

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
CRISTO DEL AMOR Y VIRGEN DOLOROSA.

Iglesia de Santa María de la Victoria

Málaga

Junio de 2004

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

	Página
INDICE	
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO - ARTÍSTICO	1
CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO	12
1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	
1.1 DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL SOPORTE	14
1.2 DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL CONJUNTO POLÍCROMO	16
1.3 CONCLUSIONES	19
2. TRATAMIENTO	
2.1 METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	20
2.2 TRATAMIENTO REALIZADO	20
2.3 CONCLUSIONES	22
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	24
Figura II.1 Localización de muestras. Cristo.	
Figura II.2 Localización de muestras. Dolorosa.	
Figura II.3 Alteraciones del soporte, Cristo (vista anterior)	
Figura II.4 Alteraciones del soporte, Cristo (vista posterior)	
Figura II.5 Estado conservación policromía, Cristo. (vista ant.)	
Figura II.6 Estado conservación policromía, Cristo.(vista post.)	
Figura II.7 Alteraciones del soporte, Dolorosa. (vista ant.)	
Figura II.8 Alteraciones del soporte, Dolorosa. (vista post.)	
Figura II.9 Estado conservación policromía, Dolorosa. (vista ant.)	
CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO - TÉCNICO	34
– ANÁLISIS QUÍMICO DE MATERIALES PICTÓRICOS. IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS	35
- INFORME BIOLÓGICO: IDENTIFICACIÓN DE MADERA	54
CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES	58
EQUIPO TÉCNICO	59
DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA	60

INTRODUCCIÓN

El presente informe denominado "Memoria final de intervención" recoge todos los datos obtenidos del estudio de las dos esculturas denominadas Cristo del Amor y Dolorosa, atribuidas a Fernando Ortiz, de la Iglesia de Santa María de la Victoria, Málaga. El estudio ha sido realizado por distintos técnicos del IAPH tras ser sometida la obra a una intervención de conservación-restauración integral en los talleres del Departamento de tratamiento en el Centro de Intervención de dicha institución.

Ambas esculturas están realizadas en madera policromada y estofada. Su ubicación es una capilla de la Iglesia de Santa María de la Victoria, Málaga.

Las imágenes llegaron al IAPH tras una petición de la cofradía del Amor de Málaga. El primer contacto con dichas obras se efectuó en octubre de 2002 con motivo de la realización de un informe diagnóstico sobre las mismas.

La "Memoria Final de Intervención" se estructura básicamente en cuatro capítulos. En el primero se realiza el estudio histórico-artístico del Bien Cultural. En el segundo capítulo, dedicado a la diagnosis y tratamiento se recogen todos los datos obtenidos sobre el estado de conservación de las piezas, su materialidad y los procesos llevados a término para su intervención. El tercer capítulo desarrolla los estudios científico-técnicos efectuados por el departamento de análisis del centro de intervención. El último capítulo de "recomendaciones" recoge en un plan de mantenimiento las propuestas realizadas por el restaurador para que la obra se mantenga en las mejores condiciones posibles de cara a su conservación material.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO - ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA. Nº Registro: 62 E/02

1.1. Título u objeto. Cristo del Amor y Virgen Dolorosa.

1.2. Tipología. Escultura.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Málaga.

1.3.2. Municipio: Málaga.

1.3.3. Inmueble: Santuario de Sta. María de la Victoria.

1.3.4. Ubicación: Bajo el coro, nave del Evangelio.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Hermano Mayor de la Real Cofradía del Santísimo Cristo del Amor y Nuestra Señora de la Caridad: D. Francisco Cantos Recalde. A través de la Delegación Provincial de Cultura de Málaga.

1.4. Identificación iconográfica.

Crucificado y Dolorosa

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones:

Crucificado: altura total: 138cm (pies a cabeza) 113 cm (mano a mano).

Dolorosa: altura total: 90 cm., base 60 x 48 cm., profundo 48 cm, anchura 60 cm.

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

1.6. Datos históricos-artísticos.

1.6.1. Autor/es: Atribuidas a Fernando Ortiz.

1.6.2. Cronología: Mediados del S. XVIII.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Malagueña.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. Origen histórico.

Las imágenes del Cristo del Amor y la Virgen Dolorosa fueron creadas como esculturas independientes probablemente para la devoción en el templo. A partir de 1924 constituyen un grupo escultórico procesional al crearse la Cofradía del Santísimo Cristo del Amor con estas imágenes procedentes del convento malagueño de agustinas recoletas. Unos años más tarde se incorporó la imagen de la Virgen de la Caridad.

Se desconocen hasta el momento datos sobre el origen y autoría de estas obras. Aunque hay referencias de finales del siglo XIX sobre otras imágenes que existían en el convento. En la "Guía de Málaga" escrita por Urbano y publicada en 1898, al describir la capilla de las monjas agustinas ubicada entonces junto a la capilla de San Francisco de Paula, comenta que en aquel modesto recinto "se da culto a las efigies de Santa Mónica y San Agustín. Obras del celebrado Fernando Ortiz" (1).

A principios del siglo XX, el estudioso malagueño Narciso Díaz Escobar entre las notas manuscritas sobre la historia de dicho convento, que se conservan en el Archivo que lleva su nombre, escribió: "Tienen una Dolorosa de mérito". Sin especificar ningún dato más(2).

A raíz de la fundación en 1924 de la citada cofradía comenzaron a establecerse diversas hipótesis sobre el origen y la autoría del Crucificado y la Dolorosa. Este mismo año se publicó en la Revista "Semana Santa en Málaga" que la imagen del Cristo era antiquísima y existía en poder de las religiosas desde hace cuatro siglos. Se comentaba que la Virgen también databa de muchos años y fue regalada por una señora de Canarias y se relacionaba su autoría con la producción del escultor Pedro de Mena (3).

Juan Temboury fue el primer investigador que en su obra "Guía de breve de Málaga" publicada en 1933, atribuyó las imágenes al escultor malagueño Fernando Ortiz (1717-1771). Sin embargo posteriormente en un informe de tasación de las mismas que realizó con Antonio Burgos Oms en 1936 a petición del Obispado malagueño, consideran al Cristo del Amor una obra andaluza del siglo XVII, sin que pueda atribuirse a ningún artista en concreto de esta escuela y la Virgen Dolorosa la fechan hacia 1750, atribuyéndola a Fernando Ortiz. Además rechazan la procedencia canaria de las imágenes. La tasación que hacen es entre 1.500 y 3.000 pesetas para el Crucificado y entre 3.500 y 7.000 pesetas para la Virgen (4).

En la década de los años 40 se inician, en las publicaciones sobre Semana Santa malagueña, una serie de atribuciones que planteaban la posible procedencia de las imágenes de Palma de Mallorca, la relación del Cristo con la escuela italiana, mientras que la Virgen es considerada indistintamente de

Pedro de Mena o de Fernando Ortiz.

En 1969, Llordén y Souvirón en su obra "Historia documental de las cofradías y Hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga" continúan catalogando al Cristo de escuela italiana, fechándolo a finales del siglo XVII y atribuyen con reservas la Dolorosa a Pedro de Mena (5).

Más recientemente en 1987 Clavijo García en su estudio sobre "La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida" mantiene la ejecución del Crucificado a finales del siglo XVII y considera la Virgen obra de Fernando Ortiz (6).

Por último en el estudio realizado sobre las dos esculturas por José Luís Romero Torres en 1990, indica que ambas imágenes pueden ser atribuidas a la producción artística de Fernando Ortiz y en concreto realizadas a partir de 1756. Romero Torres comenta también que Fernando Ortiz estuvo muy vinculado a este convento por el ingreso en esta comunidad de tres de sus hijas, entre los años 1758 y 1770. Además a dicho convento pertenecen varias esculturas de la producción de este artista como las de San Agustín y Santa Mónica, realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, actualmente en el convento de la misma orden en Antequera (7).

2.2 Cambios de ubicación y/o propiedad

En relación con su ubicación y propiedad, el Crucificado y la Dolorosa pertenecían al convento malagueño de religiosas agustinas. Esta orden ha sufrido numerosos cambios de ubicación desde la fundación de su convento en 1631 en unas casas de la calle Compañía. En este lugar permanecieron hasta 1651 cuando se trasladaron a un nuevo convento en la calle Santa María. Pero el terremoto de 1680 dañó bastantes edificios malagueños, entre ellos el citado convento que tuvo que ser reconstruido siendo bendecida su iglesia en 1690 (8).

En el siglo XVIII, según comenta el padre Andrés Llordén en su obra "Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño" de 1988, en concreto en el año 1783 el convento es considerado en estado ruinoso y el obispo de Málaga ordenó el traslado de las monjas al convento de agustinas de Madre de Dios en Antequera hasta que se reparase el edificio. Se desconoce si las obras de reparación fueron realizadas.

Posteriormente en 1835 y siguiendo el decreto de exclaustración establecido por el Gobierno, la comunidad debe trasladarse junto a las monjas dominicas al convento malagueño del Ángel. En este lugar permanecieron hasta 1862 cuando la reina Isabel II les concedió el edificio del Beaterio del Carmen en el barrio del Perchel. Pero con los nuevos decretos desamortizadores en 1873 se trasladaron a unas casas de la calle Alfonso XII, cerca de la iglesia de la Victoria (9).

Ya en el siglo XX ,el año 1921 fue fundada la Real Cofradía del Sto. Cristo del Amor y Ntra. Sra. de la Caridad aprobándose tres años más tarde sus estatutos y siendo ese mismo año, en 1924, el de su primera salida procesional con las imágenes del Cristo y la Dolorosa en un mismo trono.

El convento de la Victoria no se vió afectado por las destrucciones de 1931 por estar junto al Hospital Militar. Pero en 1936 el Crucificado y la Dolorosa tuvieron que ser escondidos en el citado Hospital, salvándose así de la destrucción de que fueron objeto la Virgen de la Caridad y otros enseres de la cofradía.

La imágenes seguían siendo propiedad de la comunidad agustina por ello en 1936 el obispado malagueño solicitó, como ya se ha comentado, a don Antonio Burgos Oms, Secretario de la Academia de San Telmo y a don Juan Temboury, Delegado Provincial de Bellas Artes un informe de valoración y tasación de las esculturas para su posible adquisición por la cofradía. Posteriormente en 1940, la hermandad compró ambas imágenes a la comunidad de Madres Agustinas Descalzas por valor de 9.000 pesetas realizando el último pago en 1944 (10).

La cofradía cambió de nuevo su ubicación cinco años más tarde, trasladándose esta vez a la Capilla del Hospital Militar donde permaneció hasta 1972, fecha ésta que por el estado de ruina de la capilla fueron llevadas a la Iglesia de la Victoria, donde permanecen en la actualidad, concretamente en un altar bajo el coro (11).

2.3 Restauraciones y/o modificaciones efectuadas

Ambas imágenes han sido restauradas en varias ocasiones lo cual ha supuesto una modificación de su aspecto, como es posible apreciar a simple vista y al comparar su estado actual con la descripción que hacen Antonio Burgos Oms y Juan Temboury en el informe de 1936. En el citado estudio comentan que la policromía del Cristo es *"mate, suavemente oscura, está dada sobre una imprimación rojiza"* y advierten también que los brazos se encuentran *"algo despegados por las ensambladuras del hombro"*. Con respecto a la Dolorosa refieren que *"se observa una policromía de brillo, asentada sobre una capa de yeso blanco que aclara y transparenta el color; este se agrupa en una acertada distribución azul fuerte para el manto, que enmarca las medias tintas suaves, rosas de la túnica y malvas de las tocas. Los ojos y las lágrimas son de cristal "* (12).

En el archivo de la cofradía se conservan también dos informes sobre el estado de conservación de las imágenes y su propuesta de restauración.

El primero de ellos fechado en 1961 está realizado por Antonio Cañete Gil, comenta la necesidad de llevar a cabo en el Cristo *" la limpieza total del colorido, restauración y repaso de grietas, inyectar zonas en el cuerpo, la cruz que ya existe polilla, limpieza de sudario y restauración de desconches en los pies y uñas"*. Con respecto a la Virgen Dolorosa refiere lo siguiente: *"limpieza,*

colorido de encarnación y ropaje, colocación de pestañas ambos ojos no existentes, poner lágrimas no existentes, retapar grietas en manos y restauración de las mismas, juntas totales de la cara y mejillas y restauración de las mismas” (13).

El otro informe de restauración realizado por el profesor de Bellas Artes de la Universidad de Granada Nicolás Prados López, data de 1977. En relación al Cristo expone que el ensamble del brazo derecho se encontraba en mal estado y era necesario *“fijar a base de tranpernar, extender el bolo de preparación, lijar y repasar, telar nuevamente y policromar bejigando de nuevo mixtura con patina de terminación”*. También destaca que el Cristo tiene una grieta en el pecho que según él: *“hay que telar, transcolar la misma a dos hilos de chavetas, bejigar e imitar con nueva patina” (14).*

Respecto a la Virgen comenta en dicho informe que presenta restauraciones antiguas realizadas de forma torpe en especial en la mascarilla. Refiere la necesidad de quitar la mascarilla para fijar bien los ojos que se encuentran mal colocados. Y continúa diciendo: *“Hay que raspar totalmente la mascarilla, volverla a unir, telar nuevamente la junta de la mascarilla, dar preparación, remodelar y pintar a la vejiga, poner las pestañas y fundir en cristal las lágrimas y entonces quedará lo que el Gran Maestro Mena hizo y no el chapuz que hoy presenta. También hay que retocar y restaurar las manos, ya que también fueron repintadas, así como refrescar las posibles manchas y deterioros de toda Ella, hasta dejar dicha escultura en su estado original” (15).*

En una fotografía facilitada por la Hermandad y realizada hacia la década de los años veinte del siglo XX, se puede apreciar el aspecto del rostro de la imagen de la Virgen con anterioridad a estas restauraciones y como ha variado la expresión, sobre todo en la zona del entrecejo.

El proceso de restauración-conservación realizado en el I.A.P.H. ha aportado datos importantes sobre la obra. A través del estudio radiográfico y de correspondencia de capas policromas, y del análisis de pigmentos, se ha observado como las imágenes presentaban varias capas de policromías. El Cristo estaba repintado casi en su totalidad y encima de este amplio repinte presentaba además otras intervenciones posteriores en zonas puntuales de las manos, los brazos y los pies.

Por otro lado también se ha constatado que la imagen de la Virgen presenta sobre la policromía original de las vestimentas un repinte generalizado y sobre este otros más puntuales. Entre los pigmentos de esta policromía original en concreto en el manto azul y el velo se encuentra el azul de Prusia. Este material se inventó o comenzó a fabricarse en Berlín en 1704 y se empezó a comercializar desde el norte de Europa a partir de 1721. En Andalucía los primeros datos que tenemos sobre el uso de este pigmento en obras de arte, se deben al pintor sevillano Domingo Martínez que hacia 1735-1740 lo empleó en el cuadro “La Apoteosis de la Inmaculada”, procedente del convento de San Francisco de Sevilla pasando con la desamortización de Mendizábal al Museo

de Bellas Artes de esta ciudad (16).

En las carnaciones, la Virgen tiene superpuesta sobre esta policromía más antigua otras dos más en el rostro y una en las manos. La policromía más superficial del rostro y las manos, la que vemos, presentan unas características muy similares y es de factura reciente. Además entre los pigmentos que componen esta última policromía de las manos se ha encontrado blanco de titanio cuyo uso comienza a ser frecuente a partir de 1920.

2.4 Exposiciones

El Cristo del Amor y la Virgen Dolorosa fueron expuestos en el Palacio Episcopal de Málaga el año 1990, en una exposición monográfica sobre el conjunto escultórico.

2.5 Análisis iconográfico

Iconográficamente la imagen del Cristo del Amor es la representación de un Crucificado muerto, como lo evidencia la herida de la lanzada en su costado derecho y se fija a una cruz arbórea por medio de tres clavos con superposición del pie derecho sobre el izquierdo. Actualmente no lleva potencias ni corona de espinas, les fueron retiradas en los años cincuenta del siglo XX. En una foto fechada en los primeros años de su salida procesional se observa como llevaba ambos elementos.

La Virgen representa la iconografía de una Dolorosa, se presenta sedente sobre una roca, en actitud suplicante, con los brazos extendidos y con la mirada alta. Presenta un puñal clavado en el pecho y en sus primeras salidas procesionales llevaba también una ráfaga de estrellas como se puede ver en la citada foto.

2.6 Análisis morfológico-estilístico. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época

Con respecto a su morfología el Cristo del Amor, como se ha comentado, es un Crucificado muerto. Muestra una composición frontal, sin torsión del tronco y con un tratamiento de la anatomía no muy detallado. Presenta además un cierto desplome corpóreo con inclinación de la cabeza sobre el pecho y hacia la derecha y un leve arqueamiento de los brazos con respecto a la cruz. El sudario, sujeto por un cordón, está realizado dejando al descubierto parcialmente el muslo derecho y mostrando como rasgos más característicos unos pliegues de cierta rigidez.

El rostro refleja los rasgos faciales del momento posterior a la muerte, aunque no son excesivamente dramáticos. Tiene los ojos cerrados y rehundidos, los pómulos levemente marcados y la nariz recta. El cabello se dispone con la raya en el centro y poco relieve en la zona más cercana al cráneo, con escasa

incisión de la gubia al igual que el bigote, mientras que en la barba adquiere mayor profundidad y más dinamismo.

Muestra el torso con las costillas marcadas y el vientre rehundido. Los brazos tienen los músculos en tensión al igual que las piernas, y las manos adquieren una posición crispada. Todos estos son rasgos propios de la defunción provocada por la Crucifixión. También quedan reflejadas en las piernas, los brazos y el torso las marcas de la flagelación a través de la policromía mediante diversas tonalidades verdosas.

La Virgen Dolorosa es una escultura de bulto redondo y talla completa, se representa sedente sobre una roca con los brazos extendidos y las manos abiertas. La cabeza se inclina levemente hacia su izquierda y tanto el rostro como la mirada se elevan en actitud suplicante. Los ojos y las lágrimas son de cristal, tiene pestañas postizas en los párpados superiores.

El rostro es de forma ovalada y facciones pequeñas, la frente despejada, las cejas son finas, tiene el entrecejo levemente fruncido y los ojos con forma almendrada. La nariz es recta con las fosas nasales poco marcadas al igual que el surco nasolabial. La boca se encuentra entreabierta tiene los labios delgados y deja a la vista los dientes superiores. La barbilla es redondeada y escasamente pronunciada. Tiene el cabello castaño y por el lado izquierdo le cae sobre el pecho un mechón de cabello de manera ondulada.

Las manos son también pequeñas con los dedos delgados, en el dorso presenta marcados unos hoyuelos e incisiones en los dedos que simulan las articulaciones. Por la palma tiene marcadas las líneas de la mano.

Lleva como indumentaria una túnica de color rosáceo, un velo en color malva que se dispone cruzado sobre el pecho y un manto azul que le cubre la cabeza, los hombros y cae sobre las rodillas y las piernas. El tratamiento de dicha vestimenta se caracteriza por la presencia de unos pliegues angulosos, acartonados y de ciertos efectos claroscuros.

Tanto el Cristo como la Virgen emplean en su ejecución una serie de recursos expresivos característicos de la estética barroca que se desarrolla en la escuela malagueña del siglo XVIII, heredera del lenguaje expresivo establecido por Pedro de Mena en el siglo XVII.

Con respecto a la autoría de las imágenes ya se ha comentado anteriormente su atribución al escultor Fernando Ortiz. Este artista nació en Málaga en 1717 en el seno de una familia modesta, se tienen escasos datos de este artista sobre su aprendizaje. Probablemente recibió las enseñanzas de Miguel de Zayas, discípulo de Pedro de Mena que murió entre 1729-30 aunque su hijo José de Zayas continuó con el taller. El historiador José Luis Romero Torres ha planteado ciertas conexiones estilísticas entre Ortiz y el escultor José de Ayala Medina y por tanto la posibilidad de que pudiese haber tenido alguna formación con este escultor, con el que al parecer tuvo cierta amistad.

Fernando Ortiz contrajo matrimonio en 1737 con María Arjona Marzal documentándose a partir de esta fecha algunas de sus obras conocidas (17).

Entre 1749 y 1750 realizó para la antigua Hermandad de Escribanos Públicos y Procuradores, con sede en la iglesia de San Agustín, un grupo del Santo Sepulcro, conservándose actualmente solo la cabeza del Cristo Yacente, y una Dolorosa con la advocación de las Angustias. Unos años más tarde entre 1756 y 1757 talló la imagen de Jesús orando en el Huerto para la Hermandad del mismo nombre, modificado posteriormente tras ser destruido en el siglo XX.

También entre los años 1745 y 1756 fue ejecutada la imagen de San Francisco que se encuentra en la actualidad en el retablo de Santa Clara de la Catedral de Málaga. Además en esta Catedral también se le atribuye la Virgen Dolorosa de la capilla de San Sebastián y una imagen de San José ubicado en la capilla que lleva su nombre.

En la producción de Ortiz se observa una evolución hacia las formas estéticas italianizantes, asimiladas a través del contacto con el taller del escultor italiano Juan Domingo Olivieri, bajo cuya dirección estuvo trabajando a partir de 1756 en la realización de un relieve en mármol para el Palacio Real. Este relieve titulado "Los Filósofos" se encuentra actualmente en el Museo del Prado. Su estilo se vuelve más dinámico y toma mayor fuerza expresiva como se observa en el fragmento de la cabeza de San Juan de Dios conservado en el Museo de Bellas Artes de Málaga que formaba parte de la serie de imágenes realizadas entre 1755 y 1765 para la iglesia de Santiago; en la figura de San José de la Catedral de Málaga o en la Inmaculada realizada en mármol para el antiguo convento de San Pedro de Alcántara, actualmente en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. De esta última etapa es la escultura de la Piedad que preside la Portada del Palacio Episcopal de Málaga (18).

Al llevar a cabo el estudio comparativo del Cristo del Amor y la Virgen Dolorosa con otras de las mismas características iconográficas, realizadas por Fernando Ortiz se observan ciertas semejanzas morfológicas y estilísticas sobre todo en el caso de la Virgen. Hay que tener en cuenta que dichas esculturas han sufrido a lo largo de su historia múltiples modificaciones que han desvirtuado su aspecto original.

En el Cristo del Amor observamos una serie de rasgos que se repiten en algunas esculturas realizadas por Ortiz. La talla del cabello muy pegado al cráneo y luego separado formando ondulaciones en la zona de las orejas, aunque en estas zonas la factura de la talla se hace más suelta y menos trabajada como ocurre en la barba. El rostro de facciones pequeñas con el labio superior delgado y el inferior más grueso y abultado, como muestra el San Juan del museo de Bellas Artes de Málaga, tallado entre 1755 y 1765, como se ha comentado. Todas estas características incluso la policromía del rostro de tonos verdosos se observan también en la cabeza del Cristo Yacente, único fragmento que se conserva de esta escultura realizada por Fernando Ortiz entre 1749 y 1750. Pero el tratamiento de los mechones del cabello que

caen sobre el pecho del Cristo del Amor, la barba y el bigote se asemeja más al de la imagen de San Francisco de la Catedral de Málaga más evolucionado en su ejecución. El plegado de los paños del sudario no es tan anguloso como el de la imagen de Cristo orando en el huerto, sino más semejante al de esta escultura.

En el caso de la Virgen se observan en ella más claramente los grafismos propios del citado artista al compararla con otras imágenes marianas como por ejemplo, la Virgen de las Angustias y Soledad (1749-1750) de Málaga, pero sobre todo el mayor parecido es con la Virgen de los Dolores de la hermandad malagueña de los Servitas (1743-1756).

Entre las semejanzas apreciadas cabe destacar la serenidad de las formas en la manifestación del dolor y el parecido en las facciones del rostro como pueden ser la forma ovalada del mismo, el entrecejo triangular, el surco nasolabial marcado, la nariz fina y alargada, y la barbilla redondeada. Sin embargo las cejas de la Dolorosa de la cofradía del Amor no son líneas quebradas como en otras de sus esculturas, sino levemente arqueadas y las manos son poco estilizadas, con los dedos alargados y el meñique retranqueado hacia atrás.

2.7 Conclusiones

En conclusión podemos decir que las imágenes de la Dolorosa y el Cristo del Amor, procedentes del antiguo convento malagueño de agustinas, fueron realizadas probablemente por el escultor Fernando Ortiz hacia la segunda mitad del siglo XVIII, siendo restauradas posteriormente ya en el siglo XX, por las siguientes razones:

En primer lugar aunque no tenemos datos que documenten su origen y autoría, se conoce la vinculación del escultor Fernando Ortiz con el convento de agustinas por haber ingresado allí tres hijas suyas entre 1758 y 1770. Además se conservan en él otras obras de este artista.

En segundo lugar, porque a través del estudio estilístico-comparativo con otras obras realizadas por Fernando Ortiz se ha comprobado que el Cristo del Amor y la Virgen Dolorosa presentan una serie de características morfológicas, estilísticas y técnicas que son comunes a las imágenes realizadas este escultor a partir de 1750.

En tercer lugar, mediante los resultados obtenidos con los medios físicos y químicos de examen se ha podido constatar las diversas modificaciones que han sufrido ambas imágenes. Y se ha conocido la existencia de algunos restos de una policromía más antigua en la Virgen, entre cuyos pigmentos está el azul de Prusia, cuyo uso en obras de arte se ha documentado en Andalucía a partir de 1735 y 1740. Por lo tanto esta imagen de la Virgen Dolorosa no pudo ser realizada antes de esa época.

Por último decir que las imágenes del Cristo del Amor y Virgen Dolorosa, aunque no fueron creadas como un grupo escultórico sino como imágenes independientes, constituyen en la actualidad un conjunto procesional perfectamente integrado en la semana santa malagueña.

Notas bibliográficas y documentales

- (1) Urbano, R.: Guía de Málaga. 1898. Ed. Arguval, 1984. P. 159
- (2) Archivo Díaz Escobar. Sección conventos de monjas. Agustinas Descalzas.
- (3) La Saeta. Agrupación de cofradías de Semana Santa de Málaga. 1923 y 1927.
- (4) Temboursy, J.: Guía breve de Málaga. Tip. Ibérica. Málaga, 1933. Informe sobre las esculturas del Santísimo Cristo del Amor y Virgen. Antonio Burgos Oms. Secretario de la Academia de San Telmo. Juan Temboursy Álvarez. Delegado Provincial de Bellas Artes. Archivo Cofradía del Amor. Sección Secretaría. S/F Comunicación fechada en 26 de junio de 1936.
- (5) Llordén, A.: Historia documental de las cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga. Ayuntamiento de Málaga, 1969.
- (6) Clavijo, A.: La Semana Santa de Málaga. Vol. 2. Ed. Arguval. Málaga, 1987. Pp. 183-186.
- (7) Romero Torres, J.L.: El escultor Fernando Ortiz y el grupo del Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor. Arte y Ciencia. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor. Museo diocesano de Málaga. 23 al 30 de marzo de 1990. P. 19.
- (8) Rodríguez Marín, F. J.: Málaga conventual. Ed. Arguval y Cajasur. Málaga, 2000. P. 245 y 247.
- (9) *Ibidem*. Pp. 250 y 253.
- (10) Archivo de la Cofradía del Amor. Sección Secretaría. Junio, 1936.
- (11) Fernández Basuarte, F.: Aspectos históricos. Arte y Ciencia. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor. Museo diocesano de Málaga. 23 al 30 de marzo de 1990. Pp. 13-15.
- (12) Archivo de la Cofradía del Amor. Sección Secretaría. Junio, 1936.
- (13) Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor. Museo diocesano de Málaga. 23 al 30 de marzo de 1990. Apéndice.

P. 75.

(14) *Ibídem.* P. 76.

(15) *Ibídem.*

(16) Ferreras, G.; Magdaleno, R.; Fernández, L.; Gutiérrez, P.; Martín, L.; Sameño, M. y Baglioni, R.: Intervención del Simpecado viejo de la Virgen del Rocío de la Hermandad de Villamanrique de la Condesa. *Boletín PH* 31. Junio 2000. Pp. 47 y 48.

(17) Romero Torres, J.L.: Fernando Ortiz: aproximación a su problemática estilística. *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro. Servicio de Publicaciones. Málaga* 1-2. 1981. P. 148.

(18) Romero Torres, J.L.: El escultor Fernando Ortiz y el grupo del Cristo y Dolorosa de la Cofradía del Amor. *Arte y Ciencia. Exposición monográfica sobre el conjunto escultórico del Santísimo Cristo del Amor. Museo diocesano de Málaga.* 23 al 30 de marzo de 1990. Pp. 22 y 23.

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, antes de intervenir en el Bien, el restaurador proyecta la realización de una serie de análisis científico-técnicos que ayudan a dilucidar tanto el estado de conservación como los datos específicos sobre la materialidad de la obra. A este respecto, una vez las obras en el taller de trabajo del IAPH, los análisis realizados fueron los siguientes:

Examen no destructivo:

- Examen visual del bien con luz normal y luz ultravioleta.

El análisis de la escultura con luz ultravioleta ayudó a poner en evidencia la superposición de estratos policromos y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores. En el Cristo se localizaron repintes diseminados por toda la policromía pero localizados con más profusión en la parte superior de la imagen, cubriendo la totalidad de la superficie en el torso por su cara anterior. En la Dolorosa se detectó una capa de repolicromía general cubriendo toda la superficie original y otros repintes puntuales sobre la misma.

- Estudio fotográfico, con luz normal y ultravioleta. El estudio fotográfico se desarrolló a lo largo de todo el proceso de intervención de las piezas. La primera serie de fotografías se efectuó con película de diapositivas de 35 mm. y luego se continuó documentando con fotografía digital todo el proceso de intervención, con tomas generales y detalles.

- Estudio radiográfico. Se tomaron tomas radiográficas frontales de las dos esculturas y una de perfil del sudario del crucificado. Del estudio de las mismas se desprende la presencia de algunos elementos metálicos de intervenciones anteriores en el interior de las dos tallas, algunas líneas de ensamble entre piezas y distintas opacidades en la visión de la placa localizando y situando estratos policromos.

A través de la radiografía, en el crucificado se ve cómo las piezas que conforman los brazos se unen al torso mediante la introducción de sendas espigas de madera talladas en la misma madera del extremo de estas dos piezas. También se detectan dos espigas cruzadas de menor tamaño en cada uno de los ensambles que seguramente se han introducido en una intervención anterior con la intención de reforzar esta unión. La radiografía también enseña unas áreas en los hombros con menor opacidad que el resto y que corresponden a faltas de policromía, por haber sido lijada la superficie de color en las operaciones ya reseñadas de refuerzo de los ensambles de los brazos al torso.

En la Dolorosa se aprecia un gran hueco interno y las uniones de varias de las piezas constitutivas. En cuanto a la policromía, en el rostro se aprecian varias zonas de menor opacidad que el resto correspondientes al área de las cejas, las mejillas y una franja alrededor de la línea de la mascarilla. Estas diferencias tonales se atribuyen a faltas de la primera policromía que tiene blanco de plomo en su composición. (fig II.9)

- Examen con una lupa binocular de 25 x. De este examen, realizado por el restaurador en el taller, se desprende un estudio de correspondencia de policromía.

Caracterización de materiales:

- Análisis químico de materiales pictóricos con la siguiente metodología: Toma de muestras de policromía en lugares estratégicos por su significación y localización. Las muestras son de tamaño milimétrico y se abarca la mayor cantidad de estratos posibles. Una vez en el laboratorio se continúa con la metodología propia de actuación. (Ver análisis científico-técnico).
- Análisis biológico para identificación de madera. Se tomó una muestra del hueco interno de la Dolorosa. En el laboratorio, el análisis de las muestras constató las primeras hipótesis obtenidas tras el examen organoléptico, se trata de madera de pino (*pinus silvestris*). (ver estudio científico-técnico).

1.1 DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL SOPORTE

1.1.1 DATOS TÉCNICOS

- Cristo

La elaboración de la escultura se realiza mediante ensamblado de bloques de madera. No presenta hueco interno.

En líneas generales se puede hacer una descripción de la construcción de la talla:

Se construye por medio de grandes bloques de madera ensamblados longitudinalmente formando el volumen de la cabeza, torso y piernas. Sobre este volumen general se ensamblan las piezas que forman los brazos mediante espigas de madera. Las piezas se unen longitudinalmente, salvo las de los brazos, en los que la unión se realiza a cabeza.

La unión de las distintas piezas se efectúa con cola animal.

- Dolorosa

Para la confección de la escultura de la Virgen se han utilizado muchas piezas de madera ensambladas la mayoría longitudinalmente, aunque también se han unido otras enfrentando la cara transversal. El embón se construye dejando en el interior un hueco interno. Las dos manos se tallan aparte y se unen al resto mediante encolado de espigas de madera. La parte anterior de la cabeza la forma la mascarilla, con huecos internos para la talla de la dentadura y la colocación de los globos oculares realizados en vidrio.

- Naturaleza

La Dolorosa está realizada en madera de pino (*pinus silvestris*). En el crsito, aunque no se haya analizado la naturaleza del soporte, se tiene documentado un análisis del año 1990 en el que se identifica también pino en su construcción.

1.1.2 INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES Y ALTERACIONES

Tanto la escultura del crucificado como la de la Dolorosa se han intervenido en varias ocasiones. Sobre el soporte se realizan algunas modificaciones como la sustitución de algunos dedos de las manos en la escultura del Cristo.

- Cristo.

Todas las roturas en los dedos se han producido a la altura de la segunda

falange:

Mano derecha:

Restituciones (sustitución de la pérdida por un fragmento no original):
segundo y tercer dedo.

Mano izquierda:

Restituciones: segundo y quinto dedo.

Otra de las intervenciones consiste en la introducción de dos espigas de madera con direcciones cruzadas en cada uno de los ensambles de los brazos al torso. También se encontró que en esta intervención añadió estopa encolada en las dos uniones y sendos clavos en cada uno de los ensambles.

En alguna restauración antigua se había encolado tela y estopa para reforzar la grieta con sentido vertical que recorre el torso de la escultura del crucificado. Esta tela que se había colocado se encontraba agrietada por el centro a causa de los movimientos de contracción y dilatación de la madera. El tejido y la estopa se encontraban ocultos además, por estucos, masillas y repintes.

Así mismo, se encontraron elementos metálicos - tres tornillos de factura industrial - insertos en alguna pasada intervención a través del lateral de la lazada del sudario, para reforzar una fractura en esta zona.

También la pletina de hierro atornillada en la parte posterior del sudario, colocada para la sujeción del Cristo a la cruz, es fruto de una intervención anterior.

- Dolorosa.

Esta escultura presentaba menos intervenciones anteriores que la del crucificado. Se encontró una pieza de madera para reponer una falta de volumen, en la zona del borde del manto que cubre la cabeza. Otra reposición de soporte significativa consistía en la hechura de una pieza del borde anterior derecho de la roca, realizada burdamente mediante modelado en escayola.

La roca se encontraba mutilada por las dos caras laterales y además se le había añadido una pieza de madera para darle altura, encolada y claveteada a la base.

También tenía tres dedos de la mano derecha fracturados y encolados.

- Cristo

La escultura presentaba algunas fisuras en el soporte. La mayoría de estas se localizaban en la unión de las piezas constitutivas, y se han provocado por el envejecimiento de los materiales y a la disposición de los bloques de madera.

La fisura más destacable es la situada en el centro de la escultura, recorriéndola longitudinalmente desde la cabellera hasta la zona baja del sudario.

Existían faltas de soporte localizadas en los dedos de las manos. La pérdida de fragmentos parece haber sido provocada por la incidencia de golpes en estas zonas más frágiles y más manipuladas en los cambios de cruz.

La cabeza del Cristo presentaba múltiples orificios realizados para la inserción de elementos metálicos que sujetaban la corona y las potencias que ha portado durante tiempo, como se puede apreciar además en las fotografías más antiguas que se conservan de la imagen.

1.2 DATOS TÉCNICOS, INTERVENCIONES ANTERIORES Y ALTERACIONES DEL CONJUNTO POLÍCROMO

1.2.1 DATOS TÉCNICOS

- Cristo

La policromía del Cristo es de color rosáceo claro en las carnaciones, con sombras rojizas en los golpes de las rodillas y de un verde azulado en el rostro.

En general y repartido uniformemente sobre la madera, el primer estrato que nos encontramos es el de preparación. Este está compuesto por sulfato cálcico aglutinado con cola animal (estudio científico-técnico). El espesor de esta capa varía dependiendo de la zona.

La primera policromía se construye básicamente con una capa de preparación sobre la que se aplica una de imprimación color anaranjado. Sobre esta imprimación presenta una capa de color marfil y encima de ella se aplican finas capas de color rosado o verdoso de las carnaciones. El acabado en la carnación es de textura mate en el rostro y más brillante en el resto del cuerpo.

La policromía en el sudario se compone de la preparación, la imprimación anaranjada y una capa de color marfil más espesa que la aplicada en las carnaduras.

La cabellera es de color marrón oscuro y la barba es del mismo color.

- Material constitutivo, pigmentos.

Los pigmentos encontrados en el análisis químico efectuado han sido los siguientes:

Carnaduras: Blanco de plomo, minio y calcita en la imprimación y blanco de plomo, bermellón, tierra roja y azurita en la capa más superficial de policromía original.

En las muestras de carnación se detectó una segunda policromía correspondiente seguramente a un repinte que contiene blanco de plomo, blanco de cinc, rojo de cadmio, tierra roja y carbón.

Sudario: blanco de plomo, minio y calcita en la imprimación y blanco de plomo en la capa superficial.

Cabellera: blanco de plomo y sombra. En la muestra analizada aparece una capa más que corresponde a una intervención anterior y está compuesta por litopón, tierras, calcita y bermellón.

- Dolorosa

La policromía original en la Dolorosa parece de color rosado en las carnaciones, según las catas efectuadas para el reconocimiento de la misma.

Sobre el soporte el primer estrato es el de preparación, que al igual que en el Cristo está compuesto por sulfato cálcico y cola animal.

Para el manto se utiliza un color azul oscuro casi sin matices. La túnica es de color rosa y el velo es de un gris con tonos malvas. La roca sobre la que se sienta la dolorosa es de color verde y marrón.

El cabello es de color marrón claro.

- Material constitutivo, pigmentos.

Los pigmentos encontrados en el análisis químico efectuado han sido los siguientes:

Carnación: blanco de plomo, calcita y bermellón en la primera policromía. En el análisis de la muestra tomada de un dedo de la mano izquierda aparece también una segunda policromía compuesta por litopón, blanco de titanio y tierra roja, correspondiente a una intervención anterior.

Manto: blanco de plomo y azul de Prusia.

Túnica: blanco de plomo, laca roja y bermellón. Sobre esta primera policromía se detecta en la estratigrafía realizada otra capa que puede corresponder al repinte de tono rojo anaranjado que cubría la túnica de la Virgen, compuesto por blanco de plomo, laca roja y carbón animal.

Velo: blanco de plomo, bermellón, azul de Prusia y laca roja. A continuación, la muestra analizada presenta otro estrato compuesto por carbonato cálcico, blanco de plomo y tierras que puede corresponder a los repintes de color gris que cubrían esta zona.

Roca: La primera policromía sobre la preparación contiene blanco de plomo, ocre, y trazas de sombra y carbón. En una de las muestras analizadas aparecen otros estratos sobrepuestos que contienen pigmentos de factura más reciente a la fecha de atribución y autoría de la Virgen, como el blanco de cinc. También pueden corresponder a los repintes que cubrían la totalidad de la superficie de la roca.

1.2.2 INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES Y ALTERACIONES.

Como intervenciones realizadas con posterioridad a la creación de las dos esculturas nos encontramos con numerosos repintes de variada extensión repartidos parcialmente por la superficie polícroma en el crucificado y totalmente sobre la de la Virgen. En los dos casos parece que la aplicación de capas superpuestas de color en las imágenes responde tanto a gustos estéticos cambiantes como a la intención de retocar y ocultar alteraciones que han ido apareciendo en las esculturas.

En el Cristo, los repintes envolvían el torso, cabeza y sudario por completo, y parcialmente la superficie en los brazos y las piernas. Se detectó que al menos se intervino dos veces en la policromía, con un repinte de gran extensión que cubría sobre todo el torso, sudario y cabeza, y otros repintes de menor superficie aplicados puntualmente sobre el área de piernas y manos.

En la intervención que se realizó para el arreglo de la fisura central del cuerpo del crucificado se actuó de manera burda lijando y desgastando la superficie de color alrededor de la grieta. De esta forma, la capa superficial de color se había perdido, dejando a la vista sólo el color marfil de base y la imprimación anaranjada en un área de alrededor de un centímetro y medio a cada uno de los lados de la fisura.

Una de las operaciones que se efectuaron para arreglar esta grieta, fue el encolado de una tela sobre la que se aplicó una capa de yeso, que luego se lijó y se repintó. Además, esta zona se retocó en varias ocasiones, localizándose sobre el estuco otras capas de masillas de distintas facturas.

En la superficie polícroma de la Dolorosa se actuó repintando el manto con una capa general de color verdoso y sobre esta se aplicaron otros repintes puntuales tapando los orificios para el sostén de la ráfaga. La túnica se encontraba también completamente repintada de color anaranjado. El velo se había recubierto de un repinte color gris y la roca presentaba reestucados y un repinte generalizado de color marrón oscuro. Este repinte también cubría la pieza de madera añadida y la parte mutilada de los laterales.

Sobre la primera policromía de la carnación del rostro en la Virgen se

localizaron otras dos. En las manos se detectaron dos policromías, siendo de la misma factura las dos policromías superficiales en el rostro y en las manos.

La superficie polícroma en las carnaciones del Cristo presenta un cuarteado muy fino, que en general es de recorrido errático. La policromía superficial de la Virgen, en cambio, no presenta craquelado.

Ninguna de las dos esculturas presentaba problemas importantes de cohesión del conjunto polícromo. No obstante, se encontraron algunas zonas muy puntuales con faltas de adhesión de la preparación al soporte, sobre todo en la Dolorosa.

Las pérdidas de policromía original en el crucificado se concentraban en el área de ensamble de los brazos, y en las zonas en contacto con la cruz y los clavos, sobre todo en las manos.

La Dolorosa tenía pérdidas de policromía en la parte posterior del manto, en la roca y en las carnaciones. En el rostro de la Dolorosa se localizaron pérdidas importantes de una policromía subyacente, seguramente la original, alrededor de la fisura de unión de la mascarilla y en el área de las cejas y ojos.

A consecuencia de rozamientos la escultura del Cristo presenta algunas zonas con la capa de color rosado superficial de la polícroma barrida o desgastada, sobre todo en la cara anterior de las piernas.

Otras de las alteraciones a reseñar, común en las dos esculturas son las fisuras en la policromía que coinciden en casi todos los casos con las grietas provenientes del soporte.

1.3 CONCLUSIONES

Se puede decir que la mayoría de las problemáticas en las dos esculturas provienen de las intervenciones que se han efectuado sobre las mismas a lo largo de la historia.

El estado de conservación del Cristo se caracterizaba por los problemas en la policromía, producidos fundamentalmente por desgastes en la capa más superficial en las piernas, repintes en gran parte de la superficie polícroma y el lijado y desgastes del color en la fisura del torso y la zona de ensamble de los brazos.

En la Dolorosa desafortunadamente estas actuaciones han sido irreversibles, habiéndose perdido una parte muy significativa de la policromía original del rostro. Igualmente, aunque menos representativa, es la pérdida de parte del soporte por la mutilación de los laterales de la roca. Por lo demás, el resto de las alteraciones en la policromía y el soporte no se consideran demasiado relevantes, en cuanto que todas han resultado subsanables.

2. TRATAMIENTO

2.1 METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Tras realizar el diagnóstico de daños con la ayuda de los análisis previos y el estudio de la historia material de la obra, se elaboró una propuesta de actuación. El tratamiento propuesto ha tenido en cuenta el conocimiento que se ha tenido sobre la historia y materialidad de las obras. La intervención se ha planteado con un carácter conservador y también restaurador.

Los criterios de intervención elegidos tras el estudio del bien han sido, en la medida de lo posible los de legibilidad, reversibilidad de los materiales empleados y compatibilidad de los mismos. Se ha tenido también en cuenta el criterio de mínima intervención, aunque en algunas actuaciones se ha considerado la restitución de partes perdidas como medida más adecuada de cara a la lectura formal de la obra.

De esta manera, la reintegración tanto de soporte como de policromía ha sido estudiada y discutida hasta llegar a la última decisión. No es arbitraria entonces la decisión de dejar los dedos de las manos del Cristo restituidos en intervenciones antiguas ni tampoco la no reintegración volumétrica ni cromática de las zonas mutiladas de las rocas de la Virgen.

Se restituyeron partes perdidas en cuanto que esto ayudaba a comprender formalmente la obra y además quedaban datos suficientes para su reconstrucción, como un fragmento de las rocas que sirven de asiento a la Dolorosa.

2.2 TRATAMIENTO REALIZADO

- Soporte

Tras la revisión del estado de las uniones de las distintas piezas se decide actuar en la fisura longitudinal que recorre el torso y sudario del Cristo. El tratamiento efectuado consistió en la retirada previa de los estratos sobrepuestos que consistían en repintes, estucos, masillas y una tela encolada. Posteriormente, una vez limpia la grieta, se pasó a la introducción de finas chirlatas de madera de pino envejecida unidas por una cola de unión (acetato de polivinilo). En una fisura localizada en el costado izquierdo del Cristo y en otra situada en el brazo derecho se actuó inyectando cola de pescado, ya que aunque existía una ligera separación entre los planos de ensamble, la grieta no permitía otro tipo de actuación.

En la fisura de recorrido horizontal situada en la parte posterior de la roca de la Dolorosa, producida por resecamiento de la madera, se actuó retirando el estuco que la cubría y rellenandola posteriormente con pasta de madera.

En un dedo de la mano del Crucificado que se encontraba despegado, se actúa

ensamblándolo mediante una fina espiga interna de madera de haya pegada con acetato de polivinilo. Se decidió conservar la talla de los dedos de intervenciones anteriores al encontrarlos integrados estéticamente con el resto. Las diferencias formales que se encontraron fueron subsanadas tallando el estuco que se aplicó.

En la unión de los dedos de la Dolorosa que se encontraban fracturados y pegados en intervenciones anteriores no se actuó ya que la policromía que se conservó en superficie tapaba estas uniones.

La pieza de modelado en escayola situada en la cara anterior de la base de la roca de la Virgen se eliminó desclavandola del resto. Se consideró la restitución de este volumen, que se consiguió encolando con resina epoxi (araldit 427) y tallando después pequeñas piezas de madera de pino envejecida.

Algunos de los elementos metálicos se eliminaron, como la pletina de hierro atornillada en la parte posterior del paño de pureza para el agarre del Crucificado a la cruz o dos de los tornillos insertos en la lazada del sudario. En esta zona tenía tres tornillos pero uno no se pudo eliminar por fracturarsele la cabeza a consecuencia de la oxidación que sufría. Una vez se habían eliminado los elementos metálicos situados en la lazada, se procedió limpiando el orificio de óxido, aplicando en el interior una resina acrílica (PB72) y rellenando con pasta de madera de serrín y acetato de polivinilo.

- Policromía

La consolidación de los estratos de preparación y color se realizó en las áreas donde se detectó defectos de adhesión. Se realizó aplicando cola animal como adhesivo y calor controlado.

Con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza de los repintes y de los depósitos superficiales, así como el grado de actuación sobre las distintas áreas se realizó un test de solubilidad.

Casi todos los repintes en las dos esculturas se eliminaron con etanol, aplicándolo en compresas de algodón para que actuara mejor. Los repintes más resistentes a este método se hubieron de eliminar con una mezcla de tolueno e isopropanol a partes iguales.

Para eliminar algunos depósitos superficiales muy adheridos, sobre todo en las vestimentas de la Dolorosa, fue necesario aplicar un gel de isooctano e isopropanol en proporción 1:1.

En el manto de la Dolorosa quedaron algunos depósitos superficiales consistentes en pequeños puntos negros de tamaño milimétrico, que no se pudieron retirar por dañarse demasiado la policromía circundante y la de debajo del punto.

La limpieza superficial en la carnación de la Virgen se realizó con gomas de borrar de distintas durezas.

En la zona de ensamble de los brazos del crucificado y en la de la fisura vertical del torso y sudario se tuvieron que eliminar varias capas de repintes con etanol y retirar posteriormente las capas de masillas y estuco que cubrían el destrozo provocado en esta zona. Se eliminaron mecánicamente con bisturí y humedad.

El estucado de las lagunas con pérdida de preparación se efectuó por aplicación de material afín al original (estuco de cola animal y sulfato cálcico).

La reintegración cromática de las lagunas estucadas se efectuó atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación. Se realizó con acuarela y pigmentos al barniz con técnica de rayado.

La protección de la superficie policroma se realizó con una capa de barniz (barniz superfino surfin de L&B) aplicada con brocha suave sobre toda la superficie.

CRUZ

No formando parte del proyecto de conservación formulado por el IAPH, coincidiendo con la intervención en el departamento de tratamiento de esta institución, la Hermandad del Amor encargó una cruz nueva para el crucificado que fue realizada en un taller externo. Dentro de los talleres del IAPH se efectuó el montaje del crucificado en esta nueva cruz, de menor diámetro y tamaño que la anterior de procesión.

El sistema de sujeción del Cristo a la cruz a través del sudario se cambió en el IAPH. El nuevo consiste en la inclusión de un casquillo de acero inoxidable con rosca interna en la cara posterior del sudario, en el que se aloja enroscándose el perno del mismo material que atraviesa la cruz.

Al ser la nueva cruz de menor diámetro que las anteriores, los clavos tuvieron que ser retocados, alargando el de la mano derecha, practicando más rosca en el de los pies y haciendo dos tuercas de hierro nuevas de sección cuadrada a semejanza de la que se supone más antigua. Todo esto fue realizado también externamente en un taller de orfebrería.

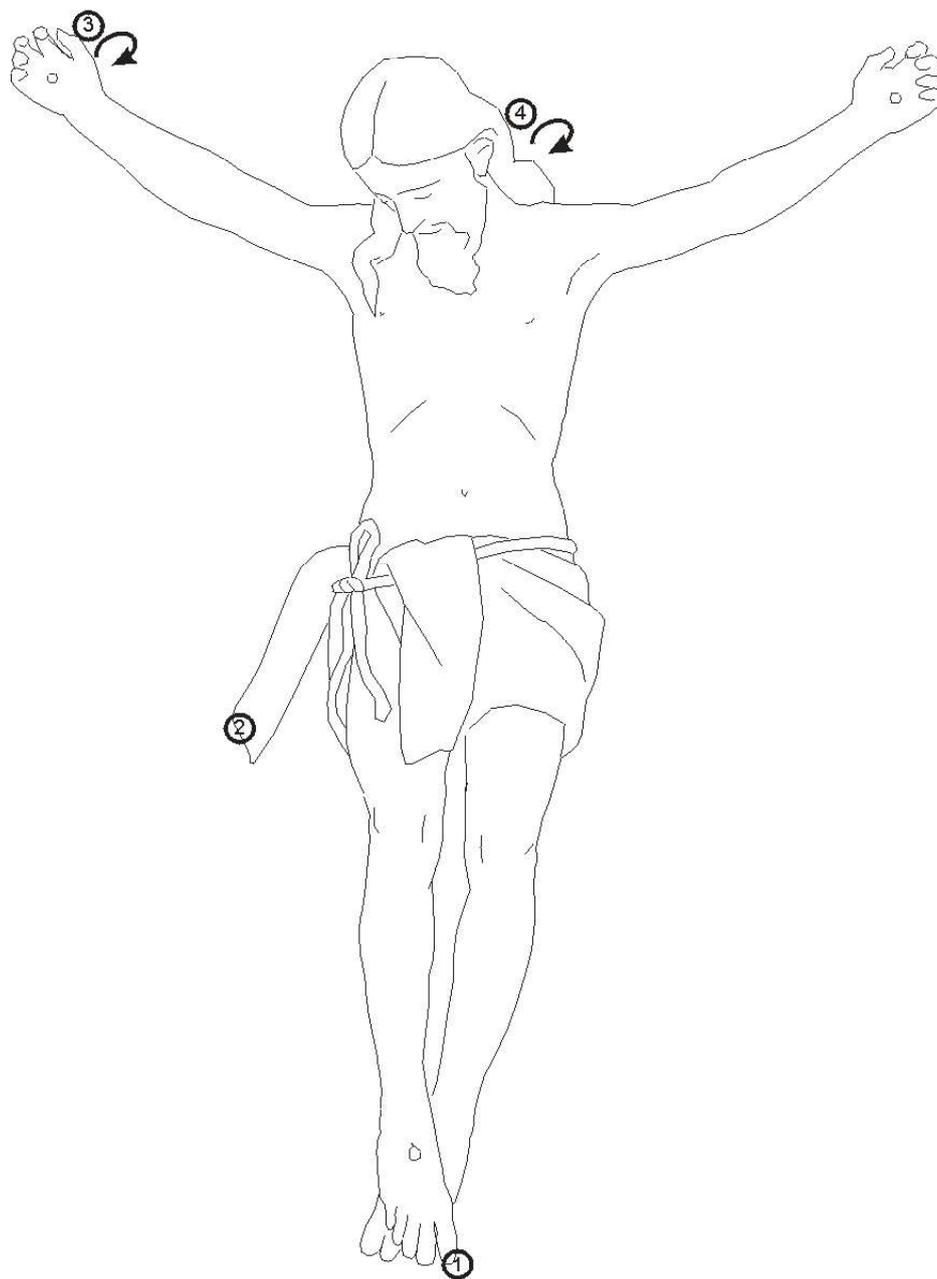
2.3 CONCLUSIONES

La intervención en las esculturas del Cristo del Amor y de la Virgen Dolorosa ha permitido sacar a la luz una policromía subyacente de muy interesante calidad, que antes quedaba oculta tras las múltiples intervenciones de que fueron objeto ambas imágenes. Esto ocurre en las dos esculturas salvo en la carnación de la Dolorosa, que desafortunadamente no se ha podido recuperar por lo ya comentado.

En relación con la limpieza del estrato de color en el Cristo se puede decir que no ha resultado posible la eliminación de toda la suciedad incrustada, ya que tras realizar el test de solubilidad se concluyó que todos los disolventes que llegaban a retirar los depósitos de suciedad resultaban demasiado agresivos con la policromía. Por lo tanto, queda en algunas zonas un resto de suciedad que se encuentra en las pequeñas hendiduras de las pinceladas.

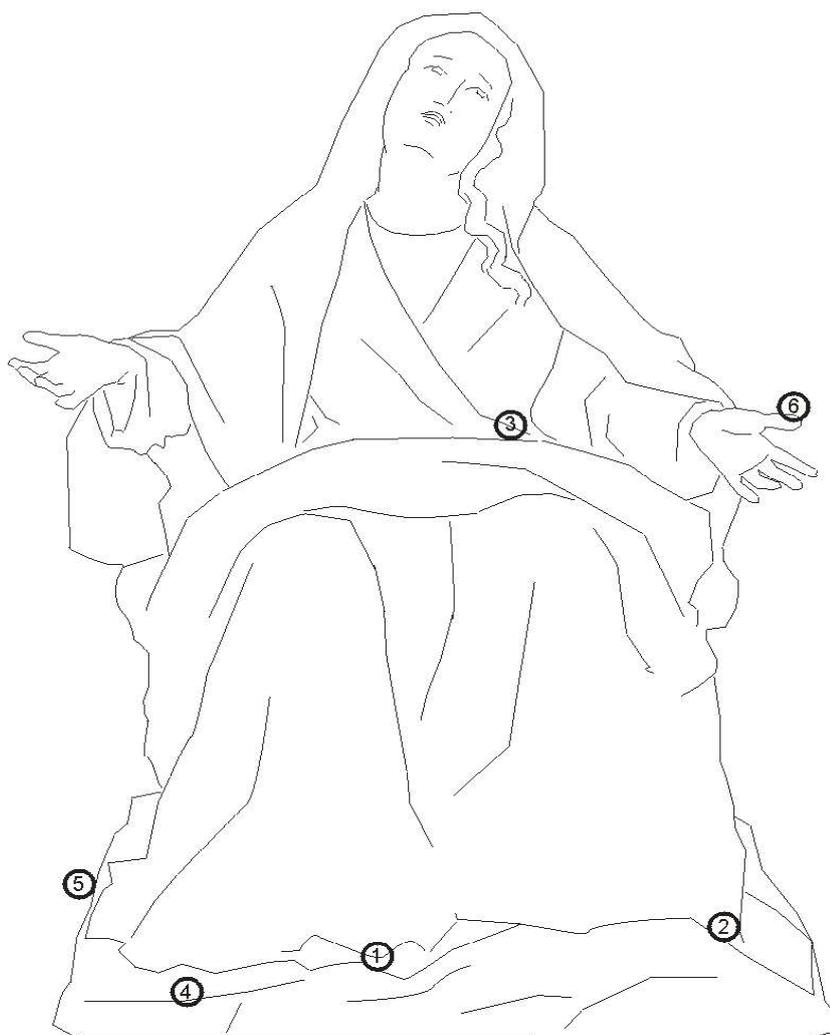
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA II.1



Toma de muestras de policromía. Localización.

FIGURA II.2



Toma de muestras de policromía. Localización.

FIGURA II.3

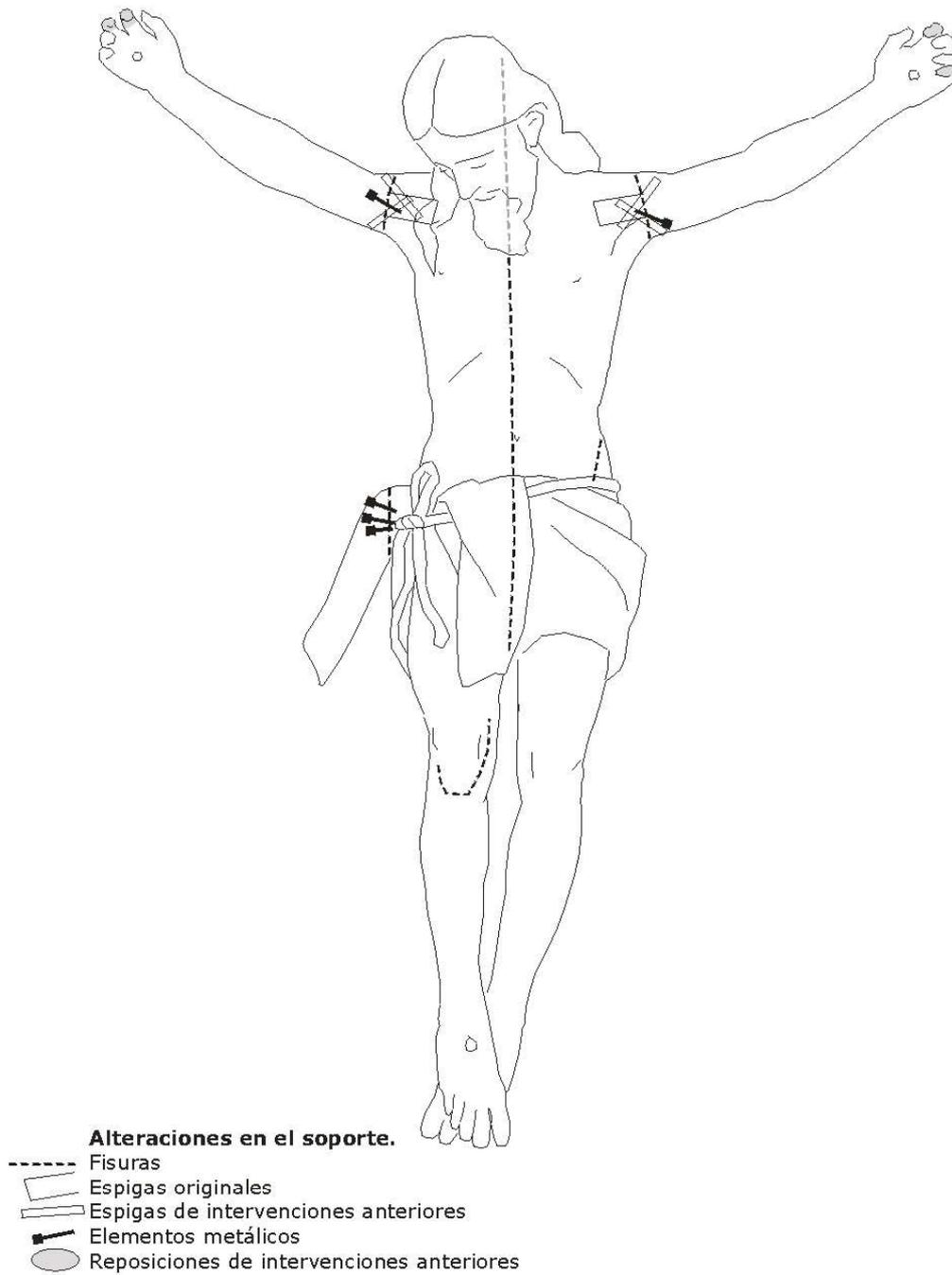
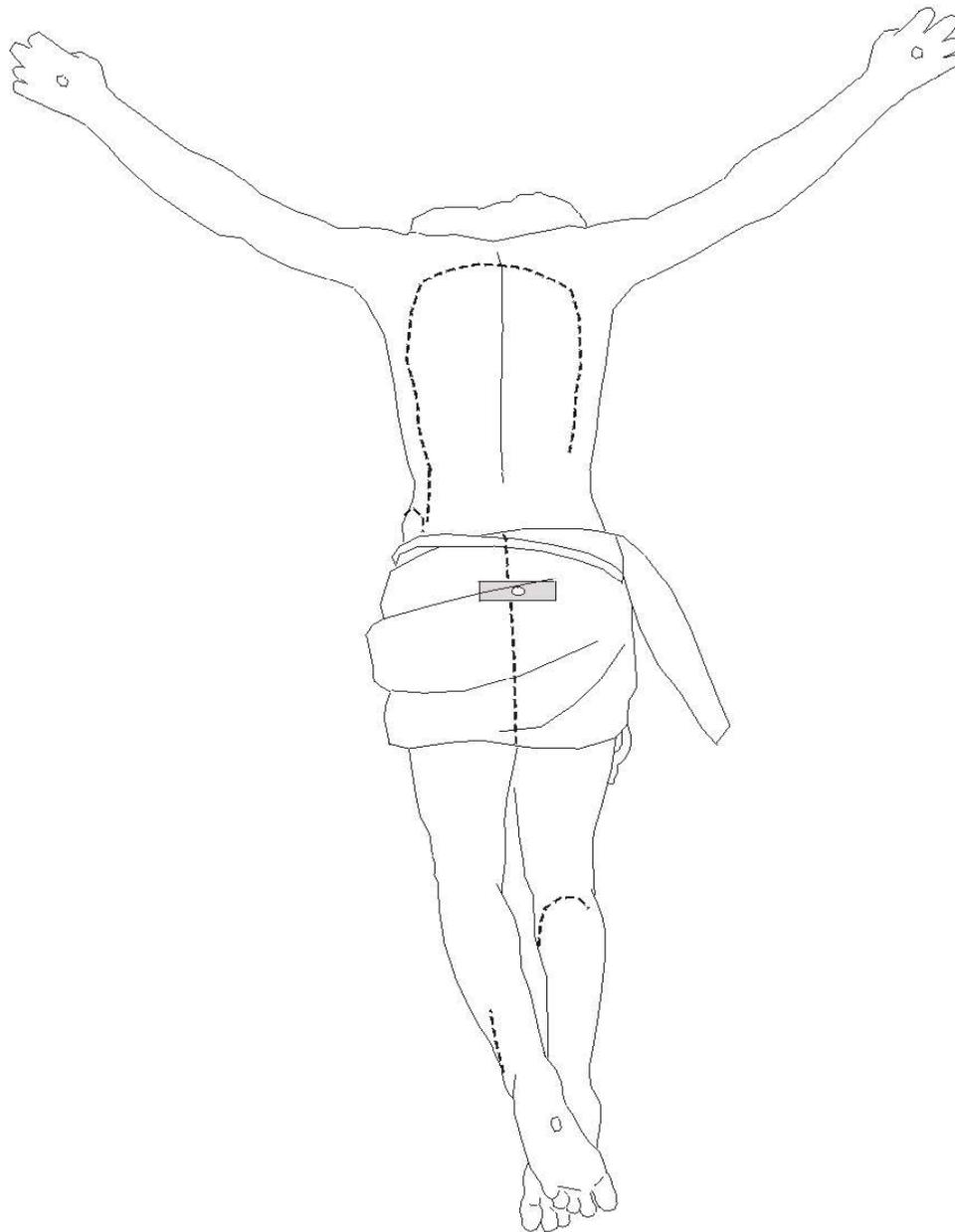


FIGURA II.4



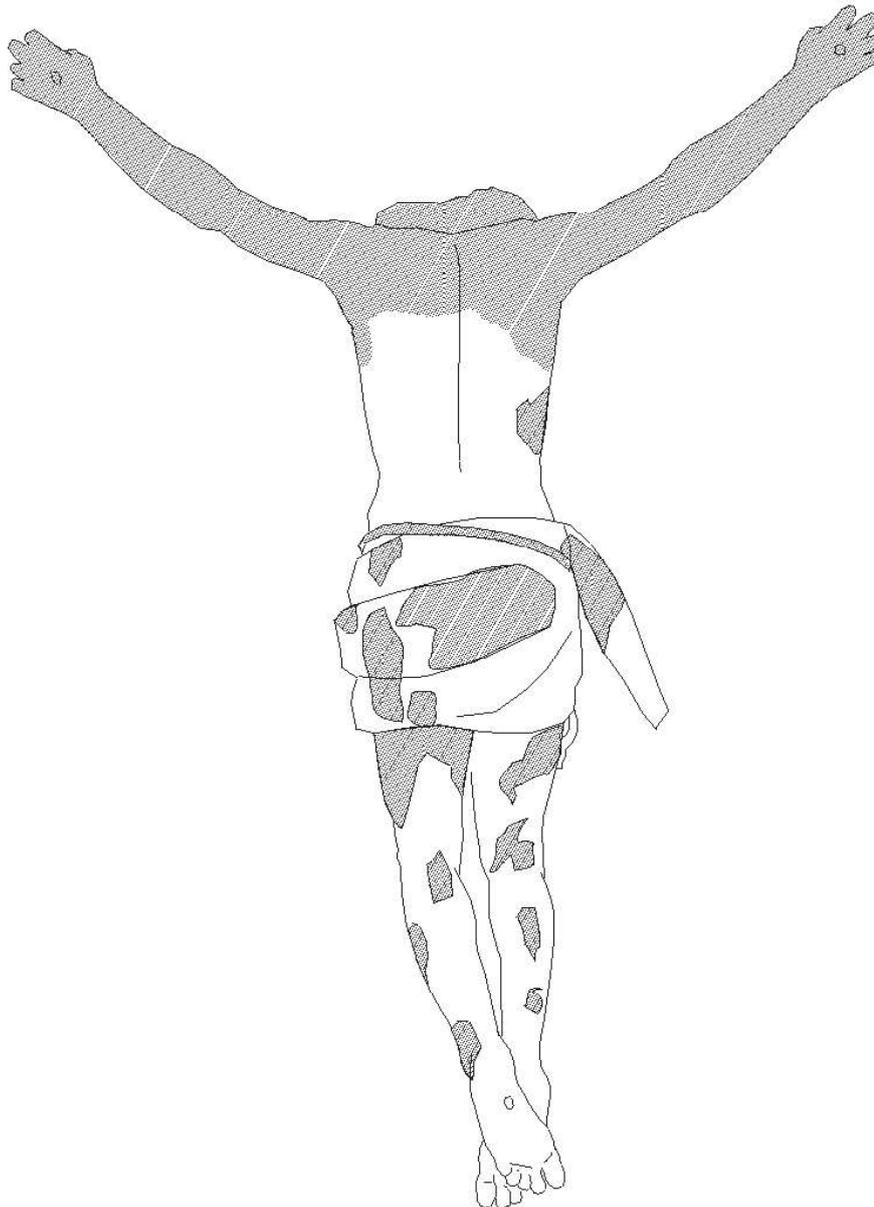
- Alteraciones en el soporte
- Pletina de intervención anterior
- Fisuras

FIGURA II.5



Alteraciones en la policromía.
Localización de los principales repintes.

FIGURA II.6



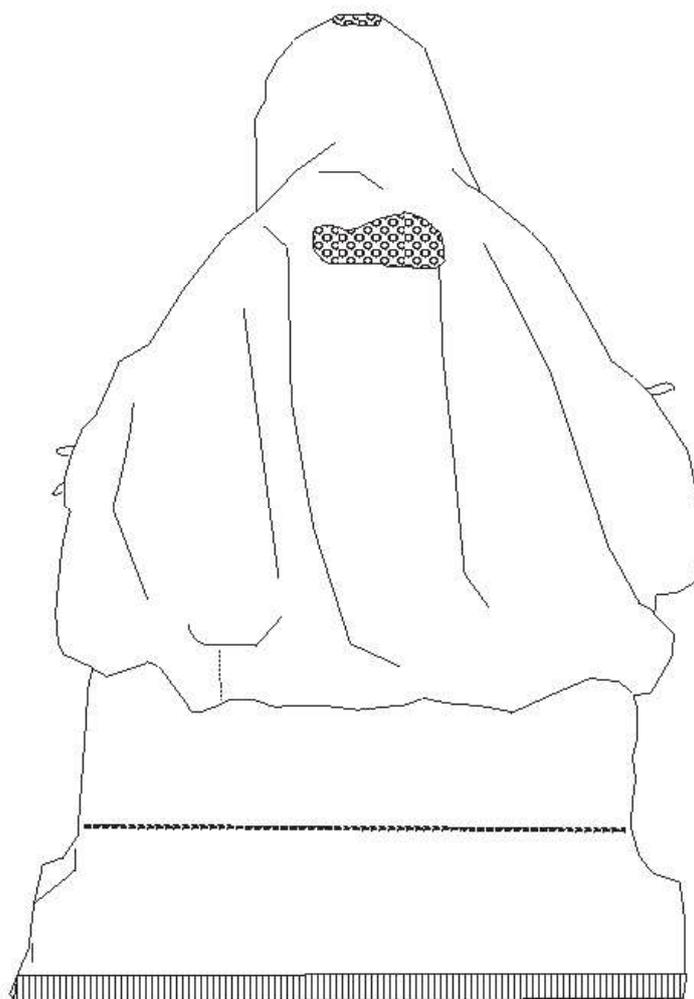
Alteraciones en la policromía.
Localización de los principales repintes.

FIGURA II.7



Principales alteraciones en el soporte.
Reposiciones de intervenciones anteriores.

FIGURA II.8



Principales alteraciones en el soporte.

 Reposiciones de intervenciones anteriores.

 Fisuras

 Zona con orificios

FIGURA II.9



 Zonas con pérdidas de la primera policromía.

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO - TÉCNICO

ANÁLISIS QUÍMICO DE MATERIALES PICTÓRICOS: IDENTIFICACIÓN DE
CARGAS Y PIGMENTOS

CRISTO DEL AMOR
Santuario de Santa María de la Victoria

Junio 2003

INTRODUCCIÓN

Se tomaron un total de cuatro muestras de pintura. Los pequeños fragmentos de pintura se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se analizaron tanto la capa de preparación como las de pintura.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas 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

Descripción de las muestras

CAV-1 Carnación, reverso pie izquierdo, orificio clavo

CAV-2 Blanco amarillento, sudario, parte posterior, lazada

CAV-3 Carnación-sangre, mano derecha, laguna próxima a orificio clavo

CAV-4 Oscuro, cabellos, mechón derecho

CONCLUSIONES

La escultura presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. En la parte superior de este estrato se observa mayor concentración de cola animal. El espesor medio oscila entre 160 y 315 • m.

Superpuesta a la preparación se observa una imprimación de color blanquecino compuesta por blanco de plomo, minio y un poco de calcita. Su espesor medio oscila entre 5 y 25 • m.

La carnación original está compuesta por blanco de plomo y escasos granos de bermellón, tierra roja u ocre y, en algunas zonas, trazas de azurita. La muestra extraída de una zona en la que se observan rastros de sangre presenta, superpuesta sobre la capa anterior, una capa de color rojo compuesta por blanco de cinc, blanco de plomo, rojo de cadmio, tierra roja y carbón.

El blanco del sudario está constituido por blanco de plomo.

El pardo de los cabellos está compuesto por blanco de plomo y sombra. Superpuesto se aprecia un repinte marrón compuesto por litopón (pigmento constituido por una mezcla de sulfato de bario y sulfuro de cinc), calcita, tierras y trazas de bermellón.

Los pigmentos identificados son los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita, litopón

Rojos: laca roja, bermellón, minio, tierra roja, rojo de cadmio

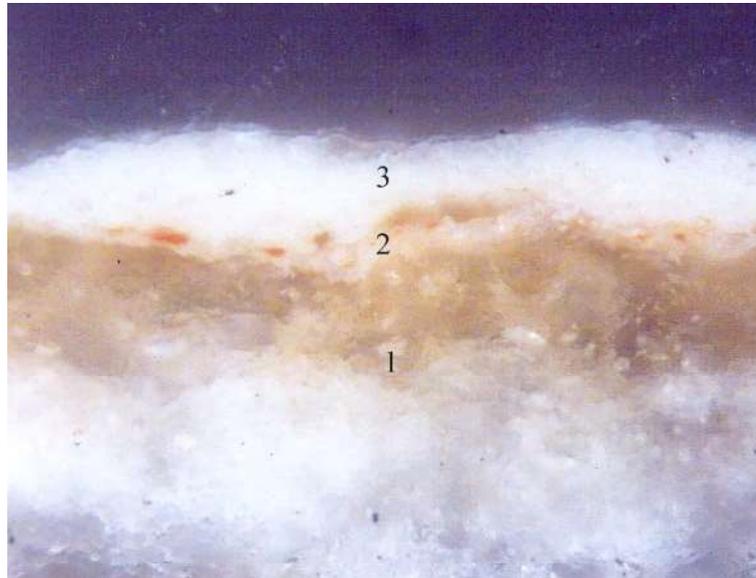
Pardos: tierras, sombra

Amarillos: ocre

Negro: carbón

RESULTADOS ANALÍTICOS

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



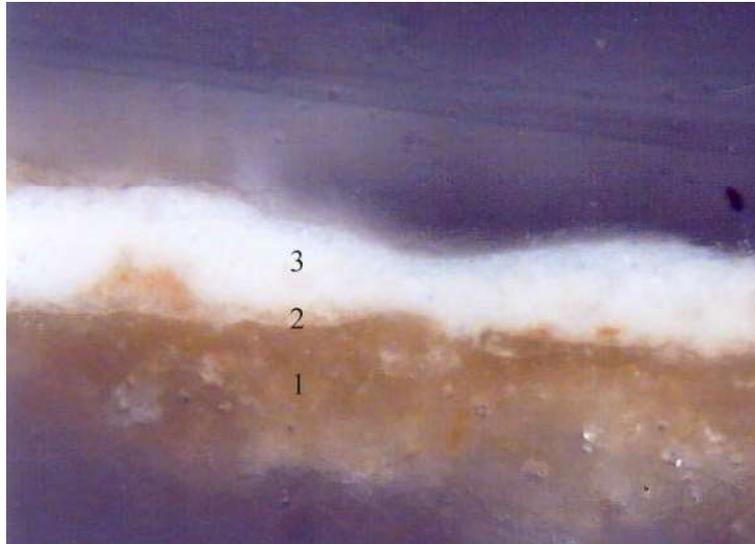
Muestra: CAV-1

Aumentos: 200x

Descripción: Carnación, reverso pie izquierdo, orificio clavo

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 160 ••
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, minio y calcita. Su espesor oscila entre 5 y 10 ••
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y escasos granos de bermellón y tierra roja. Su espesor oscila entre 20 y 40 ••



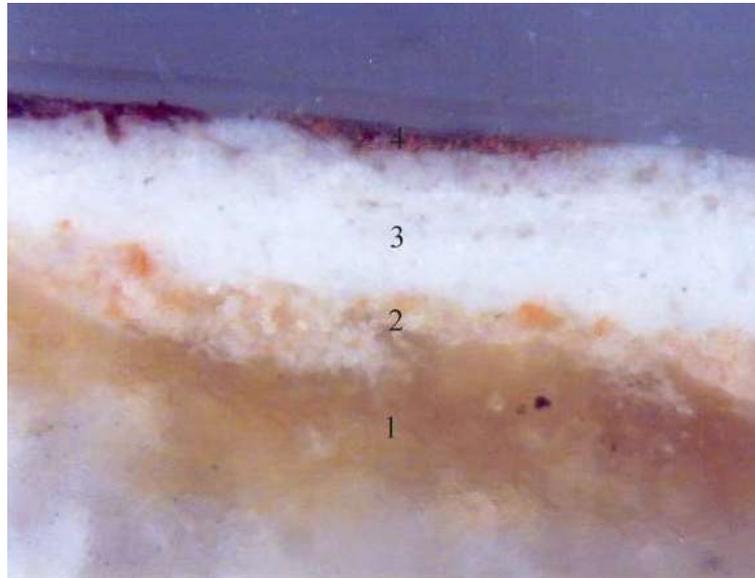
Muestra: CAV-2

Aumentos: 200x

Descripción: Blanco amarillento, sudario, parte posterior, lazada

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 95 ••
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, minio y calcita. Tiene un espesor de 5 ••
- 3) Capa de color blanco compuesta por blanco de plomo. Su espesor oscila entre 30 y 45 ••



Muestra: CAV-3

Aumentos: 200x

Descripción: Carnación-sangre, mano derecha, laguna próxima al orificio del clavo

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 315 ••
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, minio y calcita. Su espesor oscila entre 20 y 25 ••
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y trazas de azurita. Su espesor oscila entre 30 y 60 ••
- 4) Capa discontinua de color rojo compuesta por blanco de cinc, blanco de plomo, tierra roja, rojo de cadmio y trazas de carbón. Su espesor oscila entre 0 y 5 ••



Muestra: CAV-4

Aumentos: 200x

Descripción: Oscuro, cabellos, mechón derecho

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 210 ••
- 2) Capa de color terroso compuesta por blanco de plomo y sombra. Su espesor oscila entre 10 y 20 ••
- 3) Capa de color marrón terroso compuesta por litopón (mezcla de sulfato de bario y sulfuro de cinc), tierras, calcita y trazas de bermellón. Su espesor oscila entre 5 y 15 ••

ANÁLISIS QUÍMICO DE MATERIALES PICTÓRICOS:
IDENTIFICACIÓN DE CARGAS Y PIGMENTOS

VIRGEN DOLOROSA
Santuario de Santa María de la Victoria

Junio 2003

INTRODUCCIÓN

Se tomaron un total de cinco muestras de pintura. Los pequeños fragmentos de pintura se englobaron en metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se analizaron tanto la capa de preparación como las de pintura.

MATERIAL Y MÉTODO

Técnicas 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.
- Análisis mediante espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier. Este estudio se ha realizado para confirmar la existencia de determinado pigmento.

Descripción de las muestras

VDV-1 Rosa oscuro, reverso túnica, parte inferior

VDV-2 Azul oscuro, manto, parte posterior

VDV-3 Blanco, ropaje, parte inferior

VDV-4 Marrón, peana

VDV-5 Marrón, peana

VDV-6 Carnación, dedo pulgar, mano izquierda

CONCLUSIONES

La escultura presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. En la parte superior de este estrato se observa mayor concentración de cola animal. El espesor medio oscila entre 190 y 325 ••

La carnación (en la muestra extraída de la mano) está constituida por blanco de plomo, calcita y bermellón. Se observa, además, un repinte constituido por litopón, blanco de titanio y tierra roja.

El color rosado del reverso de la túnica está constituido por dos estratos. El primero, de una tonalidad más clara, está compuesto por blanco de plomo, laca roja y bermellón. El segundo, de color rosa fuerte, está compuesto por blanco de plomo, mayor proporción de laca roja y trazas de carbón.

El blanco del ropaje está compuesto por blanco de plomo y cantidades mínimas de bermellón, azul de Prusia y laca roja. Superpuesto se aprecia un repinte constituido por carbonato cálcico, blanco de plomo y tierras.

El color azul del manto está compuesto por blanco de plomo y azul de Prusia. La confirmación de la presencia de este último pigmento, analizado inicialmente mediante microanálisis EDX, se realizó mediante espectrometría infrarroja con transformada de Fourier.

La peana, en una de las muestras estudiadas, presenta la superposición de diferentes estratos. En primer lugar (empezando a numerar desde la preparación) existe un estrato amarillo ocre compuesto por ocre, blanco de plomo, trazas de carbón y de sombra. A continuación, se aprecia una fina capa marrón de naturaleza orgánica. El siguiente estrato, de color amarillo ocre, está compuesto por ocre, blanco de plomo, blanco de cinc y trazas de carbón. Por último, se observa una fina película marrón de naturaleza orgánica. La otra muestra estudiada, extraída en otra zona de la peana, presenta

únicamente la capa de preparación y la capa marrón de naturaleza orgánica.

Los pigmentos identificados son los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita, blanco de cinc

Rojos: laca roja, bermellón

Azules: azul de Prusia

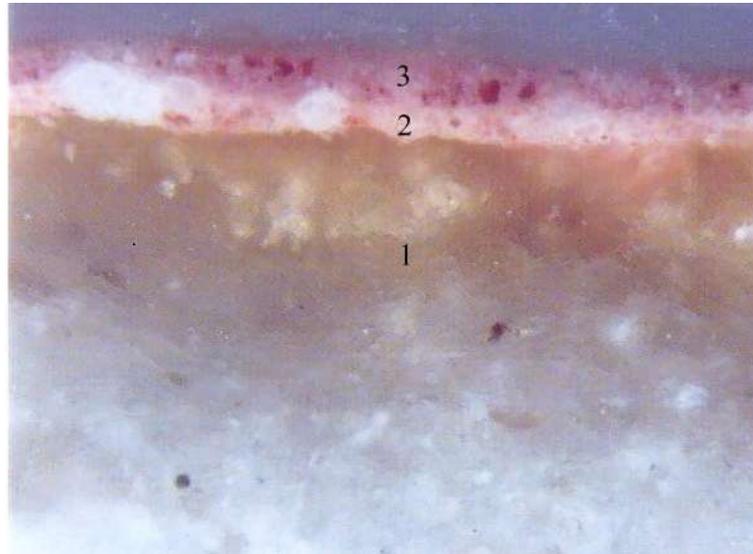
Pardos: tierras, sombra

Amarillos: ocre

Negro: carbón

RESULTADOS ANALÍTICOS

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



Muestra: VDV-1

Aumentos: 200x

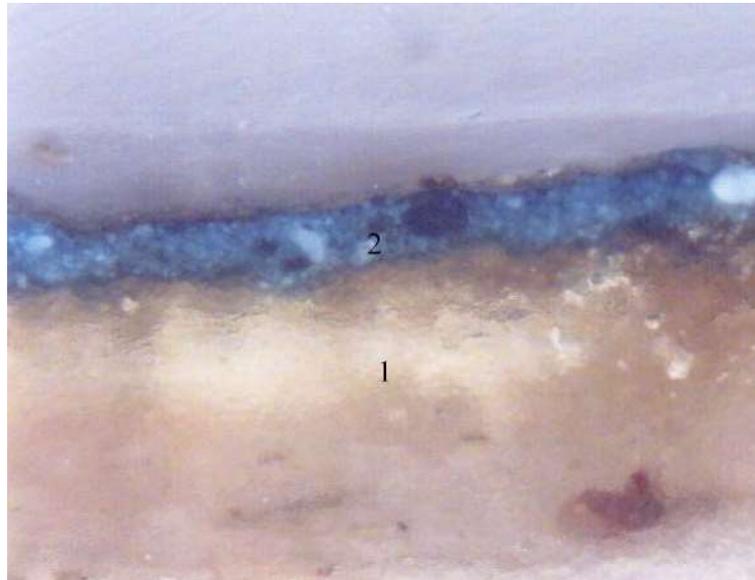
Descripción: Rosa oscuro, reverso túnica, parte inferior

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Se observa mayor concentración de aglutinante en la parte superior de la capa. La parte inferior de la preparación presenta granos más gruesos y se detectan pequeñas cantidades de silicatos y óxidos de hierro (tierras). Tiene un espesor superior a 250 ••

2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, laca roja y bermellón. Su espesor oscila entre 5 y 15 ••

3) Capa de color rosado oscuro compuesta por blanco de plomo, laca roja y trazas de carbón animal. Su espesor oscila entre 5 y 20 ••



Muestra: VDV-2

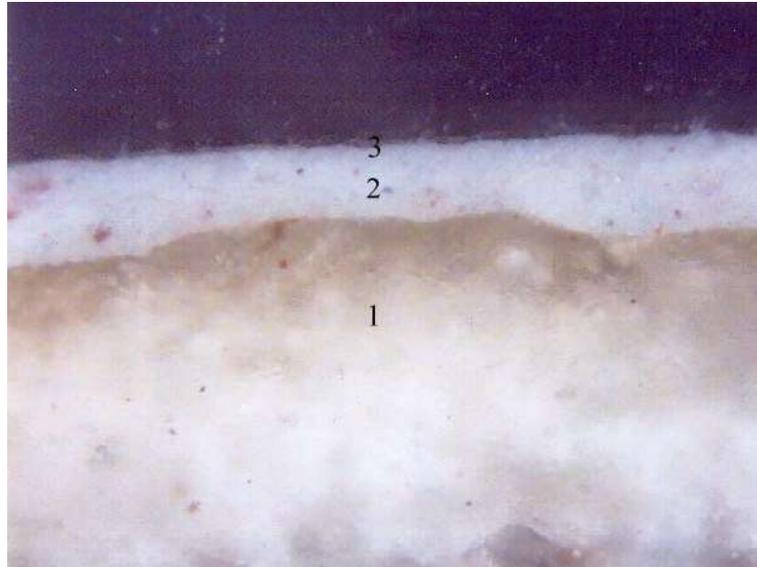
Aumentos: 200x

Descripción: Azul oscuro, manto, parte posterior

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Se detectan pequeñas cantidades de silicatos y óxidos de hierro (tierras) en la parte inferior de la preparación. Tiene un espesor superior a 210 ••

2) Capa de color azul compuesta por blanco de plomo y azul de Prusia. Su espesor oscila entre 15 y 20 ••



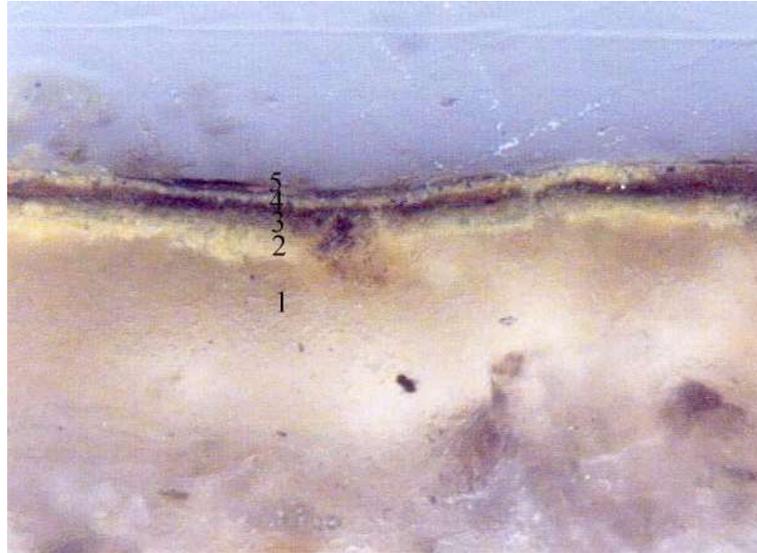
Muestra: VDV-3

Aumentos: 200x

Descripción: Blanco, ropaje, parte inferior

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 190 ••
- 2) Capa de color blanco compuesta por blanco de plomo y trazas de bermellón, azul de Prusia y laca roja. Su espesor oscila entre 30 y 35 ••
- 3) Capa de color pardusco compuesta por carbonato cálcico, blanco de plomo y tierras. Su espesor oscila entre 30 y 35 ••



Muestra: VDV-4

Aumentos: 200x

Descripción: Marrón, peana

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 190 ••
- 2) Capa de color amarillo compuesta por ocre, un poco de blanco de plomo y trazas de sombra y carbón. Tiene un espesor de 10 ••
- 3) Capa marrón, posiblemente orgánica. Tiene un espesor de 5 ••
- 4) Capa de color amarillo compuesta por ocre, blanco de plomo, blanco de cinc y trazas de carbón. Tiene un espesor de 5 ••
- 5) Capa marrón discontinua, de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 ••



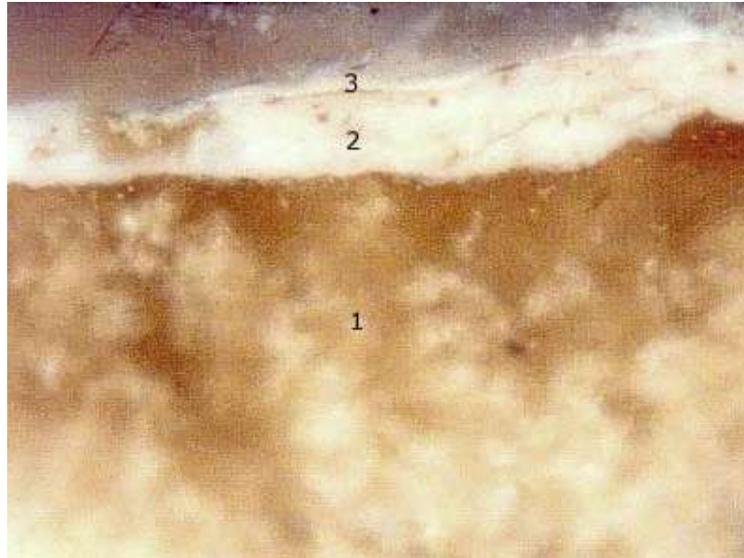
Muestra: VDV-5

Aumentos: 200x

Descripción: Marrón, peana

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 325 ••
- 2) Capa marrón de naturaleza orgánica. Tiene un espesor inferior a 5 ••



Muestra: VDV-6

Aumentos: 200x

Descripción: Carnación, dedo pulgar, mano izquierda

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina constituida por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 310 ••
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita y bermellón. Su espesor oscila entre 25 y 50 ••
- 3) Capa discontinua de color rosado compuesta por litopón, blanco de titanio y tierra roja. Su espesor oscila entre 0 y 5 ••

IDENTIFICACIÓN DE MADERA

VIRGEN DOLOROSA

MÁLAGA

CENTRO DE INTERVENCIÓN. DEPARTAMENTO DE ANÁLISIS. LABORATORIO
DE BIOLOGÍA

Mayo, 2004

INTRODUCCIÓN

El análisis macroscópico de la madera 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 análisis microscópico de la estructura celular.

LOCALIZACIÓN DE LAS MUESTRAS

Se tomó una muestra de una zona 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.

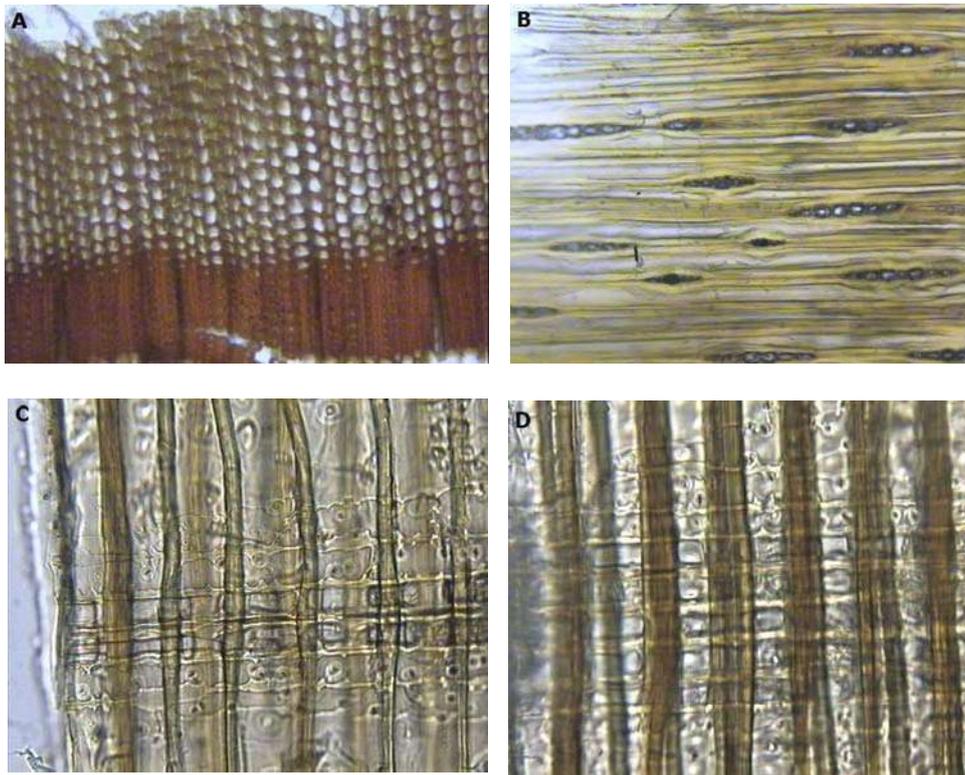
DL.01

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



Muestra: DL.01

Especie: *Pinus sylvestris* L.

Familia: PINACEAE

Nombre común: Pino silvestre

Fig. 1- A: Sección transversal, 50X; B: Sección tangencial, 100X;

C y D: Sección radial, 200X.

Características de la madera identificada:

PINO

Los pinos tienen talla y porte muy variable en función de la especie a la que pertenecen. Su tronco generalmente es recto aunque existen especies con formas tortuosas. La madera de albura es de color blanco-amarillento y el duramen de color pardo-rosado, pardo-amarillento o rojizo. La textura es de media a fina o muy fina y la fibra es generalmente recta. Los anillos de crecimiento están muy marcados, y sólo en los casos de estaciones con periodos vegetativos poco marcados los anillos se difuminan.

En cuanto a las características tecnológicas, el peso específico normal de la madera de pino oscila entre 0,400 y 0,500 gr/m³ en la mayoría de las especies. Se seca bien y se puede considerar de contracción moderada. Se mecaniza sin dificultad y sus características mecánicas son de medias a buenas.

La durabilidad de la madera de pino puede considerarse de media a baja. Son maderas fácilmente tratables mejorando notablemente su uso al exterior.

La especie determinada ha sido:

***Pinus sylvestris* L.**

Sección transversal: se observan canales resiníferos cuyas células epiteliales poseen paredes delgadas y una marcada transición entre las traqueidas tardías y las primaverales, es decir anillo de crecimiento siempre distinguible.

Sección tangencial: radios monoseriados con 5-15 células. Canales resiníferos presentes en los radios.

Sección radial: las traqueidas longitudinales poseen generalmente punteaduras uniseriadas. Radios heterocelulares. Células parenquimáticas con una o, raramente dos, punteaduras grandes (con forma de ventana) por campo de cruce. Traqueidas radiales con paredes dentadas.

CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES

Con el fin de que las esculturas objeto de este informe se conserven en las mejores condiciones posibles es importante que se considere lo siguiente:

- Es aconsejable la eliminación del polvo superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y extremo cuidado.
- En ningún caso se deben utilizar para la limpieza paños con agua ni ningún otro producto.
- No ubicar velas próximas a las imágenes.
- Es recomendable que las esculturas se mantengan en unos niveles de temperatura y humedad estables.
- Realizar periódicamente revisiones a los elementos constituyentes de soporte y policromía.
- Se recomienda que la manipulación de las imágenes sea realizada en lo posible por la misma persona, sobre todo en el crucificado.

EQUIPO TÉCNICO

Informe histórico - artístico: **Eva Villanueva Romero.** Historiadora del arte.

Estado de conservación, documentación gráfica y tratamiento: **María Teresa Real Palma.** Restauradora de bienes culturales.

Documentación fotográfica: **Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo.

Análisis químico: **Lourdes Martín García.** Química.

Análisis biológico: **Marta Sameño Puerto.** Bióloga.

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

Colaboración en el Tratamiento: **Tânia Lima da Costa,** Programa de estancias en el departamento de tratamiento.

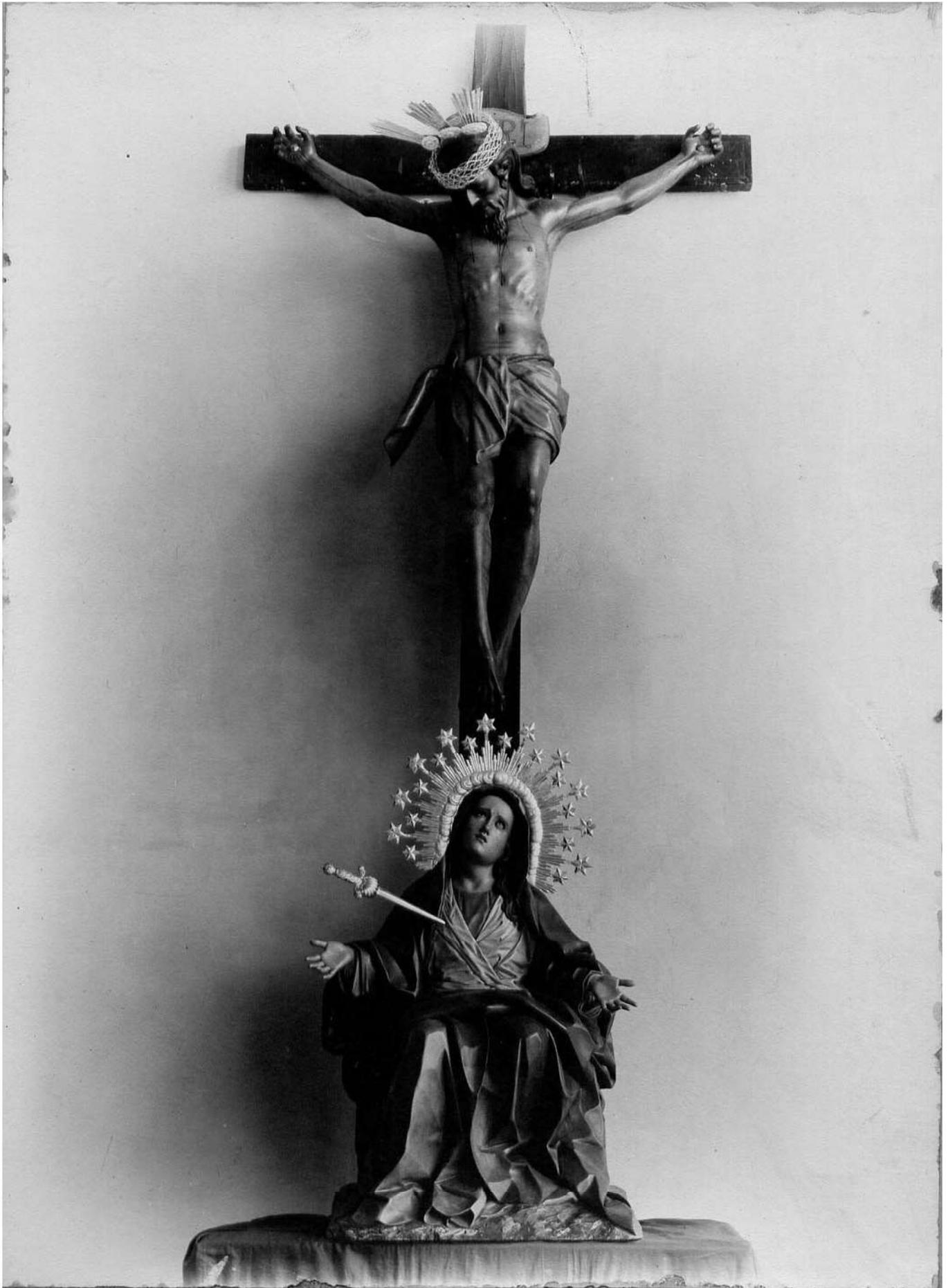
Sevilla, junio de 2004

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. : Lorenzo Pérez del Campo.



DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



001-foto1920.bmp



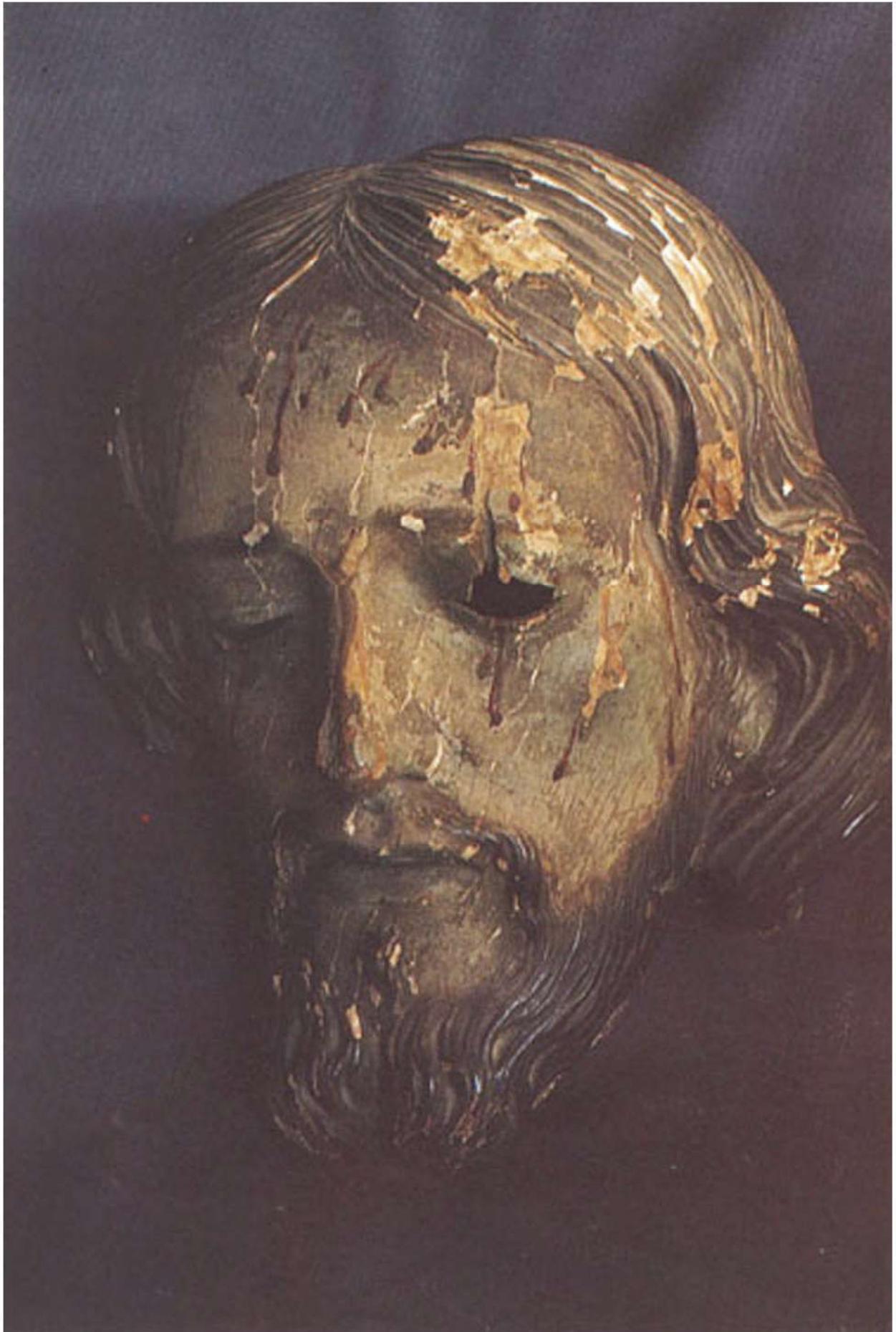
002-rostro virgen foto antigua.jpg



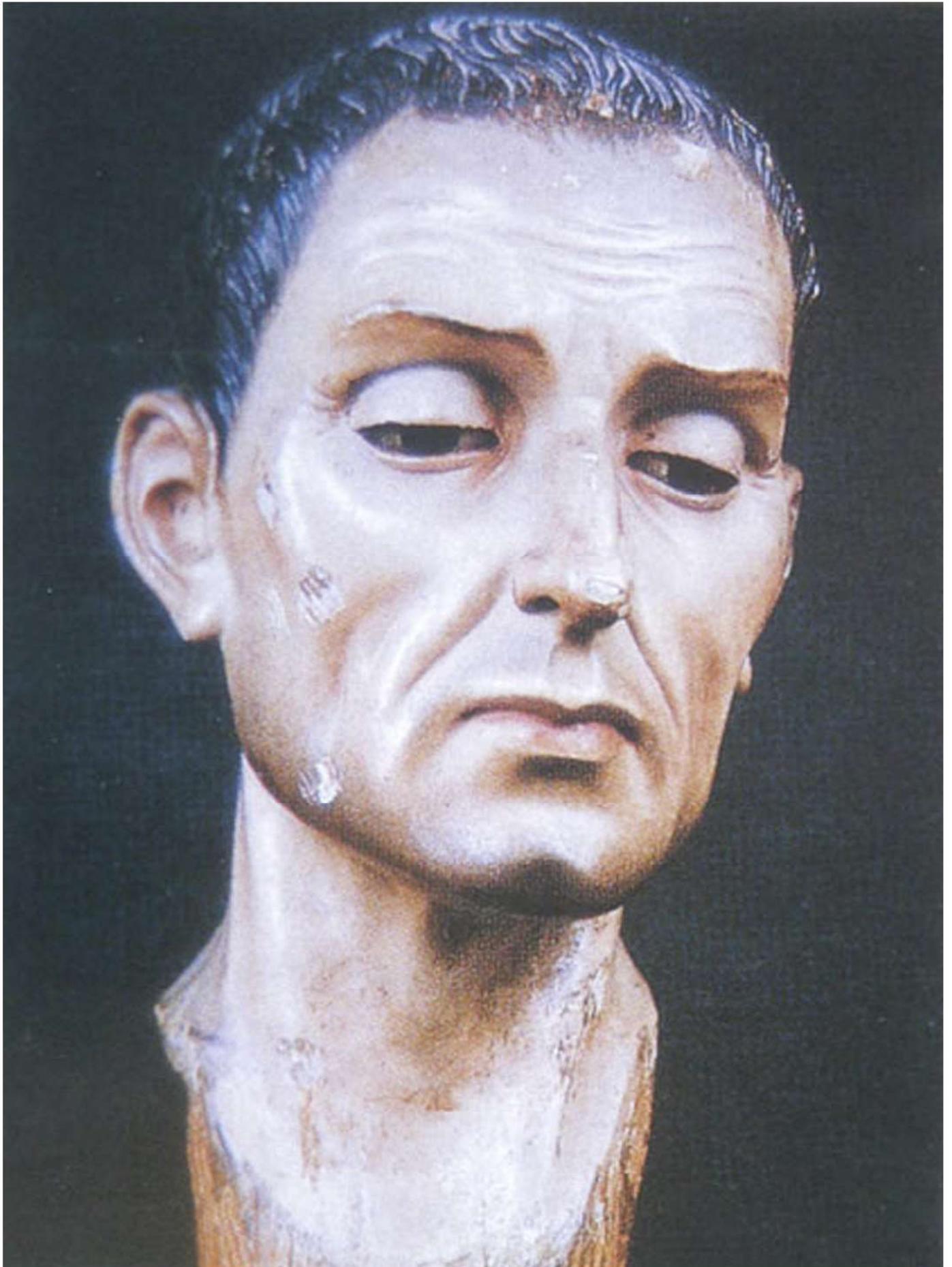
003-virgen angustias.JPG



004-oración huerto.JPG



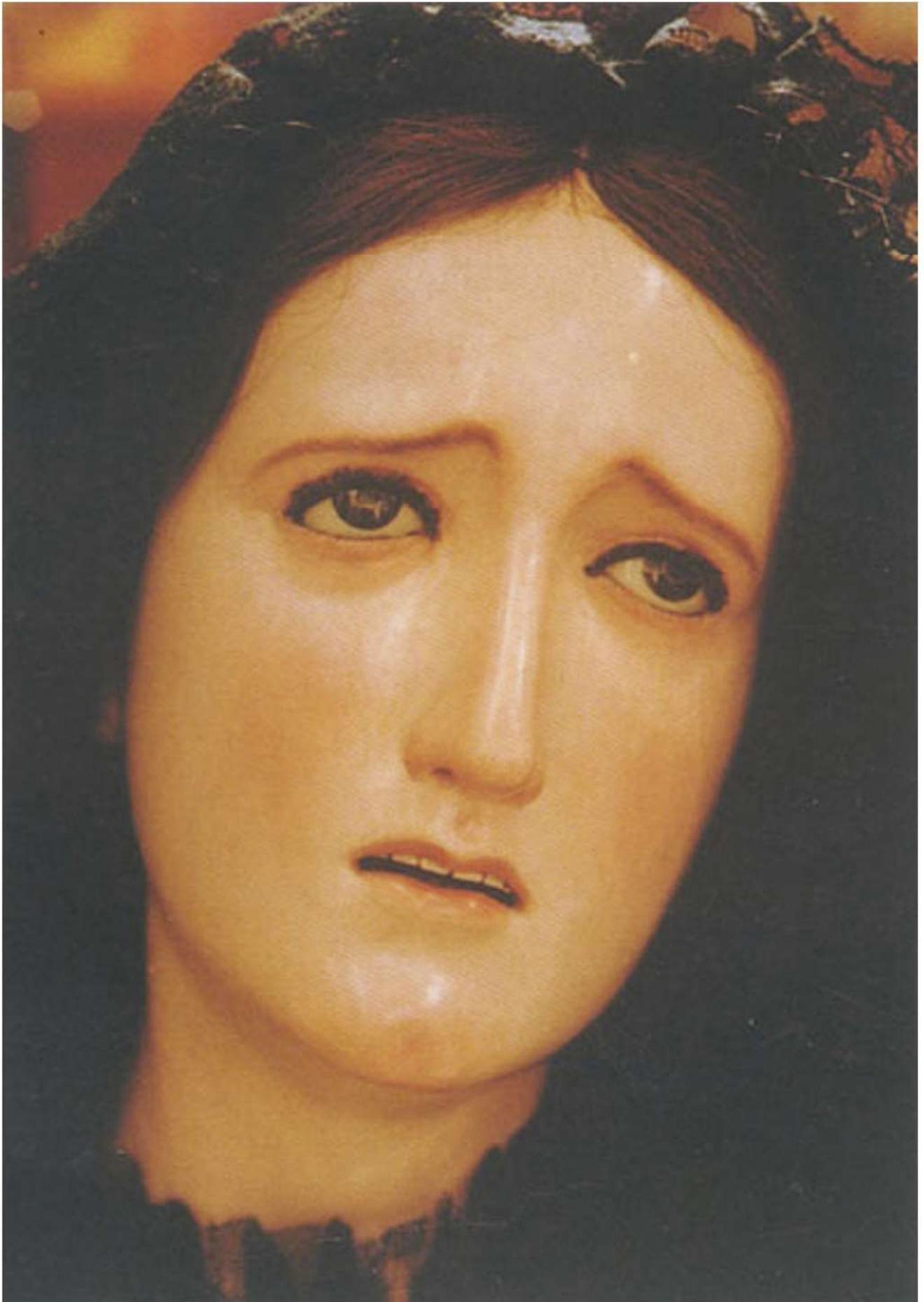
005-cabeza yacente.JPG



006-cabeza san juan.JPG



007-cabeza san francisco.JPG



008-servitas.JPG



009-general anterior cristo.JPG



010-general perfil derecho cristo.JPG



042-general anterior virgen.jpg



043-general posterior virgen.JPG



044-rostro virgen.JPG



056-final virgen.JPG



057-finales.JPG



058-finales.JPG



060-finales.JPG



061-finales.JPG



062-finales.JPG