



PROYECTO DE CONSERVACIÓN

SANTO CRISTO DE LA ANTIGUA
JORGE FERNÁNDEZ ALEMÁN, S. XVI
PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE GRACIA
ESPERA . CÁDIZ

MAYO 2015



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



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	3
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	4
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	6
III.1. Ficha catalográfica.....	6
IV. VALORES CULTURALES.....	8
V. ESTUDIO DEL BIEN.....	9
V.1. Estudio histórico.....	9
V.2. Estudio técnico.....	18
VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	32
VII. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	49
VII.1. Metodología y criterios específicos.....	49
VII.2. Tratamiento/actuación propuesta.....	49
VIII. RECURSOS Y PRESUPUESTO.....	50
IX. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO.....	51
EQUIPO TÉCNICO.....	52

I. INTRODUCCIÓN

El Consejo Pastoral Parroquial de la Parroquia de Santa María de Gracia de Espera se dirige al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Andalucía (IAPH), primero a través del Señor Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Espera el 9 de Septiembre de 2014, y mas tarde en su propio nombre el 14 de noviembre en contestación a la respuesta del IAPH del 18 de septiembre, solicitando su asesoramiento técnico con el fin de conocer el estado de conservación de la imagen del Santo Cristo de la Antigua. Dicha imagen es el patrón del municipio y está atribuida a Jorge Fernández Alemán y fechada en el s. XVI.

El objetivo de este proyecto es la conservación del bien patrimonial para su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles. Para alcanzar dicho objetivo es necesario actuar desde el conocimiento del bien en lo que respecta a sus características técnicas, estado de conservación y valores culturales. Esta actuación se basa en los principios teóricos y deontológicos establecidos en la legislación nacional, autonómica, y en las cartas y documentos nacionales e internacionales de aplicación en materia de protección, conservación y restauración del patrimonio histórico.

El estudio científico-técnico ha sido realizado por técnicos del IAPH en el Centro de Intervención, del 27 de enero al 16 de febrero de 2015.

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de trabajo e intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales, comienza con una fase de estudios. Se trata de conocer las características materiales de la obra, evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes. Los resultados obtenidos permiten formular en una segunda fase el proyecto de actuación que requieran los bienes tomados en consideración.

Este método de trabajo 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 y las acciones complementarias que sobre el entorno sean necesarias efectuar. Estas acciones tienen como objeto garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los bienes intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a sus características y tipologías.

Este planteamiento exige una 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.

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

- Investigación.
- Acción interdisciplinar: Investigación aplicada al diagnóstico.
- Definición de los criterios teórico-prácticos de intervención.
- Definición de la intervención.
- Documentación de los procesos.
- Transferencia de resultados.

Toda esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales:

. 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.

. Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.

. Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.

. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.

. Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta. "Conocer para

intervenir”.

. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.

. Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.

. Valorar los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.

. 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.

. Documentación de todas y cada una 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.

III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 32-2014-E

1. CLASIFICACIÓN. Patrimonio artístico.
2. DENOMINACIÓN. CRISTO DE LA ANTIGUA
3. LOCALIZACIÓN
 - 3.1. Provincia: Cádiz.
 - 3.2. Municipio: Espera.
 - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Ermita del Santo Cristo de la Antigua o de Santiago.
 - 3.4. Ubicación en el inmueble: Presbiterio.
4. IDENTIFICACIÓN
 - 4.1. Tipología: Escultura.
 - 4.2. Estilo: Gótico tardío.
 - 4.3. Adscripción cronológica / Datación: Primera década del siglo XVI.
 - 4.4. Autoría: Atribuido a Jorge Fernández Alemán.
 - 4.5. Materiales: Madera.
 - 4.6. Técnicas: Tallada y policromada.
 - 4.7. Medidas (alto, ancho y profundo):
 - Cristo: 104 cm. x 80cm. (h x a).
 - Cruz : 120 cm. x 84 cm. X 2 cm. (h x a x p)
 - Urna: 142 cm. x 108 cm. X 20 cm (h x a x p)
 - Peana: 60 cm. X 94 cm. X 94 cm. (h x a x p)
 - 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas: No se aprecian.
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Cristo crucificado.
6. USO / ACTIVIDAD:
 - 6.1. Uso / actividad actual: Uso religioso y devocional ligados a la práctica devocional y procesional.
 - 6.2. Uso / actividad históricas: Uso religioso y devocional ligados a la práctica devocional y procesional de la antigua Hermandad.
7. DATOS HISTÓRICOS
 - 7.1. Origen e hitos históricos: Su origen está vinculado a la capilla adosada al castillo de Fatetar, antiguamente denominada ermita de Santiago. Consta como titular de una Hermandad cuya existencia está documentada en el primer tercio del siglo XVII. La imagen es patrón

de Espera.

- 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Fue restaurada en 1965 por el escultor Francisco Espinosa de los Monteros.
- 7.3. Posibles paralelos: Se ha relacionado con la imagen del Crucificado de la Amargura de Carmona, realizado por Jorge Fernández en 1521.

8. CATEGORIA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección:

Estado de protección: No consta una declaración expresa del bien. Es constatable históricamente su ubicación en la ermita adosada al ángulo suroeste del castillo de Fatetar, con el que forma una unidad arquitectónica. El castillo de Fatetar se encuentra protegido por la declaración genérica de 22 de abril de 1949 y de la Ley 16/1985 sobre Patrimonio Histórico Español. Está declarado Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento. Posteriormente la Ley 14/2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía en su disposición adicional cuarta especifica que los monumentos declarados histórico-artísticos conforme a la legislación anterior a la entrada en vigor de la Ley 16/1985 y los bienes afectados por el Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles, que gozan de la condición de BIC, a los que no se les hubiera establecido individualmente, tendrán un entorno de protección constituido por aquellas parcelas y espacios que los circunden hasta cincuenta metros en suelo urbano y doscientos metros en suelo urbanizable y no urbanizable.

8.2. Propietario:

Iglesia Católica.

9. VALORACIÓN CULTURAL.

El Cristo de la Antigua reúne una serie de valores histórico-artísticos, iconográficos, devocionales e inmateriales.

IV. VALORES CULTURALES

La imagen del Cristo de la Antigua, patrón de la localidad de Espera, es una escultura religiosa de notable interés histórico-artístico. Representa a un crucificado realizado en el primer tercio del siglo XVI que se custodia en la ermita situada junto al castillo de Fatetar, término municipal de Espera.

Este lugar donde se ubica la imagen y recibe culto (según consta, al menos desde el siglo XVII) es el primitivo núcleo de asentamiento de la población cristiana.

Al aproximarnos al conocimiento sobre esta talla sorprende la ausencia de un estudio histórico-artístico concreto de la misma a pesar de ser uno de los referentes patrimoniales y devocionales de la localidad.

En el siglo XX (Candil, 1972) se publican los escasos datos documentales y más antiguos, conocidos hasta ahora, que constatan la existencia de una imagen de un Crucificado en la ermita del castillo de Fatetar. Son los documentos relativos a la primitiva hermandad que desde el primer tercio del siglo XVII existe en este lugar y de la que fue titular el Cristo de la Antigua que por entonces era denominado Cristo del Castillo.

Las primeras referencias historiográficas sobre la imagen datan del siglo XVIII y relacionan su origen con el descubrimiento de la talla en tiempos de Alfonso X en un aljibe del castillo de Fatetar, lugar donde se ubicaba la primitiva villa de Espera. Fue fray Pedro Mariscal (1731), fraile del convento jerónimo de Bornos, quien refiere este hecho y comenta que la escultura es del tiempo de los godos. Describe que mide vara y cuarta de alto y recibe culto en la iglesia del castillo que se dedicó al apóstol Santiago. Además destaca su carácter milagroso y la gran devoción que el pueblo le tenía.

También en el siglo XIX Madoz (1845-50) destaca la veneración que tenía el Crucificado en la comarca, concentrando a un gran número de personas en la romería que se celebraba en torno a él.

Recientemente, en las primeras décadas del siglo XXI, se han publicado unos escuetos datos que facilitan un mayor acercamiento a su adscripción cronocultural. Se relaciona con la producción del escultor Jorge Fernández y se sitúa su realización en torno al año 1528.

En este sentido la imagen simboliza el testimonio espiritual de las primeras décadas del siglo XVI dentro del ámbito que abarcaba el antiguo arzobispado hispalense. Representa la iconografía principal del arte cristiano, el Crucificado, mediante una nueva corriente estética que aúna elementos de la estética gótica con otros más naturalistas. Reúne además una serie de características y cualidades estéticas y expresivas empleadas para inspirar devoción.

Vemos, por tanto, que a su valor histórico-artístico y a su significado religioso, ligado a prácticas culturales y devocionales, también se suma un significativo aprecio social, reflejo de un importante sentir popular en relación a sus raíces, al patrimonio local y a la fiesta patronal de Espera, declarada de Interés Turístico Nacional de Andalucía por Resolución de 20 de septiembre de 2001.

V. ESTUDIO DEL BIEN

V.1. ESTUDIO HISTÓRICO

1. Origen histórico.

El origen del Cristo de la Antigua se ha vinculado tradicionalmente con el castillo de Fatetar, adquirido a finales del siglo XIV por Per Afán de Ribera, perteneciendo desde entonces a esta familia hasta 1539 cuando Fadrique Enriquez de Ribera, marqués de Tarifa, lo donó a la iglesia parroquial de Espera.¹

La historiografía de los siglos XVIII y XIX referente a Espera cita la imagen y comenta que se encontró en un aljibe del mencionado castillo siendo posteriormente venerado dentro de su recinto, en una zona dedicada a iglesia bajo la advocación de Santiago. Este lugar sirvió de templo parroquial tras la conquista cristiana hasta finales del siglo XVI cuando se construyó la actual iglesia parroquial de Santa María de Gracia que fue abierta al culto en 1614.²

Las referencias documentales más antiguas, conocidas hasta ahora, que mencionan la existencia de una imagen de Crucificado en la ermita, son los documentos relativos a la primitiva hermandad de la que fue titular.

Se desconoce cuando se fundó dicha corporación, estando documentada su existencia desde el primer tercio del siglo XVII. En 1628 ya se cita a un mayordomo de la misma y posteriormente existe un Libro de Cabildo de 1673 que recoge diversa información sobre su funcionamiento y la devoción a la imagen del Cristo de la Antigua, denominado entonces "Santo Cristo del Castillo".³

Hay constancia también por esta fecha de la celebración de las fiestas con la imagen y de la salida procesional pero hasta 1743 no consta que dicha procesión baje hasta el pueblo.

A partir de la creación de la hermandad hay referencias de la adquisición por parte de la misma de aquellos elementos que posibilitan la salida procesional de la imagen. En 1676 se pagaron 800 reales al maestro dorador Juan de Escobar por dorar la urna del Santo Cristo. Posteriormente, en 1710, se recogen pagos al maestro Gregorio Fernández por una urna, tornillos, parihuelas y por el viaje de traerlo todo desde Sevilla.⁴

Después en 1733 hay otra serie de gastos relativos a la "caja" del Santo Cristo, por el dorado que hizo el jerezano Bernardo de Valdés, al farolero de Sevilla José Arnisas por los cristales, al platero espereño Fernando Ponce por el labrado y pujado de la caja. Y también constan otras cantidades por hierros, tornillos, maderas de cedro y ébano y por los portes.⁵

1 Garrucho Jurado, M. y Lozano Jiménez, M^a. J.: Castillo de Fatetar 1.100 años (914-2014)

2 Ibidem.

3 Candil, J.: Hermandad del Santo Cristo de la Antigua y Ntra. Sra. de la Paz. Revista fiestas patronales Santo Cristo de la Antigua. 1972.

4 Ídem. Urna: caja de cristales planos a propósito para tener dentro visibles y resguardados de polvo efigies u otros objetos preciosos. Vitrina: escaparate, armario o caja con puertas de cristales para tener expuestos a la vista y con seguridad y sin deterioro, objetos de arte, productos naturales o artículos de comercio. Diccionario de la Real Academia Española. El término urna también se emplea durante los siglos XVII y XVIII referido a la peana de una imagen.

5 Candil, J.: Op. Cit.

Años después, en 1772, el maestro tallista de Jerez Antonio Benítez realizó una moldura dorada para la tapa de cristal de la caja y Eusebio del Real, artista jerezano, doró la peana así como los cuatro angelitos.⁶

En un grabado del siglo XVIII, localizado en las redes sociales, aparece representada la imagen del Cristo de la Antigua en la urna y sobre una peana similar a la que tiene actualmente.

En relación con su origen y autoría recientemente se han conocido algunos datos que permiten atribuir la imagen al escultor Jorge Fernández (+1535) y situar su cronología en 1528.

El punto de partida para aproximarnos al conocimiento de esta obra es el estudio, en curso de publicación, de Villa Nogales y Castro Jiménez. Ellos han atribuido la imagen al escultor Jorge Fernández por su similitud con el Crucificado de la Amargura de Carmona, realizado por el citado artista en 1521.⁷

Posteriormente Palomero Páramo publica la información recabada por Villa Nogales en los Libros de fábrica de la parroquia de Espera según la cual consta que fue realizado en 1528 y comenta que perteneció a la viga de imaginería del templo.⁸

Esta atribución coincide con la formulada por Hernández González que ha realizado un escueto análisis artístico de la imagen en una obra que estudia la escultura del gótico final sevillana.⁹ Para reforzar esta atribución se basa en el trabajo en esta localidad del pintor Alejo Fernández, colaborador habitual del escultor, a quien se ha atribuido la pintura sobre tabla, conservada en la parroquia de Espera, del Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, obra anteriormente relacionada con el retablo concertado en 1504 por los pintores Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos.¹⁰

Además plantea Hernández González la posibilidad de que el crucificado de la Antigua pudiese haber formado parte de algún antiguo retablo.

Por último también Roda Peña, basándose en los citados estudios, incluye al Cristo de la Antigua en la producción del escultor Jorge Fernández.¹¹

2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.

La ubicación de la imagen, como se ha comentado, es la ermita del mismo nombre adosada al ángulo suroeste del castillo de Fatetar. Según consta documentalmente, desde el siglo XVII allí recibe culto habitualmente aunque en algunas ocasiones tuvo que ser trasladado a la parroquia de Santa María de Gracia, como ocurrió en el siglo XVIII debido a las obras de reparación de la

6 Durán Azcárate, A.: Curiosidades del Santo Cristo.

7 Mallado, A.: El padre de los crucificados sevillanos. ABC de Sevilla (4-II-2012), p. 30.

8 Palomero Páramo, J.: "El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla", en Alma Ars. Estudios de Arte e historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013. P. 43.

9 Hernández González, S.: La escultura en madera del gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla. Diputación de Sevilla. 2014. Pp. 257-258.

10 Marchena Hidalgo, R.: Una nueva obra de Alejo Fernández. Laboratorio de Arte, nº 24. 2014. pp.97-111.

11 Roda Peña, J.: "Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco, en En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria. Ensayos sobre arte, música y pensamiento. Conferencias FeMÁS. Sevilla, 2015. Pp. 51-68.

ermita que se realizaron en 1789.

3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

La imagen ha sido objeto de varias intervenciones durante su historia material estando documentada únicamente una de ellas. La restauración fue realizada entre los meses de enero y agosto de 1964 por el escultor sevillano Francisco Espinosa de los Monteros. En ella el crucificado fue desclavado de la cruz, como se observa mediante una fotografía de la zona posterior de la imagen en la cual se aprecia también el estado de deterioro que presentaba la talla con numerosos orificios provocados por insectos xilófagos.¹² (Figura V.1.3) Este hecho se ha podido comprobar tras el estudio realizado en el IAPH.

Además de esta información, mediante la documentación fotográfica antigua se puede observar el aspecto oscurecido que presentaba la policromía de la imagen varias décadas antes de la mencionada restauración, como se aprecia en una foto de 1926 conservada en la Fototeca de la Universidad de Sevilla. (Figura V.1.2)

4. Exposiciones.

No consta.

5. Análisis iconográfico.

La representación de Cristo crucificado en la cruz es la imagen por excelencia del cristianismo, en ella se condensa en esencia parte de la doctrina cristiana. Por ello su representación iconográfica ha sido una constante en el arte cristiano. La iconografía de la crucifixión ha variado mucho a través de los siglos y esta evolución ha ido reflejando los cambios de las doctrinas teológicas y del sentimiento religioso en los distintos momentos.

En los primeros tiempos del cristianismo la crucifixión era algo infamante y nunca se representaba a Cristo en la cruz porque la muerte por crucifixión era un castigo romano y no judío que se otorgaba a los esclavos. Sin embargo, al ser abolida la crucifixión por Constantino, la cruz se transforma en símbolo de redención y de victoria.

A partir del siglo XIII se empieza a recrear los efectos cruentos de la pasión ya que anteriormente se era ajeno a cualquier manifestación expresa de sufrimiento. El misticismo sentimental del S. XIII que desarrollarán san Francisco de Asís, santa Brígida o las Meditaciones del Pseudo Buenaventura tendrá mucho que ver con este cambio, ya que emanan de un espíritu diferente al de la teología bizantina y no tratan de glorificar la muerte de Cristo sino de conmover a los fieles a través de sus padecimientos.

¹² *Movimiento parroquial y Noticias sueltas*. Revista Fiestas Patronales del Santo Cristo de la Antigua. 1968. Garrido Jiménez, C.: El "soberao" de la tía abuela Felisa. Revista Fiestas Patronales Santo Cristo de la Antigua. 2008. Esta información y la fotografía de la imagen ha sido facilitada por Antonio Durán Azcárate.

6. Análisis morfológico-estilístico.

El Cristo de la Antigua es una escultura de madera tallada y policromada, representa a Cristo crucificado clavado a una cruz plana mediante tres clavos. Tiene los brazos extendidos con leve descolgamiento de la cruz y los dedos flexionados sobre los clavos, la cabeza está inclinada sobre su hombro derecho. Las piernas se encuentran ligeramente flexionadas para permitir el cruce de los pies, montando el derecho sobre el izquierdo. Una serie de características de su anatomía muestran el momento inmediatamente posterior a la muerte, como la posición del tórax en inspiración, el pecho levantado, las costillas marcadas o el vientre levemente rehundido. Además la lanzada evidencia que se trata de un cristo muerto.

Su composición se caracteriza por la frontalidad y verticalidad, por lo que quizás pudo ser concebido como una imagen para recibir culto en un altar y ser contemplada desde un único punto de vista. Presenta cierta rigidez anatómica pero sentido realista en la representación de las facciones del rostro y del modelado del torso.

El sudario, dorado y estofado, se dispone como una banda de tejido adherida a las caderas y parte superior de los muslos, cayendo los extremos por el costado izquierdo de la imagen en sencillos pliegues que caen en paralelo.

La corona de espinas, de forma trenzada, está tallada en el bloque craneano. El cabello está realizado mediante gruesos y largos mechones, cayendo uno de ellos de manera exenta a la derecha del rostro. Y la barba es bífida, tallada formando rizos menudos.

El Cristo de la Antigua presenta las características estéticas de los crucificados que se tallan en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI, y pone de manifiesto el tránsito que se produce entre la escultura gótica y la renacentista, mostrando gran semejanza con la producción del escultor Jorge Fernández.

Como ya se ha comentado la imagen se encuentra colocada dentro de una urna o vitrina y esta, a su vez, se alza sobre una peana tallada y dorada. La urna está realizada en madera, tiene forma mixtilínea simulando la forma de una cruz. Su interior está dorado y decorado con formas vegetales esgrafiadas. Mientras que el exterior de la vitrina está adornado con apliques realizados en plata: por la zona posterior se representa el contorno de una cruz con sus cantoneras y en la intersección de los travesaños, un cáliz. A la izquierda y a la derecha de la cruz hay un sol y una luna y alrededor estrellas de ocho puntas. Todo el contorno de la zona posterior de la vitrina va decorado con motivos vegetales realizados también con elementos plateados. Por los laterales aparecen también estrellas y símbolos de la pasión de Cristo (escalera, bolsa, guante, etc).

La zona inferior de la urna está inserta en una peana de madera dorada constituida por una base cuadrada a partir de la cual se desarrollan diversas molduras ornamentadas con motivos vegetales tallados, siendo la moldura central cóncava. A ella se adosan en las esquinas otros elementos tallados con forma de roleos que sirven a su vez de sujeción a las figuras de unos ángeles.

7. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.

El escultor Jorge Fernández (†1535) es un artista clave en la consolidación de las nuevas corrientes estéticas hacia formas más naturalistas. Fue el gran protagonista de la escultura andaluza entre 1500 y 1535, y desde sus talleres, en Córdoba primero y luego en Sevilla, surtió también al resto de provincias. En su obra se aúnan los elementos góticos de su formación nórdica con cierta apertura a fórmulas naturalistas de carácter renacentista, estética que se iba introduciendo lentamente en Sevilla, ciudad en la que se afincó en 1508 procedente de Córdoba para trabajar en el retablo mayor de la Catedral.

Los rasgos morfológicos descritos del Cristo de la Antigua son muy semejantes a los de otras tallas de Crucificados realizados por el escultor Jorge Fernández, sobre todo al del Cristo de la Amargura de Carmona (1521).

Las facciones del rostro, la talla de la corona y la barba son muy similares. El Cristo de la Antigua presenta idéntica disposición del mechón del cabello que discurre dejando a la vista la oreja izquierda del Cristo y cae sobre la clavícula de ese lado.

8. Propuesta de estudio y puesta en valor.

Según la metodología del IAPH, durante el proceso de intervención de la talla es necesario la realización de un estudio histórico encaminado a profundizar en el conocimiento, interpretación y valoración de la imagen a través de la investigación en las fuentes históricas y del análisis directo de un conjunto de aspectos técnicos (manufactura, técnicas y materiales empleados) y formales (tipológicos, estilísticos y morfológicos) con el objeto de profundizar en sus significados y valores culturales de los que es poseedor.

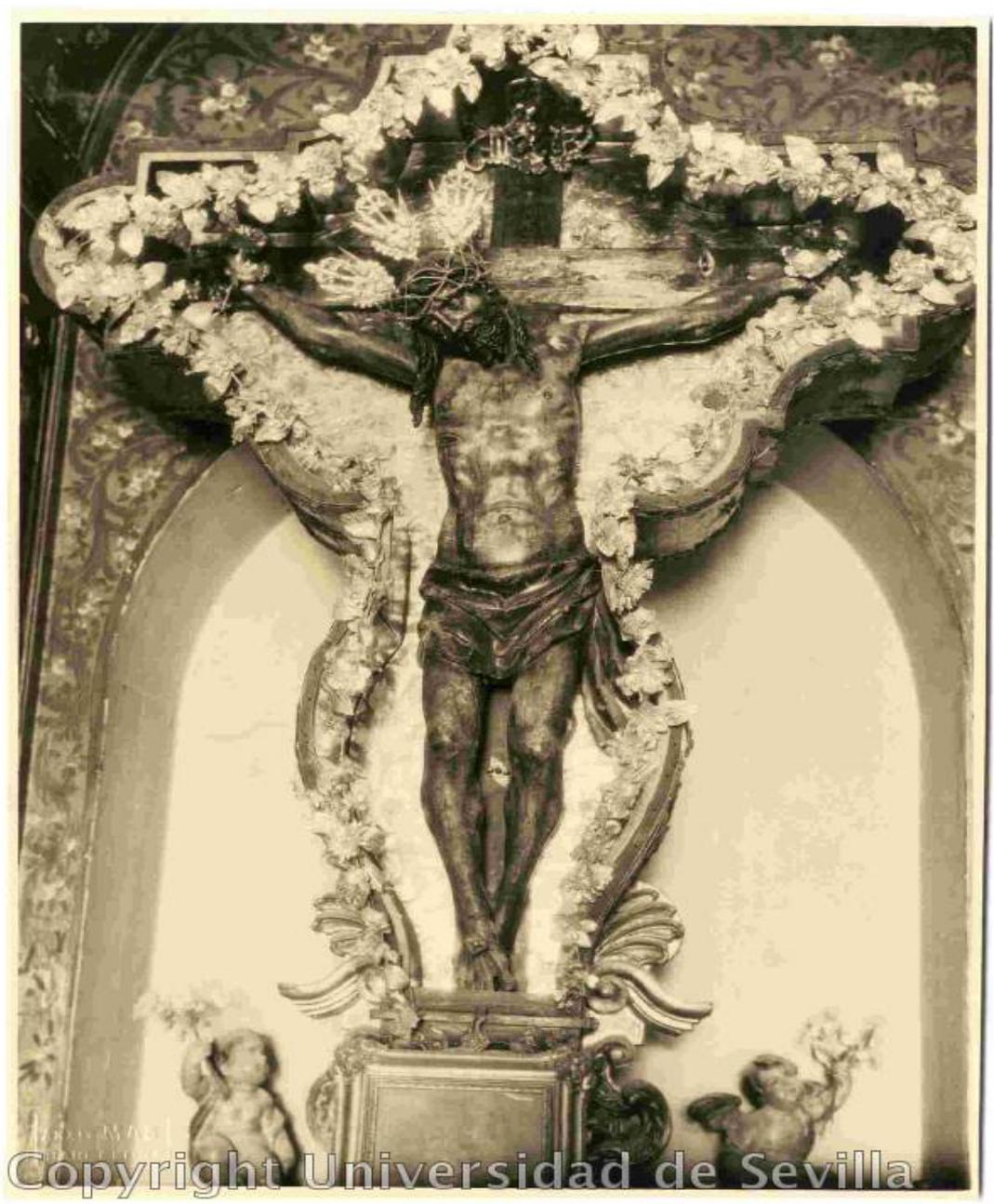
Es conveniente proseguir con este tipo de investigación de manera simultánea a la propia intervención ya que en el desarrollo de esta fase surgen nuevos datos que hay que interpretar, además de ser un momento idóneo para contrastar información y afianzar o descartar hipótesis de partida.

BIBLIOGRAFÍA

Mariscal, F. P.: Antigüedades de Bornos y su comarca. 1731.

Madoz, P.: Diccionario geográfico estadístico de España y sus posesiones de ultramar. 1850.

Figura V.1.2



Cristo de la Antigua. 1926. Fototeca Universidad de Sevilla.

Figura V.1.3



Cristo de la Antigua durante la restauración de 1964.

Figura V.1.4



Cristo de la Antigua. Salida procesional 1964.

V.2. ESTUDIO TÉCNICO

El objetivo de los siguientes apartados es determinar las características técnicas y el estado de conservación de la obra. Hay que reseñar que dadas las peculiaridades de la cogida de la cruz a la urna y de esta a la peana, no se ha considerado necesario el desmontaje de la imagen de la urna, pudiéndose acceder a la parte de atrás de la misma con la ayuda del video endoscopio.

Para ello se han efectuado los siguientes estudios y análisis:

- Examen organoléptico.
- Examen con fluorescencia UV.
- Examen mediante lupa binocular y digital de los estratos policromos.
- Estudio radiográfico, toma general de la vista frontal.
- Inspección con video-endoscopio.

1. Tipología

La imagen del Santo Cristo de la Antigua responde a la tipología de crucificado. Es una talla de bulto redondo fijada a una cruz plana de madera. El crucificado se halla colocado dentro de una urna con una luna de cristal, y todo este conjunto a su vez, se halla embutido en una peana de madera tallada y dorada.

Las dimensiones totales de la obra son :

Cristo: 104 cm. x 80cm. (h x a).

Cruz : 120 cm. x 84 cm. X 2 cm. (h x a x p)

Urnas: 142 cm. x 108 cm. X 20 cm (h x a x p)

Peana: 60 cm. X 94 cm. X 94 cm. (h x a x p)

2. Características constructivas / técnica de elaboración.

La imagen representa a Jesús crucificado, clavado sobre una cruz de tipología plana por medio de tres clavos tallados en madera, dos en las manos y el tercero en los pies donde el derecho se apoya sobre el izquierdo. La cabeza está vencida hacia la derecha sobre el pecho y los ojos están casi cerrados. La cabellera es abundante con mechones tallados en forma de bucle y presenta una corona muy voluminosa tallada en el mismo bloque constructivo de la cabeza.

La figura se encuentra conservada en el interior de una urna con tapa de vidrio y esta a su vez, se encuentra embutida en una peana de madera dorada de base cuadrada y de perfil mixtilíneo.

Por razones técnicas vamos a ir diferenciando entre dos grupos a nivel constructivo y conservativo. Por un lado la imagen del crucificado y la cruz y por otro la urna y la peana.

Santo Cristo de la Antigua

El embón macizo, está formado por piezas de madera ensamblados al hilo y en

sentido longitudinal, al que se le ha ahuecado una caja por la parte de la espalda de formato rectangular y también en sentido longitudinal. Los brazos se ensamblan al torso por medio de espigas de madera, reforzando este ensamble otras espigas.

En el ensamble de la cabeza con el cuello y probablemente para reforzar el mismo apreciamos un gran clavo de forja.

En la construcción de la cabeza a la zona del cuello se han identificado tres piezas en el ensamble. La corona de espigas está tallada en las mismas piezas que configuran la cabeza.

El crucificado se halla sujeto a la cruz por tres clavos de madera con cabeza piramidal, uno en cada mano y el tercero en los pies. En la espalda a la altura del sudario presenta una cogida metálica sin casquillo.

La policromía de la imagen aparentemente está realizada de manera tradicional sobre una capa de aparejo de color blanco salvo en la zona de la cabeza, donde a través de los desprendimientos y desgastes, se aprecia una capa subyacente de color rojizo probablemente minio (a determinar en los estudios científicos).

La policromía es de color ocre claro con matices para potenciar los efectos del modelado de la talla, con regueros de sangre, hematomas bien definidos y en algunos sitios como el pubis o el pecho se intuyen unas suaves y delicadas pinceladas de color oscuro para simular el vello. Su aspecto es liso aunque no pulimentado. El sudario está dorado y estofado sobre aparejo y bol, decorado con unas cenefas perimetrales con dibujo floral geométrico.

Aparentemente el crucificado presenta una única policromía sobre la que se realizan sucesivas intervenciones parciales y locales.

Tras el análisis estratigráfico y de la composición de la policromía a través de micro muestras se podrá concluir los aspectos expuestos.

Urna y peana

La urna es una caja de madera con puerta con cristal, cuya forma está adaptada a la imagen. Tiene forma de cruz con perfil mixtilíneo. El exterior es de madera en su color y barnizada de un tono oscuro, menos la puerta que está tallada y dorada. Está decorada en el exterior con aplicaciones de plata en forma de cenefas perimetrales al contorno y diferentes motivos de la pasión. El interior de la urna está dorado con una decoración esgrafiada con motivos vegetales. Está realizada en madera, con tablas de un tamaño bastante similar para construir los costados, con piezas de mayor tamaño para el fondo y la puerta es un marco de madera tallada que sujeta una luna de vidrio, dispuesta en sentido horizontal, tiene forma mixtilínea simulando la forma de una cruz. Su interior está dorado y decorado con formas vegetales esgrafiadas.

La urna está construida de manera simple con tablones de madera de un centímetro de grosor. Los laterales tienen multitud de piezas de similar tamaño para ir consiguiendo la curvatura adecuada y el fondo está construido con grandes paneles en cuyos ensambles se ven refuerzos con colas de milano. Sobre la embocadura de la urna y para intentar conseguir una cierta estanqueidad en la caja se ha colocado un burlete claveteado en todo el perímetro. Para la iluminación del interior se ha instalado un clave con pequeñas bombillas incandescentes. El cable sale por un orificio practicado en la parte baja

de la urna.

El sistema de sujeción del crucificado a la urna se realiza por medio de tirafondos roscados a la cruz desde la parte trasera de la urna.

La zona inferior de la urna está inserta en una peana de madera tallada y dorada constituida por una base cuadrada a partir de la cual se desarrollan diversas molduras ornamentadas con motivos vegetales, siendo la moldura central cóncava. En esta estructura se ensamblan en las esquinas otros elementos tallados con forma de roleos.

La sujeción de la urna a la peana está conformada como un gran ensamble a media madera y reforzado por una cogida de hierro en forma de "U" sujeta a la parte trasera por una pletina y dos tornillos.

3. Intervenciones anteriores

A lo largo de su historia material la imagen ha debido de sufrir numerosas intervenciones, ya que simplemente el hecho de adaptarlo a la urna, supuso la mutilación del sudario.

Solamente está documentada la restauración realizada en 1964 entre enero y agosto, por el escultor sevillano Francisco Espinosa de los Monteros. La única documentación a la que hemos tenido acceso es una fotografía en donde aparece el cristo de espaldas y desclavado, de pie sobre un cojín (Figura II.3). Es interesante comprobar el alcance del ataque de insectos xilófagos, que afectaba a la imagen, así como el doble orificio de cogida en el sudario. Por otro lado también se aprecia claramente que la imagen presentaba, en esta fotografía, la policromía con un aspecto mucho más claro.

En la documentación fotográfica antigua se puede apreciar el oscurecimiento de la policromía antes de esta intervención de 1964. (Figura II.2)

A través del reconocimiento de la imagen, hemos podido constatar que hay una segunda cogida en la espalda. También que las potencias han tenido otra posición en la cabeza, apreciándose las piezas de madera colocadas para taponar los agujeros antiguos.

En el soporte se han realizado consolidaciones y rellenos con masillas de naturaleza diversa para restañar los daños producidos por el ataque de insectos xilófagos.

La intervención principal con respecto a la policromía es, como ya se ha comentado, la realización de intervenciones parciales. Con posterioridad y con el fin de disimular alteraciones en las carnaciones, se han realizado reparaciones locales, estas sobrepasan el daño y ocultan y desvirtúan de esa forma la policromía original.

La historia material de la urna y la peana ha sido igualmente prolífica en cuanto a reparaciones y adaptaciones, según la documentación gráfica y testimonio oral al que hemos tenido acceso. En la urna las aplicaciones de plata han sido reparadas e incluso sustituidas, se le ha añadido la instalación eléctrica y el burlete del marco, y se aprecian brochazos de barniz desiguales por la superficie. En cuanto a la peana las molduras han sido reposicionadas en algunos casos y ha sido redorada.

Documentación gráfica

Figura V.2.1

Radiografía.



Se observa el hueso central en sentido longitudinal

Figura V.2.2

Radiografía.



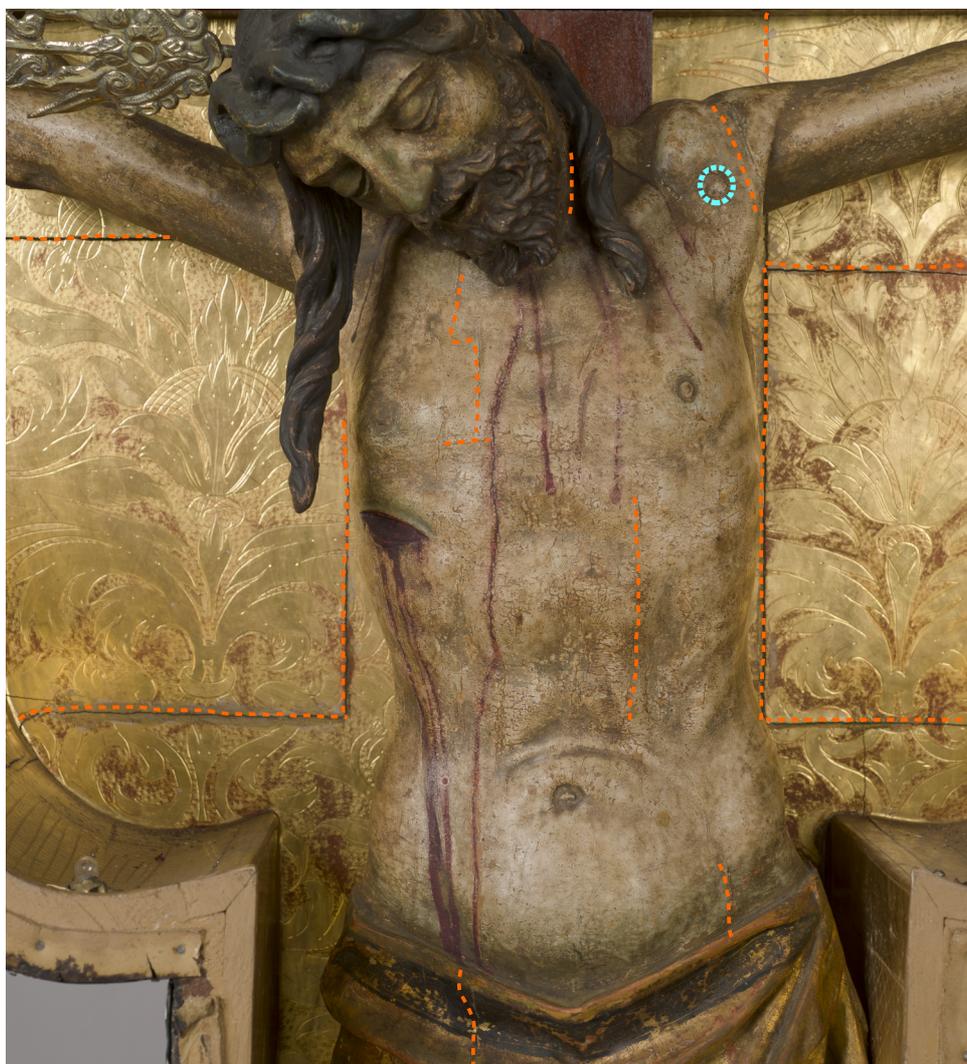
Se observan los orificios de salida de los xilófagos, las pérdidas de policromía y las fisuras y el clavo de refuerzo del ensamble del cuello

Figura V.2.3

Radiografía.



Figura V.2.4



 Fisuras en el soporte coincidiendo con uniones de piezas.
Apertura de líneas de ensamble.

 Cabeza de clavo de refuerzo del ensamble del brazo

Figura V.2.5



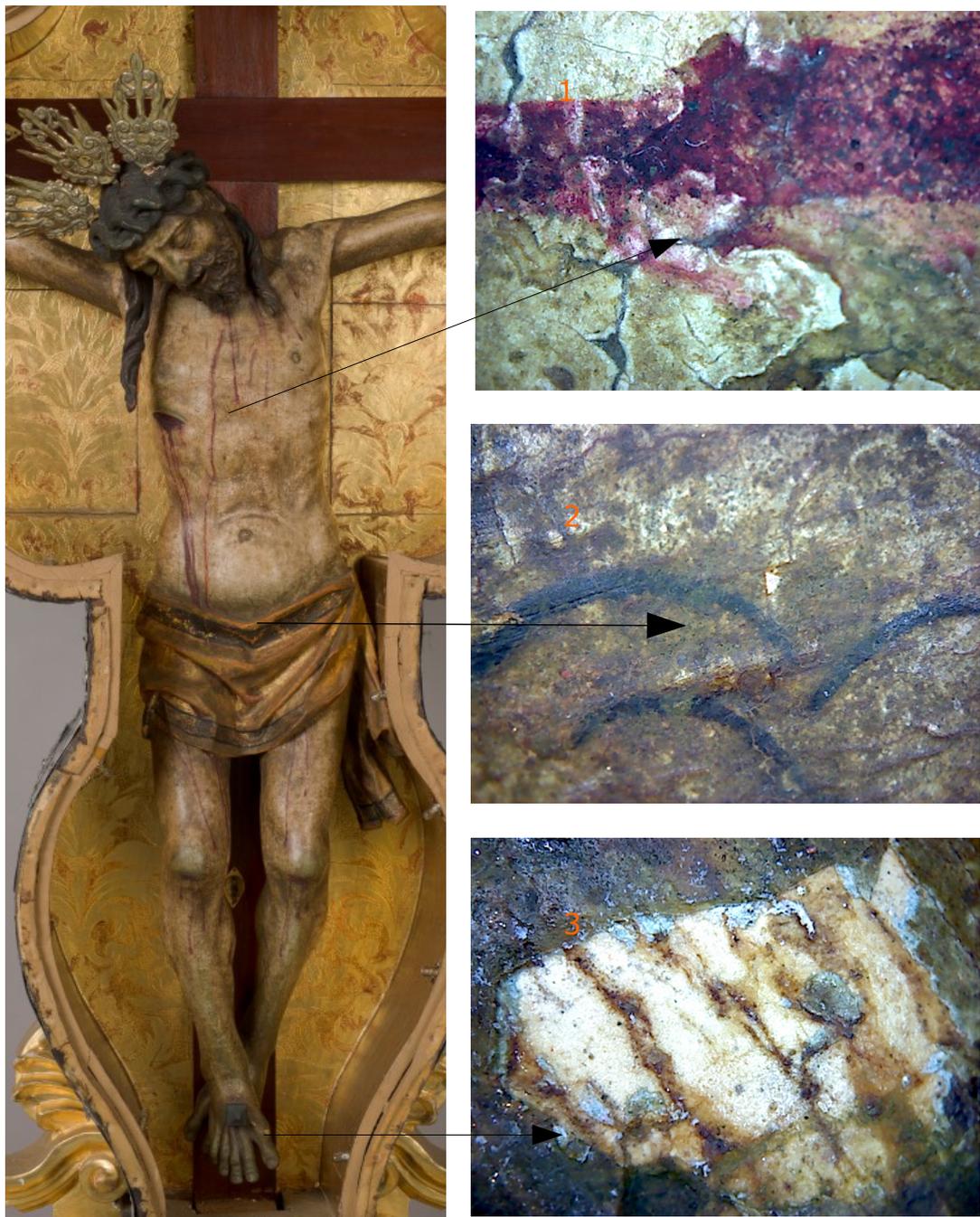
Detalle de la anterior ubicación de las potencia y el tapón de madera para cerrarlo, de la capa roja bajo los desgastes del cabello y de la mutilación de la lazada del sudario para encajar la imagen en la urna.

Figura V.2.6



Microfotografías de la observación con lupa digital. 1. lagrimal ojo Izquierdo. 2.: sudario. 3: reguero de sangre muslo izquierdo. Se observan repintes , desgastes y las pérdidas de policromía.

Figura V.2.7



Microotografías con lupa digital. 1: reguero de sangre en el esternón, se observa el repinte de sangre en el interior de la laguna. 2: pubis: se puede observar un plumado delicado que podría simular vello. 3: laguna encima primer dedo pie derecho, preparación limpia y repintes sobre la policromía.

Figura V.2.8



Detalle de las cogidas de la cruz a la urna



Detalle de las cogidas de la urna a la peana

Figura V.2.9



Videoendoscopia: detalle de uno de los clavos de madera de las cogidas de las manos a la cruz.



Detalles de la cogida de la urna a la peana



Detalle de la cogida en "U" de la urna a la peana

Figura V.2.10



Diferentes detalles constructivos de la urna y de su decoración.

VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

Soporte

Santo Cristo de la Antigua

El principal problema de conservación son las fisuras detectadas en el soporte . La mayoría tienen su origen en la separación parcial de la unión de algunas de las piezas. Tienen tanto recorrido longitudinal como transversal.

En el cuello se localiza una fisura de más envergadura, que corresponde al ensamble realizado con una pieza en forma de cuña entre la cara y la barba. El recorrido va desde detrás de la oreja hasta la barba.

En la radiografía se puede ver un clavo de grandes dimensiones que probablemente refuerce la unión de las piezas de la cabeza.

En el hombro izquierdo se aprecia la cabeza del clavo de fijación de la espiga del brazo, que ha empujado el conjunto policromo, y en el izquierdo la ligera separación del ensamble.

En la zona de la espalda a la altura del sudario, la presión del tornillo de sujeción a la cruz ha ocasionado pequeñas pérdidas, deformaciones y decohesión en la madera de la zona.

En el sudario se observa una mutilación en la lazada para adaptarlo a la urna y en la corona la pérdida de espinas.

En las manos se observan roturas en los dedos producidas por las pequeñas manipulaciones en el espacio tan angosto que queda entre estas y la urna.

Por último se aprecia el relleno de los orificios de salida de insectos xilófagos, que en algunos casos al ser muy superficial se ha perdido observándose los agujeros limpios zonas con pasta de madera del tipo epoxi que deben rellenar pérdidas de soporte.

Urna y peana

En general se observa la aparición de fisuras en todo el soporte y la apertura de los ensambles.

En la urna es evidente la sustitución de alguno de los elementos de plata de la decoración probablemente por pérdida del original. También en las aplicaciones de plata se observan rotos y pequeñas pérdidas de la materia de base, así como clavos de diferente factura para fijar estas piezas.

El sistema de cierre de la tapa de la urna es precario a base de aldabillas y el burlete para garantizar la estanqueidad ha perdido sus propiedades presentando un aspecto envejecido (roturas, aplastamientos y pérdidas).

Por otro lado el sistema de iluminación es obsoleto no ofreciendo las debidas garantías de seguridad para la conservación de la imagen (temperatura, distancia, cableado, sujeción... etc.)

En cuanto a los sistemas de cogida y anclaje tanto de la cruz a la urna, como entre esta y la peana, no ofrecen seguridad en la manipulación de la imagen, observándose cierta holgura y vencimiento de la urna hacia el frente.

Policromía

Santo Cristo de la Antigua

En la policromía los deterioros identificados son: las pérdidas de pequeño tamaño pero generalizadas, las reparaciones, el oscurecimiento de la capa superficial y la acumulación de suciedad superficial.

Las pérdidas de policromía original como se aprecia en las radiografías son numerosas, concentrándose principalmente en las zonas donde mas se acumula el polvo, ya que este al favorecer la absorción de humedad propicia la decohesión del conjunto estratigráfico y, en consecuencia, su debilitamiento, levantamiento y posterior caída. Otras pérdidas parecen estar relacionadas con golpes y roces. Son más numerosas en los brazos, en las manos y en los pies.

Las reparaciones realizadas sobre la policromía están alteradas cromáticamente y sobrepasan la pérdida cubriendo parte del original.

Otro problema que se observa en la policromía son pequeños levantamientos producidos por la tracción de algún producto aplicado en la superficie y que está levantando el estrato pictórico.

Por último, en los bordes de las fisuras del soporte la policromía tiene falta de adhesión y se han ocasionado pequeñas pérdidas.

Otro de los factores degradantes tanto desde el punto de vista conservativo como estético son la suciedad y polvo adheridos. La alteración cromática y la suciedad desvirtúan el cromatismo original de la imagen, mostrando una superficie policroma desigual e irregular.

En la inspección realizada con iluminación ultravioleta se han puesto de manifiesto los numerosas repintes y retoques por toda la superficie, y más evidentes en la zona del sudario, manos, pies y cara.

Urna y peana

Como se ha dicho anteriormente , el exterior de la urna no presenta policromía, solamente una capa de barniz de color oscuro, que en algunas zonas esta desgastada produciendo un efecto estético de dejadez.

El dorado interior de la urna y el del marco de la puerta aparentemente tienen un estado de conservación aceptable, apreciándose solo pequeños desprendimientos coincidentes con la apertura de ensamblajes y desgastes producidos probablemente en las tareas de manipulación de la imagen, de exorno interior de la urna (flores,... etc.), de limpieza y en las salidas devocionales.

La peana sin embargo tiene un estado de conservación deficiente, ya que algunas molduras están reubicadas, por lo que se ha perdido la simetría que debía tener en origen.

Por otro lado hay numerosos desprendimientos y desgastes del dorado, posiblemente al ser una pieza de manipulación constante y sometida a tareas de limpieza y mantenimiento inadecuadas.

Documentación gráfica

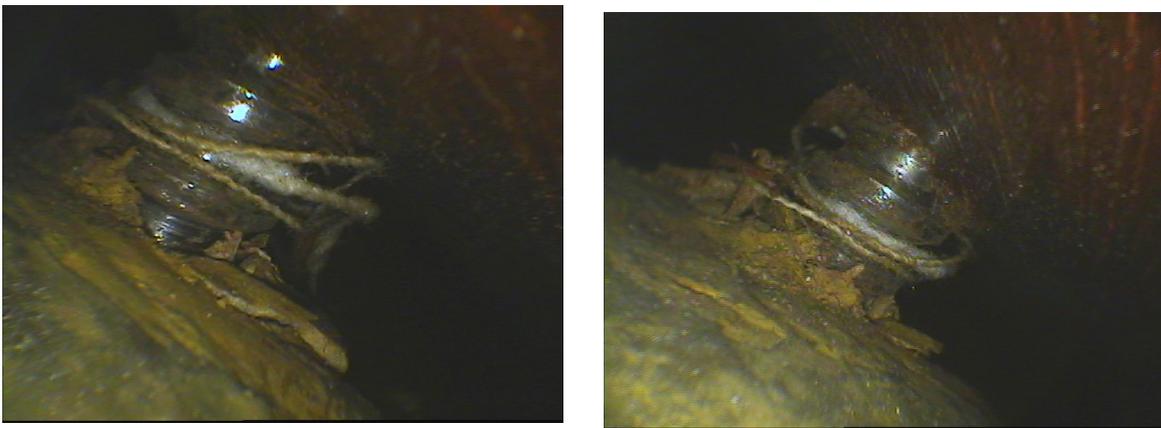
Figura VI.1



-  Relleno de agujeros de xilófagos
-  Fisuras en el ensamble del cuello

Se observan el levantamiento en los bordes de las fisuras y las pérdidas de policromía.

Figura VI.2



Video endoscopia: detalle de la cogida del sudario a la cruz

Figura VI.3



Detalles de los repintes en manos y pies.

Figura VI.4



Detalles de diferentes alteraciones en el conjunto Estratigráfico: pérdidas, desgastes, repintes.

Figura VI.5



Mutilación del sudario para adaptar la imagen a la urna. Así mismo podemos ver la falta de espacio entre la imagen y el lateral de la urna y la proximidad del sistema de iluminación

Figura VI.6



Iluminación con luz natural y fluorescencia UV.

Alteración cromática de los repintes.

Suciedad superficial.

Figura VI.7



Iluminación con luz natural y fluorescencia UV.

Alteración cromática de los repintes.

Suciedad superficial.

Figura VI.8



Iluminación con luz natural y fluorescencia UV.

Alteración cromática de los repintes.

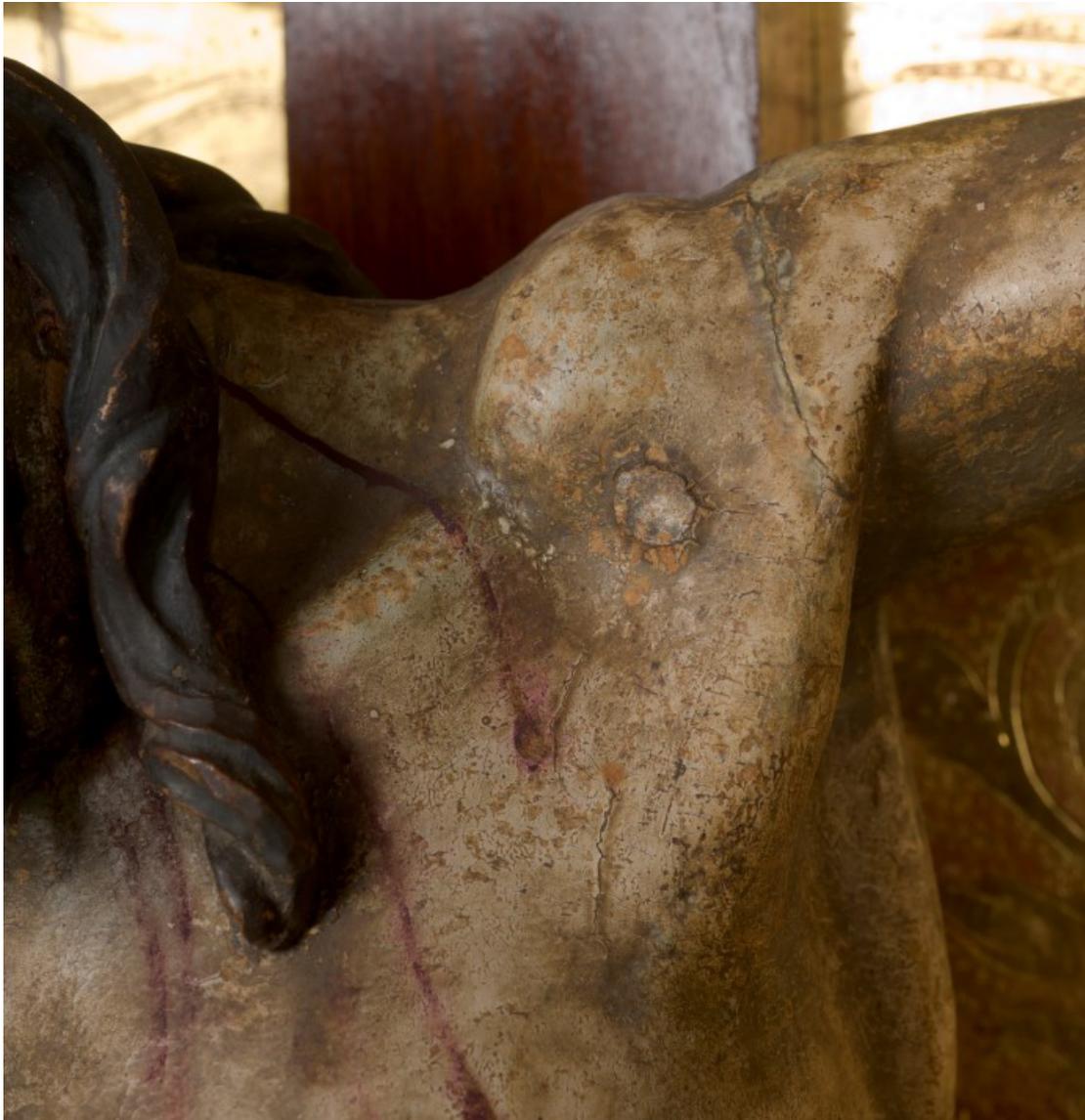
Suciedad superficial.

Figura VI.9



Repintes alterados, suciedad acumulada y desgastes de policromía.

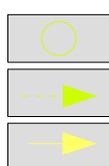
Figura VI.10



Levantamiento de policromía en los bordes del ensamble y en el perímetro de la cabeza de la espiga del hombro.

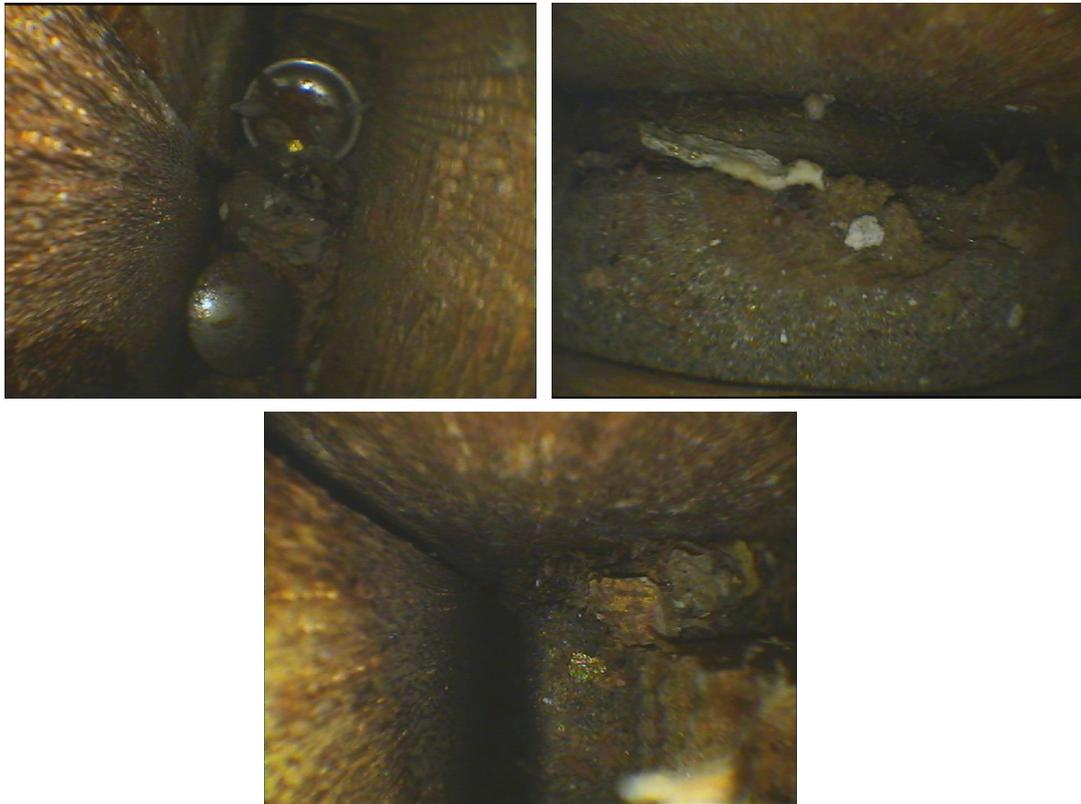
Se observan repintes puntuales en forma de pequeñas manchas y pequeños desprendimientos de policromía permaneciendo la capa de preparación.

Figura VI.11



- Zona de anterior posición de potencias
- Pérdida de espinas en la corona.
- Rellenos para sujeción de potencias

Figura VI.12



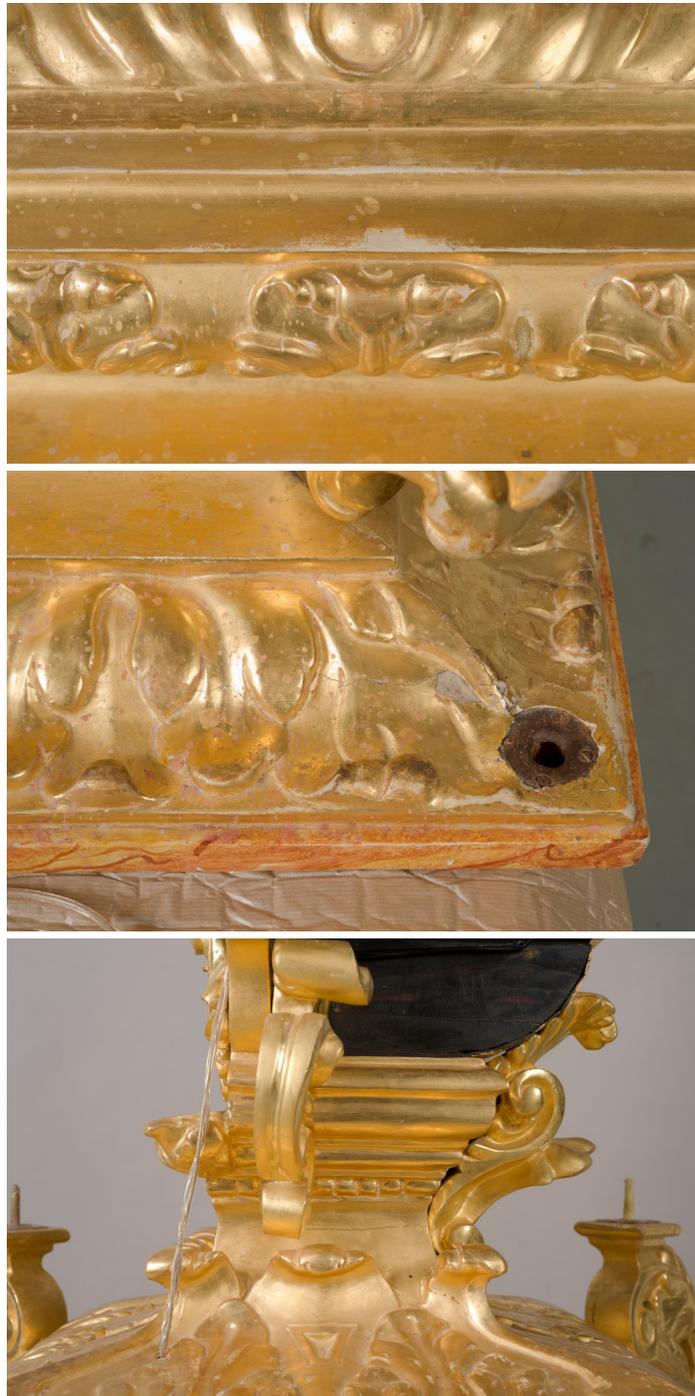
Fotogramas de la inspección con videoendoscopia de la zona de Anclaje de la cruz en la urna por debajo del nivel de los pies.

Figura VI.13



Detalle de los desgastes del barniz de la urna y de las roturas de los elementos decorativos de plata

Figura VI.14



Diferentes detalles de la peana donde se observan desgastes y desprendimientos del dorado, separación de piezas. Cableado del sistema de iluminación.

VII. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

VII.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS ESPECÍFICOS

Los criterios de actuación se definen tras la obtención de la información relativa a la materialidad y tipología, a los factores de alteración y a los problemas específicos, según el método de trabajo al que ya se ha hecho referencia.

El estado de conservación actual, su funcionalidad y su valor cultural son factores determinantes en la línea de actuación, estos aconsejan la intervención de conservación-restauración. Los tratamientos de conservación se abordan desde el principio de conservación material y actuando sobre los procesos de deterioro. Los tratamientos de restauración actuarán sobre los valores estéticos de la obra.

De forma paralela a la intervención se realizará un estudio completo de la policromía, incluyendo el análisis e identificación de estratos y materiales constitutivos. Los resultados de dicho estudio no afectarán a la intervención propuesta.

VII.2. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN PROPUESTA

Santo Cristo de la Antigua

Soporte

La intervención en el soporte gira en torno a la consolidación estructural. Las separaciones parciales de las distintas piezas se consolidarán, dependiendo de su magnitud, mediante chirlatas de madera, cola, masilla de cola y polvo de madera y presión.

Se propone estudiar un nuevo sistema de cogida del cristo a la urna y de esta a la peana para mejorar la accesibilidad y desmontaje de la imagen.

Se sustituirá el actual anclaje metálico de la imagen a la cruz por un sistema de casquillo fijo embutido en la imagen y un perno roscado, de manera que se eviten los desgastes y roturas producidos en el sudario.

Se colocarán casquillos metálicos embutidos para la sujeción de las potencias.

Se reposicionará la imagen con la cruz en el interior de la urna para evitar cualquier roce o contacto entre ellas.

De manera preventiva se someterá a la imagen a un tratamiento de desinsectación con gases inertes, ya que si bien no se ha observado serrín (la época no es la idónea para esta observación) si se han observado agujeros de salida sin relleno.

Desinsectación curativa por medio de inyección de un consolidante a través de los orificios.

Reposición de los dedos rotos mediante encolado y espigas de madera.

Policromía

La primera y principal tarea a afrontar sobre la policromía es la consolidación y

fijación del conjunto estratigráfico. Para ello se utilizarán materiales afines y compatibles con los originales.

Se eliminarán tanto la suciedad superficial como los repintes y barnices alterados. Mediante la realización y puesta a punto del test de solubilidad y las pruebas de limpieza. Se determinarán los disolventes y el método más idóneo para la remoción de cada estrato alterado. La limpieza integrará la superficie cromática.

La reintegración de los estratos policromos se ceñirá a las pérdidas, se enrasarán con el nivel de color y se utilizará un aparejo de naturaleza similar al del original.

La reintegración de color que se plantea tiene la finalidad de dar unidad a la obra sin aportar reposiciones cromáticas innecesarias. Se llevará a cabo atendiendo a los principios de ser discernibles del original a corta distancia y con técnica fácilmente reversible.

Urna y peana

La intervención en el soporte en ambas piezas estará enfocado en la consolidación estructural. Las separaciones parciales de las distintas piezas se consolidarán, dependiendo de su magnitud, mediante chirlatas de madera, cola, masilla de cola y polvo de madera y presión.

Se sustituirá el actual sistema de iluminación por uno más adecuado para la conservación de la imagen.

Se sustituirá el burlete para lograr la estanqueidad de la urna por otro de un material más resistente y con un sistema de fijación a la madera menos agresivo.

Los adornos de plata del exterior de la urna se desmontarán para facilitar el trabajo del soporte y de esta manera se enderezarán, limpiarán y se volverán a colocar por medio de clavillos de plata.

En cuanto a la peana y en aquellas zonas donde los desprendimientos son más numerosos, después de la consolidación del soporte se dorarán de nuevo con oro fino al agua sobre bol.

La reintegración cromática de los desgastes y pequeños desprendimientos se realizará con un rayado de polvo de mica sobre una base de color rojizo para semejar el oro a corta distancia, evitando de esta manera el redorado total de toda la peana.

Revisión del sistema de sujeción de la urna a la peana.

VIII. RECURSOS Y PRESUPUESTO

Los recursos humanos necesarios para la realización del Proyecto de Conservación son:

- Restaurador: llevará a cabo la ejecución de los tratamientos y la elaboración y coordinación de la memoria final.
- Historiador: realizará la investigación histórica del bien.
- Fotógrafo: realizará las fotografías y radiografías que documentarán el

proceso de intervención.

- Químico: Caracterización de materiales policromos.
- Biólogo: Identificación de madera y tratamiento de desinsectación en atmósfera controlada de gases inertes.

La intervención se realizará con la infraestructura técnica y equipamiento específico del Centro de Intervención del IAPH.

Se estima que el plazo de ejecución de la intervención es de 5 meses para la imagen del Santo Cristo de Espera y de 4 meses para la urna y la peana, a contar desde la fecha de depósito de la obra en las instalaciones del IAPH.

Véase presupuestos adjuntos: Presupuesto Nº 2015/PRE/0039

Presupuesto Nº 2015/PRE/0040

IX. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO.

Con el fin de la que la imagen se conserve en las mejores condiciones posibles en espera de la intervención, es importante que se cumplan las siguientes recomendaciones técnicas:

- Es aconsejable no eliminar el polvo superficial de la imagen con ningún utensilio de uso doméstico o industrial que pueda producir enganches, desgastes o arañazos en la policromía.
- En la manipulación de la imagen es importante evitar sujetarla por zonas policromadas.
- No colocar objetos o adornos en el interior de la urna y que puedan estar en contacto con la superficie policromada, así se evitaban arañazos, desgastes y lagunas en la policromía.
- No introducir flores en el interior de la urna para evitar los riesgos de contaminación biológica
- Es aconsejable que sean siempre las mismas personas quienes efectúen la manipulación de la obra y vayan desprovistas de cualquier adorno en las manos. Es importante utilizar guantes de algodón en estas labores.
- Alejar de la imagen las fuentes de calor.
- Evitar utensilios de limpieza que puedan producir enganches en los adornos de plata de la urna y en los levantamientos del dorado de la peana.
- Evitar el uso de trapos y/o sustancias abrasivas o abrillantadoras en la limpieza de la urna y la peana.

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención del IAPH.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención del IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención del IAPH.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención del IAPH.

Estudio histórico:

Eva Villanueva Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención del IAPH.

Estudio del estado de conservación y tratamiento:

Silvia Martínez García-Otero. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención del IAPH.

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada al patrimonio histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención del IAPH.

Sevilla, 8 de mayo de 2015

Fdo.: Silvia P. Martínez García Otero
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Eva Villanueva Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
ARTÍSTICOS



VºBº c. Lorenzo Pérez del Campo
JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN