larguero, situado justo encima de los respiraderos. Su función es embellecer los bordes de la mesa. Está documentado que es de factura posterior a la ejecución de la canastilla, realizado por Guzmán Bejarano en 1969. Es de madera tallada y dorada, formando un diseño que, al igual que en la canastilla, va dejando calados o espacios sin tallar.

Las *maniguetas* se realizan a la vez que el *moldurón*. Están construidas en madera tallada sin policromar. Sus medidas son 32 cm. X 18 cm. x 65 cm. (h x a x p) Se construyen mediante varias piezas dispuestas a lo largo del volumen general, ensambladas “al hilo”. La madera utilizada para la talla de estos elementos es de bastante peso y densidad. Cada manigueta pesa unos 7 Kgr.⁸ En el interior de cada manigueta se inserta un perno de hierro con rosca en el extremo, con 2 cm de diámetro por 18 cm. de largo en su parte externa. Este perno atraviesa el moldurón y se introduce en un hueco practicado en el zanco, en el que se atornilla con una tuerca.

2.1.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE.

Fisuras.

La mayoría de las fisuras que se aprecian en la canastilla presentan una disposición horizontal. Este tipo de grietas se ha producido en la unión de las piezas conformantes de la canastilla que, como ya se ha comentado, está construida básicamente con la superposición de listones de madera encolados

⁸ Fig II. 31

horizontalmente. Estas fisuras delatan problemáticas en los ensambles entre las piezas constitutivas, seguramente debido a los movimientos de la madera ante los cambios de temperatura y humedad a lo largo de los años. Hay otras fisuras producidas por separación de planos de ensamble que presentan una dirección vertical, localizadas tanto en las uniones por cabeza entre algunas piezas como en ensambles a unión viva entre otras piezas pequeñas con disposición vertical, como las de la crestería.

Es significativo que en las cuatro esquinas de la canastilla se han producido unas fisuras con recorrido vertical localizadas en los volúmenes curvos de las esquinas, donde se alojan las cartelas de las águilas. Estas fisuras marcan las líneas de unión de las piezas de las esquinas con el resto de la canastilla. Los ensambles en esta zona son a unión viva e inglete. Otro tipo de fisuras son las que tienen una trayectoria errática y se localizan en áreas muy puntuales. Estas delatan incidencias tales como fracturas en el soporte. Por ejemplo, en el lado derecho del grutesco del costero izquierdo hay una fisura con una trayectoria en línea quebrada producida por rotura del soporte.

Separación de ensambles.

Los movimientos naturales de los soportes de madera causados por los cambios estacionales de los parámetros ambientales en algunos casos, y por el vencimiento por las fuerzas de tracción de la estructura lúnea en otros, causan la aparición de separaciones y desplazamientos de piezas. En la mayor parte de los casos sólo se ha producido una ligera separación de las piezas y en otros, los de mayor importancia, la pérdida de funcionalidad del ensamble viene acompañada del desplazamiento de éstas.

Los problemas de separación de ensambles son los que reflejan algunas de las fisuras ya referidas. La manigueta de la trasera izquierda presenta una fisura localizada en una línea de ensamble entre dos de las piezas centrales que la conforman.

Problemas de estabilidad.

En general, el conjunto de la canastilla presenta buena estabilidad estructural ya que el armazón interno soporta el peso que pueda ejercer tanto la misma canastilla como la carga colocada sobre la tarima del paso. Las maniguetas presentan una problemática con respecto a su sujeción al paso. El hueco practicado en los zancos de la estructura tiene demasiado diámetro, con lo cual pierden firmeza en el agarre. El resultado de esta situación es el vencimiento de estos elementos hacia abajo, ejerciendo palanca sobre el moldurón, lo cual está provocándole fisuras y fracturas.

Deformaciones.

En el costero izquierdo se observa una zona con una especie de hundimiento o deformación en horizontal en la faja convexa central de la canastilla, justo donde se sitúa el león con los dos angelitos. Se trata de una fractura de la madera en vertical que parece producida al incidir peso sobre esa zona. Esta incidencia se encuentra sólo en ese punto en concreto de manera que no

debe ser algo producido por el sistema constructivo mismo de la canastilla sino por alguna circunstancia particular.

Fracturas.

Se han detectado fracturas puntuales en la canastilla y el moldurón. Se trata de la rotura de fragmentos de pequeño tamaño producida por golpes. Las roturas, aunque se encuentran dispersas por la canastilla se concentran mayoritariamente en la crestería. En las cuatro esquinas del moldurón se encuentran unas líneas de separación de ensambles⁹, justo bajo los orificios en los que entran los pernos de sujeción de las maniguetas. Este daño está directamente relacionado con la tensión y el peso que ejercen estos elementos sobre la moldura. Además, aunque las maniguetas sean prácticamente elementos decorativos, se suelen dejar colocados en la Casa de Hermandad durante todo el año, no limitándose esta acción al día de la procesión.

Pérdidas.

El soporte de la canastilla no ha sufrido la pérdida o mutilación de piezas de forma importante. Se ha observado no obstante, la existencia de pequeñas pérdidas de soporte, dispersas por la talla decorativa, que afectan sobre todo a elementos ornamentales. Se trata algunos pequeños fragmentos de madera localizados sobre todo en la crestería y el moldurón del frente o en la crestería, el moldurón y el primer piso del costero izquierdo.

Ataque biológico.

No se han detectado orificios de salida de insectos xilófagos ni señales de infección por hongos.

2.1.3 INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES.

Resanado de fisuras

Se han detectado algunas actuaciones en el soporte realizadas con la intención de reparar daños. Tal es el caso del resanado de grietas que se puede observar al observar las señales en los estratos más superficiales de dorado y color tanto en el reverso de la canastilla como en la cara visible. En cualquier caso, las aplicaciones de estucos y dorados en superficie son tales que no dejan apreciar con claridad cómo se han reparado exactamente esas fisuras.

Todo el moldurón, como ya se ha comentado, es de factura posterior al original, así como las maniguetas. Los ensambles a inglete de las esquinas del moldurón están reparados en alguna intervención anterior, aunque en el examen efectuado al Paso sólo se aprecia la reparación en los estratos más superficiales y no se puede ver el alcance de esta intervención en el soporte.

⁹ Fig II. 29 y 30

2.2. DATOS TÉCNICOS DE LA POLICROMÍA.

Como se ha indicado en el estudio histórico, la canastilla del paso está policromada en todo su conjunto. Todos los elementos ornamentales presentan una capa dorada decorativa, y en un área concreta –la de dos parejas de angelitos y otras dos de cabezas de ángeles aladas en los costeros- se aplica también color. Sólo las zonas que quedan completamente ocultas, como la estructura interna y otros puntos no visibles desde la perspectiva del observador, no están doradas sino que sólo tienen una capa de color ocre.

En el análisis visual de la secuencia estratigráfica de la policromía se aprecia una capa de preparación blanca de grosor medio aplicada de forma homogénea en toda la superficie de los relieves decorativos. En las zonas doradas existe un estrato de bol sobre la preparación, que recibirá la lámina de oro, aplicado al agua. La superficie dorada combina el acabado mate para los lazos de las decoraciones y el acabado bruñido para el resto.

Se emplean otras técnicas polícromas decorativas de forma puntual, como la ya referida en los angelitos situados en ambos costeros.¹⁰ La policromía de los ángeles presenta características de técnica oleosa. Combina un color ocre rosado en la superficie de carnaciones, pardo oscuro para los cabellos y color rojo, azul y verde sobre lámina de oro en las alas.

2.2.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA POLICROMÍA.

Problemas de adhesión.

Aunque en general la superficie dorada presenta buena cohesión entre sus estratos constitutivos, existen zonas con problemas de adhesión entre la preparación y el soporte. Las áreas con problemas de adhesión se sitúan alrededor de las fisuras en las líneas de ensambles. En algunos casos la adhesión es tan defectuosa que existe inminente riesgo de desprendimiento de los estratos polícromos.

Cuarteado.

Se aprecia un cuarteado reticular irregular que se origina en la capa de preparación y se transmite a los estratos de bol y color. Es un cuarteado fino causado por los movimientos del soporte, que no presenta defectos de adhesión entre los estratos. Se encuentra generalizado por toda la canastilla, aunque es casi inapreciable en muchos puntos.

Pérdidas.

En algunas zonas muy puntuales se observa la pérdida de los estratos de color, oro y preparación. No es un número muy alto de lagunas porque el paso es sometido periódicamente a intervenciones de *retoque* de los estratos más superficiales de oro y color, por lo tanto estas pérdidas son subsanadas casi a medida que se producen. Generalmente las pérdidas abarcan todos los

¹⁰ Fig II. 11

estratos de preparación, bol, color o lámina de oro. Las áreas afectadas por más lagunas sin preparación y desgastes de la lámina de oro se sitúan alrededor de las fisuras de las líneas de unión de ensambles y alrededor de los ángeles exentos y de las zonas de contacto de los mismos con los relieves dorados.

Desgastes.

Las abrasiones y desgastes generalmente están relacionadas con daños de tipo antrópico, como rozamientos sobre la lámina de oro. Es por ello muy frecuente que estos daños aparezcan en las zonas más accesibles. Los desgastes observados se producen en áreas muy concretas del dorado.

2.2.3 INTERVENCIONES IDENTIFICABLES.

Tras el estudio efectuado a la superficie polícroma de la canastilla, con el apoyo de los medios auxiliares y los métodos físicos de examen empleados, se puede decir que toda la superficie es producto de intervenciones sucesivas en los estratos más superficiales. Sobre una capa generalizada de preparación, bol y oro, se superponen intervenciones parciales a base de aplicaciones de lámina de oro en algunos casos, y de estuco y oro en otros. Estos reestucados y redorados se sitúan en las zonas con más problemas de pérdidas como son las ya referidas de las líneas de ensamble entre los bloques de madera.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ELEMENTOS ADOSADOS A LA CANASTILLA.

3.1. CARTELAS.

3.1.1 DATOS TÉCNICOS.

SOPORTE.

Los elementos adosados siguen el sistema constructivo de la canastilla, se tallan en un embón realizado a base de listones unidos longitudinalmente y paralelos al plano horizontal. En las águilas bicéfalas las plumas de las colas están talladas independientemente y se ensamblan al embón general. Las cartelas se sujetan a la canastilla por dos puntos mediante armellas o tornillos, por lo que pueden ser desmontados sin menoscabo material de la obra. Las cartelas de las esquinas se sujetan con tornillos situados a ambos lados del óvalo que se introducen desde la cara anterior; las otras desde el interior de la canastilla mediante armellas situados uno en la parte central entre ambos óvalos y otro bajo el óvalo inferior.

Las coronas que llevan sobre sus cabezas las águilas son piezas independientes y están sujetas mediante escuadras metálicas y tornillos o espigas de madera.¹¹

3.1.2 DATOS TÉCNICOS.

POLICROMÍA.

La policromía y dorado que presentan actualmente estos elementos no son los originales.

En las cartelas se emplean diferentes técnicas policromas:

Las cuatro cartelas con forma de águilas bicéfalas se policroman con la técnica del estofado, sobre oro bruñido se aplica una capa de color sobre la que se realiza un esgrafiado lineal dando forma al plumaje permaneciendo en oro las garras, picos y coronas. Las restantes cartelas están doradas. Por último los relieves se policroman con una técnica oleosa iluminando la escena de forma naturalista.

3.1.3. INTERVENCIONES IDENTIFICABLES.

SOPORTE.

Como en el resto de la canastilla las intervenciones realizadas en estos elementos tienen como objetivo la reparación de los deterioros y efectuar pequeñas adaptaciones frente a las necesidades funcionales que han ido surgiendo. De esta forma se identifican operaciones para consolidar el soporte como son la reparación de fisuras y separaciones parciales entre piezas y el reensamblado y reposición de fragmentos. Estas operaciones están realizadas en diferentes épocas y maestría.

POLICROMÍA.

Como ya se ha mencionado en el apartado anterior la policromía no es la original y sólo en los relieves se conserva al menos una anterior. Esta se aprecia a simple vista a través de las pérdidas de policromía. Además de la repolicromía general encontramos aplicaciones de capas parciales de color que coinciden con las reparaciones del soporte.¹²

3.1.4 ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Los deterioros presentes en estos elementos derivan de la manipulación del paso y de las intervenciones inadecuadas realizadas.

La sujeción de fragmentos de soporte mediante elementos metálicos ha ocasionado la pérdida de la policromía de la zona además algunos están

¹¹ Fig II. 25

¹² Consultar análisis químico de policromía

desplazados de su posición original y otros corren el riesgo de desprenderse ya que la reparación no ha sido efectiva. Las reconstrucciones de fragmentos en los óvalos no se ajustan formalmente al original. A las coronas de las águilas se les ha recortado un fragmento con forma cuadrangular en la cara posterior.

En la policromía se han ocasionado de forma fortuita pérdidas y desgastes del estrato superficial de color. Otra de los problemas detectados es la alteración cromática de los barnices y repintes aplicados que al mismo tiempo desbordan la zona a reconstruir ocultando parte del original.

Por otro lado los movimientos naturales de la madera se han transmitido al estrato policromo produciendo fisuras en el mismo de recorrido lineal y en algún caso errático.

3.2. ESCULTURAS.

3.2.1 DATOS TÉCNICOS.

SOPORTE.

Las esculturas exentas siguen un mismo esquema constructivo y una misma técnica pictórica. Responde a la tipología de escultura en madera tallada y policromada y ojos de cristal, en los ángeles pasionarios además presentan lágrimas de cristal.

El embón del que parte la talla es macizo, se conforma a partir de una pieza del tamaño aproximado de la imagen al que se irán adosando piezas para configurara brazos y piernas, las piezas se disponen longitudinalmente y el ensamble que se establece es a "unión viva". A través de las radiografías se ha observado la utilización de clavos de forja para reforzar la unión de piezas, como pauta se han utilizado en el ensamble de la mascarilla y en el de las alas. Además en las imágenes de los ángeles pasionarios se han utilizado para reforzar los ensambles de las diferentes piezas que posteriormente configuraran la vestimenta. Con posterioridad a la factura de las imágenes y en época cercana se han añadido más clavos con el mismo fin: reforzar la unión de piezas; se localizan en la unión de las alas al cuerpo y en algún caso particular en la propia ala, en el caso de los ángeles pasionarios se localizan también en la vestimenta, base, peana y cartela. Para alojar los ojos de cristal el método seguido consiste en la separación de la pieza que forma la cara para realizar el hueco y vaciado de los párpados. Las alas se tallan en piezas independientes y la unión al cuerpo del ángel queda reforzada por clavos de forja.

Las imágenes de los ángeles pasionarios quedan ancladas y fijadas a bases de madera. El sistema que se utiliza es el de caja y espiga, desarrollado de la siguiente manera la pieza de los pies se prolonga y se embute en cajas practicadas en las bases; estas bases de madera no han sido policromadas. Finalmente las imágenes se instalan de forma permanente sobre peanas de madera talladas y doradas utilizando para ello espigas de madera y tornillos tirafondo.

Los atributos de la pasión que llevan estos ángeles en las manos se sujetan mediante puntillas, en algunos casos se ha utilizado además adhesivo, las cartelas de los cuatro ángeles de las esquinas se fijan a las manos con tirafondos y a la peana con caja y espiga. El anclaje al paso se realiza a través de las peanas. El sistema de anclaje de los ángeles que ocupan las esquinas consiste en una barra roscada que atraviesa la canastilla y se enrosca en la base de la peana, un cilindro metálico fijo en la canastilla procura el paso de la barra de sujeción. El anclaje de los ángeles que se ubican en los costeros se realiza mediante cuatro tirafondos desde la tarima.¹³

Los ángeles que se adosan a la canastilla se apoyan levemente en las volutas o simulan flotar en el aire para enmarcan y mostrar al espectador las escenas talladas en las cartelas. La disposición de ángeles se desarrolla en cada plano del paso de forma simétrica y se repite en los planos paralelos. Dependiendo de la postura adoptada el sistema de anclaje se situara en un lugar diferente pero siempre oculto a la mirada del espectador. La mayoría de los ángeles tienen duplicado el sistema de anclaje, el original está en el interior de la talla y consiste en una pletina con una zona roscada que se introduce en una caja que se cierra con tapa de madera. Sobre este sistema se ha colocado el segundo que consiste igualmente en una pletina metálica con una zona roscada pero sujeta con tirafondos, en algunas de las tallas se ha mutilado parte del soporte para posicionar correctamente la pletina.

POLICROMÍA.

La policromía que se aprecia en las esculturas no es la original. Se resuelve con técnica oleosa en las carnaciones, es de aspecto pulido y brillante. Los rubores se funden con el color de fondo mientras que los rasgos faciales se sobreponen, están realizados utilizando diversos matices y con una pincelada suelta. Las carnaciones se realizan directamente sobre la anterior y esta primera policromía se ejecuta sobre una capa fina de aparejo magro de color blanco.

Las vestimentas y alas se policroman con la técnica del estofado, la capa de color es de carácter magro y mate. En las alas se utilizan varias tonalidades para potenciar el juego de claro-oscuro (del volumen) y un esgrafiado lineal para describir las plumas. Los paños se decoran con motivos vegetales o florales mediante un esgrafiado simple y esquemático de trazo expresivo. El interior de la vestimenta de los ángeles pasionarios se decora con una corladura. Esta policromía se realiza sobre una gruesa capa de aparejo, bol rojo y oro bruñido. En la zona de alas y vestimentas no existe otra policromía subyacente.

¹³ Los elementos de anclaje al Paso, barras roscadas y tirafondos, han sido descritos por miembros de la hermandad. Los ángeles llegaron al IAPH desmontados.

3.2.2. INTERVENCIONES IDENTIFICABLES.

SOPORTE.

Se han realizado diferentes intervenciones a lo largo del tiempo con la intención de reforzar el soporte y reponer fragmentos perdidos. Algunas de estas intervenciones ya han sido referidas en el apartado de datos técnicos.

En los ángeles pasionarios se han espigado las piernas derechas, hubiera o no fractura, la espiga se ha introducido perforando a través de la policromía con la consiguiente pérdida de la misma, la espiga es visible en el talón ya que la zona no ha sido estucada y reintegrada cromáticamente. En los casos donde sí había una fractura se ha encolado previamente y el adhesivo está desbordado cubriendo la policromía. Las alas han sido reforzadas en diferentes ocasiones, siendo apreciables, a simple vista, algunas de las puntillas o adhesivos utilizados a tal efecto¹⁴. También han sido reforzados con la inclusión de puntillas piezas que conforman la vestimenta, peanas y cartelas de los ángeles pasionarios.

Se han colocado nuevos sistemas de anclaje en los ángeles de la canastilla. Se han reensamblado brazos¹⁵, piernas y dedos y se han repuesto algunos dedos. En el caso del ángel D3 el brazo no ha sido colocado en la posición correcta quedando los planos de ensamble separados. Como ya se ha comentado los ángeles se distribuyen de manera simétrica con la salvedad del referido y del F3, cuya ubicación original se suplantán, así se explica el desplazamiento del brazo en el reensamblado y el anclaje tan forzado que guarda para poder ser colocado en la ubicación actual. Por último, se han utilizado puntillas para fijar algunos de los ángeles a la canastilla o para sujetar los atributos de los ángeles pasionarios.

POLICROMÍA.

Como ya se ha señalado la policromía no es la original y está realizada sobre restos de una policromía anterior. De ésta sólo quedan las carnaciones que se pueden apreciar a simple vista en alguna de las lagunas de policromía. De la policromía primera de las vestimentas no se han detectado vestigios, se eliminó antes de ejecutar la actual. Con posterioridad a esta intervención general se han ido aplicando capas parciales de color para ocultar las reparaciones del soporte o en su caso pequeñas lagunas de policromía.

3.2.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN.

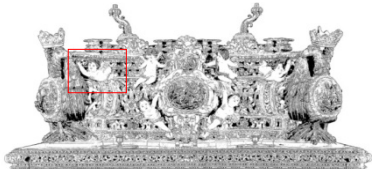
Las principales alteraciones presentes en el soporte la constituyen las intervenciones realizadas y aquellas provenientes de la manipulación del paso. En concreto se han producido pérdidas de fragmentos y desplazamiento en los planos de unión de algunos reensamblados. La fijación de elementos a las imágenes o la de éstas al paso mediante elementos metálicos ha ocasionado pérdida de la policromía de la zona y degradación

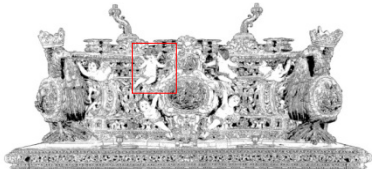
¹⁴ Fig II. 73

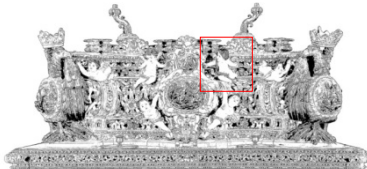
¹⁵ Fig II. 67

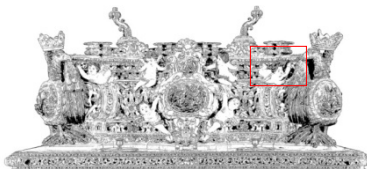
del soporte. En la policromía se han producido de forma accidental pérdidas, arañazos y desgastes. Para ocultar las reparaciones y reposiciones del soporte así como las pérdidas de policromía se han ido aplicando capas de color sobre el área afectada, estos retoques de color desbordan el daño y por tanto ocultan parte de la policromía de las tallas. Además, debido a la degradación natural de los materiales no se ajustan al cromatismo de la policromía original. Por otro lado los movimientos naturales de la madera han ocasionado leves fisuras en el estrato de policromía. En superficie se ha acumulado polvo y hollín que unido a la alteración cromática de los repintes deslucen e impiden la observación de la policromía en su valía.

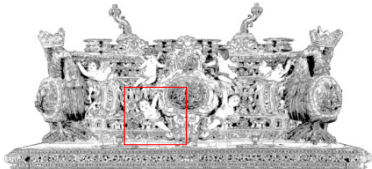
FICHAS DIAGNÓSTICO

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel. Inspección realizada "in situ"
Ubicación en el paso:	Frente. F1
	
Dimensiones (h x a x p):	15 X 36 X 19 cm.
Inscripciones	Localización: espalda Leyenda: no se reconoce.
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio de color pardo oscuro.
Fisuras	Fisuras por fractura en el brazo derecho, en el meñique derecho y en ambas alas.
Fracturas	Las reseñadas anteriormente.
Inestabilidad de piezas	Ambas alas.
Pérdidas	Orificio con pérdida de soporte en la cara interior de la pierna derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: en pantorrilla de la pierna derecha, atravesándole una puntilla el tobillo derecho desde la cara interna hasta la canastilla. Reensamblado en alas con introducción de puntillas de refuerzo; también en brazo derecho y meñique de la mano derecha.
Datos técnicos policromía	Alas: esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde claro y azul. En el anverso ocurre igual. Paño: esgrafiado con motivos vegetales a base ramas en color violeta claro.
Estado de conservación estrato policromo	
Adhesión	Algunas lagunas en el antebrazo y mano izquierdos, alrededor de la puntilla de anclaje y en el rostro.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas y el paño, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones.
Cuardeado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y gotas de cera.

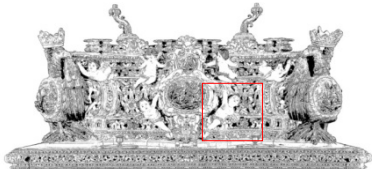
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Frente. F2
	
Dimensiones (h x a x p):	29,5 X 28 X 13,5 cm.
Inscripciones	Localización: reverso del ala derecha. Leyenda: 2
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio de color azul.
Fisuras	Dos en el brazo derecho. Una en el brazo izquierdo. Índice, anular y meñique de la mano izquierda. Ambas alas en la unión con el cuerpo. En la espalda. En la zona de asiento. En la pantorrilla derecha.
Pérdidas	Meñique de la mano derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: orificio en el soporte para entrada de un perno.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde claro, blanco y azul. En el anverso ocurre igual. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos vegetales a base ramas en color blanco grisáceo.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas y el paño, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en los dedos de las manos.
Cuardeado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Frente. F3
	
Dimensiones (h x a x p):	33,5 X 27 X 16 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda: no se discierne.
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio color pardo oscuro.
Fisuras	En la pantorrilla derecha, provocada por la pletina de anclaje a la canastilla. En el brazo derecho. En el Índice y corazón de la mano derecha. En el brazo izquierdo. En ambas alas. En la espalda, con recorrido longitudinal.
Fracturas	Mano derecha, índice y corazón. Ala derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con tuerca en el interior embutida en la pierna derecha. Reensamblado de fragmentos: índice y corazón de la mano derecha. Ala derecha. Añadido de fragmentos: meñique y anular de la mano derecha.
Datos técnicos policromía	<u>Alas:</u> esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde claro, blanco y morado. En el anverso ocurre igual. <u>Paño:</u> esgrafiado con motivos florales a base ramas y algunas flores a base de círculos en color verde.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color, sobretodo en el reverso. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en la espalda, las zonas de roce con la canastilla, y en general las zonas sobresalientes.
Cuarteado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.

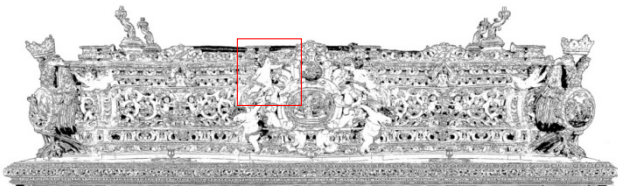
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel. Inspección realizada "in situ"	
Ubicación en el paso:	Frente. F4
	
Dimensiones (h x a x p):	16 X 36 X 22 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio de color azul.
Fisuras	Ambas alas, en la unión con el cuerpo.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: en el muslo izquierdo. Añadidos: meñique, anular y corazón de la mano derecha.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde, blanco y azul. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos vegetales en color violeta claro.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, sobretodo en el reverso, y el paño, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en el rostro, en el pie derecho y en las zonas más sobresalientes.
Cuarteado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo algunas gotas de cera.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Frente. F5
	
Dimensiones (h x a x p):	34 X 22,5 X 22 cm.
Inscripciones	Localización: dos inscripciones: costado izquierdo, reverso del ala izquierda. Leyenda: 1ª irreconocible, 2º 17
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio color miel.
Fisuras	En el brazo y pie derecho. Meñique derecho. En el dedo corazón de la mano izquierda. Ambas alas en la unión con la espalda. Fisura por fractura y reparación burda en la punta del ala izquierda. Fisura provocada por la inserción del sistema de cogida del ángel a la canastilla.
Fracturas	Las reseñadas anteriormente.
Pérdidas	Dedo índice de la mano derecha.
Mutilación	Para hacer un plano de apoyo para insertar el sistema de cogida a la canastilla.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con tuerca sujeta por dos tornillos en el costado izquierdo. Reensamblado de fragmentos: en brazo, pie y meñique derechos. Dedo corazón de la mano izquierda y punta del ala izquierda. Añadido de fragmentos: índice de la mano izquierda.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde claro, blanco y azul. En el anverso ocurre igual. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos florales a base ramas y algunas flores a base de puntos en color violeta claro.
Adhesión	Problemas de adhesión alrededor de la pletina de anclaje a la canastilla, en la parte inferior del brazo y pie derecho.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en las zonas de roce

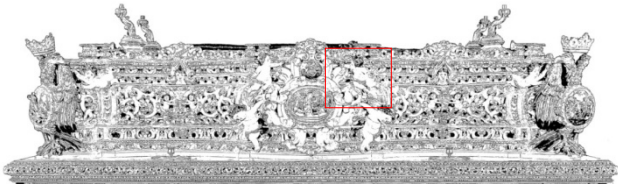
	con la canastilla y en el empeine del pie izquierdo.
Cuarteado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel. Inspección realizada "in situ"
Ubicación en el paso:	Frente. F6
	
Dimensiones (h x a x p):	32 X 27 X 20 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio de color pardo claro.
Fisuras	En el ala derecha, en la unión con el cuerpo. En el pie izquierdo.
Fracturas	En ala derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: en la cadera derecha con pletina de metal fijada con dos tornillos. Reensamblado: ala derecha.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando textura de plumas sobre lámina de oro en color verde y blanco.. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos vegetales y flores en color violeta claro.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas y el paño, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones.
Cuardeado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Condiciones del examen:	"in situ", anclado a la canastilla.
Ubicación en la canastilla	Costero izquierdo, I1
	
Dimensiones (h x a x p):	18 X 38 X 21 cm.
Inscripciones	Localización: rodilla izquierda. Leyenda: ilegible
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio azules.
Fisuras	En las líneas de fractura y en el ala izquierda, en la unión con el cuerpo y cabello. Fisuras en el soporte marcadas por la pletina de anclaje a la canastilla.
Fracturas	Mano derecha: segunda falange índice, anular y corazón.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	Primera falange del dedo índice, mano derecha.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: anclaje a la canastilla con pletina con tornillos en la rodilla izquierda, embutida. Reensamblado de fragmentos: Mano derecha: índice y anular. Refuerzos del anclaje con puntillas.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde en la zona superior y tonos blanco y morado en la inferior. <u>Paño</u> : Esgrafiado con decoración vegetal a base de flores esquemáticas y hojas, en color verde.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo alrededor de la pletina de sujeción a la canastilla.
Cuarteado	En carnaciones. Lineal, en dirección de la veta de la madera.

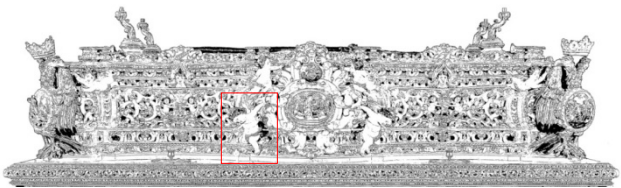
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Condiciones del examen: "in situ", anclado a la canastilla.	
Ubicación en el paso:	Costero izquierdo, I2
	
Dimensiones (h x a x p):	30 X 27 X 27 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda: ilegible
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio color siena.
Fisuras	En las líneas de fractura y en las alas, en la unión con el cuerpo. En la pierna izquierda marcadas por la pletina de anclaje a la canastilla. En el antebrazo derecho.
Fracturas	Mano derecha: segunda falange índice, anular y corazón.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas y brazo derecho.
Pérdidas	Pulgar izquierdo.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: dos puntas cada una de las alas, todas para reforzar los ensambles de las alas al cuerpo. Anclaje a la canastilla: pletina con tornillos en la pantorrilla izquierda, embutida en el soporte. Reensamblado de fragmentos: anular derecho (desplazado, parece de otro angelito). Refuerzo de las alas con diferentes adhesivos muy desbordantes. Pierna izquierda reensamblada con adhesivos y masillas muy desbordantes.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde en la zona superior y tonos azul y gris en la inferior. <u>Paño</u> : Esgrafiado con decoración vegetal a base de ramas, en color gris verdoso.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con

	pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo alrededor de la pletina de sujeción a la canastilla.
Cuarteado	En carnaciones. Lineal, en dirección de la veta de la madera.
Depósitos superficiales	Muchas gotas de cera, restos de diferentes adhesivos y acumulación de polvo.
Intervenciones identificables	Se aprecian muy bien dos policromías superpuestas en la planta del pie izquierdo.

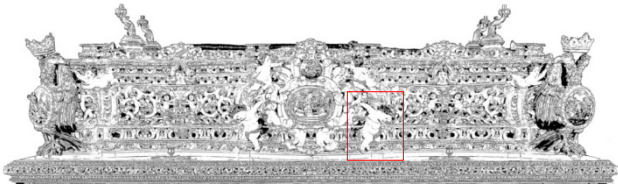
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Costero izquierdo. I3
	
Dimensiones (h x a x p):	31 X 29 X 10,5 cm.
Inscripciones	Localización: tobillo derecho y ala izquierda. Leyenda: F y 15
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio azul.
Fracturas	Brazo derecho. Meñique mano derecha, (pegado). Ala izquierda (pegada con masilla y pintura desbordante).
Orificios	Producidos por clavos, con la intención de sujetarlo a la canastilla; ocho en la pierna derecha (algunos atravesándola de lado a lado) y dos en la izquierda.
Pérdidas	Mano derecha, dedo anular, primera falange.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: casquillo de metal con rosca interna inserto en pierna derecha. Clavo en ala izquierda. Anclaje al paso: casquillo interno roscado embutido en la pierna derecha, bajo la policromía de superficie Reensamblado de fragmentos: brazo derecho. Meñique izquierdo. Ala izquierda, con masilla desbordante. Añadido de fragmentos: anular derecho con masilla. Mutilaciones: eliminación de soporte en zona de la pantorrilla derecha para encajar una tuerca de anclaje a la canastilla.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color blanco en la zona superior y rosa en la inferior. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos vegetales a base de hojas en color azul.
Estado de conservación estrato policromo	Manchas de óxido en policromía producidas por el metal del casquillo de sujeción a la canastilla.
Adhesión	Falta adhesión en los bordes de las lagunas

	de la mano derecha, pies y pierna derecha.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en las zonas sobresalientes, como las puntas de los dedos.
Cuarteado	En carnaciones. Lineal, en dirección de la veta de la madera.

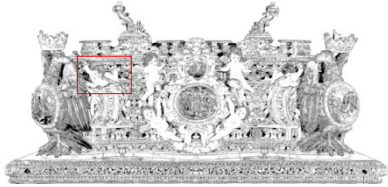
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Condiciones del examen:	"in situ", anclado a la canastilla.
Ubicación en el paso:	Costero izquierdo, I4
	
Dimensiones (h x a x p):	18,5 X 36 X 24,5 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda: ilegible
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio color azul.
Fisuras	En las líneas de fractura.
Fracturas	Mano derecha: índice. Mano izquierda: índice, anular y corazón. Ala derecha.
Inestabilidad entre piezas	Inestabilidad del anclaje a la canastilla, reforzado con una tanza desde la muñeca de la mano izquierda a una puntilla clavada en el Paso.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con tornillos en la pierna derecha, embutida en el soporte. Atraviesa la pierna. Reensamblado de fragmentos: ala derecha con adhesivo muy desbordante. Añadidos: todos los dedos de las manos.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde en la zona superior y tonos azul y carmín en la inferior. <u>Paño</u> : Esgrafiado con decoración floral a base de flores esquemáticas de siete puntos, color azul.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Pérdidas de policromía en el arranque del ala y alrededor de las líneas de fractura.
Cuarateado	En carnaciones. Sutil, en dirección de la veta de la madera.
Depósitos superficiales	Muchas gotas de cera y acumulación de polvo.
Intervenciones identificables	Repintes puntuales alterados.

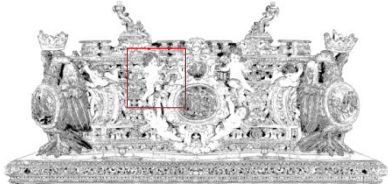
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en la canastilla:	Costero izquierdo. I5
	
Dimensiones (h x a x p):	41X37,5X 12,5 cm.
Inscripciones	Localización: 2 en la espalda y 1 en el ala izquierda Leyenda: L y 11; 11
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio pardo oscuro.
Estado de conservación del soporte	
Fisuras	Perimetral en el muslo izquierdo. Unión ala derecha. Brazo izquierdo zona del antebrazo y hombro.
Fracturas	Mano izquierda, índice y pulgar (pegado). Mano derecha, índice (pegado).
Pérdidas	Meñique izquierdo. Ojo derecho.
Elementos metálicos	Clavos de forja: dos en la cabeza, seguramente para reforzar la unión de la mascarilla. Uno en el ala derecha. Clavos de nueva factura: dos en ala derecha y tres en ala izquierda.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con dos tornillos en zona posterior lado izquierdo. Reensamblado de fragmentos: mano izquierda: anular, corazón, índice y pulgar (mal colocado). Mano derecha: índice. Añadido de fragmentos: mano izquierda, anular, corazón y pulgar.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro en la zona superior, en el anverso está matizado en las puntas de color anaranjado. La parte inferior, tonos azules, color rosa oscuro y gris. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos florales a base

	de seis puntos rodeados por líneas curvas y ramas ordenados en líneas paralelas. El paño se remata con una cenefa con los mismos motivos. El reverso se decora con círculos.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en las zonas sobresalientes, como las puntas de los dedos.
Cuarteado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en dirección de la veta de la madera.
Depósitos superficiales	Gran acumulación de polvo.

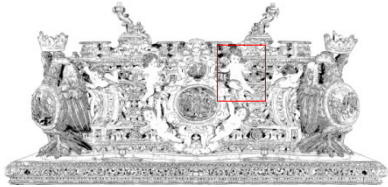
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Ubicación en la canastilla:	Costero izquierdo. I6
	
Dimensiones (h x a x p):	35,5X37,5X15,5 cm.
Inscripciones	Localización: espalda Leyenda: 12
Estado de conservación del soporte	
Fisuras	Unión ala derecha, unión con el cuerpo y parte central en la cara posterior.
Fracturas	Ala derecha. Mano izquierda, índice y pulgar (pegados). Mano derecha, índice y corazón (pegados).
Pérdidas	Meñique y anular derechos.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con dos tornillos en zona posterior lado derecho. Reensamblado de fragmentos: mano izquierda: índice. Mano derecha: índice y corazón. Dedo primero pie derecho. Añadido de fragmentos: pulgar izquierdo.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro en la zona superior, en el anverso esta matizado de color anaranjado las puntas. La parte inferior, tonos azules, camines y grises. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos florales a base de siete puntos rodeados por líneas curvas, flores de pétalos y hojas, ordenados en líneas paralelas.
Adhesión	Problemas de adhesión puntuales en las carnaciones y reverso del ala derecha.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en las zonas sobresalientes, como las puntas de los dedos y zonas de contacto con el paso.
Cuarteado	En carnaciones. Muy sutil, lineal, en

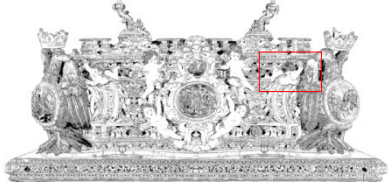
	dirección de la veta de la madera.
Depósitos superficiales	Gota de pintura utilizada en la protección interior de la canastilla. Gran acumulación de polvo en el reverso.

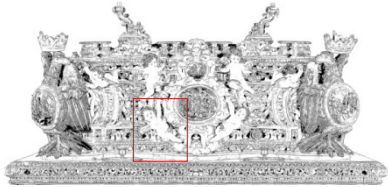
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Ubicación en el paso:	Trasera. T1
	
Dimensiones (h x a x p):	17 X 38 X 17 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda: TJ3
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color azul.
Fisuras	En las líneas de fractura.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	Primera falange del dedo corazón de la mano izquierda.
Elementos metálicos	Clavos de forja: dos en la cabeza, seguramente para reforzar la unión de la mascarilla. Clavos de nueva factura. Cuatro en las alas, visibles desde el exterior, de la última reparación del ala izquierda. Dos puntas de clavos en la mano izquierda.
Intervenciones identificables	Anclaje al paso: pletina con dos tornillos. Reensamblado fragmentos: mano derecha, meñique (desplazado). Mano izquierda, índice, anular y meñique. Añadido de fragmentos: meñique y anular de la mano izquierda.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, amarillo, azul, rosa claro y oscuro. <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos florales y puntos en color azul oscuro.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas.
Cuarteado	Pequeño y ordenado en las carnaciones.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y gotas de cera.

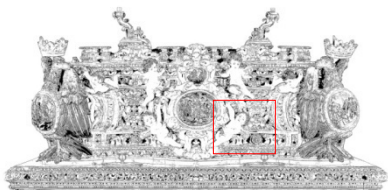
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso	Trasera. T2
	
Dimensiones (h x a x p)	32,5 x 24,5 x 15,5 cm.
Inscripciones	Localización. espalda Leyenda. TJ3, 14
Datos técnicos soporte	Macizo. Brazos añadidos a volumen general. Ojos vidrio azules.
Fisuras	Fisura horizontal en ala derecha, reverso.
Inestabilidad entre piezas	Ala derecha.
Elementos metálicos	Clavos de forja: dos en la cabeza, seguramente para reforzar la unión de la mascarilla. Dos en el ala derecha, uno en el ala izquierda. Clavos de nueva factura. Uno en el ala derecha.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: Pletina de metal con rosca interna, cogida con dos tornillos y una punta de forja. Sólo tiene la pletina más antigua. Anclaje al paso: pletina hierro en glúteos Reensamblado fragmentos. Ala derecha, refuerzo con dos puntillas. Añadido de fragmentos. Segunda pluma ala izquierda. Meñique izquierdo, (con desplazamiento, colocado antes de la repolicromía de superficie).
Datos técnicos policromía	Alas: esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, gris y azul. Paño: Esgrafiado con decoración vegetal a base de hojas grandes, en color verde claro.
Estado de conservación estrato policromo	Fisuras en la policromía, en el ala derecha y el dedo meñique izquierdo.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	En los esgrafiados, por arañazos y desgastes.
Cuarateado	Regular, siguiendo la dirección de la veta de

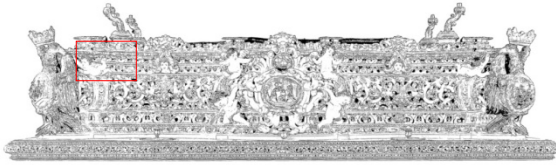
	la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones, muy visibles en el brazo derecho, con estucos desbordantes.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Ubicación en el paso:	Trasera. T3
	
Dimensiones (h x a x p):	33 X 26,5 X 17 cm.
Inscripciones	Localización: Espalda Leyenda: TD2
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio.
Fisuras	En las líneas de fractura y en las líneas de unión de las alas al cuerpo.
Fracturas	Mano izquierda, meñique (pegado).
Inestabilidad entre piezas	Ala derecha.
Elementos metálicos	Clavos de forja: tres en la cabeza, seguramente para reforzar la unión de la mascarilla. Cuatro en el ala derecha. Clavos de nueva factura: Tres en el ala izquierda.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: Anclaje al paso: pletina con dos tornillos en glúteo derecho. Reensamblado de fragmentos: meñique izquierdo. Ala izquierda con rebabas de adhesivo. Añadido de fragmentos: meñique derecho, con masilla.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro en la zona superior y tonos del gris al blanco en la inferior. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos florales a base de seis puntos rodeados por líneas curvas en color azul oscuro.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas, con pérdidas de la capa de color. Pérdidas puntuales de todos los estratos en las carnaciones, sobre todo en las zonas sobresalientes, como las puntas de los dedos. .
Cuarteado	En carnaciones. Lineal, en dirección de la veta de la madera.

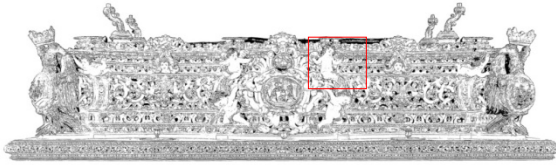
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Trasera. T4
	
Dimensiones (h x a x p):	17,5 X 36 X 19 cm.
Inscripciones	Localización: espalda Leyenda: TD1
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio, de color desigual.
Fisuras	En las líneas de fractura y en las líneas de unión de las alas al cuerpo.
Fracturas	Mano derecha, meñique (pegado). Alas, pegadas.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: Anclaje al Paso: pletina con dos tornillos en la pierna izquierda. Reensamblado de fragmentos: mano derecha: meñique. Mano izquierda: corazón, pegado desplazado de sitio.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. Anverso, color verde muy claro y en la zona superior y tonos azul grisáceo en la inferior. Reverso, azul grisáceo oscuro y claro. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos florales a base de seis puntos rodeados por líneas curvas y hojas en color rosa.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Capa de color muy desgastada en las alas.
Cuardeado	En carnaciones. Lineal, en dirección de la veta de la madera.
Depósitos superficiales	Gotas de cera.
Intervenciones identificables	Repolicromado y repintes alterados sobre la policromía de superficie.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel
Ubicación en el paso:	Trasera. T5
	
Dimensiones (h x a x p):	38 X 28,5 X 19 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda: 5, I
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio.
Fisuras	Ensamblajes de las alas.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	Vidrio del ojo izquierdo. Meñique mano izquierda.
Elementos metálicos	Clavos de forja: tres en la cabeza, seguramente para reforzar la unión de la mascarilla. Clavos de nueva factura: Cuatro en el ala derecha y dos en el ala izquierda, en la unión con el torso por un reensamblado de esta pieza. Tiene además, una puntilla en la punta del ala izquierda.
Intervenciones identificables	Anclaje al paso: pletina con dos tornillos. Reensamblado fragmentos: ala derecha, la cola está desbordada y desplazada de la posición correcta. Reparación del ojo izquierdo (material sin identificar).
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En dos tonos de verde. <u>Paño</u> : Esgrafiado con decoración a base de hojas grandes en color violeta.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas. Pérdida de una policromía subyacente en el rostro, cuello y hombro derechos.
Cuarateado	Pequeño y ordenado en las carnaciones.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en los brazos, manos, rostro y tórax.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y gotas de cera.

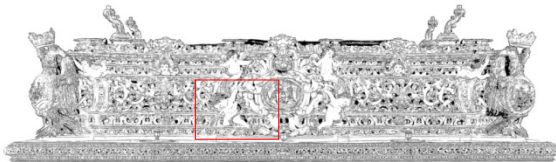
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Trasera. T6
	
Dimensiones (h x a x p):	35 X 27 X 21,5 cm.
Inscripciones	Localización: Ala derecha, pierna derecha Leyenda: 6, con bolígrafo. H, con rotulador
Datos técnicos soporte	Ojos de vidrio color azul.
Estado de conservación del soporte	Ojo izquierdo amarillento, Ojo derecho, vidrio pasmado. Orificio pequeño junto a la pletina de anclaje al Paso.
Fracturas	Ala izquierda, reparada.
Pérdidas	Parte del párpado inferior del ojo derecho. Rizo del pelo, parte izquierda. Extremo del dedo índice de la mano derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje al paso: pletina con dos tornillos, con mutilación de soporte. Elementos metálicos: puntilla en el ala izquierda. Reensamblado fragmentos: ala izquierda con rebabas de adhesivo y refuerzo de una puntilla.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. Color verde claro y gris. <u>Paño</u> : esgrafiado con decoración a base de hojas grandes en color morado.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas y pañito.
Cuarteado	Pequeño y ordenado en las carnaciones, apenas perceptible.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y gotas de cera.

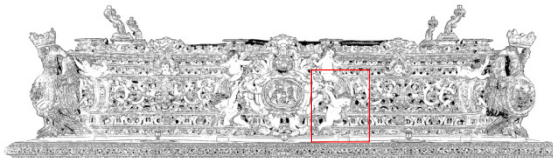
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel , inspección realizada "in situ"
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D1
	
Dimensiones (h x a x p):	16 X 35 X 23 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color miel.
Fisuras	Ambas alas. Mano izquierda, índice.
Fracturas	Ala izquierda. Mano izquierda, índice.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	Anular mano derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina en el muslo de la pierna izquierda. Reensamblado fragmentos: ambas alas. Dedo índice mano izquierda.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color morado en ambas caras. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color verde.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las fisuras y lagunas, sobretodo alrededor de la pletina de anclaje a la canastilla.
Pérdidas	Desgastes, pérdidas y arañazos en las alas y el paño. En las carnaciones en general en las zonas sobresalientes, como los dedos de los pies, puntas de los rizos del cabello y alguna zona de contacto con el Paso.
Cuarateado	Muy sutil, en la dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y una sustancia no reconocible.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D2
	
Dimensiones (h x a x p):	32 X 29,5 X 12,5 cm.
Inscripciones	Localización: muslo izquierdo, rotulador. Leyenda: alto, A
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color azul.
Fisuras	Ambas alas. Brazo y antebrazo izquierdo. Pierna izquierda, rodilla. Pulgar izquierdo.
Fracturas	Ambas alas. Pierna izquierda, empeine y pantorrilla, provocada por la pletina de sujeción a la canastilla.
Inestabilidad entre piezas	Pie izquierdo. Ambas alas.
Pérdidas	
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con cuatro tornillos en la pierna izquierda. Reensamblado de fragmentos: Ambas alas, con adhesivo desbordante. Pierna izquierda. Añadidos: Mano derecha: meñique y anular. Mano izquierda: meñique, pulgar.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color blanco y morado. En el reverso igual pero más oscuro. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color verde.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las lagunas.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas. En las carnaciones en la pierna izquierda. Mejilla derecha y punta de la nariz.
Cuarteado	Casi imperceptible, en las carnaciones.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo.

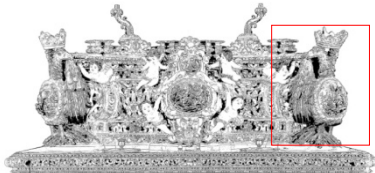
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D3
	
Dimensiones (h x a x p):	30,5 X 28,5 X 10,5 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color miel.
Fisuras	Ambas alas. Fisura longitudinal en la parte superior de la espalda. Brazo y antebrazo izquierdo. Pierna derecha. En la zona de asiento, en contacto con el Paso. Mano derecha, meñique. Mano izquierda, corazón.
Fracturas	Ambas alas. Brazo derecho.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina embutida en el glúteo derecho. Reensamblado fragmentos: ambas alas, con adhesivo desbordante. Brazo derecho mal ensamblado, dejando por la cara posterior del ensamble una separación de 8 mm. Por lo tanto, se une sólo por una línea de unión en la cara anterior.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color blanco y azul en ambas caras <u>Paño</u> : esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color gris.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las lagunas.
Pérdidas	Desgastes, pérdidas y arañazos en las alas. En las carnaciones en general en las zonas sobresalientes.
Cuarateado	Sutil, vertical, dirección de la veta.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D4
	
Dimensiones (h x a x p):	23 X 33,5 X 12,5 cm.
Inscripciones	Localización:
	Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color azul.
Fisuras	Muy sutil en la línea de la mascarilla, parte inferior del rostro. Ambas alas, unión al torso. Mano derecha: meñique, anular, corazón e índice. Mano izquierda: meñique e índice.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con dos tornillos en la pierna izquierda. Reensamblado fragmentos: ala derecha, rebabas de adhesivo. Añadidos: mano derecha: meñique, corazón y anular. Mano izquierda: meñique, corazón y anular.
Datos técnicos policromía	<u>Alas:</u> Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, rematado con gris. <u>Paño:</u> Esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color morado.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las lagunas.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las alas. En las carnaciones en la espalda y los extremos de los dedos de los pies, y en las partes sobresalientes de los rizos del cabello principalmente.
Cuarteado	Casi imperceptible, en las carnaciones.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y profusión de gotas de cera en las piernas.

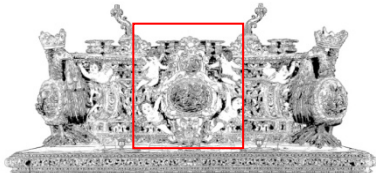
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel	
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D5
	
Dimensiones (h x a x p):	41,5 X 39,5 X 21,5 cm.
Inscripciones	Localización: ambos glúteos y zona superior de la espalda Leyenda: B,B, 23
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color azul.
Fisuras	Ambas alas. Fisura longitudinal en la parte superior de la espalda. Pierna izquierda. Fisura en el costado izquierdo con forma rectangular marcando bajo la pletina de anclaje a la canastilla. Mano izquierda, índice.
Fracturas	Ambas alas.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas.
Pérdidas	Meñique mano derecha.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina embutida en el costado izquierdo. Reensamblado fragmentos: En ambas alas, con adhesivo desbordante. Añadidos: mano izquierda: índice, anular, corazón y meñique.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color morado en ambas caras <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color verde.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las fisuras y lagunas.
Pérdidas	Desgastes, pérdidas y arañazos en las alas y el paño. En las carnaciones en general en las zonas sobresalientes, como los dedos de los pies, puntas de los rizos del cabello y alguna zona de contacto con el Paso.
Cuarateado	Casi imperceptible.
Intervenciones identificables	Repintes alterados en las carnaciones.

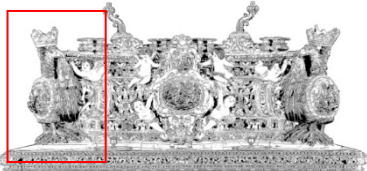
Depósitos superficiales	Polvo y sustancia no reconocible.
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel , inspección realizada "in situ"
Ubicación en el paso:	Costado derecho. D6
	
Dimensiones (h x a x p):	41,4 X 36 X 29 cm.
Inscripciones	Localización: Leyenda:
Datos técnicos soporte	Ojos vidrio color azul.
Fisuras	Brazo izquierdo. Ambas alas. Pie derecho, en el talón. Mano izquierda: índice y pulgar.
Fracturas	Brazo izquierdo. Ambas alas. Mano izquierda: índice y pulgar.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas.
Pérdidas	Ala derecha, fragmento de las puntas más cercanas al cuerpo. Mano derecha, dedo meñique.
Intervenciones identificables	Anclaje a la canastilla: pletina con dos tornillos en el costado derecho. No hay mutilación de soporte. Reensamblado fragmentos: ambas alas. Dedo índice y pulgar de la mano izquierda. Antebrazo izquierdo, reensamblado dejando una separación entre los planos de ensamble de la zona posterior de al menos 3 mm., sólo unidos por una línea en la cara anterior.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color morado en ambas caras. <u>Paño</u> : Esgrafiado con motivos vegetales a base de ramas y puntos en color verde.
Adhesión	Buena en general, salvo áreas puntuales, localizadas en los bordes de las fisuras y lagunas, sobretodo alrededor de la pletina de anclaje a la canastilla.
Pérdidas	Desgastes, pérdidas y arañazos en las alas y el paño. En las carnaciones en general en las zonas

	sobresalientes, como los dedos de los pies, puntas de los rizos del cabello y alguna zona de contacto con el Paso.
Cuarteado	Casi imperceptible.
Intervenciones identificables	Repintes muy burdos y alterados en las carnaciones.
Depósitos superficiales	Acumulación de polvo y una sustancia no reconocible.

FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título: Águila bicéfala.	
Ubicación en la canastilla:	Frente. Esquina costero izquierdo.
	
Identificación iconográfica:	Águila bicéfala con óvalo representando "Sansón destruye el Templo de Dagón".
Dimensiones (h x a x p):	Águila: 82,5 x 47 x 30 cm. Óvalo: 29 X 24 X 6 (aprox.) cm.
Inscripciones	Corona: 2 A X 1, <i>Corona</i>
Soporte	
Fisuras	<u>Águila</u> : fisuras horizontales, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón, localizadas en ambas patas, en el ala izquierda, en el cuello de la cabeza derecha. Fisuras de recorrido errático en la moldura que enmarca el altorrelieve. <u>Óvalo</u> : fisuras localizadas en la imagen de Sansón y las columnas, con dirección horizontal a la altura del torso y otra sobre la falda.
Fracturas	Águila: fracturas, las de las fisuras reseñadas. Reparadas con adhesivos desbordantes.
Inestabilidad entre piezas	Águila: las dos plumas de la cola bajo las garras.
Mutilaciones	Águila: fragmento de forma rectangular en la parte posterior de la corona. Otro de pequeñas dimensiones en la parte superior de la cabeza de las águilas.
Pérdidas	Óvalo: pérdidas de fragmentos en la columna derecha y mano derecha de Sansón.
Intervenciones identificables	<u>Águila</u> : mutilaciones, inclusión de espigas y orificios situados en la parte superior de la cabeza producidos por tornillos tirafondos pertenecientes a la antigua cogida de la corona. <u>Óvalo</u> : reparación de las fracturas reseñadas.
Policromía	
Estado de conservación estrato policromo	Deformaciones en el volumen de la garra izquierda por algún roce o golpe.

Adhesión	Buena.
Pérdidas	<u>Águila</u> : Lagunas con falta de adhesión en los bordes, localizadas en varias plumas del ala derecha. Desgastes y arañazos repartidos por toda la superficie de color principalmente en las zonas más sobresalientes. <u>Óvalo</u> : algunas y también desgastes. Las principales localizadas en una de las columnas, en el fondo, en parte del cielo, en el fondo, en la roca y en la cota. También alrededor de la fisura del soporte.
Cuarteado	Águila y óvalo: no se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. <u>Óvalo</u> : barniz aplicado de manera grosera.
Intervenciones identificables	<u>Águila</u> : Repolicromada. Con aplicaciones parciales de pan de oro en la corona. Repintes en la zona circundante a los tornillos. Repinte en la pluma del ala derecha. <u>Óvalo</u> : Repolicromado. Repintes puntuales alterados en la zona circundante a la fisura.

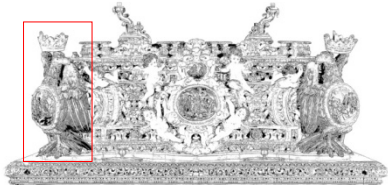
FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título:	Cartela
Ubicación en la canastilla:	Centro. Frente.
	
Identificación iconográfica:	Óvalo superior: San Mateo. Óvalo inferior: Jesús ayudado a portar la cruz.
Dimensiones (h x a x p):	Óvalo superior: 10,5 x 13 x (aprox.) cm. Óvalo inferior: 22,5 x 27 x (aprox.) cm. Total de la cartela: 72 x 53 x 29 (aprox.) cm.
Soporte	
Fisuras	Cartela: la mayoría de las fisuras tienen recorrido horizontal, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón.
Fracturas	Óvalo superior: cabeza del cristo, reensamblada. Brazos del cirineo y fragmentos de la cruz también fracturados, y posteriormente reensamblados.
Inestabilidad entre piezas	La zona de fractura de la cruz.
Pérdidas	Parte de la mano derecha del cirineo.
Intervenciones identificables	Inserción de dos puntillas para reforzar la inestabilidad del fragmento reensamblado de la cruz.
Policromía	
Adhesión	Buena en general, problemas alrededor de las fisuras.
Pérdidas	Cartela con pérdidas de dorados en las zonas más sobresalientes y pérdidas puntuales de dorado repartidas arbitrariamente por la superficie.
Cuardeado	No se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. En los óvalos, oscurecimiento de la superficie policroma y barniz aplicado de manera grosera. Gotas de cera.
Intervenciones identificables	Cartela: aplicaciones parciales de pan de oro. Repolicromado de los altorrelieves.

FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título:	Águila bicéfala.
Ubicación en la canastilla:	Frente. Esquina derecha.
	
Identificación iconográfica:	Águila bicéfala con óvalo representando “La entrada de los animales en el arca de Noé”
Dimensiones (h x a x p):	Águila: 82,5 x 47 x 30 cm. Óvalo: 29 X 24 X 6 (aprox.) cm.
Inscripciones	Corona: EVC, <i>clabos</i>
Soporte	
Fisuras	<u>Águila</u> : fisuras horizontales, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón, localizadas en el cuello, la base de las patas, en el ala derecha. Alguna otra de recorrido errático en la cabeza derecha parte superior. En la moldura que enmarca el relieve. <u>Óvalo</u> : fisuras localizadas en la mitad derecha del altorrelieve y el cuello del personaje de Noé.
Fracturas	Águila: fracturas, en dos plumas de la cola el águila. Entre la punta del ala derecha y el pico de la cabeza derecha.
Inestabilidad entre piezas	Águila: las tres plumas, bajo la garra derecha.
Mutilaciones	Águila: fragmento de forma rectangular en la parte posterior de la corona.
Pérdidas	
Intervenciones identificables	<u>Águila</u> : reensamblado plumas fracturadas, espigas para fijar la corona. <u>Óvalo</u> : ensamblado de la cabeza de Noé.
Policromía	
Adhesión	Problemas puntuales de adhesión en la moldura que enmarca el relieve y alguna de las fisuras del águila y la corona.
Pérdidas	<u>Águila</u> : algunas en el relieve, sobre todo en las figuras humanas, puntuales en el águila. Desgastes en las zonas sobresalientes. <u>Óvalo</u> : algunas y también desgastes.
Cuardeado	Águila y óvalo: no se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. <u>Óvalo</u> : barniz aplicado de manera grosera.

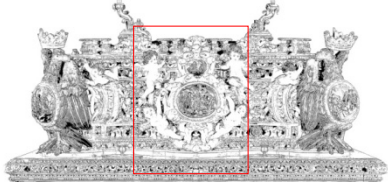
**Intervenciones
identificables**

Águila: Repolicromado total. Con aplicaciones parciales de pan de oro en la corona. Repintes en la zona circundante a los tornillos.
Óvalo: Repolicromado total.

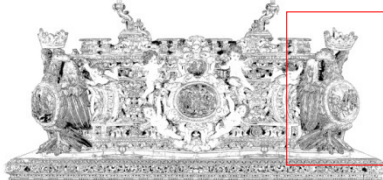
FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título: Cartela	
Ubicación en la canastilla:	Centro. Costero derecho.
	
Identificación iconográfica:	Óvalo superior: San Agustín. Óvalo inferior: "Coronación de espinas".
Dimensiones (h x a x p):	Óvalo superior: 12 x 14 x 4 (aprox.) cm. Óvalo inferior: 23 x 28,5 x 8 (aprox.) cm. Total de la cartela: 79 x 74 x 28,5 cm.
Soporte	
Fisuras	Óvalo inferior: Unión de la cabeza del cristo al cuerpo, fracturada y con movimiento. En la cartela la mayoría de las fisuras, no muy acusadas, tienen recorrido horizontal, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón.
Fracturas	Unión de la cabeza del cristo al cuerpo.
Inestabilidad entre piezas	Unión de la cabeza del cristo al cuerpo.
Intervenciones identificables	Óvalo superior: reensamblado de algunos dedos de San Agustín. Óvalo inferior: reposición de parte de la cabeza y brazos del soldado de la izquierda. Pequeño fragmento del faldellín del soldado de la derecha.
Policromía	
Adhesión	Buena en general, problemas alrededor de las fisuras localizadas en la cabeza del cristo.
Pérdidas	Óvalo inferior: pérdidas en las zonas sobresalientes de las figuras de los soldados, principalmente. Cartela con pérdidas y desgastes del dorado en las zonas más sobresalientes y pérdidas puntuales de dorado repartidas arbitrariamente por la superficie.
Cuarateado	No se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. En los óvalos, oscurecimiento de la superficie policroma y barniz aplicado de manera grosera. Gotas de cera.
Intervenciones identificables	Cartela: aplicaciones parciales de pan de oro. Óvalos: Repolicromado de los altorrelieves.

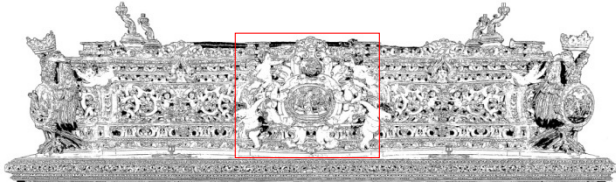
FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título:	Águila bicéfala.
Ubicación en la canastilla:	Trasera. Esquina costero derecho.
	
Identificación iconográfica:	Águila bicéfala con óvalo representando “La vuelta del hijo pródigo”
Dimensiones (h x a x p):	Águila: 82,5 x 47 x 30 cm. Óvalo: 29 X 24 X 6 (aprox.) cm.
Inscripciones	Corona: ECV, <i>martillo</i>
Soporte	
Estado de conservación del soporte	Orificios en las cabezas de las águilas por puntillas utilizadas en cambios de posición de la corona.
Fisuras	<u>Águila</u> : fisuras horizontales, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón, localizadas en ambas patas, cabeza izquierda, ala derecha. Fisuras de unión entre piezas en el pico de la cabeza izquierda.
Fracturas	Cabeza del Hijo pródigo.
Inestabilidad entre piezas	Una pluma bajo la garra izquierda.
Mutilaciones	Águila: fragmento de forma rectangular en la parte posterior de la corona.
Intervenciones identificables	<u>Óvalo</u> : reensamblado de la cabeza del Hijo pródigo y del brazo izquierdo del padre. Reposición de la mano izquierda del padre.
Policromía	
Estado de conservación estrato policromo	Deformación en la policromía por un golpe o arañazo.
Adhesión	Pérdidas de color producto de excesiva temperatura.
Pérdidas	<u>Águila</u> : Muy pequeñas, ocasionadas por algún elemento metálico interno en soporte. <u>Óvalo</u> : algunas localizada en el hijo bueno.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. <u>Óvalo</u> : barniz aplicado de manera grosera.
Intervenciones identificables	<u>Águila</u> : Repolicromado. Con aplicaciones parciales de pan de oro en la corona. Repintes en la zona circundante a los tornillos. Repintes en los fragmentos repuestos de las plumas del ala derecha.

Óvalo: Repolicromado total. Repintes puntuales alterados.
--

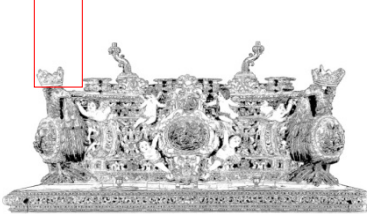
FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título: Óvalo	
Ubicación en la canastilla:	Centro. Trasera.
	
Identificación iconográfica:	Óvalo superior: San Juan Evangelista. Óvalo inferior: "Prendimiento"
Dimensiones (h x a x p):	Óvalo superior: 10,5 x 13 x (aprox.) cm. Óvalo inferior: 22,5 x 27 x (aprox.) cm. Total de la cartela: 72 x 53 x 29 (aprox.) cm.
Soporte	
Fisuras	Cartela: la mayoría de las fisuras tienen recorrido horizontal, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón. Óvalo inferior: en la espalda del Cristo.
Fracturas	La zona superior de la cartela, que alberga el óvalo superior está fracturada por dos lugares; uno en la base y otro en la parte superior. Penacho inferior de la cartela también fracturado.
Inestabilidad entre piezas	La parte superior de la cartela, ya referida en el punto anterior presenta movimiento. El penacho inferior de la cartela también presenta movimiento.
Pérdidas	Óvalo superior: pérdida pierna izquierda
Intervenciones identificables	Óvalo superior: reposición mano derecha.
Policromía	
Adhesión	Buena en general, problemas alrededor de las fisuras.
Pérdidas	Cartela con pérdidas de dorados en las zonas más sobresalientes y pérdidas puntuales de dorado repartidas arbitrariamente por la superficie. Óvalo inferior: Las pérdidas se concentran principalmente en la parte superior de la imagen del cristo.
Cuarteado	No se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. En los óvalos, oscurecimiento de la superficie policroma y barniz aplicado de manera grosera. Gotas de cera.

Intervenciones identificables	Cartela: aplicaciones parciales de pan de oro. Reparación con estuco y oro en polvo de las fisuras referidas. Repolicromado de los altorrelieves.
--	--

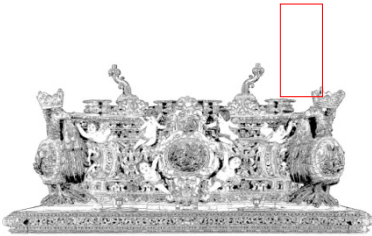
FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título: Águila bicéfala.	
Ubicación en la canastilla:	Trasera. Esquina costero izquierdo.
	
Identificación iconográfica:	Águila bicéfala con óvalo representando "Moisés tocando la peña de Horeb"
Dimensiones (h x a x p):	Águila: 82,5 x 47 x 30 cm. Óvalo: 29 X 24 X 6 (aprox.) cm.
Inscripciones	Corona: ECV,
Soporte	
Fisuras	Águila: fisuras horizontales, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón, localizadas en los cuellos, garras, en ambas patas.
Inestabilidad entre piezas	Águila: leve movimiento de una pluma situada bajo la garra izquierda.
Mutilaciones	Águila: fragmento de forma rectangular en la parte posterior de la corona.
Intervenciones identificables	Águila, reposiciones en dos puntas de las plumas del ala derecha. Reensamblado de dos plumas de la cola, con desplazamiento. Óvalo: Reposición de la mano izquierda en el personaje más a la derecha y follaje del árbol.
Policromía	
Pérdidas	Águila: muy pequeñas, ocasionadas por algún elemento metálico interno en soporte. Óvalo: escasas, localizadas el fondo del relieve, cabeza de Moisés y algunas en bordes de la vestimenta.
Cuardeado	No se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. Óvalo: barniz aplicado de manera grosera muy oscurecido.
Intervenciones identificables	Águila: Repolicromado total. Con aplicaciones parciales de pan de oro en la corona. Repintes en la zona superior de las cabezas. Reposición de color en los fragmentos de soporte reconstruidos. Óvalo: Repolicromado total. Reposición de color en los fragmentos de soporte reconstruidos.

FICHA DIAGNÓSTICO. CARTELAS.	
Título: Cartela.	
Ubicación en la canastilla:	Centro. Costero izquierdo.
	
Identificación iconográfica:	Óvalo superior: San Jerónimo. Óvalo inferior: "Flagelación".
Dimensiones (h x a x p):	Óvalo superior: 12 x 14 x 4 (aprox.) cm. Óvalo inferior: 23 x 28,5 x 8 (aprox.) cm. Total de la cartela: 79 x 74 x 28,5 cm.
Soporte	
Estado de conservación del soporte	Desnivel en el talón del pie derecho y en la parte interna del muslo derecho del cristo.
Fisuras	En la cartela la mayoría de las fisuras tienen recorrido horizontal, coincidiendo con la unión de piezas conformantes del embón. Óvalo inferior: hombro derecho del Cristo. Otra alrededor de la cabeza, en su unión con el cuerpo. En la unión el cuerpo del cristo con el fondo.
Fracturas	Fractura en la cabeza, por la fisura referida.
Inestabilidad entre piezas	En la cabeza del cristo.
Pérdidas	Óvalo inferior: punta de la nariz del personaje más a la izquierda. Pliegue del pantalón izquierdo del soldado de la izquierda.
Intervenciones identificables	Óvalo inferior: reensamblado de la cabeza del cristo. Óvalo superior: reensamblado del brazo izquierdo y de parte del libro.
Policromía	
Adhesión	Sólo problemas alrededor de las fisuras.
Pérdidas	Óvalo inferior: alrededor de fisura del hombro de Cristo, en sudario, muslo derecho, cuerpos de los soldados y personaje más a la izquierda. Cartela pérdidas de dorados en zonas más sobresalientes y pérdidas puntuales repartidas arbitrariamente por la superficie.
Cuarateado	No se aprecia.
Depósitos superficiales	Polvo adherido por toda la superficie. En los óvalos oscurecimiento superficie policroma. Barniz aplicado de manera grosera. Gotas de

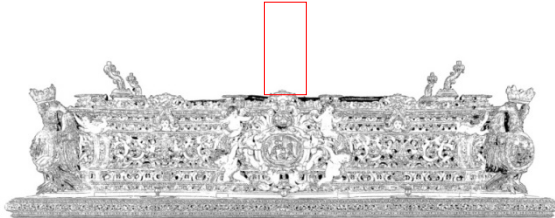
	cera.
Intervenciones identificables	Cartela: aplicaciones parciales de pan de oro. Óvalos: Repolicromado de los altorrelieves.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel pasionario.
Ubicación en la canastilla:	Costero derecho. Frente.
	
Identificación iconográfica:	Tres clavos.
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 65 X 49 X 30 cm. Peana: 22,5 x 37 x 32,5 cm.
Inscripciones	Localización:
	Cartela: Clavos
	Base de la peana: delantero derecha
Leyenda:	
Datos técnicos soporte	Tres lágrimas y ojos de vidrio color pardo.
Estado de conservación del soporte	Clavos: sujetos con puntilla a mano izquierda.
Fisuras	Fisura en brazos por antiguas roturas en unión de las alas. Peana: en el lado izquierdo. Bajo la misma hay un papel escrito, entre la base rocosa y la parte superior de la peana.
Fracturas	Fracturas dedos de las manos, pegados. Espejo: Parte alta. Rotura y pérdida pequeño fragmento, zona superior, junto a la mano. Peana: Parte alta, bajo el espejo de símbolos.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas.
Pérdidas	Rotura y pérdida pequeño fragmento del espejo, zona superior, junto a la mano.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: puntilla en mano izquierda para agarrar los clavos. Clavo para sujeción de base rocosa a peana. Tornillo en mano derecha para sujeción cartela.
	Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base peana.
	Reensamblado fragmentos: mano derecha, índice. Mano izquierda, índice, anular y meñique. Cuatro espigas desde la base rocosa a la peana. Ala izquierda. Fragmento en la vuelta verde de la túnica, parte anterior. Peana: Reensamblado de una pieza en la parte superior izquierda.

	Añadido de fragmentos: probablemente todos los dedos de la mano derecha.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u>: esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, blanco grisáceo y rosa. <u>Túnica, parte superior</u>: El anverso esgrafiado con motivos florales y puntos en blanco sobre pan de oro. Borde de un centímetro de líneas incisas con forma de ese. Reverso en corla verde sobre pan de oro. <u>Túnica parte baja</u>: esgrafiado azul sobre pan de oro. Motivos florales a base de especie de hojas de acanto. Borde de un centímetro de líneas incisas con forma de ese. Reverso con corla color verde rojo sobre pan de oro. <u>Calzas</u>: esgrafiado con Hojas de acanto color rosa sobre pan de oro y botones cóncavos color verdes.
Estado de conservación estrato policromo	Arrugamientos de la policromía en las carnaduras.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Desgastes y arañazos en las corlas y esgrafiados.
Cuarteado	Pequeño y ordenado en todas las carnaciones.
Intervenciones identificables	Acumulación de suciedad superficial grisácea generalizada, sobretodo en oquedades. Gotas de cera. Repintes puntuales en carnaciones. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Peana: redorados parciales con pan de oro y otros al mixtión. Reestucados desbordantes en pérdidas de preparación subyacentes.

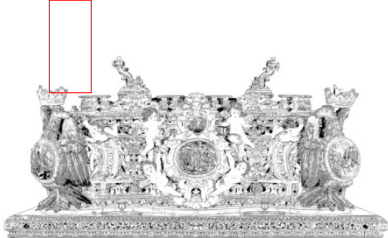
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel pasionario	
Ubicación en la canastilla:	Costero izquierdo. Frente.
	
Identificación iconográfica:	Corona de espinas.
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 67 X 50,5 X 35,5 cm. Peana: 24 x 37 x 33 cm.
Inscripciones	Localización:
	Cartela: corona
	Base de la peana: delantero izquierda
Datos técnicos soporte	Leyenda:
	Dos lágrimas y ojos de vidrio color pardo.
	<u>Corona:</u> fibra vegetal trenzada con puntillas.
Estado de conservación del soporte	Corona sujeta al dedo con alambre.
Fisuras	Fisura recorrido curvo en espalda. En antebrazo izquierdo y brazo derecho. Longitudinal en el paño superior, parte posterior. Empeine pie derecho.
Fracturas	Fracturas todos los dedos y en parte alta de la cartela.
Inestabilidad entre piezas	Ala izquierda.
Pérdidas	Faltan dos lágrimas en mejilla derecha y una en la izquierda. Pérdidas de pequeño tamaño de soporte en la parte posterior baja y en la parte derecha baja de la peana, probablemente intencionadas. Pérdida bajo el repolicromado de la punta del dedo primero pie izquierdo.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: puntilla en mano izquierda para agarrar el espejo. Dos tornillos para sujeción de base rocosa a peana.
	Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base de la peana.
	Reensamblado fragmentos: dedos de las manos; el anular izquierdo pegado por dos veces. Cinco espigas desde la base rocosa a la peana. Ala derecha reensamblada y reforzada con masilla color marrón desbordante en la unión del ala.

	<u>Espejo</u>: Reensamblado de dos piezas pequeñas en la parte superior. Añadido de fragmentos: probablemente todos los dedos de las manos.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u>: esgrafiado de líneas simulando textura de las plumas sobre lámina de oro en color verde muy claro y dos tonos de azul grisáceo. <u>Túnica, parte superior</u>: anverso esgrafiado con motivos florales y puntos en rosa claro sobre pan de oro. Reverso en corla rojo anaranjado. <u>Túnica parte baja</u>: esgrafiado azul-violeta oscuro sobre pan de oro. Motivos florales a base de especie de hojas de acanto en los bordes, mientras que en el centro de las telas se decoran con líneas y puntos simulando decoración floral. Dos botones semiesféricos dorados. Reverso con corla color verde sobre pan de oro. <u>Calzas</u>: esgrafiado con hojas de acanto color rosa sobre pan de oro y parte superior con igual motivo en color azul muy claro y adornos en tonos naranja, rojo y verde.
Estado de conservación estrato policromo	Arrugamientos de la policromía en las carnaduras, en pierna y pie izquierdos y cara anterior del brazo derecho.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Pocas y repartidas desigualmente. En dorado de la peana pérdidas en relieves sobresalientes. Desgastes y arañazos en corlas y esgrafiados.
Cuardeado	Pequeño y ordenado en toda las carnaciones.

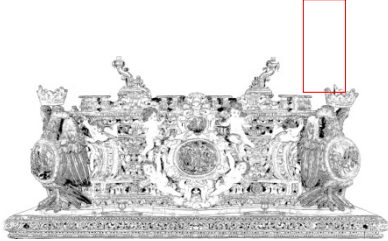
FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel pasionario
Ubicación en la canastilla:	Costero derecho. Centro.
	
Identificación iconográfica:	Filacteria con leyenda: "OBEDIENS USQU AD MORTEN"
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 64 X 54,5 X 33 cm. Peana: 23 x 35 x 35 cm.
Inscripciones	Base de la peana: centro derecha, MMF 1989
Datos técnicos soporte	Lágrimas de vidrio. Ojos de vidrio color pardo.
Fisuras	Pulgar izquierdo, por fractura. Pulgar derecho desprendido.
Fracturas	Pulgar izquierdo. Pulgar derecho desprendido.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas. Filacteria suelta, unida con una tanza al brazo.
Pérdidas	Faltan dos lágrimas en mejilla izquierda y una en la derecha. Pérdida de pequeño tamaño de soporte en el primer dedo del pie izquierdo, repolicromada en la última intervención. Peana: pérdidas de pequeño tamaño de soporte en la parte posterior baja y en la parte derecha baja de la peana, probablemente intencionadas.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: cabeza de clavo en la base. Puntilla en la mano derecha para sujetar la filacteria. Dos clavos para la sujeción de la base rocosa a la peana. Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base de la peana. Reensamblado fragmentos: mano derecha, meñique y pulgar. Mano izquierda, todos. Reensamblado del brazo derecho. Ala derecha. Refuerzo del ala izquierda. Refuerzo de la pierna derecha mediante espiga a través de la policromía con adhesivo desbordante en la fisura. Se sujeta

	a la base dorada mediante cuatro espigas de madera, tres en la parte frontal y una en la posterior. Tiene además dos clavos de refuerzo en los lados de la base. Espigado desde la planta del pie derecho. Añadido de fragmentos: probablemente todos los dedos de la mano izquierda. Otros: orificios en la palma de la mano izquierda provocados por puntillas.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u>: esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, gris y azul. <u>Filacteria</u>: esgrafiado de finas líneas en diagonal sobre color gris azulado. <u>Túnica</u>: esgrafiado verde sobre pan de oro. Repetición aleatoria de motivos florales a base de especie de hojas de acanto con dos esquemas de flores con puntos. Borde inferior de la túnica de un centímetro de grosor de pan de oro sin color con incisión de líneas paralelas con forma de ese suave. Botón semiesférico con corla rojo anaranjado sobre pan de oro. Reverso con corla color morado sobre pan de oro. <u>Cinto</u>: esgrafiado en color rosa sobre oro, repetición de esquema floral con líneas curvas y seis puntos en el anverso y reverso de círculos. <u>Calzas</u>: esgrafiado con Hojas de acanto color rosa sobre pan de oro.
Estado de conservación estrato policromo	Arrugamientos de la policromía en las carnaduras, en pierna y pie izquierdos y cara anterior del brazo derecho.
Adhesión	Buena en general, salvo en los bordes de las pérdidas y en las uniones de los brazos y los dedos. .
Pérdidas	Pocas, repartidas desigualmente. Desgastes en los bordes de las vestimentas. Pérdidas en la mano derecha por calcinación. En la corladura del interior del manto, por falta de adhesión y arañazos. En el lado izquierdo de la boca. En general en los relieves más sobresalientes.
Cuarteado	Pequeño y ordenado en rostro, en la dirección de la veta de la madera.
Calcinación	En la policromía de los dedos y la palma de la mano derecha.
Intervenciones	Acumulación de suciedad superficial grisácea

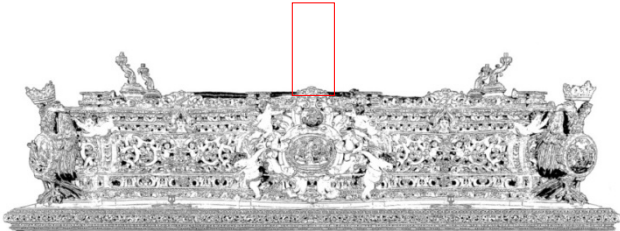
identificables	generalizada, sobretudo en oquedades. Repintes puntuales en carnaciones. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Redorado parcial en la peana. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Goterones de barniz espeso.
Calcinación	En la policromía de los dedos y la palma de la mano derecha.
Intervenciones identificables	Acumulación de suciedad superficial grisácea generalizada, sobretudo en oquedades. Repintes puntuales en carnaciones. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Redorado parcial en la peana. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Goterones de barniz espeso.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título: Ángel pasionario	
Ubicación en la canastilla:	Costero derecho. Trasera
	
Identificación iconográfica:	Martillo en la mano derecha
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 93 X 50 X 33,5 cm. Peana: 19,5 x 36,5 x 31,5 cm.
	Cartela: martillo
	Base de la peana: trasera, derecha.
Datos técnicos soporte	Dos lágrimas y ojos de vidrio color pardo.
Estado de conservación del soporte	<u>Martillo:</u> Sujeto con una puntilla a la mano derecha.
Fisuras	Fisuras en el brazo y costado derecho. En unión de las alas.
Fracturas	Fracturas en los dedos de las manos, pegados. Ala izquierda en la unión con el cuerpo. Ojo de vidrio izquierdo.
Inestabilidad entre piezas	Ambas alas. Cartela.
Pérdidas	Dos lágrimas en mejilla izquierda. Punta del primer dedo del pie derecho (bajo la repolicromía). Fragmento del martillo correspondiente a la "pata de cabra".
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: puntilla en la mano derecha para agarrar el martillo. Dos clavos para sujeción de la base rocosa a la peana. Un tornillo en la mano izquierda para sujeción de la cartela. Inestabilidad entre piezas: en el espejo. Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base de la peana. Reensamblado fragmentos: algunos dedos de las manos. Refuerzos: espigado de la pierna izquierda a través de la zona plantar. Unión a la peana: refuerzo con tres espigas. Añadido de fragmentos: probablemente los dedos de las manos.
Datos técnicos policromía	<u>Alas:</u> Esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro.

	En color verde muy claro, blanco grisáceo y rosa. <u>Túnica, parte superior</u>: Anverso esgrafiado con motivos florales y puntos en gris sobre pan de oro. Borde de un centímetro de líneas incisas con forma de ese. Reverso en corla verde sobre pan de oro. <u>Túnica parte baja</u>: esgrafiado azul sobre pan de oro. Motivos florales a base de especie de hojas de acanto. Borde de un centímetro de líneas incisas con forma de ese. Reverso con corla color rojo sobre pan de oro. <u>Calzas</u>: esgrafiado con Hojas de acanto color rosa sobre pan de oro y botones cóncavos color verdes.
Estado de conservación estrato policromo	Arrugamientos de la policromía en las carnaduras, en la unión del brazo derecho al torso.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Borde derecho de la camisa. Desgastes y arañazos en las corlas y esgrafiados.
Cuarteado	Ordenado en todas las carnaciones, con dirección longitudinal en el sentido de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Acumulación de suciedad superficial grisácea generalizada, sobretudo en oquedades. Repintes puntuales en carnaciones, alterados en la mano izquierda y el dedo corazón de la mano derecha. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Peana: Redorados parciales con pan de oro y otros al mixtión. Reestucados desbordantes en pérdidas de preparación subyacentes.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA	
Título: Ángel pasionario	
Ubicación en la canastilla:	Trasera izquierda.
	
Identificación iconográfica:	Ángel con lanza y cartela con lanza e hisopo.
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 66 X 61 X 29,5 cm. Peana: 23 x 37 x 32 cm.
	Cartela: lanza
	Base de la peana: trasero izquierda
Datos técnicos soporte	Lágrimas y ojos de vidrio color pardo.
Fisuras	Fisura en el lagrimal del ojo derecho. Fisura longitudinal sobre la vestimenta, en la zona abdominal. Mano derecha, corazón y anular a la altura de primera falange. Mano izquierda, corazón y anular. En la parte superior del espejo. En el ala derecha, línea de fractura.
Fracturas	Ala derecha. Mano derecha: meñique, en el arranque de la mano.
Pérdidas	Lágrima en el lado derecho del rostro, junto al ojo.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: dos clavos para sujeción de la base rocosa a la peana. Un tornillo en la mano derecha para sujeción del espejo. Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base de la peana. Reensamblado fragmentos: nuevo anclaje de las alas al cuerpo, con estucos desbordantes muy burdos. Punta de la tercera pluma desde el interior del ala izquierda. Espigas de la base rocosa a la peana con adhesivos desbordantes. Colocación de una tanza para reforzar la sujeción de la lanza.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro, blanco grisáceo y azul. <u>Camisa</u> : anverso esgrafiado con motivos

	vegetales y puntos en color rosa. Reverso en corla azul añil sobre pan de oro. <u>Falda:</u> esgrafiado azul violeta sobre pan de oro. Motivos vegetales de hojas de acanto y flores a base de puntos. Reverso con corla color verde sobre pan de oro. <u>Calzas:</u> esgrafiado con Hojas de acanto color rosa sobre pan de oro y botones cóncavos color rojo anaranjado.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Muy pequeñas y escasas. Ala derecha, anverso. Ala izquierda, unión con la espalda. Borde de la vestimenta y plumas de las alas. Desgastes en las zonas sobresalientes.
Cuarteado	Longitudinal en las carnaciones, en la dirección de la veta de la madera.
Intervenciones identificables	Acumulación de suciedad superficial grisácea generalizada, sobretodo en oquedades. Repintes puntuales alterados en las carnaciones. Localizados en distintas zonas. Llama la atención uno intentando ocultar la fisura del antebrazo derecho, otro en el cuello, en la papada, en el dorso de la mano derecha y el meñique. En las alas la cara del reverso en las zonas de unión con el cuerpo y la punta de las plumas del ala izquierda por el reverso. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Peana: Redorados parciales con pan de oro y otros al mixtión.

FICHA DIAGNÓSTICO. IMAGINERÍA.	
Título:	Ángel pasionario
Ubicación en la canastilla:	Costero Izquierdo. Centro.
	
Identificación iconográfica:	Filacteria con leyenda: "MORTEN AUTE CRUCIS"
Dimensiones (h x a x p):	Ángel: 64 X 53 X 30 cm. Peana: 22,5 x 36 x 36 cm.
Peso	8.2 kg.
Inscripciones	Base de la peana: centro izquierda
Datos técnicos soporte	Dos lágrimas de vidrio en mejilla izquierda. Ojos de vidrio color pardo.
Fisuras	En brazo izquierdo con movimiento. Ambas alas, unión al cuerpo. Fisura parte baja posterior de la peana.
Fracturas	Fracturas recientes en ambas piernas.
Inestabilidad entre piezas	Filacteria suelta, unida con una tanza al brazo. Alas con movimiento.
Pérdidas	Faltan dos lágrimas en mejilla derecha. Pérdida de pequeño tamaño de soporte en parte posterior baja de la peana, por golpe.
Intervenciones identificables	Elementos metálicos: un tornillo en la base rocosa, unión a la peana. Anclaje a la canastilla: perno roscado en la canastilla, agarre a la base de la peana. Reensamblado fragmentos: mano derecha, todos los dedos. Mano izquierda, todos. Meñique desplazado. Reensamblado de las piernas, bajo la rodilla, con desplazamiento de las piezas. Rebabas de adhesivo. Espigado desde el talón del pie izquierdo. Tres espigas desde la base rocosa a la peana. (Con rebabas). Ala izquierda. Añadido de fragmentos: probablemente todos los dedos de las manos.
Datos técnicos policromía	<u>Alas</u> : esgrafiado de líneas simulando la textura de las plumas sobre lámina de oro. En color verde muy claro y dos tonos de azul

	grisáceo. <u>Filacteria</u>: esgrafiado de finas líneas en diagonal sobre color gris azulado. <u>Túnica</u>: esgrafiado verde sobre pan de oro. Repetición aleatoria de motivos florales a base de especie de hojas de acanto con dos esquemas de flores con puntos. Borde inferior de la túnica de un centímetro de grosor de pan de oro sin color con incisión de líneas paralelas con forma de ese suave. Botón semiesférico con corla rojo anaranjado sobre pan de oro. Reverso con corla color morado sobre pan de oro. <u>Cinto</u>: esgrafiado en color malva sobre oro, repetición de esquema floral con líneas curvas y seis puntos en el anverso y reverso de círculos. <u>Calzas</u>: esgrafiado con Hojas de acanto color rosa sobre pan de oro.
Estado de conservación estrato policromo	Arrugamientos de la policromía en las carnaduras, en el torso bajo el brazo derecho, cuello, y bajo brazo izquierdo.
Adhesión	Buena en general.
Pérdidas	Pocas, repartidas desigualmente.
Cuarateado	Pequeño y ordenado en rostro. De mayor tamaño en el resto.
Calcinación	No.
Intervenciones identificables	Acumulación de suciedad superficial grisácea generalizada, sobretudo en oquedades. Repintes puntuales en carnaciones. Repolicromado total en carnaciones y ropajes. Redorado parcial en la peana. Retoques de purpurina parciales en ropajes. Goterones de barniz espeso que le caen por el brazo derecho desde la mano hacia abajo. Dedos del pie derecho con repolicromado sobre antiguas pérdidas de fragmentos de soporte.

FICHA DIAGNÓSTICO. MANIGUETAS	
Título: Maniguetas	
Ubicación en el paso:	Dos en el frente y dos en la trasera
Dimensiones (h x a x p):	32 X 18 X 65 cm.
Peso	7 kg.
Inscripciones	Localización: En la cara interna, en la unión con moldurón. Leyenda: relativas a su colocación en la canastilla: delantera derecha señor, etc.
Datos técnicos soporte	Madera tallada
Estado de conservación del soporte	
Fisuras	Fisuras por separación de ensambles en la delantera izquierda y en la trasera izquierda. Ambas en la misma zona, entre las dos piezas longitudinales del volumen central.
Inestabilidad de piezas	No. Descolgamiento de las maniguetas una vez colocadas por mal planteamiento del sistema de anclaje a la canastilla.
Pérdidas	Rotura de pequeños fragmentos producidos por golpes en los relieves de la manigueta situados dos en la manigueta delantera izquierda y uno en la de la trasera derecha.
Anclaje a la canastilla	A través de pernos de hierro insertos en el centro de las maniguetas que entran en un hueco cilíndrico que atraviesa el moldurón y una pieza de 7 cm. de anchura de las patas del canasto.

2. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

2.1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Los criterios de actuación se han definido tras la obtención de la información previa relativa a la materialidad del bien, de sus factores de alteración y sus problemáticas específicas según el método de trabajo al que ya se ha hecho referencia. Asimismo se han incorporado los principios teóricos y deontológicos establecidos en la legislación nacional o autonómica y en las cartas y documentos nacionales e internacionales de aplicación en materia de protección, conservación y restauración del patrimonio histórico.

Esta base teórica, junto a las necesidades de actuación que demanda la propia obra, llevan a la creación de unos criterios específicos de actuación adaptados al caso concreto que nos ocupa, en base a los resultados obtenidos de los estudios previos realizados y que inspirarán necesariamente la actuación de conservación y restauración en su aplicación práctica.

A. CRITERIOS GENERALES

Los criterios fundamentales de intervención comunes a cualquier tipo de bien del patrimonio histórico mueble, y por los que se rige nuestra propuesta de tratamiento son los siguientes:

- 1.- Necesidad de intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- 2.- Interdisciplinariedad y trabajo en equipo de todos los especialistas que intervienen, estudian e investigan el bien cultural. Esta metodología está encaminada no sólo a establecer una diagnosis de la obra, sino también a valorar la propia metodología de intervención y a garantizar la validez de la actuación.
- 3.- Control de los factores de deterioro. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- 4.- Mínima intervención. Los tratamientos se reducen a los que estrictamente demande la obra en cuestión.
- 5.- Respeto de los aspectos histórico-artístico y la materialidad de la obra. La propuesta respeta la doble polaridad de una obra de arte: intervención sobre su aspecto histórico e intervención estética, así como la acción directa sobre su materia original, de tal forma, que todo tipo de testimonio del pasado, siempre y cuando no interfiera en su conservación, sobreviva el máximo tiempo posible.

6.- Tratamientos y materiales validados. Los tratamientos y materiales aplicados están justificados y experimentados ampliamente en el tiempo. Asimismo, deben ser compatibles con los originales y permitir la realización de ulteriores exámenes, investigaciones y tratamientos.

7.- Discernibilidad. La intervención será fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.

8.- Documentación. La intervención quedará documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

B. CRITERIOS ESPECÍFICOS

El estado de conservación actual del paso de Jesús del Gran Poder, su funcionalidad y su historia material, son factores importantes en la definición de la línea de actuación, que viene establecida en los criterios específicos que se detallan a continuación.

La intervención de conservación-restauración, se aborda bajo los principios de conservación material de la obra, actuando sobre los procesos de deterioro y respetando su autenticidad mediante la mínima actuación en reintegraciones matéricas y/o cromáticas. Se introducirán tratamientos de restauración siempre que sean necesarios para la preservación futura de la obra, su correcta lectura y puesta en valor.

Los criterios específicos para la intervención en el conjunto del paso del Gran Poder se resumen en los siguientes:

SOPORTE

1.- La intervención en el soporte en el paso tiene como fin la consolidación estructural del mismo. Por tanto se eliminarán todas aquellas intervenciones anteriores que no están realizando esta función.

2.- Las intervenciones en la estructura portante y el armazón interno se ceñirán al mínimo indispensable ya que el estado de conservación es óptimo.

3.- La madera nueva utilizada para restituciones y resanes será siempre de características similares al original, curada y que ofrezca todas las garantías de calidad, exenta de nudos, alabeos, y fendas.

4.- En el caso de la sustitución de elementos metálicos, dicha sustitución se efectuará con acero inoxidable.

5.- El criterio de reintegración será el de restituir los fragmentos de soporte perdidos en los elementos ornamentales de la canastilla y en las esculturas y cartelas exentas, atendiendo al carácter devocional de la obra.

6.- Las intervenciones anteriores de soporte se respetarán siempre y cuando se integren con el resto material y formalmente, estén bien encoladas e integradas y no presenten una evidente disonancia visual. En el caso contrario se eliminará la intervención anterior y se procederá a sustituirla bajo los criterios de restitución de fragmentos ya referidos.

POLICROMÍA

1.- Es criterio buscar un equilibrio entre las diferentes partes de la obra tanto en homogeneidad visual como en factura material. Hay que tener en cuenta que, como ya se reflejara en apartados anteriores, no existe policromía subyacente en los estofados de las ropas ni de las alas de las esculturas. Por lo tanto, no procede retirar la policromía superficial aunque no sea la original, en todo el conjunto polícromo de la canastilla.

La limpieza se limitará a eliminar sólo aquellos repintes locales alterados y desbordantes efectuados con la intención de enmascarar alteraciones ya existentes en la policromía y el soporte.

2.- El criterio de mínima intervención se aplicará en la limpieza de la superficie dorada, limitándose la limpieza a la retirada de redorados y reestucados desbordantes de intervenciones anteriores que no se integren visualmente en el conjunto y a otros aquellos que sea necesario retirar para acceder al resanado de fisuras y demás incidencias del soporte.

3.- La reintegración cromática se abordará atendiendo a las necesidades de cada área con arreglo al principio de respeto al original. Dicha reintegración se ajustará al mínimo necesario, y se llevará a cabo bajo los principios de discernibilidad con el original y técnica reversible. En las pérdidas situadas en las zonas doradas se aplicará pan de oro. Las zonas de color se reintegrarán con acuarela y pigmentos al barniz.

Los estratos protectores finales deberán ser de un material compatible con la naturaleza de la policromía, suficientemente resistentes, pero fácilmente reversibles con el tiempo y con medios no agresivos para la película superficial de color y oro.

TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN

ESTRUCTURA PORTANTE

- 1.- Eliminación de las planchas de Zinc del interior de la canastilla.
- 2.- Eliminación de la tela pegada sobre el reverso de la canastilla. Colocación de una tela pegada a las costillas del armazón interno con velcro para facilitar su desmontaje. El nuevo tejido será transpirable y fácil de limpiar, con la intención de evitar la acumulación de polvo.
- 3.- Eliminación de la fibra vegetal que se dispone sobre la tarima. Se estudiará un sistema alternativo que sostenga los arreglos florales en la procesión para evitar la acumulación de polvo, la condensación de humedad y posibles infestaciones durante el resto del año. Se propone una estructura móvil sobre la que se coloquen las fibras vegetales y que siga la morfología de la planta de la canastilla. Esta estructura debe desmontarse cuando termine la procesión.
- 4.- Eliminación de los elementos metálicos que no cumplan función alguna. Y sustitución de aquellos que, por su mal estado de conservación o mala colocación, se considere oportuno. Se empleará acero inoxidable para la sustitución de estos elementos.
- 5.- Revisión de los sistemas de ensamblaje y consolidación de los que se considere en mal estado.

CANASTILLA Y ELEMENTOS ADOSADOS. SOPORTE

- 1.- El tratamiento en el soporte en la parte interior de la canastilla debe comenzar por la retirada de la tela pegada a la misma. Una vez se tenga acceso al reverso de los calados, se procederá a aplicar los tratamientos de restauración oportunos.
- 2.- Eliminación de estucos y masillas de relleno desbordantes y no funcionales. La eliminación de estos materiales se realizará mecánicamente y con la ayuda de disolventes adecuados en caso necesario.
- 3.- Una vez queden a la vista las fisuras tras retirar las masillas de relleno, bien estén producidas por resecamiento o bien por separación de ensambles, se introducirán chirlatas y se encolarán con acetato de polivinilo. En el caso de que sea necesario, se utilizará también pasta de madera compuesta por una mezcla de acetato de polivinilo y polvo de madera de similares características de la que se esté tratando.
- 4.- Eliminación de los añadidos de soporte que no funcionen estructural ni formalmente.

5.- Las faltas de soporte se reintegrarán con madera de cedrela, tanto en el caso de la canastilla como de los otros elementos tales como las cartelas, moldurón y esculturas.

6.- Refuerzo de los ensambles en mal estado con espigas o lengüetas de madera en caso necesario.

7.- Los huecos de los zancos realizados para insertar los pernos de las maniguetas se ajustarán a la medida del diámetro del perno con la introducción de un casquillo de acero inoxidable. Donde se sitúa la tuerca se colocará un elemento que haga de palanca con el plano del zanco, para evitar el descolgamiento de la manigueta.

8.- Extracción de clavos y demás elementos de metal oxidados o que estén poniendo en riesgo el soporte. Si es necesaria la función de un elemento de este tipo, será sustituido por otro de las mismas características formales pero realizado en acero inoxidable.

9.- Revisión de los sistemas de fijación de la imaginería decorativa. Se respetarán las pletinas de metal que se encuentran embutidas en el soporte ya que su extracción puede poner en peligro la madera circundante. No obstante, si resulta necesario, se sustituirá algún elemento de metal, siempre usando acero inoxidable. Los metales que se decida que permanezcan se protegerán con un inhibidor del óxido y una capa de protección para metales.

CANASTILLA Y ELEMENTOS ADOSADOS. POLICROMÍA

1.- Desmontaje de los elementos adosados para realizar los tratamientos de conservación y restauración tanto de la canastilla como de estos elementos de manera individualizada.

2.- Eliminación de las capas de polvo depositadas sobre toda la canastilla tanto en la parte interna de la caja como en la policromía y dorado. Para estas operaciones se emplearán brochas suaves y aspiradora.

3.- Se fijarán y consolidarán los estratos constitutivos de la policromía del paso procesional para devolver la consistencia y adhesión perdida entre éstos, fundamentalmente entre los estratos de policromía y el soporte, ya que a este nivel es donde se han detectado los principales levantamientos. En este tratamiento se emplearán los adhesivos más adecuados en función de los materiales constitutivos o de la técnica de ejecución con objeto de no modificar ni las características, ni el aspecto, ni las texturas originales. En principio se opta por la utilización de la cola animal como adhesivo más compatible con la naturaleza del estrato policromo. No obstante se realizarán las oportunas pruebas que permitan definir el adhesivo más idóneo.

4.- La selección del método de limpieza del estrato polícromo será el resultado de las pruebas previamente efectuadas, que permitirán poner a punto la metodología, disolventes, mezclas y proporciones en función de la materia a eliminar (depósitos superficiales, barnices oxidados y repintes). Los

disolventes deberán ser elegidos, mezclados y calibrados de forma que se obtenga el punto justo de evaporación a fin de que no permanezcan en los estratos de la pintura y que tengan, en lo posible, una baja toxicidad.

En el caso de los relieves de las cartelas, se efectuará un estudio exhaustivo del conjunto polícromo, con el apoyo de medios auxiliares tales como el examen de las mismas con microscopía óptica. Todo ello con el fin de conocer la cantidad y calidad de las capas de color subyacentes. El grado de actuación en estos elementos se definirá tras evaluar los resultados del estudio efectuado y la realización de las pruebas de solubilidad oportunas.

5.- La limpieza de los diferentes elementos debe pretender mantener un equilibrio entre las diferentes partes. Esta limpieza se limitará a la realización de los siguientes tratamientos:

- a) remoción de capas de protección no originales, como los barnices alterados y desigualmente repartidos.
- b) eliminación de repintes y dorados puntuales alterados cromáticamente y que no se ciñan a las pérdidas policromas.
- c) eliminación de adhesivos, gotas de cera y demás depósitos superficiales.

6.- Estucado y reintegración del color.

Como se ha observado durante el estudio efectuado, la policromía presenta numerosas lagunas, hoy ocultas por la policromía de superficie. Es evidente que al ser ésta eliminada las pérdidas quedarán en a la vista. En muchos casos se hará visible la desaparición de todos los estratos, resultando la madera vista, en otros, la capa de preparación habrá permanecido.

La reintegración del estrato de preparación se ceñirá a las pérdidas de esta capa. Las lagunas se enrasarán a nivel empleando un estuco de similares características que el utilizado en la canastilla y elementos adosados, es decir, una mezcla de sulfato de cal y cola animal.

El tratamiento de reintegración del color que se plantea tiene la finalidad de dar unidad al conjunto, sin aportar a la obra reposiciones cromáticas innecesarias. La reintegración de la capa de color y dorado se realizará con algunas variantes dependiendo de las características técnicas y formales del área a reintegrar.

a.- Las pérdidas en la capa polícroma – relieves y carnaduras de los ángeles – se reintegrarán con acuarela o guache y pigmentos al barniz. Atendiendo al principio de diferenciación a media distancia, se empleará la técnica de reintegración de “rayado”.

b.- En el caso de la reintegración de las pérdidas en las zonas estofadas se empleará acuarela con la aplicación, si procede, de pigmentos al barniz y polvo de “mica”. Se empleará igualmente la técnica de “rayado”.

c.- Las pérdidas en las zonas doradas se reintegrarán con la aplicación de pan de oro sobre una capa de bol armenio. Si procede, se bruñirá en las zonas con este acabado.

7.- Barnizado

La película pictórica y el dorado recibirán una capa de protección superficial que respete el acabado de la técnica polícroma. Será un estrato fino y bien extendido sin acumulaciones ni brillos. Se propone un barnizado aplicado a brocha con “barniz de retoque *surfin* (lefranc & bourgeois®)”.

CRONOGRAMA DE TRABAJO PARA LA EJECUCIÓN DE LOS TRATAMIENTOS DE RESTAURACIÓN

Para la realización de todos los tratamientos de restauración planteados en el proyecto, se seguirá una metodología de actuación que conlleva el establecimiento de un orden de ejecución en las fases del proyecto.

El proyecto tendrá una duración de trece meses. La ejecución de todos los tratamientos descritos se desarrollará dentro del periodo de tiempo comprendido entre dos semanas santas (11 meses). Los meses doceavo y treceavo serán empleados en la redacción de los documentos finales.

Dentro de este tiempo se plantean una serie de fases de actuación necesarias para el cumplimiento de los objetivos propuestos.

El desarrollo del proyecto corresponderá al Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.

El equipo del proyecto, será dirigido por el Jefe del Centro de Intervención y constará de entre doce y catorce profesionales; de ellos cinco restauradores especializados serán los encargados de la ejecución de los tratamientos descritos con arreglo al siguiente plan de actuación:

I.- Desmontaje de esculturas y cartelas

Durante la primera semana el equipo de trabajo desmontará los elementos adosados, se realizará el estudio fotográfico y radiográfico de los elementos que así lo requieran. Desde este primer momento se procederá a recoger todos los datos necesarios para la documentación del estado de conservación y del tratamiento. La toma de datos debe plantearse como una tarea sistemática simultánea a la intervención en el paso.

II.- Intervención en estructura portante

Dos restauradores llevarán a cabo la intervención en la estructura portante. El tiempo estimado para esta operación es de dos-tres semanas.

III.- Intervención en cartelas

El mismo equipo que llevó a cabo la intervención en la estructura portante comenzará a intervenir en las ocho cartelas. Este proceso durará tres-cuatro meses.

IV.- Intervención en imaginería.

Tres restauradores acometerán la intervención en las treinta esculturas exentas además del moldurón y de las maniguetas, para lo cual emplearán ocho-nueve meses.

V.- Intervención en canastilla.

La iniciará los dos restauradores encargados de las cartelas, a los que se puede unir el resto del equipo hasta completar el tratamiento. La duración de estos tratamientos se estima en cinco-seis meses.

VI.- Montaje de los elementos adosados

El montaje de todos los elementos exentos se llevará a cabo en una semana.

VII.- Documentación fotográfica

La documentación fotográfica se llevará a cabo durante todo el proceso de intervención en el paso, recogiendo las diferentes fases que comprende.

PROGRAMACIÓN DE TIEMPOS																																													
Estudios complementarios																																													
Desmontaje de los elementos adosados																																													
Intervención en la Estructura portante																																													
Intervención en canastilla.																																													
Intervención en cartelas																																													
Intervención en esculturas																																													
Intervención en moldurón y maniguetas																																													
Montaje elementos adosados																																													
Documentación fotográfica																																													
Redacción memoria final																																													

 Dos restauradores-as

 Tres restauradores-as

 Equipo completo

 Un Restaurador-a

RECURSOS HUMANOS

Para la ejecución de todos los tratamientos y análisis descritos en el presente documento será necesario contar con un equipo humano interdisciplinar compuesto por los siguientes técnicos:

El Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico (dirección del proyecto)

La Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles (Coordinación de la Ponencia Técnica, seguimiento de metodología, criterios de intervención e investigación)

La Jefa del Departamento de Talleres de Conservación (Logística y operativa de tratamientos, seguimiento de metodología y criterios de intervención)

El Jefe de Proyectos de Medios Físicos de Examen (Diagnosis y seguimiento) Ponencia Técnica.

Un técnico en fotografía aplicada a la conservación del Patrimonio Histórico (Laboratorio de Medios Físicos de Examen).

Una arquitecta (Departamento de Inmuebles). Ponencia Técnica.

Una química (Centro de Investigación y Análisis). Ponencia Técnica.

Un historiador del arte (Departamento de Investigación). Ponencia Técnica.

Cinco restauradores de patrimonio mueble (Taller de Conservación de Escultura). Dos de ellos en Ponencia Técnica.

Un técnico en conservación preventiva del patrimonio histórico. (Unidad de Conservación Preventiva). Ponencia Técnica.

Una técnico de gestión

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CANASTILLA

Fig II.1

FRENTE



Fisuras

Fig II.2

FRENTE



Fisuras y desgastes

Fig II.3

FRENTE



Desplomes



Fisuras y desgates

Fig II.4

FRENTE



Pérdida de soporte



Fisuras

Fig 11.5

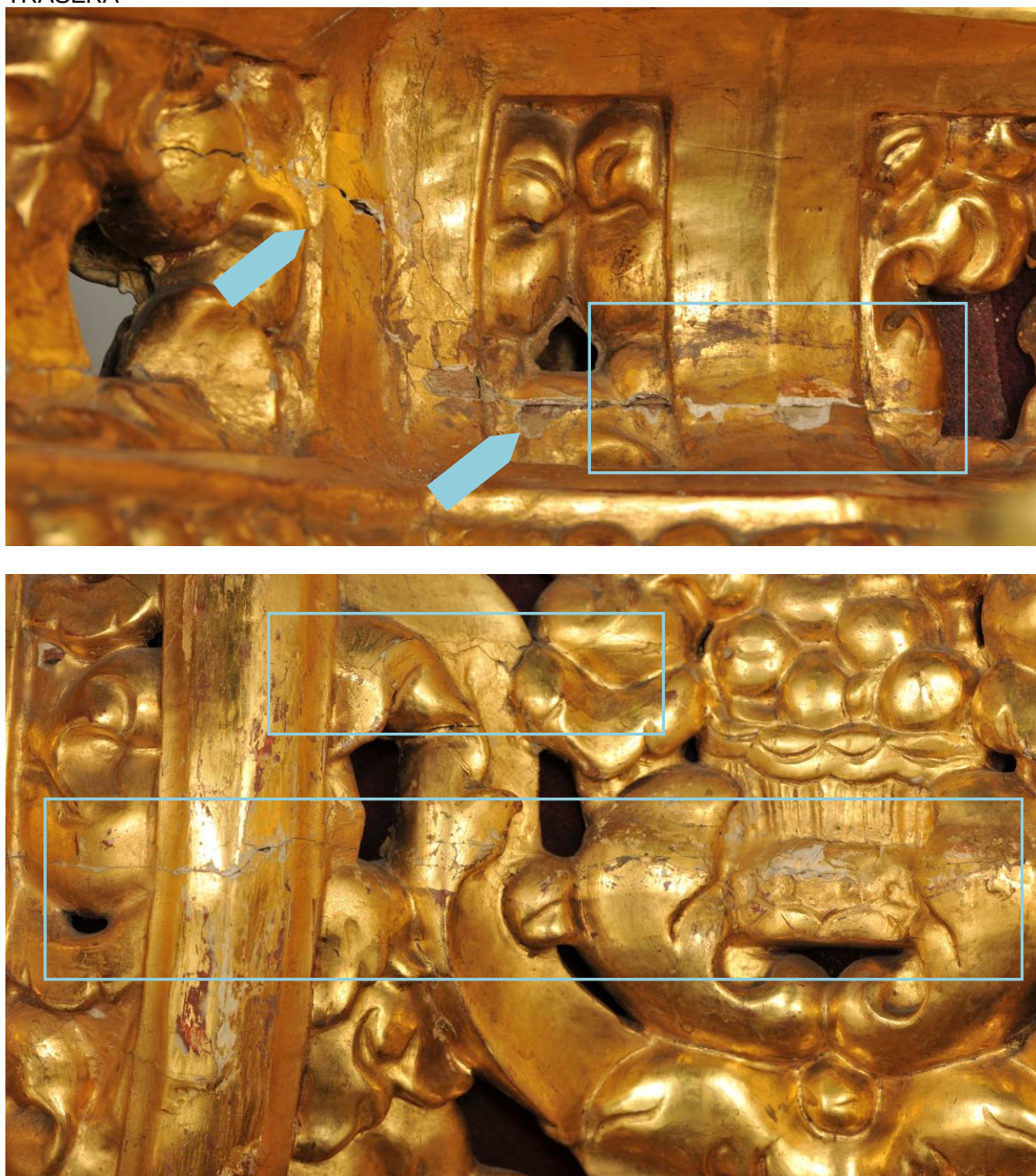
TRASERA



Fisuras. Pérdidas de adhesión en el estrato polícromo

Fig II.6

TRASERA



Intervenciones identificables. Fisuras

Fig II.7

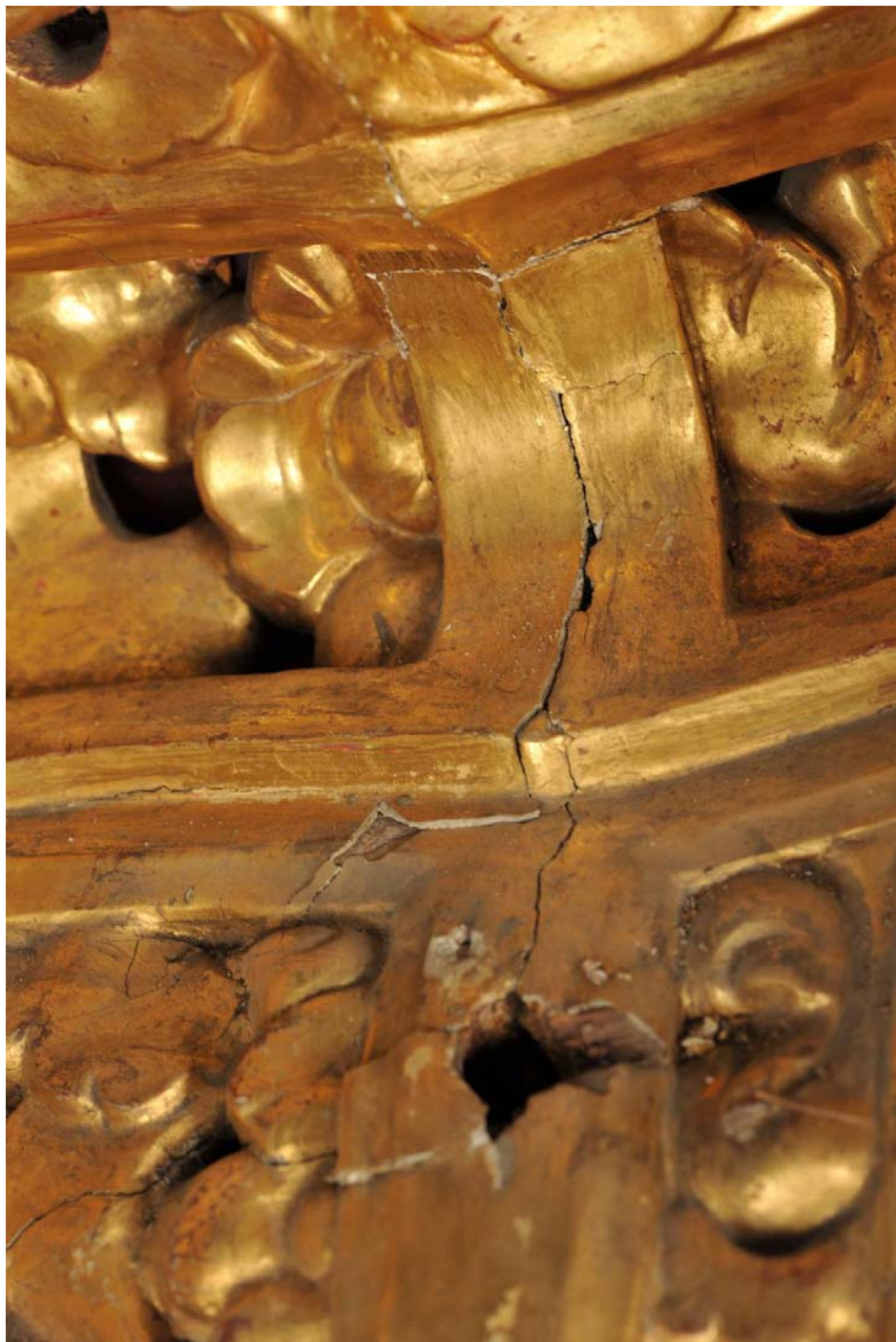
TRASERA



Intervenciones identificables. Fisuras

Fig II.8

TRASERA



Fisuras. Orificio de anclaje de un ángel. Pérdidas de adhesión del estrato polícromo

Fig II.9

Puntos de anclaje

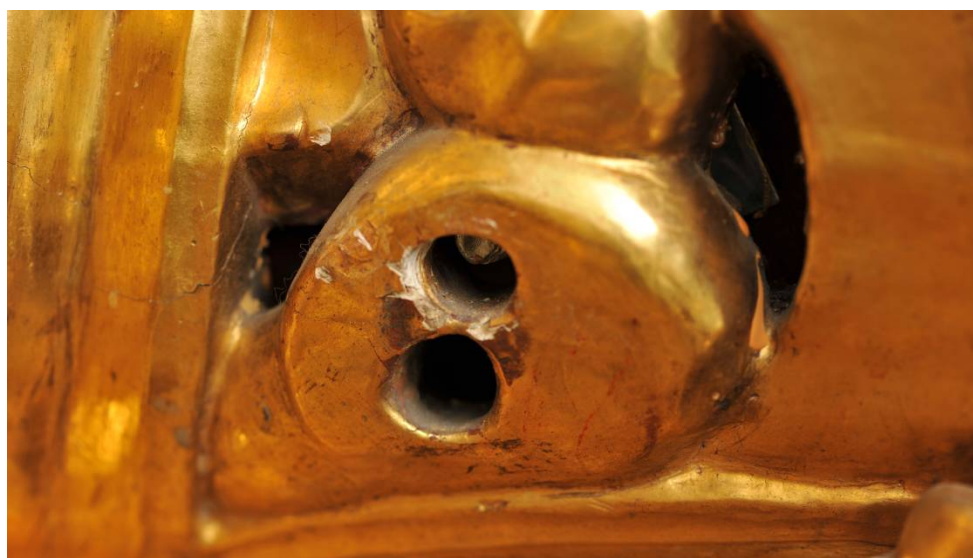


Fig II.10

Puntos de anclaje

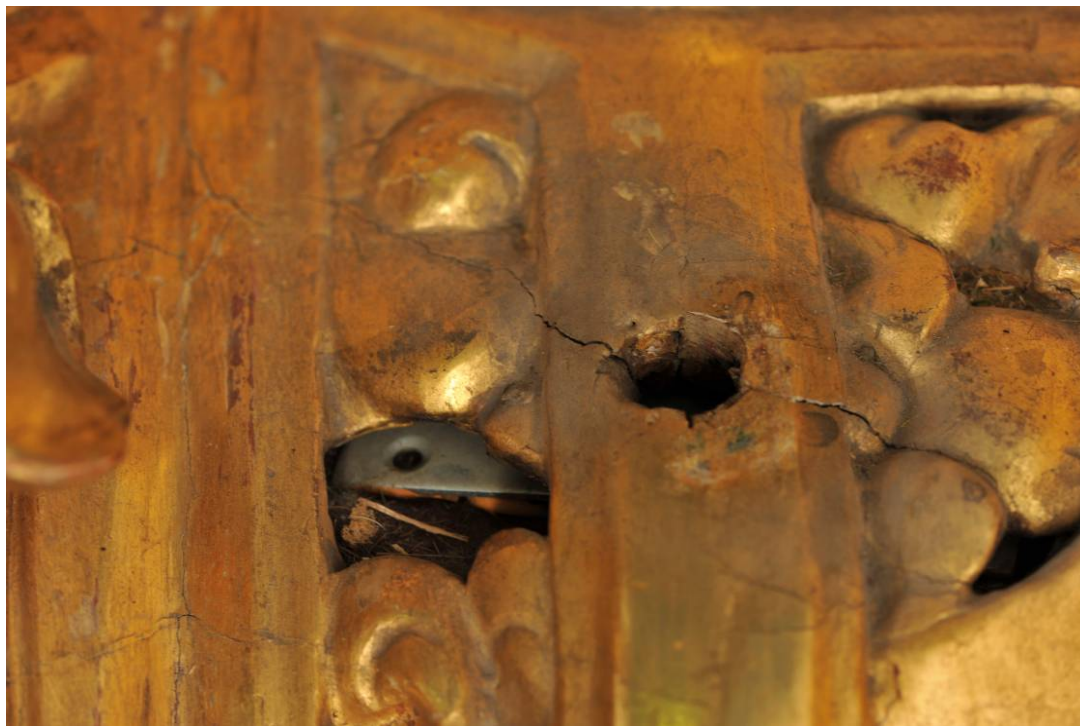


Fig II.11

COSTERO IZQUIERDO



Fisuras e intervenciones identificables

Fig II.12

COSTERO IZQUIERDO



Desplomes y problemas de adhesión en el estrato polícromo

Fig II.13

COSTERO IZQUIERDO



Intervenciones identificables

Fig II.14

FRENTE.



Estado de conservación elementos exentos
Cartelas

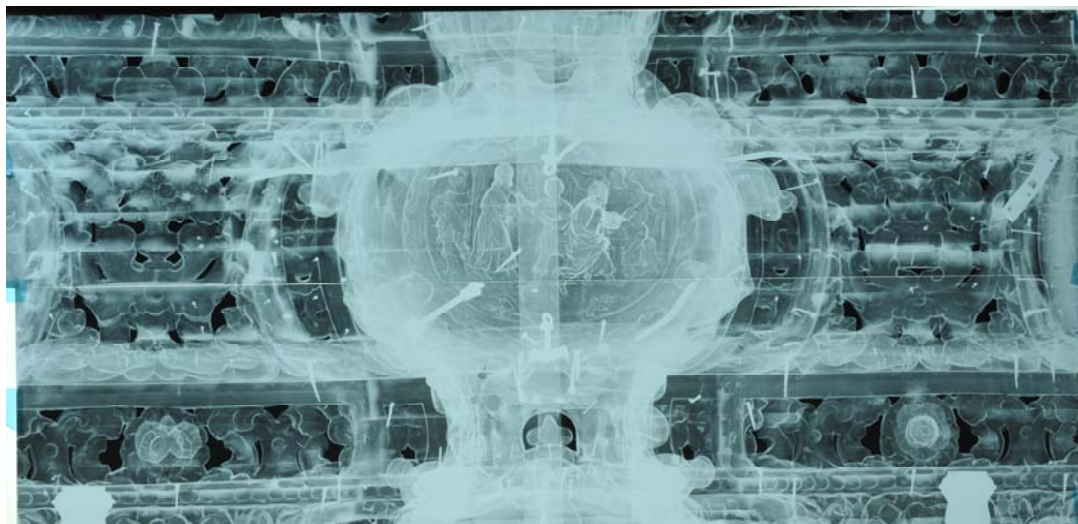
Fig II.15

TRASERA



Fig II.16

TRASERA



Radiografía.

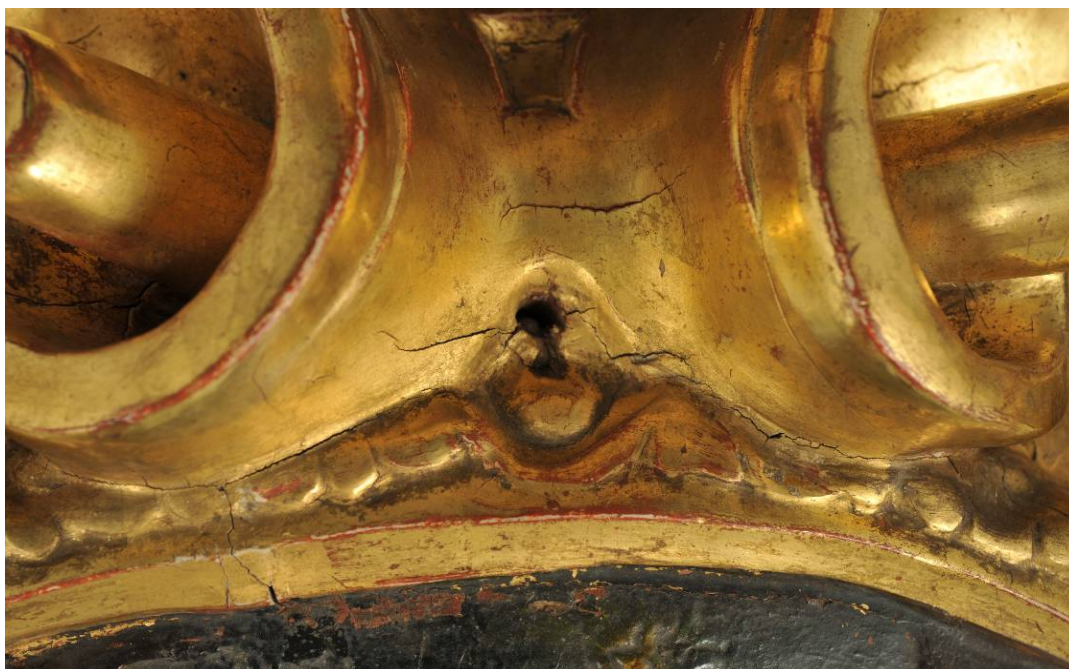
Se aprecian las piezas de madera que dispuestas horizontalmente conforman los volúmenes de la canastilla así como otro elementos metálicos utilizados en el ensamble de piezas o en el anclaje de los elementos adosados.

Fig II.17

TRASERA



Fisuras La capa superficial se encuentra alterada ocultando el cromatismo de la policromía..



Orificio de salida de la armella de sujeción de la cartela a la canastilla.

Fig II.18

TRASERA



Fisuras de recorrido errático y desgastes de la lámina de oro.

Fig II.19

COSTERO DERECHO



Fig II.20

COSTERO IZQUIERDO



Fig II.21

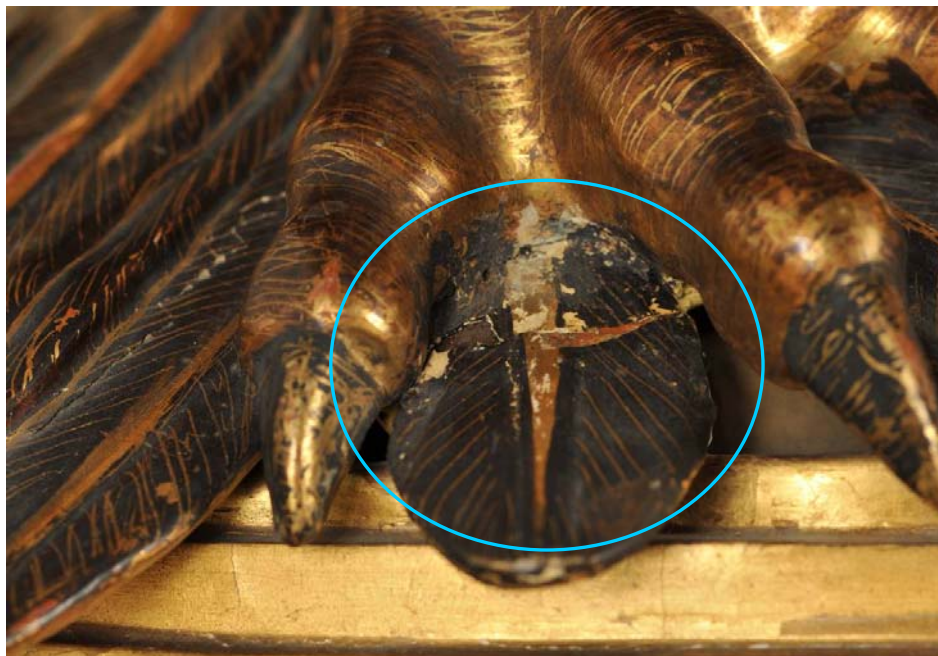
CARTELAS ESQUINA DELANTERA Y COSTERO DERECHO



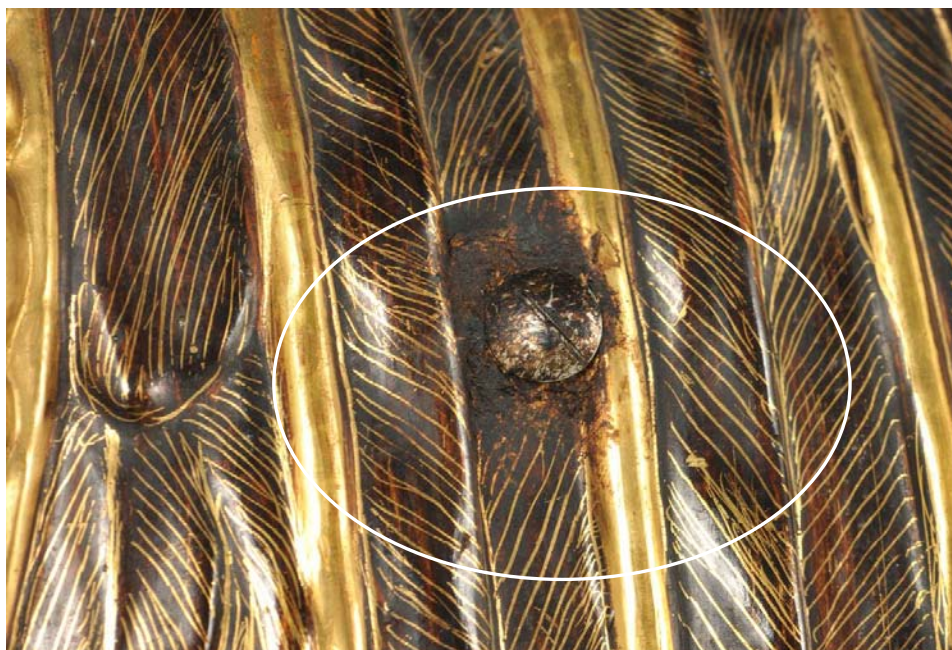
Entrada de animales en el Arca de Noé

Fig II.21

Entrada de animales en el Arca de Noé



Rotura de soporte y pérdida de estratos policromos.



Tornillo de sujeción a la canastilla, repinte ocultando pérdida de color de la zona circundante.

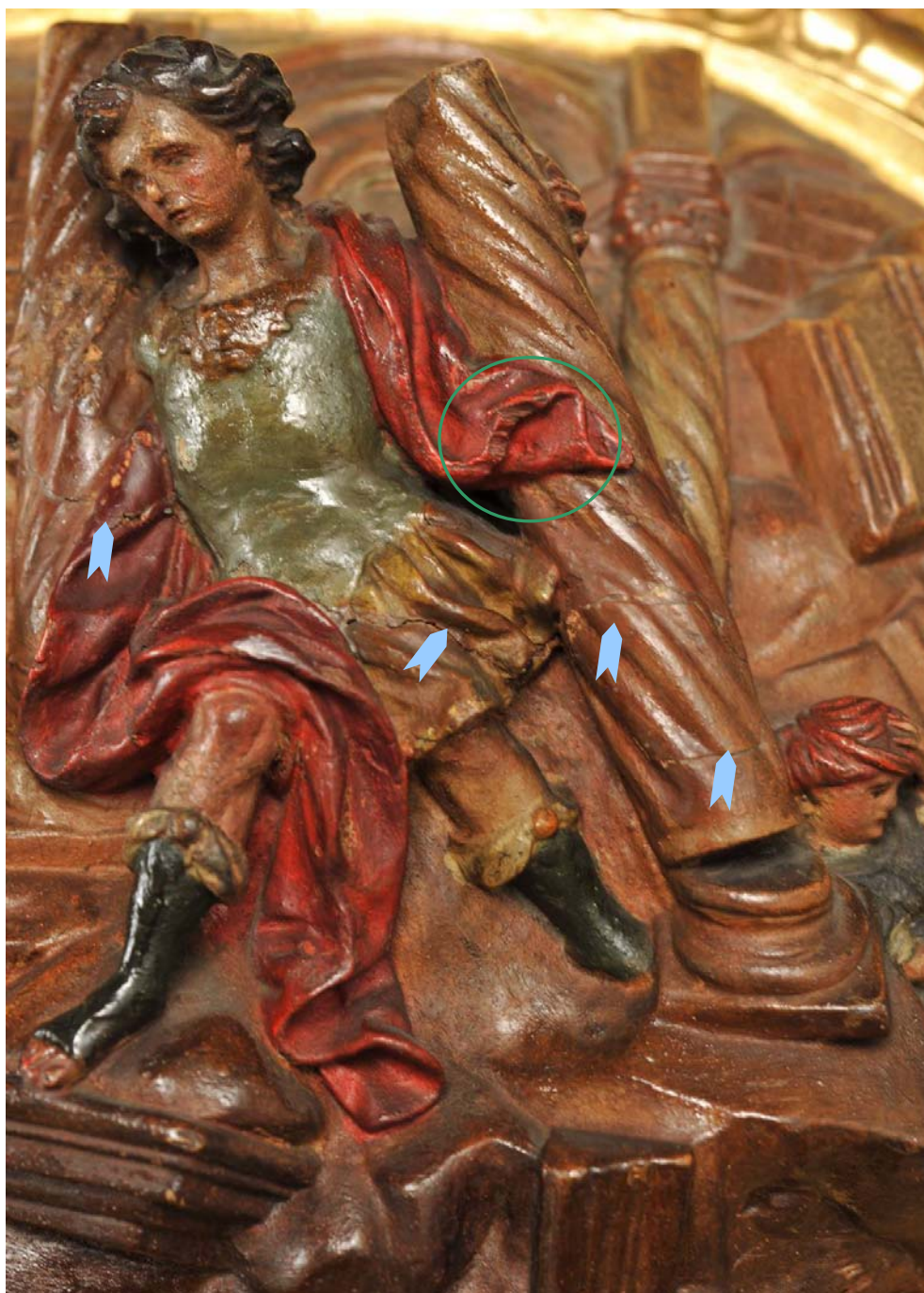
Fig II.22

CARTELA ESQUINA DELANTERA. COSTERO IZQUIERDO.



Sansón destruyendo el Templo de Dagón

Fig II.23



➡ Fisuras y reensamblados.

○ Pérdidas de soporte.

Fig II.24

ESQUINA TRASERA Y COSTERO IZQUIERDO



Moisés tocando la peña de Horeb

Fig II.25



Moisés tocando la peña de Horeb. Cabeza del águila, sujeción de la corona, pequeños orificios ocasionados al recolocarla.

Fig II.26

ESQUINA TRASERA Y COSTERO DERECHO.



La vuelta del hijo Pródigo

Fig II.27

PLANTA. FRENTE



Fig II.28

PLANTA. TRASERA

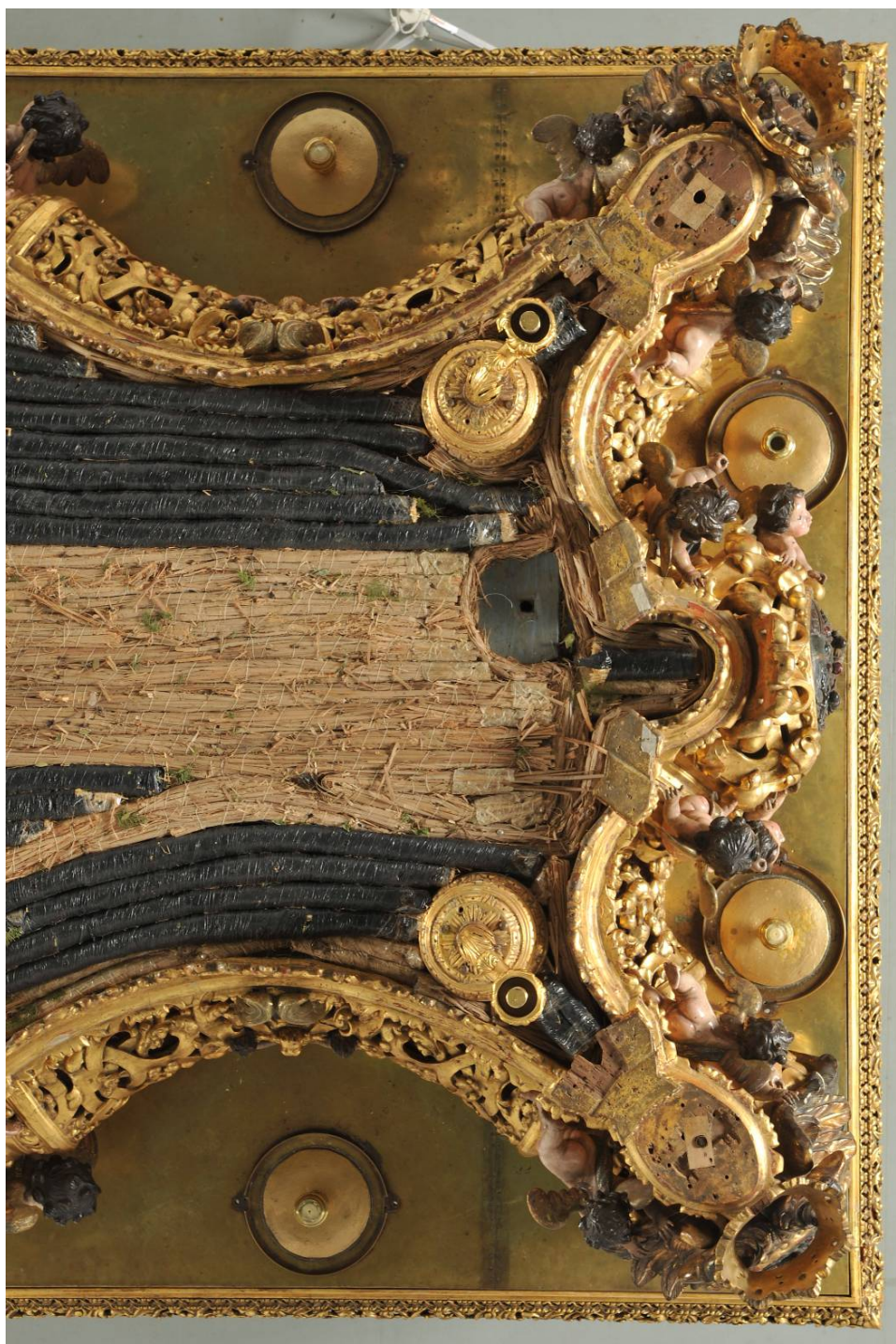
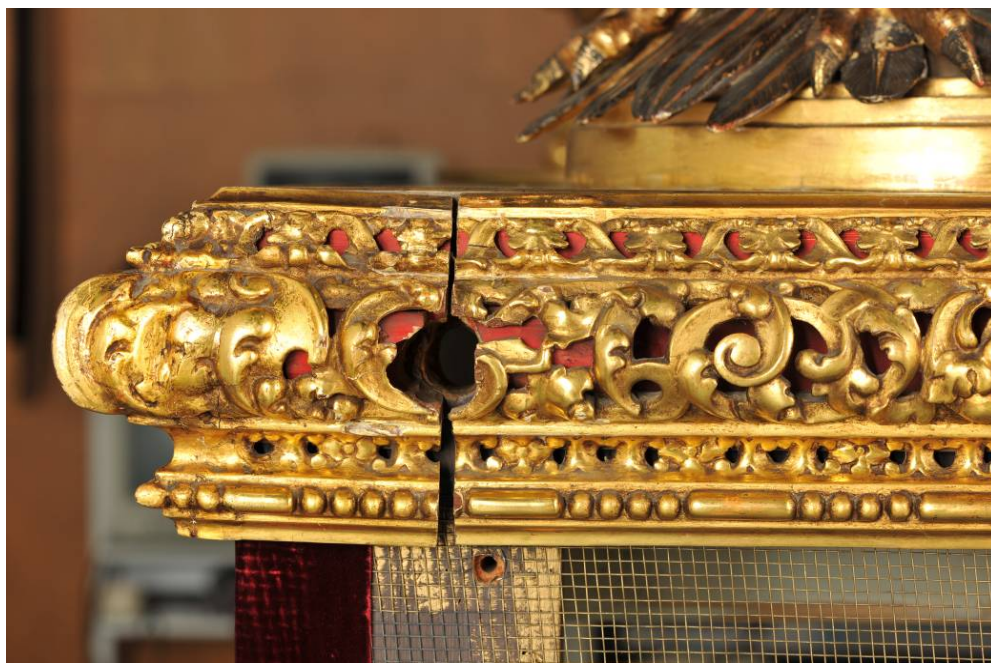


Fig II.29

MOLDURÓN



Frente

TRASERA

Fig II.30

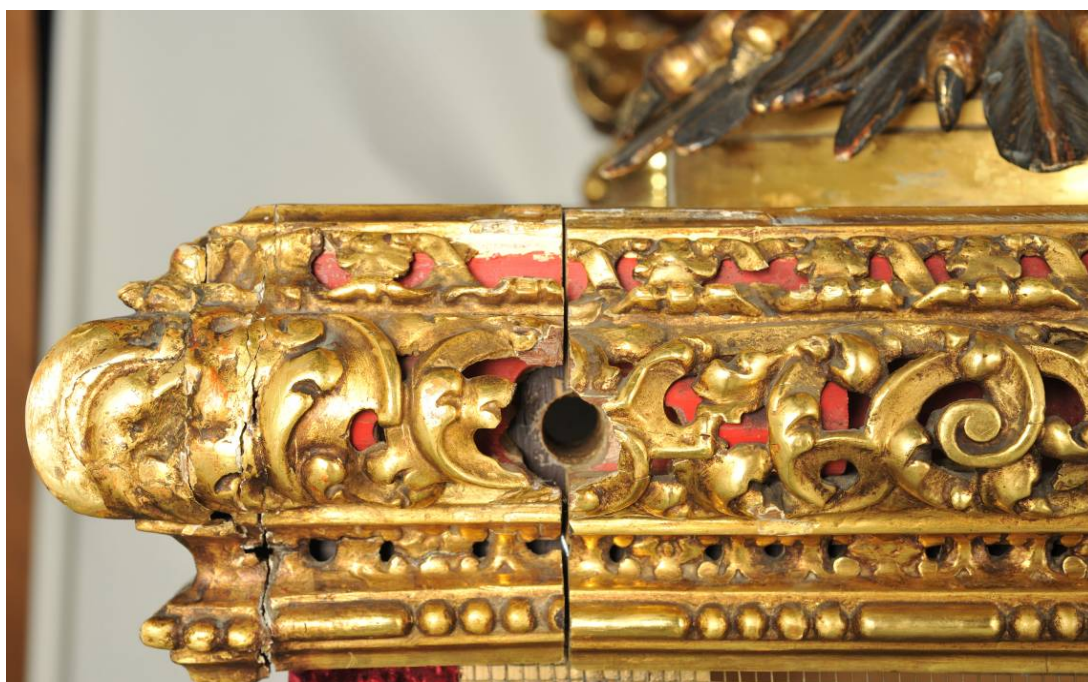


Fig II.31

MANIGUETAS



Fig II.31

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ÁNGELES ADOSADOS A LA CANASTILLA



F1. En el Paso

Fig II.31



F2. Luz blanca



F2. Luz Ultravioleta

Fig II.32



F2.radiografía

Fig II.33



F3. Luz blanca



F3. Luz ultravioleta

Fig II.34



F3. Radiografía

Fig II.35



F4. En el Paso

Fig II.36



F5. Luz blanca



F5. Luz ultravioleta

Fig II.37



F5. Radiografía

Fig II.38



F6. En el Paso

Fig II.39



I1. En el Paso



I2.En el Paso

Fig 11.40



13. Iluminación blanca



13. Iluminación ultravioleta

Fig II.41



I3.Radiografía

Fig II.42



I4. En el Paso

Fig 11.43



I5. Luz blanca



I5. Luz ultravioleta

Fig II.44



15. Radiografía

Fig II.45



I6. Luz blanca



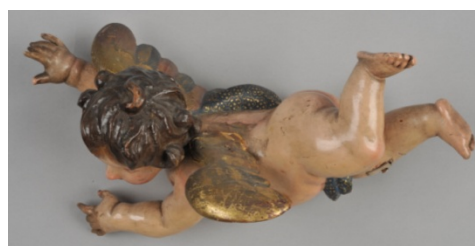
I6. Luz ultravioleta

Fig II.46



I6. Radiografía

Fig II.47



T1. Luz blanca



T1. Luz ultravioleta

Fig II.48



T1. Radiografía

Fig II.49



T2. Luz blanca



T2. Luz Ultravioleta

Fig 11.50

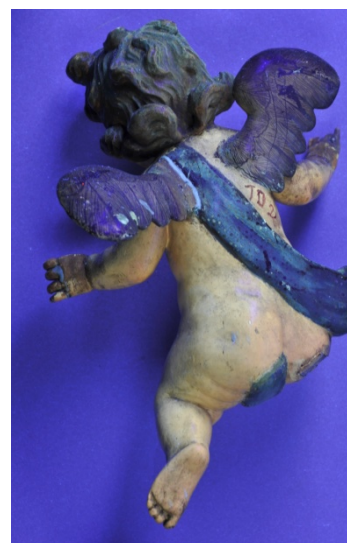


T2. Radiografía

Fig II.51



T3. Luz Blanca



T3. Luz Ultravioleta

Fig II.52



T3. Radiografía

Fig II.53



T4. Luz blanca



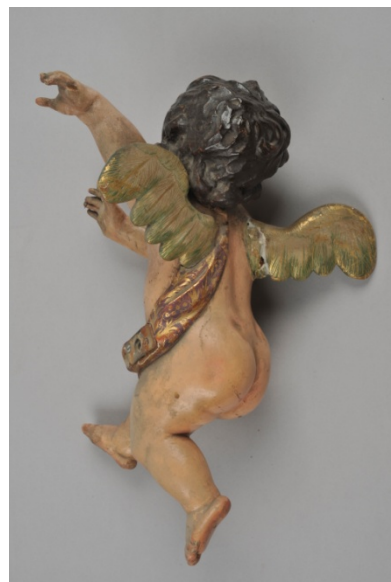
T4. Luz ultravioleta

Fig II.54

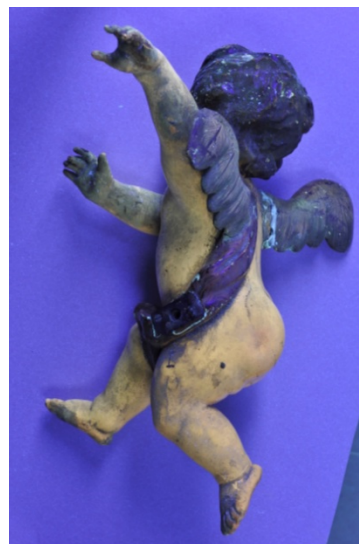


T4. Radiografía

Fig II.55



T5. Luz Blanca



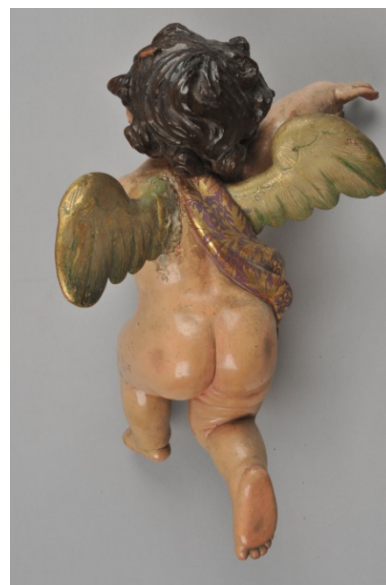
T5. Luz Ultravioleta

Fig II.56



T5. Radiografía

Fig II.57



T6. Luz Blanca



T6. Luz Blanca

Fig II.58



D2. Luz Blanca



D2. Luz Ultravioleta

Fig II.59



D2. Radiografía

Fig II.60



D3. Luz Blanca



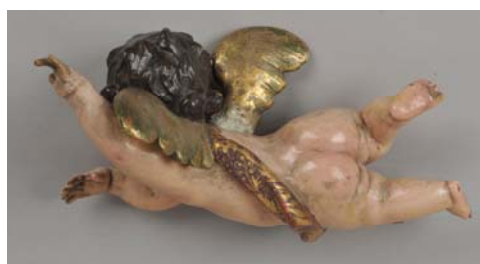
D3. Luz Ultravioleta

Fig II.61



D3. Radiografía

Fig II.62



D4. Luz Blanca



D4. Luz Ultravioleta

Fig II.63



D4. Radiografía

Fig II.64



D5. Luz Blanca



D5. Luz Ultravioleta

Fig II.65



D5. Radiografía

Fig II.66



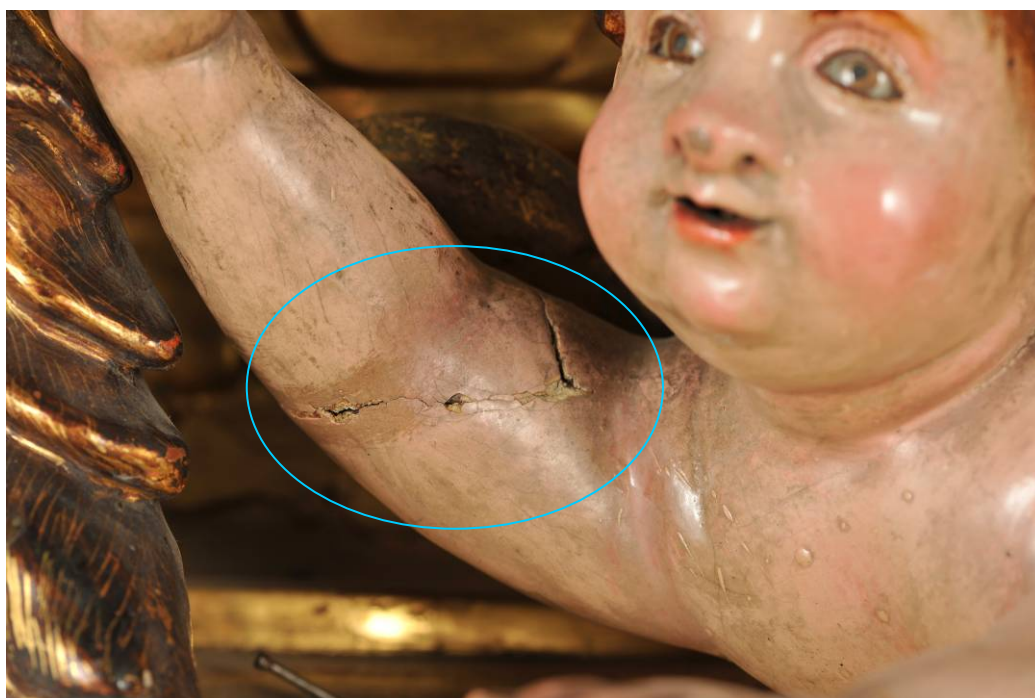
D1. En el Paso



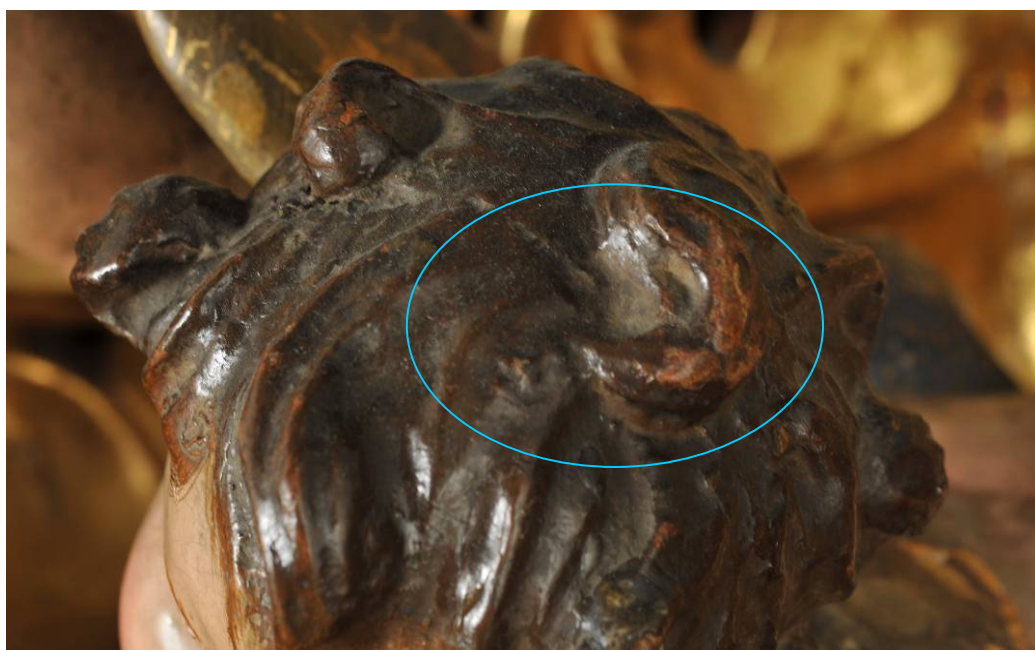
D4. En el Paso

Fig II.67

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LOS ÁNGELES



F1



T1

Fig II.68



T1



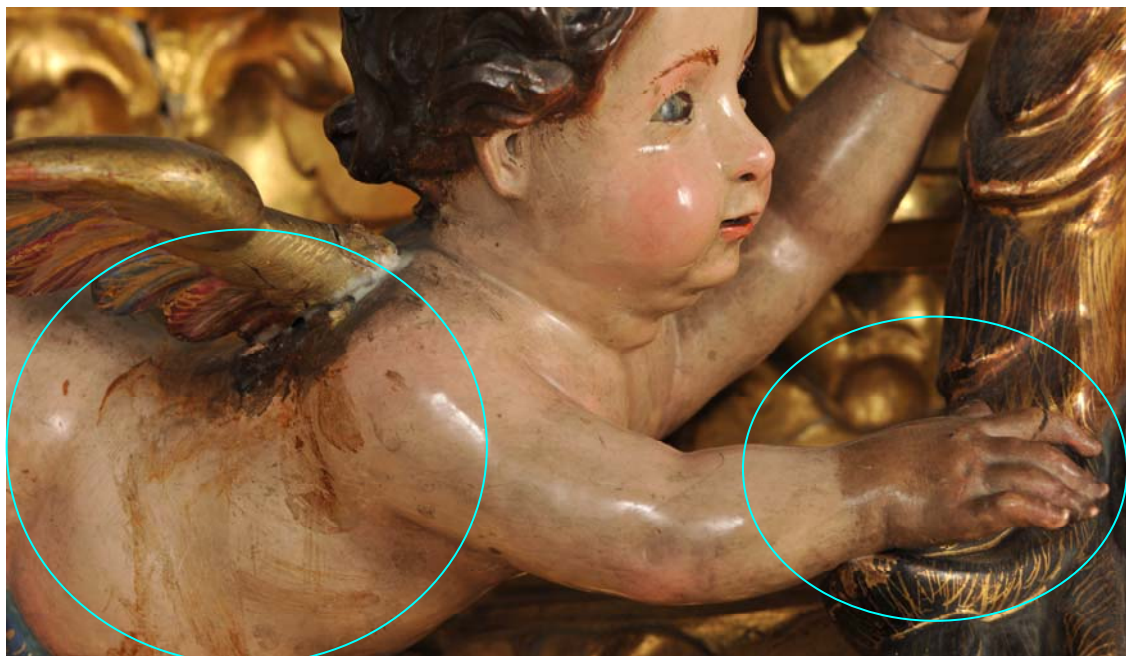
T5

Fig II.69

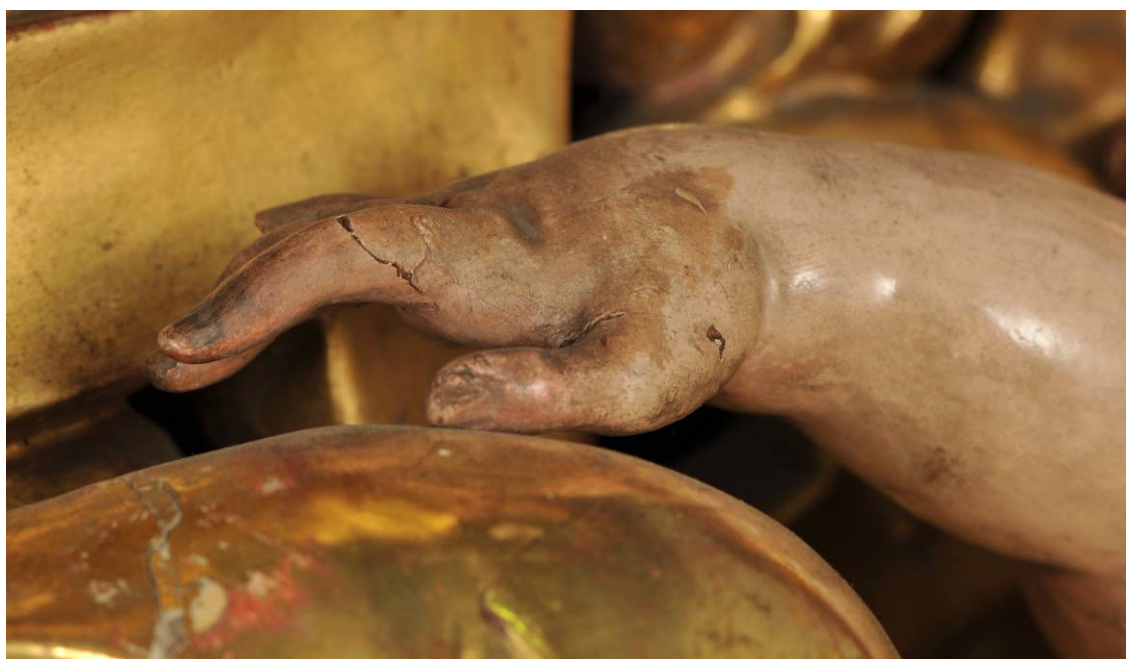


T6

Fig II.70



14



13

Fig II.71



12



12

Fig II.73

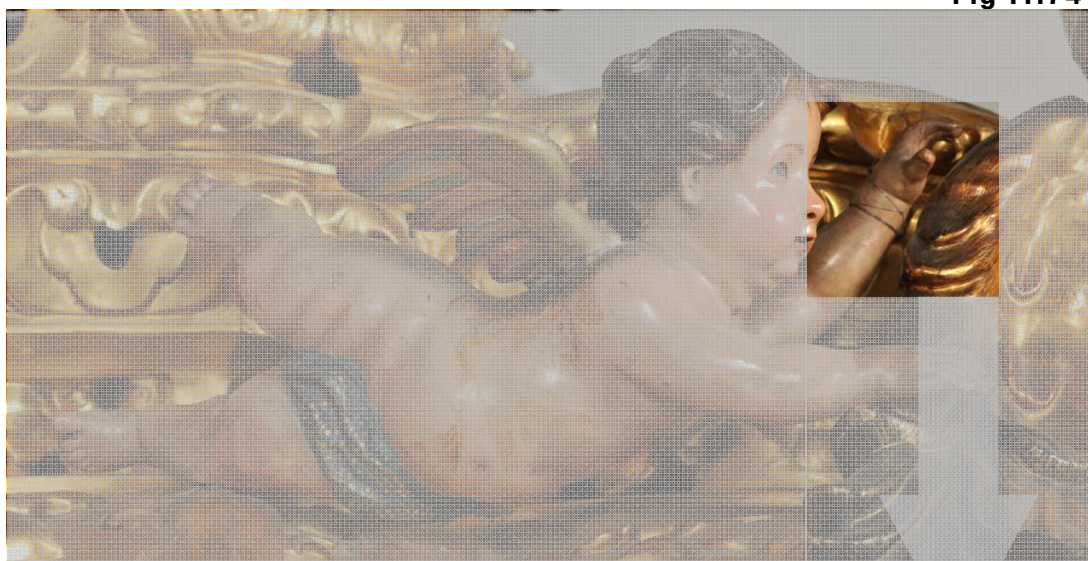


T5



T2

Fig II.74



14



Fig II.75

**SUPERPOSICIÓN DE POLICROMÍAS
FOTOGRAFÍAS TOMADAS CON LUPA DIGITAL**

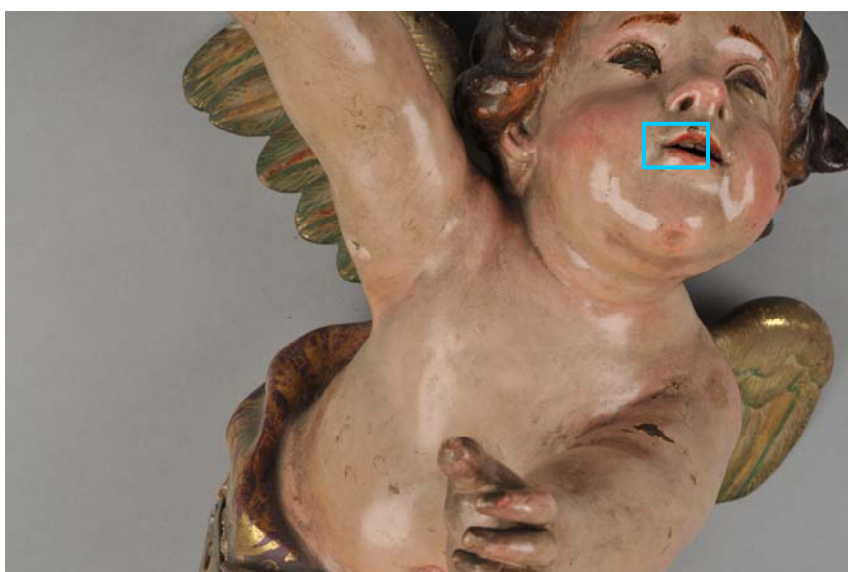
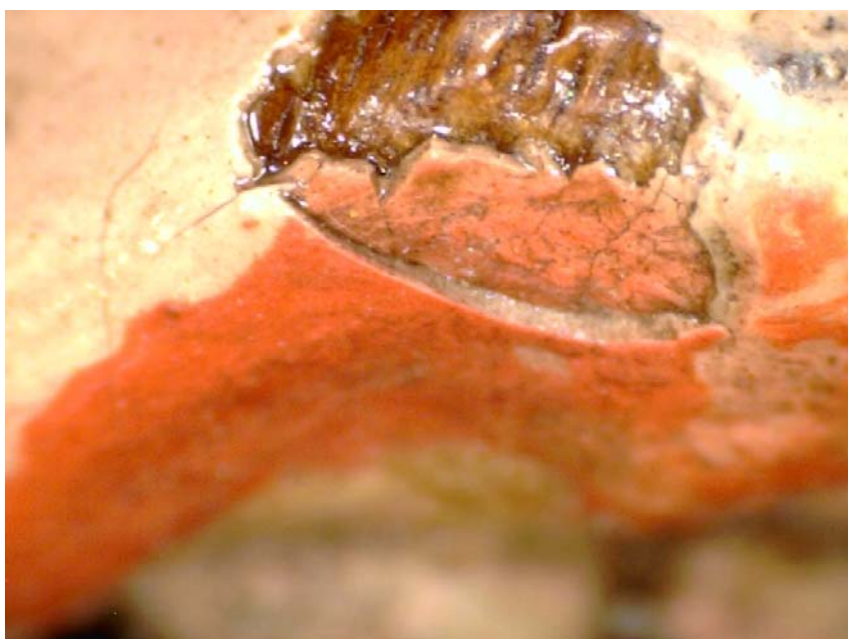


Ala derecha



T1

Fig II.76



T6

Fig II.77

CARTELA COSTERO IZQUIERDO

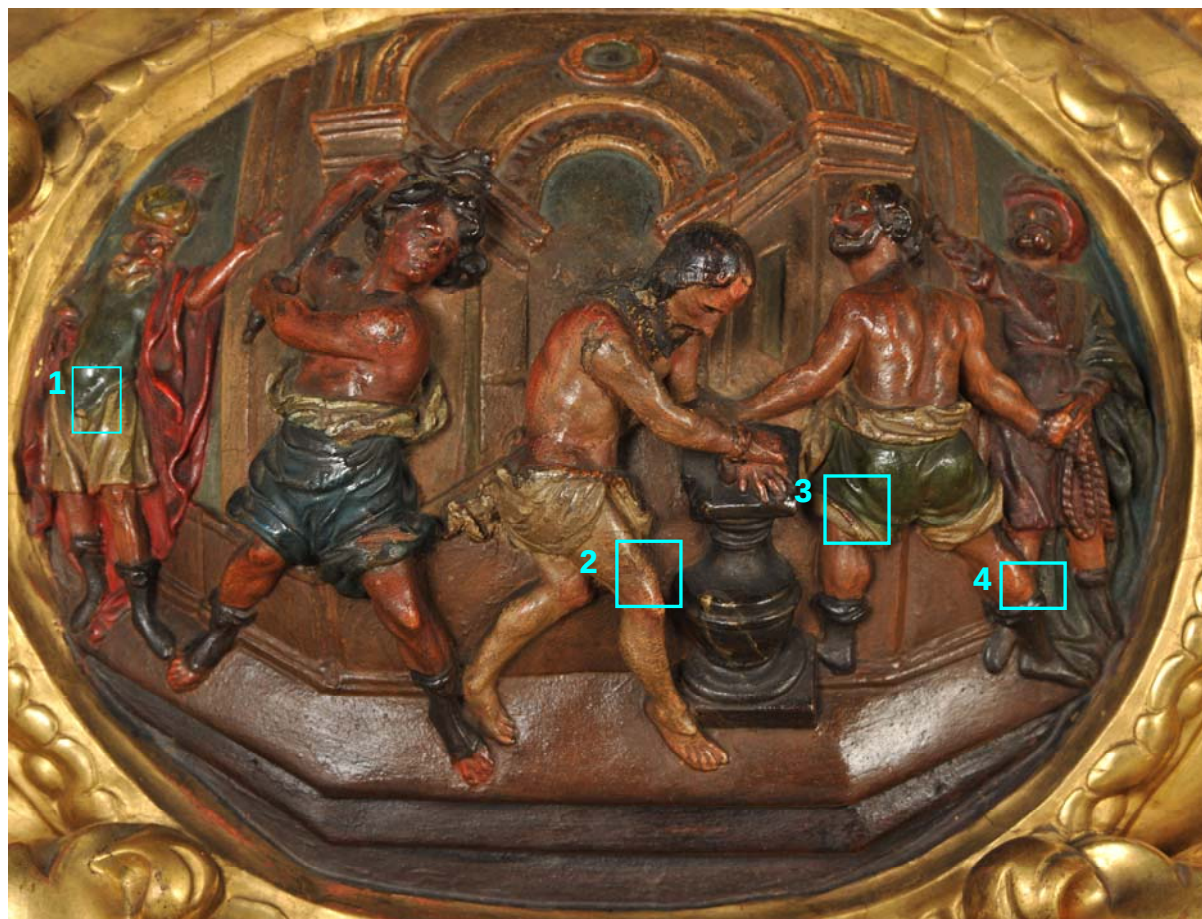
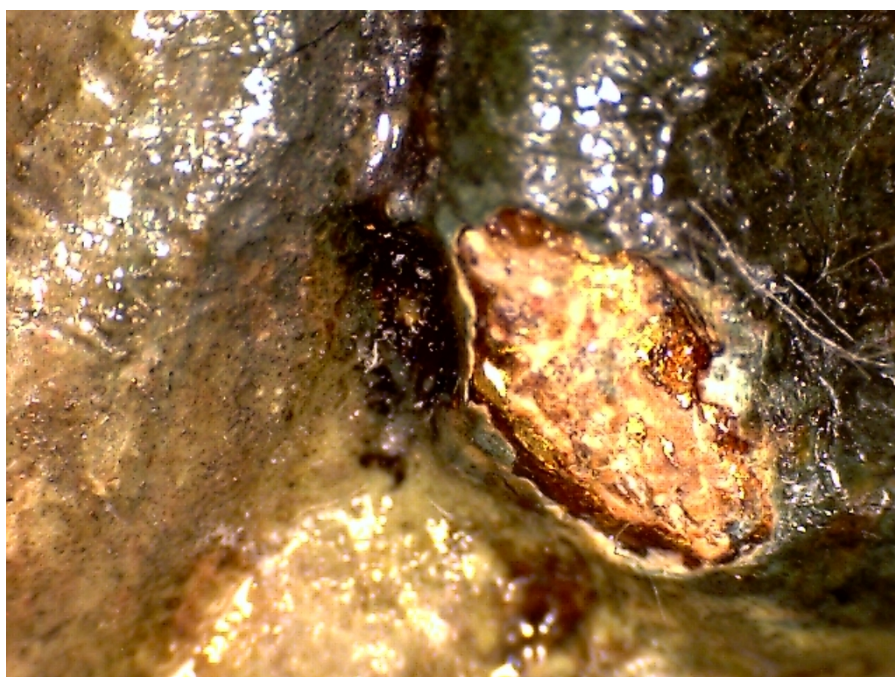
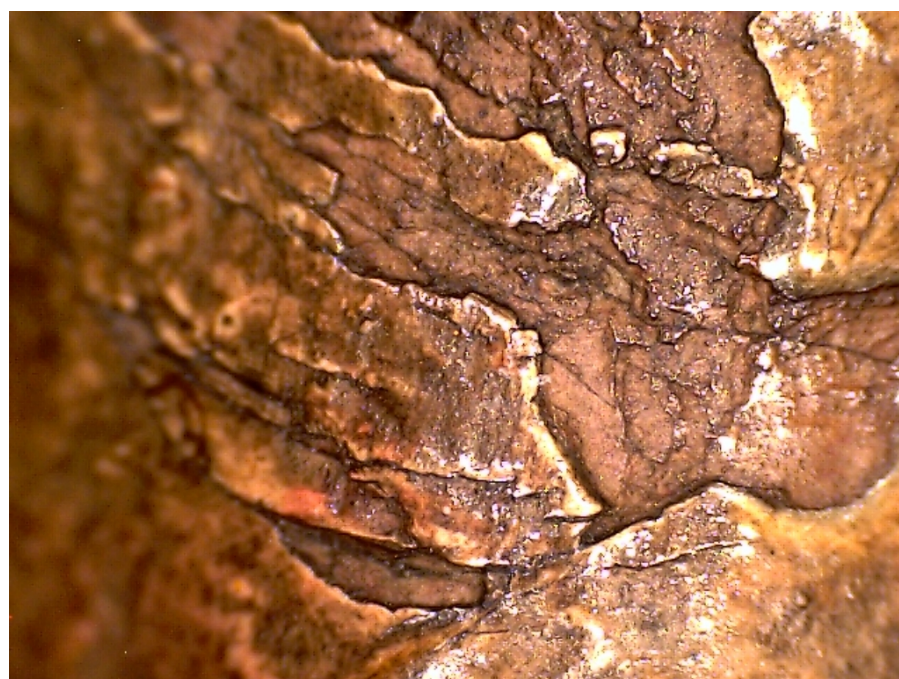


Fig II.78



Nº 1



Nº 2

Fig II.79



Nº 3



Nº 4

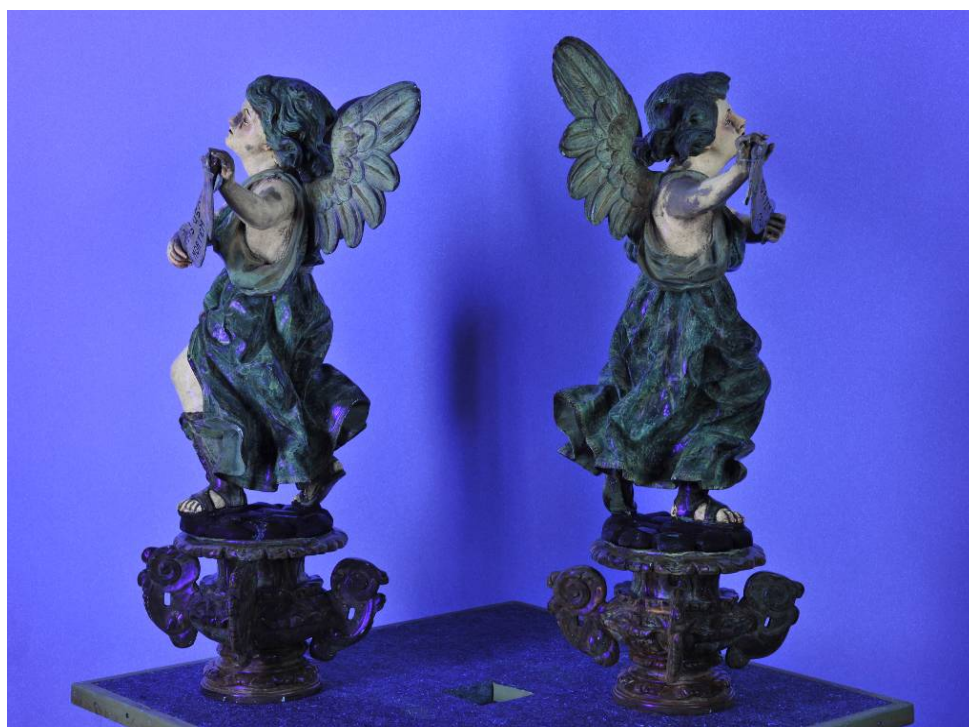
Fig II.80

ESTADO DE CONSERVACIÓN ÁNGELES PASIONARIOS.



Costeros izquierdo y derecho. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.81



Costeros izquierdo y derecho. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.82



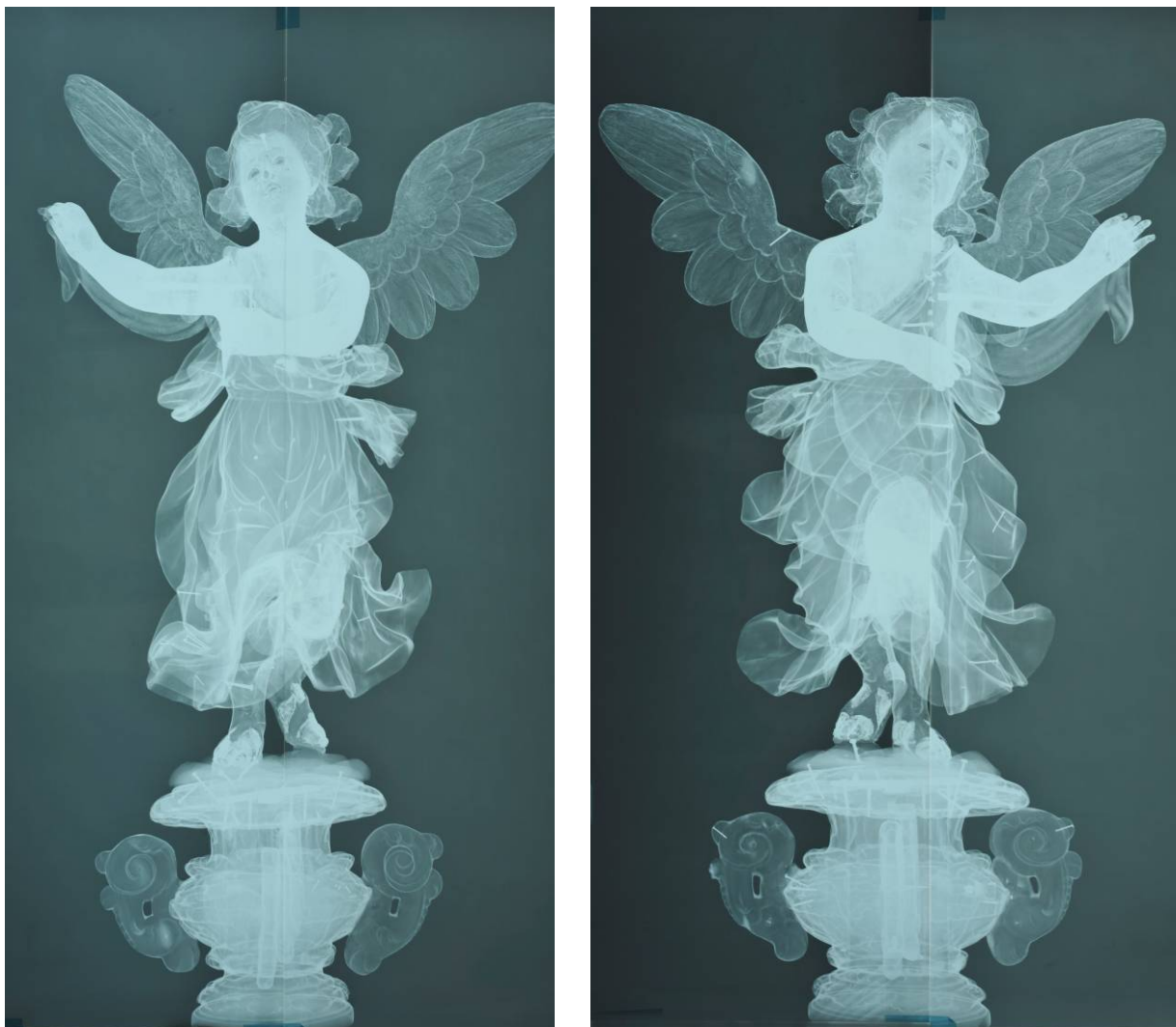
Costeros izquierdo y derecho. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.83



Costeros izquierdo y derecho. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.84



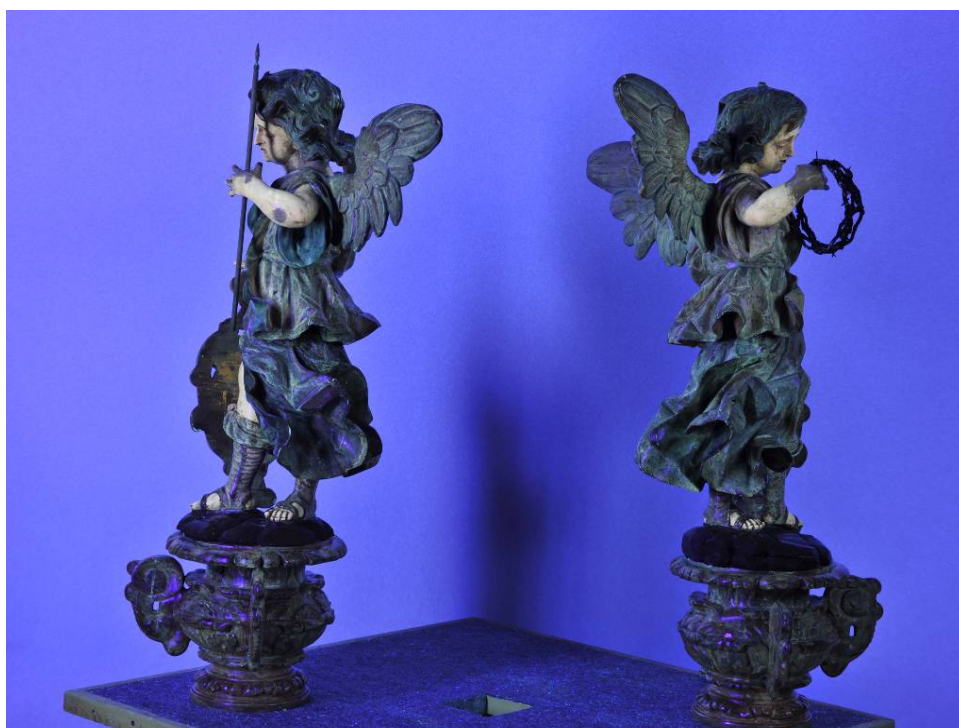
Costeros izquierdo y derecho. Radiografías

Fig 11.85



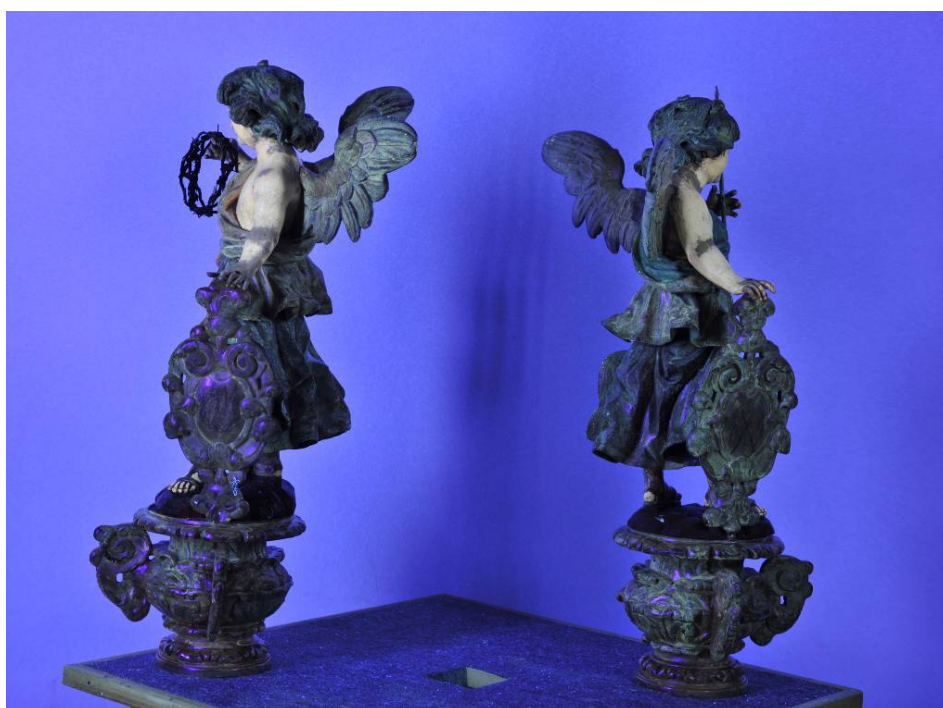
Costero izquierdo, esquinas frente y trasera. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.86



Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.87



Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.88



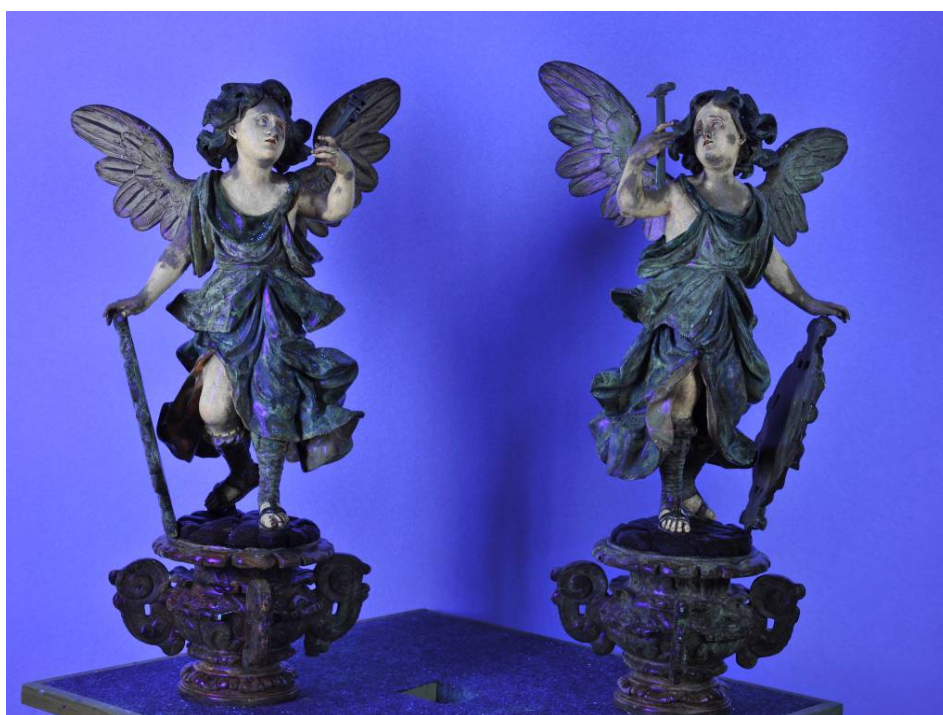
Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.89



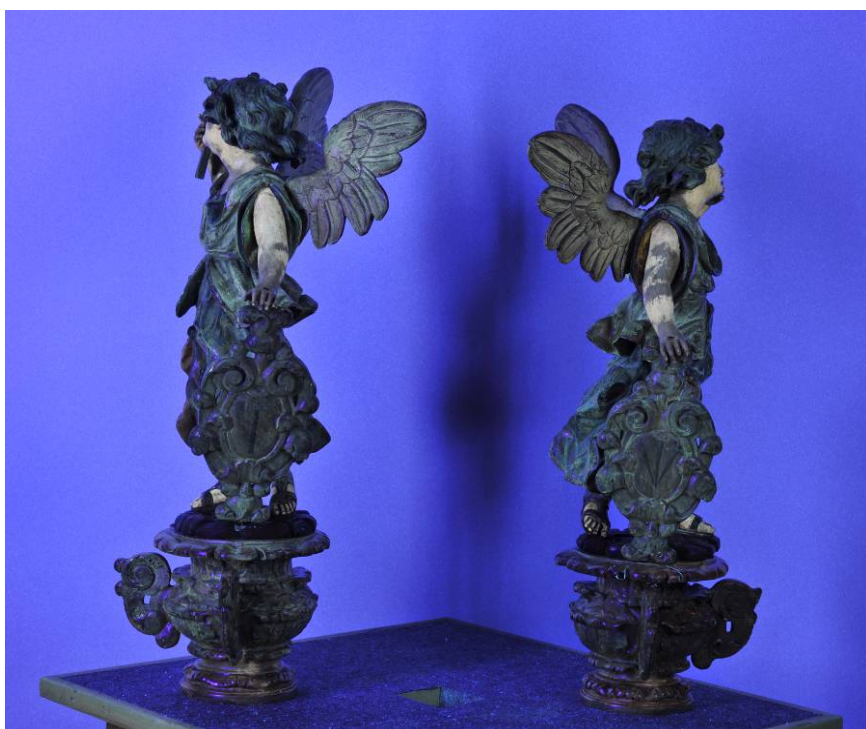
Costero izquierdo, esquinas. Radiografía

Fig II.90



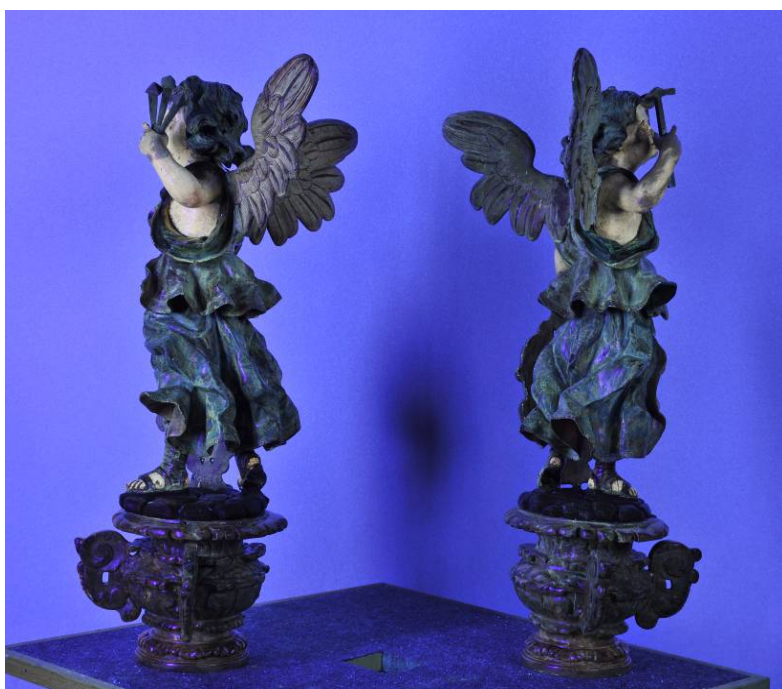
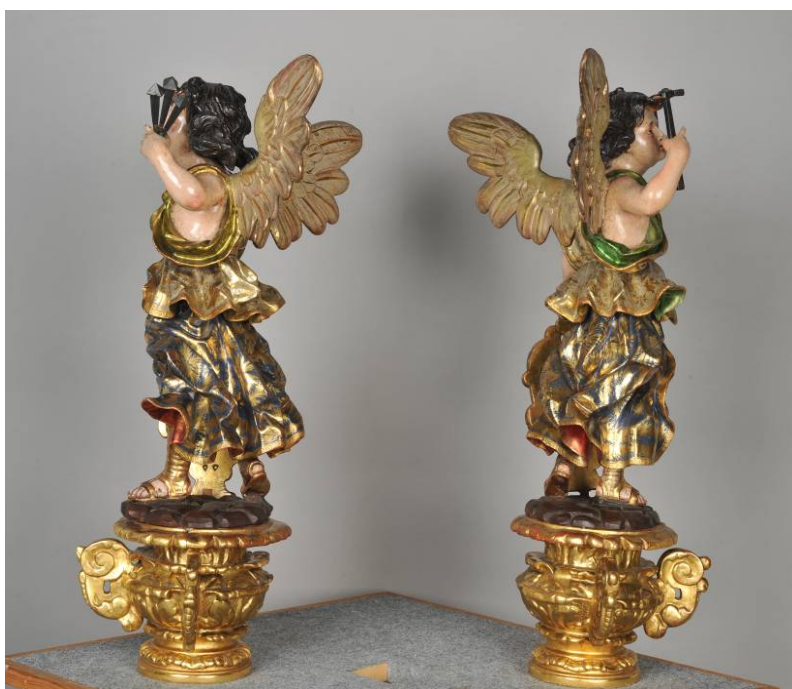
Costero derecho, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.91



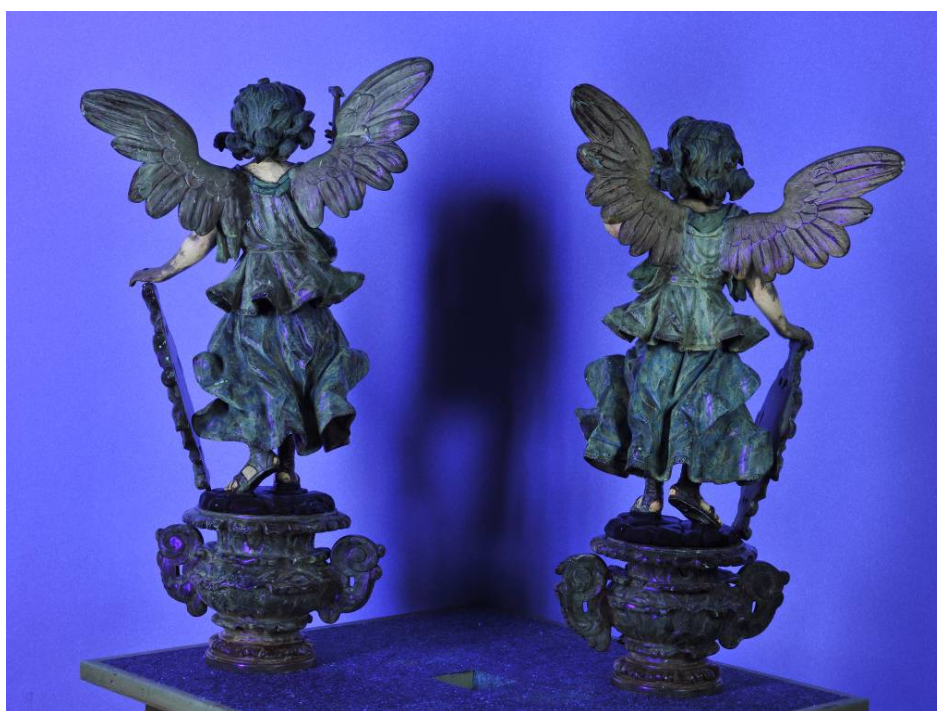
Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.92



Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig II.93



Costero izquierdo, esquinas. Luz blanca y ultravioleta

Fig 11.94



Costero izquierdo, esquinas. radiografía

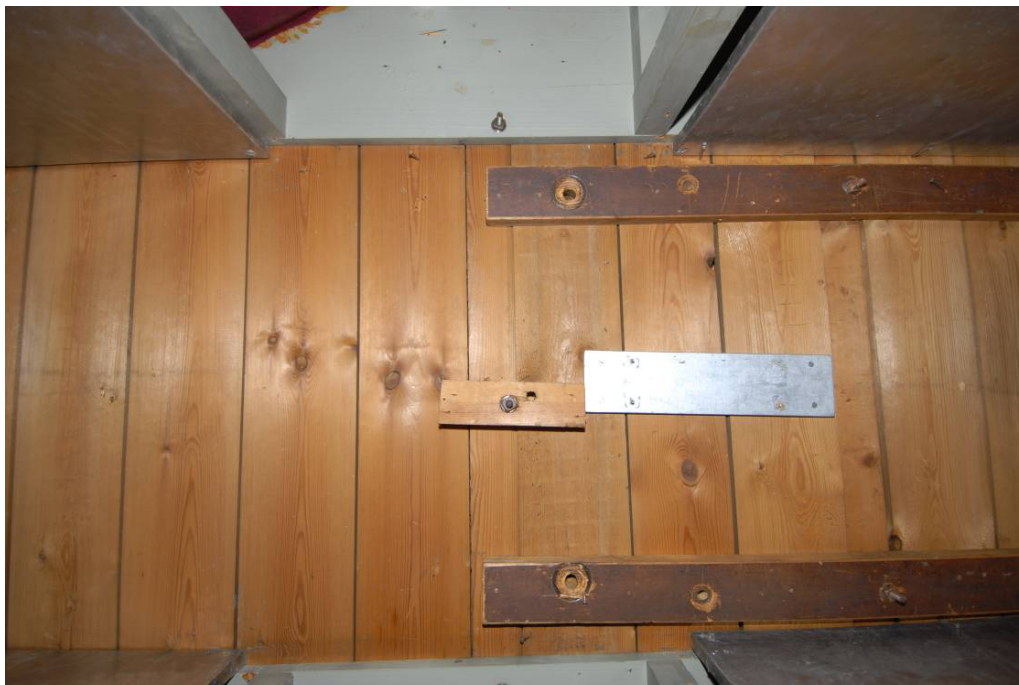
Fig II.95

ESTRUCTURA PORTANTE



Fig II.96

ESTRUCTURA PORTANTE.



Vista de la tarima desde el interior y armazón interno de la canastilla

Fig II.97

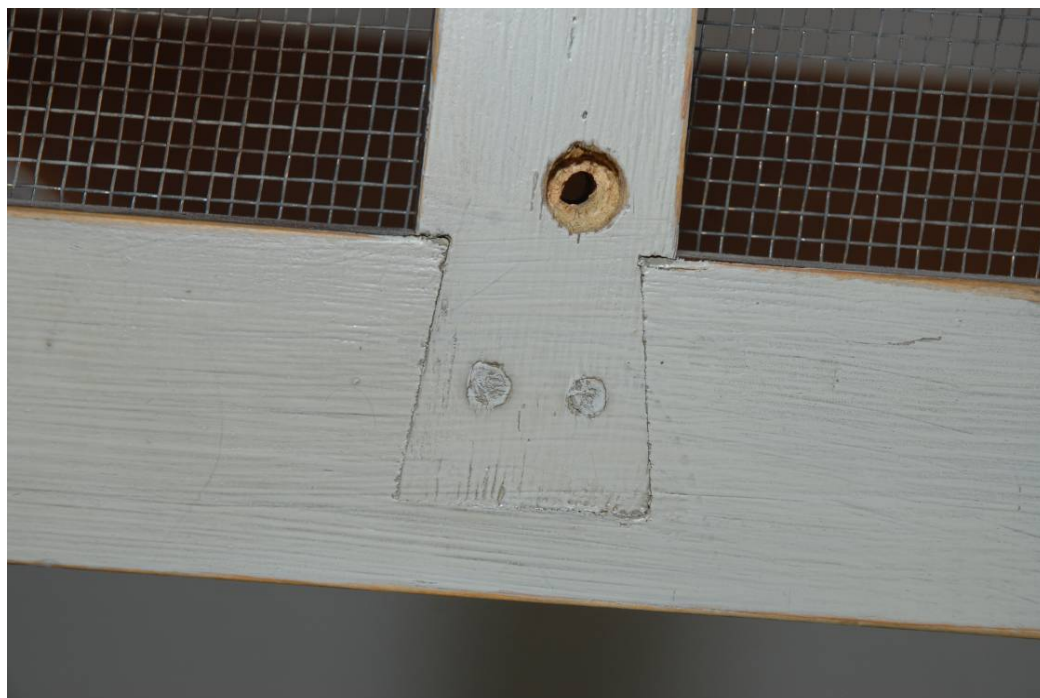
ESTRUCTURA PORTANTE



Interior de la canastilla.

Fig II.98

ESTRUCTURA PORTANTE



Detalle de tipos de ensambles.

CAPITULO III: CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro del paso procesional de Jesús del Gran Poder es determinante el conocimiento exacto de los riesgos aplicables al caso específico.

A tal fin, durante los primeros seis meses del proceso de intervención en el paso la unidad de conservación preventiva del IAPH comprobará, uno a uno, todos los factores de riesgos (medioambientales, inherentes al contenedor, lumínicos, etc) para, en su caso, proponer la adopción de las medidas ordinarias o extraordinarias que procedan.

El importe de los gastos correspondientes a la ejecución material de las medidas de conservación preventiva que sean necesarias corresponderá a la corporación propietaria del bien restaurado.

CAPITULO IV: PRESUPUESTO.

Capítulo I **Estudios**

1.1.	Estudio histórico		2.400,00 €
1.2.	Estudio analítico		
	- (incluidos capítulo V)		
	- Otros estudios analíticos		440,00 €
1.3.	Estudio fotográfico		
	- Alta resolución	350 f.	835,32 €
	- Fluorescencia UV	010 f.	93,20 €
1.4.	Estudio radiográfico		
	- (incluidos capítulo V)		

Capítulo II. **Materiales y productos de conservación**

6.494,06 €

Capítulo III. **Tratamientos de conservación**

Conservación de estructura portante y tarima	2.099,70 €
Conservación cartelas	9.598,20 €
Conservación de canastilla	21.196,40 €
Conservación de la imaginería	50.991,00 €
Conservación de moldurón y maniguetas	2.099,70 €
Operaciones de montaje y desmontaje estructura	5.249,25 €

Capítulo IV. **Actividades de transferencia y difusión del proyecto**

2.150,00 €

Capítulo V. **Redacción del documento de proyecto de conservación**

3.000,00 €

Capítulo VI. **Honorarios de dirección facultativa (3 % PEM)**

2.797,03 €

Cap. VII. **Seguros**

Prima seguro "todo riesgo de obra de arte" s/v/d 300.000 €	550,00 €
--	----------

TOTAL P.E.M.	109.993,86 €
G.G.C. (6%)	006.599,63 €
IVA (18%)	020.986,83 €

TOTAL PRESUPUESTO PROYECTO DE CONSERVACIÓN

137.580,32 EUROS

EQUIPO TÉCNICO REDACTOR.

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

Araceli Montero Moreno. Restauradora. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles.

María del Mar González González. Restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles.

MÉTODOS FÍSICOS DE EXAMEN

Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo y radiólogo. Jefe de Proyecto de Medios Físicos de Examen.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES MUEBLES

María Teresa Real Palma. Restauradora. Coordinadora técnica del documento de proyecto.

Cinta Rubio Faure. Restauradora.

ESTUDIO HISTÓRICO

José Luis Gómez Villa. Historiador del Arte.

DOCUMENTACIÓN PLANIMÉTRICA

Aurora Villalobos Gómez. Arquitecta.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Raniero Baglioni. Técnico en Conservación Preventiva

Jueves, 28 de octubre de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo