



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

“JESÚS NAZARENO”

LA RINCONADA (SEVILLA)

ABRIL 2012



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico

- 1. Identificación del Bien cultural..... Pág. 4
- 2. Historia del Bien Cultural..... Pág. 5

Capítulo II: Diagnósis y Tratamiento

- 1. Datos técnicos y estado de conservación..... Pág. 10
- 2. Tratamiento..... Pág. 17
- Anexo: Documentación Gráfica..... Pág. 20

Capítulo III: Estudio Científico-Técnico

- 1. Examen no destructivo Pág. 71
- 2. Caracterización de Materiales..... Pág. 71
- 3. Resultados..... Pág. 71
- 4. Conclusión. Pág. 72
- Anexo: Documentación Gráfica..... Pág. 74

Capítulo IV: RECOMENDACIONES

- Recomendaciones de mantenimiento..... Pág. 78

- EQUIPO TÉCNICO**..... Pág. 79

**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN.
JESÚS NAZARENO
LA RINCONADA (SEVILLA)**

INTRODUCCIÓN

El Bien Cultural objeto de memoria final se denomina popularmente como "Cristo Chico", debido a sus reducidas dimensiones respecto de la escultura Titular actual de la Cofradía a la que pertenece, Hermandad Sacramental de Congregantes de Ntra. Sra. de las Nieves y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima de la Salud y Sor Ángela de la Cruz. Se corresponde con la tipología de escultura de bulto redondo policromada. Procede de la Parroquia de Santa María de las Nieves, La Rinconada (Sevilla).

A petición de la Hermandad Sacramental, el pasado octubre de 2010, se llevó a cabo el estudio de la imagen del Cristo del Nazareno, para la redacción de un informe diagnóstico. Para ello la escultura fue trasladada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, donde se realizaron los estudios que determinaron la materialidad y las características técnicas que posibilitan plantear una propuesta de intervención concreta.

Después de dicho estudio, se procede a una nueva petición de la Hermandad Sacramental de la Rinconada para realizar la conservación-restauración planteada en la propuesta de intervención. Para ello la escultura fue de nuevo trasladada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en julio de 2011.

La presente memoria final se estructura en cuatro bloques fundamentales. El primero identifica el bien y realiza una valoración histórico-artística, el segundo ahonda en la materialidad y el estado de conservación de la obra determinando las líneas fundamentales de actuación, el tercero en el estudio Científico-Técnico y el cuarto en las recomendaciones para que el bien cultural tenga una conservación adecuada y correcta.

La metodología de conservación-restauración se realiza siguiendo los criterios del Centro de Intervención del IAPH, que estará condicionada por su puesta en valor, simbología, así como por la degradación que presenta la obra, tanto en diversidad como en localización y extensión.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

Nº Reg.: 32E/09

1.1. TÍTULO U OBJETO. Jesús Nazareno.

1.2. TIPOLOGÍA. Escultura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: La Rinconada.

1.3.3. Inmueble: Parroquia de Santa María de las Nieves.

1.3.4. Ubicación: Capilla del Sagrario.

1.3.5. Propietario: Hermandad de Ntra. Sra. de la Salud y Ntro. Padre Jesús Nazareno.

1.3.6. Demandante del estudio: Hermandad de Ntra. Sra. de la Salud y Ntro. Padre Jesús Nazareno.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA/ ANÁLISIS DESCRIPTIVO.

Jesús Nazareno.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 108 x 59 x 56 cm (h x a x p) (sin peana)
117 cm de alto (con peana).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Atribuido a Jerónimo Roldán

1.6.2. Cronología: Siglo XVIII

1.6.3. Estilo: Barroco

1.6.4. Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Se desconoce el origen de la obra aunque por sus características morfológicas y estilísticas se puede situar su cronología en el siglo XVIII.

En 1961 se fundó la Hermandad de la Virgen de la Salud la cual incorporó a Jesús Nazareno como titular. Ese año procesionó por primera vez y estuvo haciéndolo hasta 1967.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

A partir de 1967 fue colocado en el retablo del altar mayor de la parroquia, en la hornacina que está encima de la imagen de la Virgen de las Nieves.

Hacia el año 2000 fue trasladado al altar de Ánimas al realizarse obras en el retablo. Al año siguiente se ubicó en la capilla del Sagrario.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

En 1967 sufrió un accidente durante la estación de penitencia. Se rompió su pie izquierdo y la imagen cayó sobre el paso. Estos daños fueron reparados pero la escultura continuó teniendo un gran problema de estabilidad.

Aunque no existe constancia documental, durante los estudios previos realizados en el IAPH, se pudo comprobar que había sido repolicromada y se había modificado su posición original en fecha que desconocemos. También se ha mutilado la cruz que porta la imagen. Y se ha comprobado como la corona no es original de la talla.

2.4. EXPOSICIONES.

No ha formado parte de ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La imagen reproduce la iconografía conocida como Nazareno, representación de Jesús con la cruz al hombro camino del Calvario. Este pasaje de la Pasión de Jesús no aparece en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas sino solo en el de Juan, donde describe: "Y con esto se hicieron cargo de Jesús. Él llevando a cuestas su cruz, salió para un lugar que llamaban la Calavera (en arameo Golgota) y allí lo crucificaron con otros dos, uno a cada lado y Jesús en medio. Pilato mandó también escribir un letrero y ponerlo en la cruz; decía: Jesús Nazareno, el rey de los judíos" (Jn. 19, 17-19). La representación artística de este tema comienza a partir de finales del siglo XV y comienzos del XVI cobrando mayor auge al establecerse las procesiones de Semana Santa (15).

Posee una corona de espinas, que a juzgar por su fisonomía no parece ser la original y tres potencias.

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

La imagen de Jesús Nazareno es una escultura de bulto redondo realizada en madera tallada y policromada sobre una peana o base cuadrangular en la que se imita un terreno rocoso. Representa a Jesús en actitud de caminar portando la cruz sobre su hombro izquierdo que sujeta con ambas manos. El peso del cuerpo recae sobre la pierna de este lado que avanza hacia delante mientras que la derecha se dispone ligeramente flexionada hacia atrás.

Como consecuencia del esfuerzo, el pie izquierdo apoya totalmente sobre la roca, mientras que el derecho se levanta levemente en la zona del talón. Los hombros están inclinados hacia delante al igual que la cabeza que también se encuentra un poco girada al lado contrario al que porta la cruz. La tensión es evidente tanto en la musculatura del cuello como en las extremidades a través de las marcadas venas y tendones.

Viste una túnica tallada recogida en la cintura creando amplios pliegues, actualmente es de color marrón decorada mediante cenefas doradas distribuidas en el remate de las mangas, alrededor del cuello y en la zona inferior de la túnica.

El rostro, de forma ovalada, refleja el dramatismo del momento representado. Presenta los pómulos marcados y el ceño fruncido, acentuando así la carga expresiva. Los ojos son almendrados con pequeñas pestañas pintadas, dirigen la mirada hacia abajo. La nariz es recta con el tabique y las fosas nasales señaladas. Tiene la boca pequeña, el labio inferior es más grueso que el superior, está entreabierta dejando ver los dientes del maxilar superior. Se encuentra enmarcada por una barba bífida tallada mediante pequeñas incisiones de gubia, al igual que el bigote.

El cabello se dispone pegado al cráneo, se va abultando a la altura de las sienes y cae formando gruesos mechones sobre los hombros de la imagen cubriendo la oreja derecha y dejando al descubierto la izquierda, por delante de la cual se sitúa otro pequeño mechón.

Las manos muestran las articulaciones y venas marcadas, los dedos son anchos por la base y se van estrechando hacia la última falange. Se presentan flexionados y separados en actitud más que de sostener la cruz de abrazarla con sutileza y suavidad.

La policromía que presenta actualmente la imagen no es la original aunque responde a un concepto naturalista que imita la realidad en las carnaduras y heridas a partir de tonos rosáceos y rojizos.

En relación con el análisis estilístico de la imagen hay que comentar que se encuadra dentro la estética barroca de la escuela sevillana del siglo XVIII.

No existen datos acerca de la autoría de la talla. No obstante, atendiendo a sus rasgos estilísticos pueden rastrearse ciertas influencias de la producción del taller fundado por el escultor Pedro Roldán (1624-1699) cuya obra debió

conocer con profundidad el autor de la talla. El escultor sevillano gozó de uno de los talleres más afamados y prolíficos de la ciudad hispalense que tuvo una larga continuidad tras su muerte, merced a su amplia descendencia, entre la que destaca su hija la célebre Luisa Roldán. En su taller se formaron asimismo escultores de renombre como Francisco Ruiz Gijón (1653-1720) o Pedro Duque Cornejo (1677-1757), éste último nieto de Pedro Roldán.

Menos conocidos son quizás los hermanos Diego Roldán Serrallonga, Marcelino Roldán y Jerónimo Roldán, también nietos del célebre escultor, que continuaron con la actividad de esta saga, aunque de forma discreta ya entrado el siglo XVIII. Se conocen obras, documentadas o atribuidas a estos autores tanto en Sevilla como en su zona de influencia.

Pedro Roldán realizó en 1685 la imagen de Jesús Nazareno de la O para la Hermandad sevillana del mismo nombre, con la cual opinamos presenta algunas semejanzas compositivas la talla que estudiamos. Se puede observar como tiene la misma posición de la cabeza, inclinada hacia abajo y hacia su derecha. Incluso la disposición del pelo pegado al cráneo abultándose hacia las sienas dejando despejado el lado izquierdo con la oreja a la vista que queda enmarca por otro mechón más corto.

Sin embargo, aunque en la ejecución de esta imagen se emplean soluciones formales propias de la imaginería barroca sevillana del siglo XVII, su rasgo principal es el acusado refinamiento y elegancia en su factura características más propias del barroco del siglo XVIII. Como la representación de forma sosegada y sutil del dramatismo y del esfuerzo realizado.

Al llevar a cabo el estudio comparativo de la talla del Nazareno con otras imágenes de la misma época encontramos grafismos comunes con las obras del mencionado imaginero Jerónimo Roldán Serrallonga (c.1701-1780). Fue probablemente el menor de los hermanos, debió formarse igualmente con Pedro Roldán el Mozo (tío) o Pedro Duque Cornejo (primo). Compaginó su labor como escultor con otros negocios, entre otras actividades, a partir de 1764 figura como Administrador de las Rentas de Aguardiente en Sevilla y La Rinconada.

En cuanto a su producción artística, se conocen muy pocas obras documentadas de Jerónimo Roldán. Destacan las imágenes realizadas para la Capilla del Rosario, en el barrio de los Húmeros de Sevilla: un San Antonio de Padua, que data de 1759, así como la Virgen del Rosario y el Crucificado de la Paz, tallados en 1761. Posteriormente ejecutó el grupo que corona la reja de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, instalada en 1773, en el que se representa la entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando. El hecho de que el encargo recayera en Jerónimo denota que éste debió contar en su momento de cierta fama y reputación como escultor. Anteriormente, en 1730, Jerónimo realizó tres sayones para la Hermandad de Nuestra Señora del Valle, pero lamentablemente estas imágenes no se conservan. Todas ellas responden a una estética dieciochesca de corte tardo barroco y a una pericia discreta.

De entre las obras señaladas cabe destacar la Virgen del Rosario, así como el Crucificado de la Paz. Ambas tallas recogen la tradición formal del taller de

Roldán, aunque interpretada ya bajo la estética del siglo XVIII al suavizar los agitados efectismos dramáticos propios del pleno barroco.

En la cabeza y el rostro del Nazareno es posible advertir paralelismos con este Crucificado. La forma de tallar el cabello, cuyas onduladas guedejas nacen desde el centro para caer hacia los hombros, el sinuoso mechón que cubre parcialmente la oreja izquierda, la morfología de la barba, la boca menuda y, sobre todo, la característica manera en la que se frunce el ceño, rehundiendo los ojos con profundidad bajo las cejas, son rasgos similares a los observados en la imagen de La Rinconada.

En conclusión, la imagen de Jesús Nazareno muestra las características propias de la imaginería sevillana realizada hacia mediados del siglo XVIII. Aunque carecemos de fuentes documentales que aporten alguna información respecto a su origen y autoría, mediante el análisis morfológico-estilístico y el estudio comparativo con otras obras de la misma época podemos apreciar en ella grafismos semejantes a la producción del imaginero sevillano Jerónimo Roldán Serrallonga (c.1701-1780).

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Díaz, J.: Nuevas aportaciones a la obra de Marcelino Roldán Serrallonga. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte Nº. 17. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2004. Págs. 487-500.

Hernández Díaz, J.: El templo hispalense de San Vicente. Boletín de Bellas Artes Nº5. Sevilla, 1977. Págs. 113-124.

Roda Peña, J.: Aportación a la obra del escultor sevillano Jerónimo Roldán. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte Nº. 7. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1994. Págs. 161-178.

Roda Peña, J.: Notas sobre el escultor Marcelino Roldán Serrallonga. Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte Nº. 16. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2003. Págs. 259-286.

Romero Mensaque, C. J.: El Rosario de los Húmeros. Estudio histórico-patrimonial de la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Santo Cristo de la Paz. Sevilla, 1993.

CAPÍTULO II

DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

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

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se han realizado una serie de análisis científico-técnicos que contribuyen a informar del estado de conservación y proporcionan datos específicos sobre la materialidad de la obra.

Los análisis efectuados son los siguientes:

- Examen visual de la imagen con luz normal y luz ultravioleta. El análisis con luz ultravioleta ayuda a poner en evidencia la superposición de estratos policromos y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores.
- Estudio fotográficos con luz normal y luz ultravioletas. Con este estudio se documentan las alteraciones y datos técnicos de la policromía.
- Estudio radiográfico. Pone de manifiesto los elementos metálicos, piezas de madera que componen la obra y características técnicas de la policromía.
- Examen con lupa binocular.
- Análisis químico.

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

1.1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE

1.1.1. Datos técnicos

El bien cultural se corresponde con una tipología de escultura de bulto redondo, realizada en madera policromada. Representa la imagen de Jesús Nazareno que porta la cruz sobre su hombro izquierdo. Presenta unas dimensiones totales de 108 cm de alto (sin peana) x 59 cm. de ancho x 59 cm. de profundidad. La altura total de la obra incluyendo la peana es de 117 cm de alto. (Fig. II.1.1).

La imagen representa a Jesús Nazareno camino del Calvario. La figura aparece erguida, con el cuerpo inclinado hacia el suelo portando la cruz sobre su hombro izquierdo. El peso de la figura recae sobre su pie izquierdo que está adelantado. El pie derecho situado en un plano posterior y apoyado sobre un montículo de rocas, se presentaba rotado forzosamente hacia el exterior. Los brazos flexionados rodean la cruz que se apoya sobre el hombro izquierdo. El rostro inclinado hacia el suelo gira suavemente hacia el lado derecho, en contraposto con la línea de los hombros.

El soporte de la escultura está realizado en madera de cedro, visible en varios puntos en donde la policromía se había perdido o deteriorado. A partir del estudio radiográfico y organoléptico, se ha podido determinar que el embón está compuesto por un conjunto de listones de madera ensamblados entre sí a unión viva, y reforzados algunos de ellos por clavos de forja. La estructura está ahuecada en la zona del torso del Cristo, confiriéndole mayor ligereza. Las manos, que eran exentas, están talladas en una sola pieza cada una en madera de cedro. Se insertan a la altura de las muñecas del brazo, con un ensamble de caja y espiga. (Fig. II.1.2, II.1.3).

La escultura porta dos elementos exentos: corona de espinas y cruz. La corona de espinas no presenta ningún sistema de sujeción a la cabeza, apoyándose directamente sobre la superficie de la frente y la cabellera, deteriorando la policromía superficial de la zona, a causa del roce de la misma, ya que el encaje de la corona no es el adecuado porque parece ser que no era originaria de dicha escultura. (Fig. II.1.17). Está realizada en cuerda de cáñamo recubierta de una base de aparejo blanco y policromía parda. La cuerda está compuesta por varios cabos que se entrelazan configurando una estructura lineal doble paralela, unida por otro cabo que las va entrelazando dibujando formas triangulares ondulantes. El segundo elemento exento es la cruz. En los informes documentales que acompañaban el expediente de la escultura, se hacía referencia a dos cruces distintas para el Cristo, una de camarín y otra procesional posterior. La cruz que se ha inspeccionado es la denominada cruz de camarín. Realizada en madera y policromada. Las medidas actuales son 52,5 cm de largo el palo vertical, y 33,3 cm de largo el palo horizontal. La cruz presentaba en la parte inferior del brazo horizontal dos orificios que servirían antiguamente para sujetarla a la imagen. No se ha observado ningún tipo de herraje o sistema de sujeción en la actualidad que fijase la cruz a la imagen.

La escultura que se representaba erguida pero inclinada ligeramente hacia delante, sustentaba su equilibrio en función de dos puntos de apoyo. El primero, basado en el apoyo y unión de la planta de los pies sobre la peana. Y el segundo, basado en la inserción de dos tacos de madera adosados a los talones de ambos pies, a la peana. (Fig. II.1.4). También existía un tercer y fundamental punto de apoyo, constituido por un perno de hierro que sujetaba y mantenía erguida la figura. (Fig. II.1.6).

Debido a la inclinación adelantada, ligeramente hacia la derecha que presentaba la figura, y la disposición de dicho perno atravesando la peana y finalizando su recorrido en el interior de la parte delantera derecha de la túnica, evitaba la caída de la propia escultura hacia delante. (Fig. II.1.6).

La peana que presenta la escultura es de planta cuadrada, con una estructura creciente ascendente. Las dimensiones totales son 9 cm. de alto X 60,8 cm. (parte superior) y 55,7 cm. (parte inferior) de ancho X 60,8 cm. (parte superior) y 55,7 cm. (parte inferior) de profundidad. (Fig. II.1.1).

La peana, que constituye la base de la escultura, está compuesta por varias piezas: una interna con función estructural, y otra externa con función decorativa. (Fig. II.1.4).

La estructura interna o armazón presenta un esquema muy simple, compuesto por cuatro listones de madera de pino, ensamblados entre sí a caja y espiga. Un ejemplo de ello se puede observar desde la parte posterior

de la obra, ya que parte de la moldura inferior externa se ha perdido, dejando visible parte de la estructura interna de la peana. (Fig. II.1.5).

La estructura de carácter decorativo, está compuesta por un conjunto de molduras que recubren la estructura interna tanto frontal como lateralmente, y una base superior. Las molduras están realizadas en madera de cedro, clavadas a la estructura interna, recubriéndola en su totalidad. Presenta una disposición lineal recta en los bordes superior e inferior, en donde sobresale la parte superior respecto a la inferior, quedando un hueco central rehundido con forma cóncava. Los frontales superiores presentan una decoración en forma de conchas estriadas cóncavas, que alternan uno convexo cada cuatro tramos, emboladas y dorado pulidos. La base superior de la peana presenta una superficie irregular compuesta por una serie de tablas adheridas y clavadas al armazón y talladas, formando surcos que imitan un suelo rocoso sobre el que se asienta la escultura. (Fig. II.1.4, II.1.5, II.1.8).

1.1.2. Intervenciones anteriores identificables

Las intervenciones anteriores referentes al soporte, se centraban fundamentalmente en reforzar la estabilidad de la escultura evitando su caída. Ello probablemente se subsanó con la colocación de un perno de hierro que se observaba en la escultura y se consideró como una intervención posterior a la salida procesional de 1967.

El perno se colocó como sistema de sujeción de apoyo y refuerzo para el equilibrio de la escultura. Consistía en un tornillo de rosca, que se insertaba desde la parte inferior de la peana. Atravesaba primero un taco que estaba sujeto a la base de la peana por cuatro clavos. A continuación traspasaba la peana, fijándose a la misma con una arandela y una tuerca de base cuadrada. A partir de aquí quedaba visible, atornillándose a una pletina de hierro que estaba colocada en el interior del manto. La medida del perno en su tramo externo era de 23 cm. La pletina de hierro estaba fija al interior de la túnica con cuatro tornillos, directamente apoyada sobre la policromía sin ningún estrato intermedio de protección. (Fig. II.1.6).

Se contempla la posibilidad de que durante esta intervención se hubiera modificado ligeramente la posición original de la escultura respecto a la base de la peana. Consistiendo en elevar ligeramente el pie derecho retrasado, haciendo que la línea de equilibrio de la imagen se incline más hacia delante, y recaiga mayor peso sobre el pie izquierdo que estaba fracturado. (Fig. II.1.7). A esta idea contribuye, el hecho de que alrededor del pie derecho aparece un montículo imitando la superficie rocosa que parece posterior a la creación de la obra. Dicho montículo está compuesto por una serie de piezas de madera fijadas con clavos más modernos. (Fig. II.1.8).

La obra presentaba además del perno, un sistema y equilibrio posterior a éste. Consistiendo dicho sistema, en la colocación de dos piezas de ladrillo y madera, superpuestas una a otra, y apoyadas directamente sobre la peana y la parte derecha de la túnica. (Fig. II.1.9).

Se observó la subsanación de una fractura en el dedo meñique de la mano derecha. Ésta ha consistido en la unión del dedo a la mano con un adhesivo a unión viva. (Fig. II.1.10). Es probable que la fractura se hiciera en la caída de la imagen, anteriormente mencionada.

1.1.2. Estado de conservación

El soporte de la escultura se encontraba en pésimo estado de conservación, afectando su deterioro especialmente a la consistencia estructural de la obra.

Las alteraciones y estado de conservación que presentaba la escultura en cuanto a soporte se refieren, estaban estrechamente relacionadas con el acontecimiento sucedido durante la estación de penitencia de la obra en 1967. Se tienen noticias que durante dicha salida procesional, el pie izquierdo se fracturó alterando considerablemente la estabilidad de la escultura. Por los indicios encontrados, es probable que la imagen cayera hacia el lado izquierdo y ligeramente hacia delante. Probablemente el pie derecho no estaba anclado a la peana y por ello se pudo desprender no sufriendo graves daños. Este suceso podría haber provocado los siguientes daños que se observaban en la escultura:

- Rotura completa del pie izquierdo: consecuencia de ello es la pérdida de estabilidad y equilibrio de la escultura.
- Rotura del dedo meñique de la mano izquierda.
- Desperfectos en la policromía.

El pie y tobillo izquierdo presentaban roturas por tres partes distintas. La primera, está formada íntegramente por el pie, empeine y dedos. La fractura aparecía dispuesta transversalmente al eje de la escultura, y recorría toda la superficie del empeine. Esta pieza estaba completamente separada de la escultura. Compone un único bloque entre el pie y el taco que se inserta en la peana. Unido directamente sobre la pieza que aparece inmediatamente inferior al pie. La segunda pieza estaba compuesta por dos tercios del talón del pie (se corresponde con la parte interna y maléolo interno del pie) y la pierna izquierda. La fractura que presentaba tenía una trayectoria transversal a la altura del empeine, coincidiendo con parte de la línea de rotura de la primera pieza. Y otra trayectoria longitudinal desde el empeine hacia la pierna, cortándose por encima del tobillo. La tercera pieza estaba compuesta por el maléolo externo del tobillo, configurando la pieza más a la derecha de las tres. La fractura tenía un recorrido transversal a la altura del empeine y otro longitudinal a la altura de la pierna (Fig. II.1.11).

Algunas de las piezas que conforman la parte de la base superior de la peana, alrededor de las zonas de inserción de los pies, presentaban los ensambles deteriorados, moviéndose dichas piezas.

La escultura presentaba por toda la superficie numerosas grietas y fisuras. Destacaba especialmente la grieta que nacía apenas insinuada desde el omoplato izquierdo, y de forma gradual se va abriendo a la vez que recorre el hombro para bajar longitudinalmente por el torso y morir por encima de la cintura. Esta grieta era una de las más preocupantes puesto que presenta movimiento al presionar ligeramente la superficie, indicando que era una fractura de carácter estructural. Una de las posibilidades por las que se puede haber producido es por la sustentación, en dicho hombro, de la cruz. Pudiendo existir holgura en el sistema de sujeción de la cruz al hombro, de forma que durante las salidas procesionales se deterioraran los ensambles (Fig. II.1.12, II.1.13, II.1.14).

Se observaban otra serie de fisuras que recubrían la pieza, especialmente concentradas en el área de la rodilla izquierda, que la atraviesa transversalmente. La distancia de separación apenas es perceptible en la mayoría de las fisuras, se traduce en un levantamiento visible y tangible en los bordes de las fisuras.

Se detectaron algunas pérdidas de soporte que afectaban a la integridad estética de la obra, no siendo imprescindibles para su estabilidad estructural. Ellas aparecían como pérdidas de soporte en zonas puntuales del borde de la túnica. (Fig. II.1.9). Y en la parte trasera de la peana, se ha perdido completamente la mitad de la moldura posterior. (Fig. II.1.13).

También se observó un agujero a la altura del hombro izquierdo pero en la zona del cabello. Al apoyar la cruz sobre el hombro coincide con el descanso de la cruz sobre la imagen. Por tanto, se debe considerar como un posible orificio de sujeción de la cruz a la imagen. (Fig. II.1.15).

Igualmente se detectaron una serie de clavos dispuestos a la vista, sobre la peana, sin ninguna función aparente, y agujeros producidos por otros clavos, que han sido retirados con posterioridad. (Fig. II.1.16).

1.2. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA POLICROMÍA

1.2.1. Datos técnicos

La representación de Jesús Nazareno es de carácter naturalista, aparece policromado íntegramente imitando un modelo real. La carnación del rostro presenta, a rasgos generales, una policromía rosado oscuro con retoques anaranjados, que imitan manchas de sangre. El rostro aparecía velado por una capa oscura de color ligeramente marrón, que se correspondería con la capa de protección. A partir de los desprendimientos de policromía observados en la frente del Cristo, se puso de manifiesto una segunda policromía de un tono rosado más claro que subyace a la capa policroma más superficial sobre una base de minio, y a la que también se le aplican detalles a pincel que imitan gotas de sangre.

(Fig. II.1.17). Esta misma sucesión estratigráfica se apreciaba en las manos y los pies. (Fig. II.1.18). El cabello presenta una única capa de policromía parda oscura aplicada sobre el aparejo blanco.

El Nazareno va ataviado con una túnica lisa de color marrón, rematada por cenefas doradas. No se observaron indicios de una policromía subyacente. Las cenefas se distribuyen en el remate de las mangas, alrededor del cuello y el borde inferior de la túnica. (Fig. II.1.19).

La cenefa presenta una decoración en forma de cinta ondulante compuesta de arcos de medio punto alternos. Los campos interiores aparecen estriados realizados en relieve sobre el aparejo, con remates centrales de naturaleza floral. En los vértices de los arcos se superpone una cadeneta lobulada también realizada en relieve y dorada. Los contornos de la cenefa son silueteados con líneas a pincel corladas en unos tonos rojizo y negro. (Fig. II.1.19).

La peana presentaba varios tipos de policromías. Las molduras laterales ofrecían dos tipos de decoraciones. Por un lado, las molduras superior e

inferior aparecen doradas al agua sobre una capa de bol rojo. La parte cóncava imita una superficie de mármol policromada en blanco con veteados verdosos y azulados, todo esto repolicromado por una capa verdosa. (Fig. II.1.20). La superficie rocosa de la peana, presenta en su parte más superficial y visible, una policromía de color marrón oscuro. En algunas zonas, en donde la pintura se había descascarillado y existían lagunas puntuales, se podía observar restos de una capa inferior de color verdoso. También se observaron en zonas puntuales algunos restos de una pintura de color naranja muy intenso (posible intervención posterior) que coincidían con goterones que también aparecían en el pie izquierdo. (Fig. II.1.21).

Principalmente se distingue entre las siguientes zonas: carnaciones (rostro, manos y pies), cabello, túnica y peana (base rocosa, parte dorada y mármol).

El rostro de la imagen estaba compuesto por seis capas:

- 1) Capa de preparación de tonalidad blanca compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor oscila entre 35 y 300 μm .
- 2) Capa de tonalidad amarillenta compuesta por blanco de plomo y trazas de un pigmento rojo anaranjado, probablemente minio. El espesor máximo medido en este estrato es de 15 μm .
- 3) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo y por escasos granos de bermellón. Su espesor oscila entre 15 y 30 μm .
- 4) Capa de color rojizo compuesta por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. Su espesor oscila entre 20 y 35 μm .
- 5) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 10 y 60 μm .
- 6) Capa muy fina de tonalidad parda, de naturaleza orgánica mezclada con tierras, calcita y negro de carbón. Su espesor es inferior a 5 μm .

Las manos y los pies estaban compuestos por cinco capas:

- 1) Capa de preparación compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor es superior a 100 μm .
- 2) Capa anaranjada compuesta por blanco de plomo, minio y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 10 y 70 μm .
- 3) Capa rosada compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 25 y 100 μm .
- 4) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 45 y 90 μm .
- 5) Fina capa de tonalidad parda de naturaleza orgánica. Está mezclada con tierras, trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. En algunos análisis puntuales realizados mediante microanálisis de energía dispersiva por rayos X, se han detectado trazas de zinc y de cobre en este estrato de la muestra. El espesor es inferior a 5 μm .

La túnica estaba compuesta por cuatro capas:

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Presenta un espesor superior a 900 μm .
- 2) Capa de tonalidad rojiza compuesta principalmente por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. Su espesor oscila entre 5 y 45 μm .
- 3) Capa de tonalidad rojo violáceo compuesta por blanco de plomo, laca roja, tierras y negro de carbón. Su espesor oscila entre 15 y 60 μm .

4) Capa de tonalidad parda verdosa posiblemente de origen orgánico mezclado con pigmento de tierra y negro carbón. Se ha detectado un grano de oro, posiblemente del dorado de la túnica. Su espesor oscila entre 20 y 50 μm . (Fig. II.1.22).

1.2.2. Intervenciones anteriores identificables

La policromía de la escultura presentaba algunos repintes puntuales de pequeño tamaño. Se concentraban en el párpado superior izquierdo, y en las manos. En ambas manos aparecían repintes sueltos alrededor de la zona de los nudillos. Repintes dispersos por los dedos, y en especial, el dedo meñique izquierdo, que era íntegramente una reposición posterior. Estos repintes se ponían especialmente en evidencia vistos con luz ultravioleta. (Fig. II.1.23, II.1.24).

Se observaba un repinte de purpurina generalizado sobre las molduras doradas y el listón inferior de la peana. (Fig. II.1.25).

Tanto las zonas de carnaciones (rostro y manos) como la base superior rocosa presentan capas de policromía subyacentes a las inmediatamente superiores, correspondientes a una intervención anterior. (Fig. II.1.17, II.1.18).

1.2.3. Estado de conservación

El estado de conservación de la policromía era bueno, respecto al estado de conservación que ofrecía el soporte. Las principales alteraciones que presentaba la imagen son las siguientes:

- Fuerte acumulación de depósitos de suciedad y polvo en superficie, especialmente en las zonas de oquedades y menos sobresalientes. Y por otro lado una aplicación de barnices heterogéneos que estaban degradados, que habían perdido transparencia y adquirido una coloración parda. (Fig. II.1.26).
- Se observaban acumulaciones de goterones de cera. Especialmente concentrados en la peana y en el cabello. (Fig. II.1.27).
- Falta de cohesión de la capa pictórica en la peana y carnaciones, traduciéndose en levantamientos de la policromía con riesgo de desprendimiento de la misma. (Fig. II.1.28).
- Repintes puntuales en el rostro, cuello y manos. (Fig. II.1.24).
- En la peana, de forma generalizada se ha aplicado una capa de purpurina sobre la superficie dorada, repolicromando la zona. (Fig. II.1.25).
- Lagunas de policromía dispersas por la superficie policroma. Especialmente destacan las áreas de las carnaciones de las manos y pies, en la frente del Cristo, por la túnica, etc. (Fig. II.1.28).

2. TRATAMIENTO.

2.1. Método y criterio de intervención

Dado el estado de conservación y el carácter devocional de la obra, la intervención a realizar contemplará los tratamientos de índole conservativo con objeto de eliminar los daños existentes, y los tratamientos de restauración que requiera la obra, de cara a su presentación estética teniendo en cuenta los valores histórico-artísticos y culturales de la misma.

2.2. Tratamiento realizado

2.2.1. Estructura y soporte.

El tratamiento del soporte de la escultura se ha centrado en la subsanación de las alteraciones y daños que padece la obra, encaminados fundamentalmente a consolidar y dar consistencia estructural a la escultura. Las actuaciones que se han realizado son las siguientes:

- Desmontaje de la escultura de la peana.
- Unión y ensamblaje de los fragmentos que componen el pie izquierdo. Principalmente se han limpiado las zonas de unión de las piezas que componen el pie y se han ensamblado con productos afines al original, cola animal y serrín. (Fig. II.2.1)
- Consolidación y saneado general de fisuras y ensambles. En este tratamiento se han utilizado materiales afines al original, cola animal y serrín, y chirlatas de madera, en los casos que han sido necesarios.
- Eliminación y reestructuración del montículo que rodea el pie derecho. Se ha eliminado el montículo que estaba situado justo debajo del pie derecho, siendo de una intervención anterior, y se ha reconstruido a bajo nivel, con madera de cedro, determinando la correcta postura de la imagen. Modificación también de los sistemas de anclaje de la escultura a la peana, volviendo a su posición original. (Fig. II.2.2)
- Realización de unos tacos de madera y un sistema de piezas para que los anclajes de las espigas de los pies descansen correctamente. Las piezas se han realizado en pasta de madera, no siendo fijas a la obra. Los tacos de madera, donde descansan las espigas de los pies y las piezas de pasta de madera, están sujetos a la peana por unas escuadras y tornillos pasantes. (Fig. II.2.3)
- Eliminación del perno de sujeción de la escultura a la peana, ya que con el nuevo sistema de anclajes no es necesario. (Fig. II.2.4)
- Reposición volumétrica de las lagunas de soporte, tanto de la túnica como de la peana, realizadas en madera de cedro. (Fig. II.2.5)

- Eliminación del dedo meñique de la mano derecha y reposición volumétrica del mismo, realizado en madera de cedro. (Fig. II.2.6)
- Desencolado de la mano izquierda y nuevo encolado de ambas manos a la imagen. (Fig. II.2.7)
- Eliminación de los clavos sobresalientes y no estructurales de la peana. (Fig. II.2.14)
- Fijación de la cruz a la imagen mediante una espiga de madera, que encaja en el antiguo agujero de la cruz y del hombro del Cristo y una escuadra con tornillos pasantes. (Fig. II.2.8)
- Realización de nuevos casquillos para las potencias y nueva colocación de las mismas en la cabeza del Cristo. (Fig. II.2.9)
- Eliminación o sustitución de la corona de espinas por una más acorde con las necesidades de la obra, ya que la que tenía estaba causando daños en la policromía de la frente y no encajaba correctamente.

2.2.2. Estratos policromos.

El tratamiento de la policromía de la escultura se ha centrado en la conservación y limpieza de la superficie policroma. Las actuaciones efectuadas son las siguientes:

- Fijación del conjunto estratigráfico. Se emplearan en este tratamiento materiales afines al original.
- Eliminación de las acumulaciones de suciedad, barnices oxidados, pátinas artificiales y repintes. Se ha realizado un test de solubilidad y pruebas de limpieza para la puesta a punto de este tratamiento.
- Reintegración de las pérdidas de preparación con materiales afines a los originales.
- Reintegración cromática de las lagunas existentes en la policromía con criterio de diferenciación con materiales estables y reversibles (acuarelas y/o pigmentos al barniz).
- Aplicación de una capa de protección.

2.2.2.2. Limpieza de la policromía.

Realizado el test de solubilidad los disolventes empleados para la eliminación de las diferentes capas superpuestas a la policromía fueron los siguientes: (Fig. II.2.10, II.2.11, II.2.12, II.2.13, II.2.14)

- La limpieza de los depósitos superficiales, humo y polvo adheridos se efectúa mediante hisopos impregnados en agua desmineralizada.

- Los barnices se eliminan con una mezcla de Isopropanol 50%, amoníaco 25% y agua 25%, con etanol y acetona, mediante hisopos y ayuda mecánica.

- Los repintes añadidos, como los encontrados en la peana, manos y párpados, se han eliminado mediante tolueno 50% y dimetilformamida 50%, aplicado con hisopos de algodón y bisturí.

- Los estucos añadidos se han eliminado mediante agua caliente, aplicado con hisopos de algodón y bisturí.

2.2.2.3 Reintegración de lagunas en los estratos policromos.

La reintegración de las pérdidas de preparación se realizó con materiales similares al original (colleta + sulfato cálcico). (Fig. II.2.15, II.2.16)

La reintegración de color se lleva a cabo con criterios de diferenciación empleando una técnica acuosa, realizada con una tinta plana a base de temperas y otra capa ejecutada con pigmentos al barniz, previa aplicación de una capa de protección de barniz (Lefranc & Bourgeois, barniz para cuadros final 1186, extra-fino). (Fig. II.2.17, II.2.18, II.2.19, II.2.20, II.2.21, II.2.22)

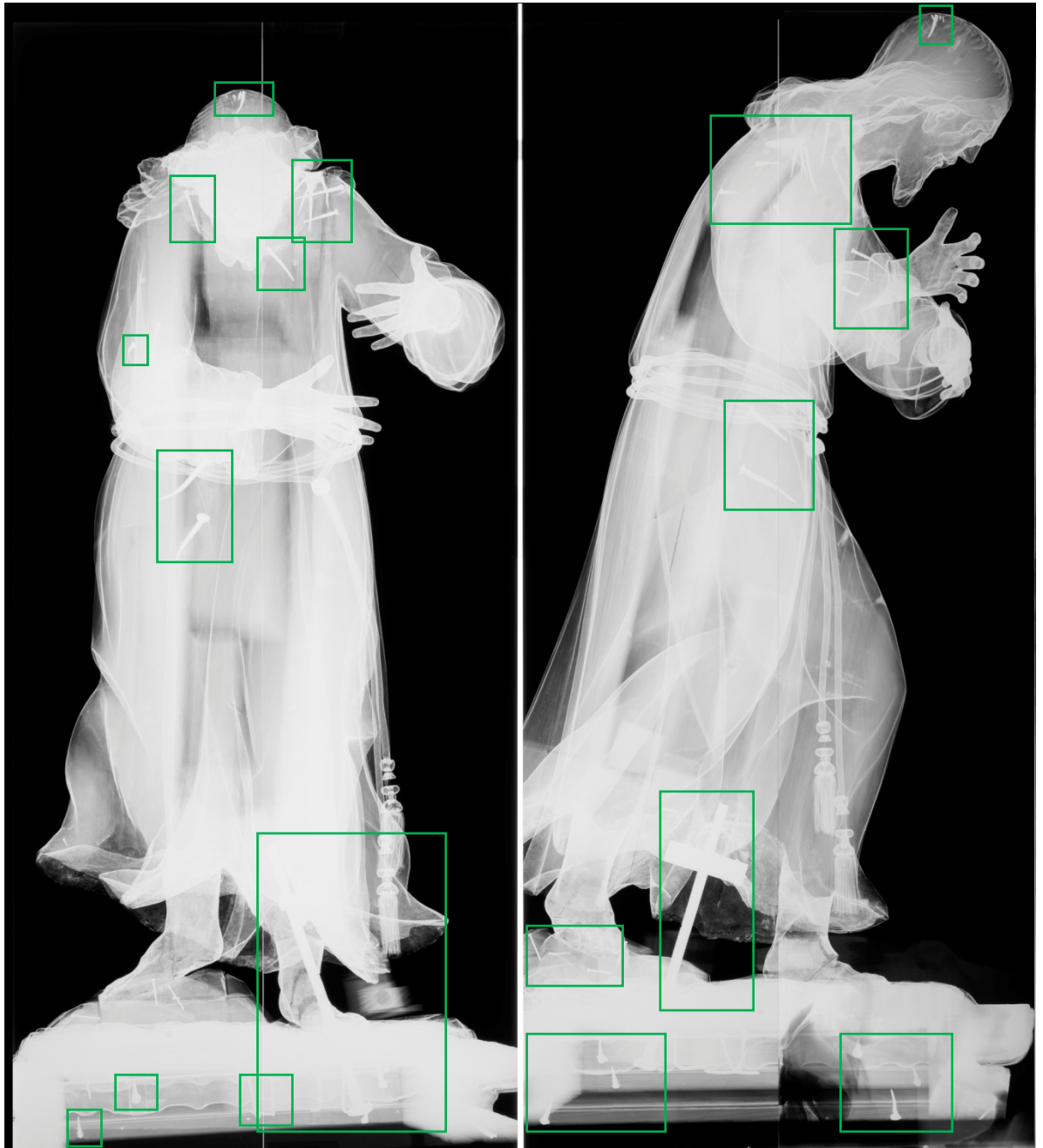
Documentación gráfica

Figura II.1.1



Dimensiones

Figura II.1.2



Estudio radiográfico con indicación de los elementos metálicos.

Figura II.1.3



Mano derecha descolada de la imagen. Mano izquierda encolada con la imagen



Figura II.1.4



Anverso y reverso de la peana. Función estructural y función decorativa



Figura II.1.5



Estructura interna y pérdida de soporte

Decoración externa de la peana



Figura II.1.6



Perno de hierro colocado para la sustentación de la obra después de la caída de la salida procesional de 1967.



Figura II.1.7



Modificación de la posición original de la escultura, elevación del pie derecho mediante la colocación de un montículo más elevado

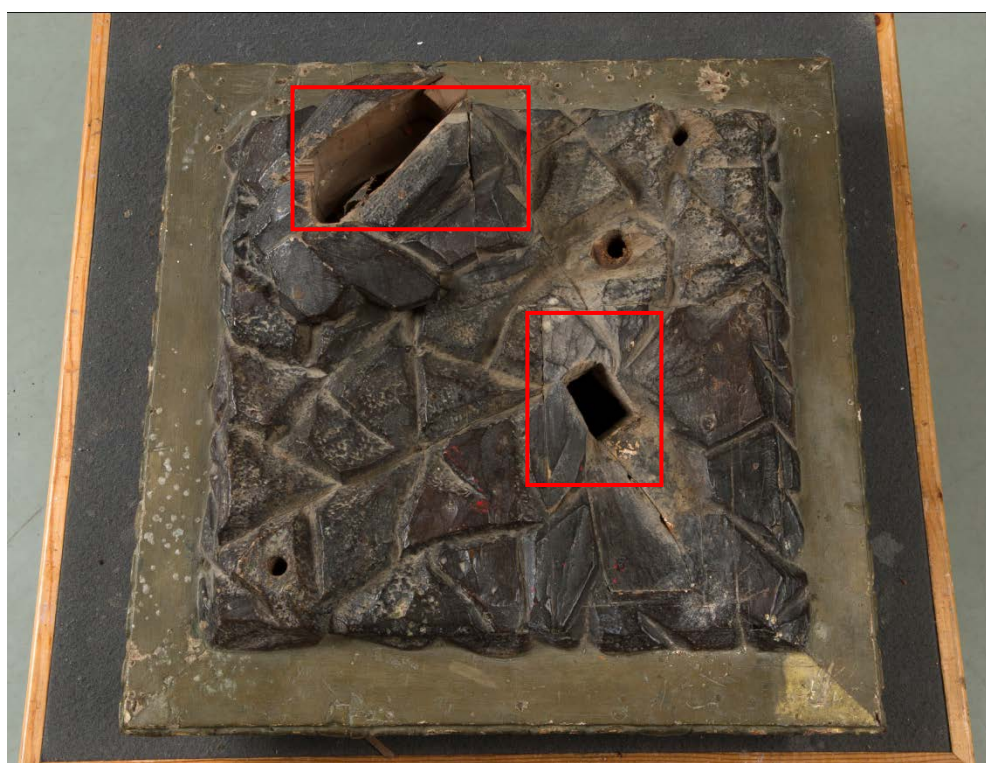


Figura II.1.8



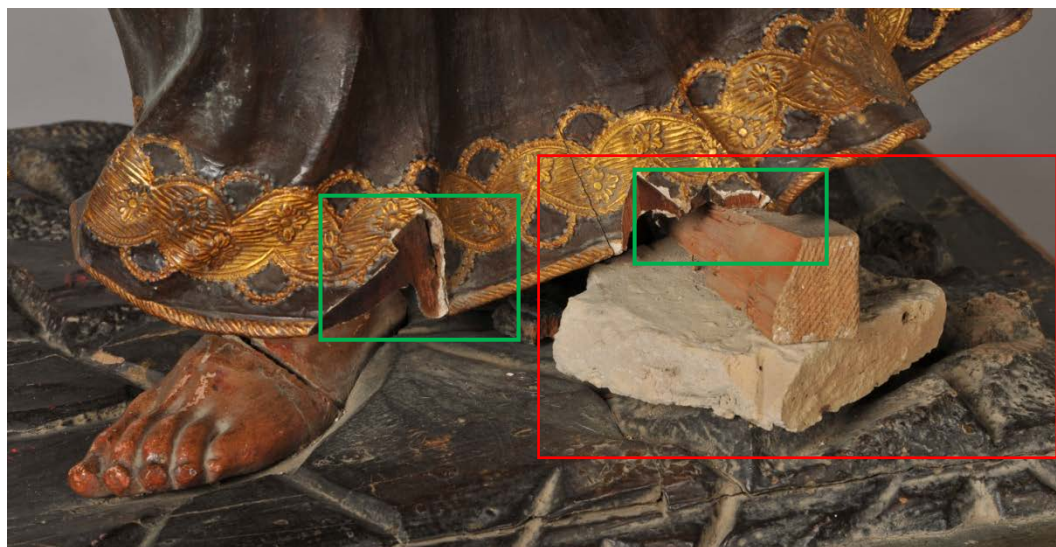
Elevación del montículo donde apoya el pie derecho

Cabezas de puntillas de nueva manufactura



Hueco donde insertan los tacos de madera adosados a los talones de los pies de la escultura

Figura II.1.9



 Sistema rudimentario adicional de sujeción


 Pérdida de soporte

Figura II.1.10



Subsanación de una fractura en el dedo meñique de la mano derecha



Figura II.1.11



Rotura completa del pie izquierdo: consecuencia de ello es la pérdida de estabilidad y equilibrio de la escultura.



Figura II.1.12



Alteraciones. Fisuras y grietas

Figura II.1.13



Alteraciones. Fisuras, grietas y pérdida de soporte

Figura II.1.14



Alteraciones. Fisuras y grietas

Figura II.1.15



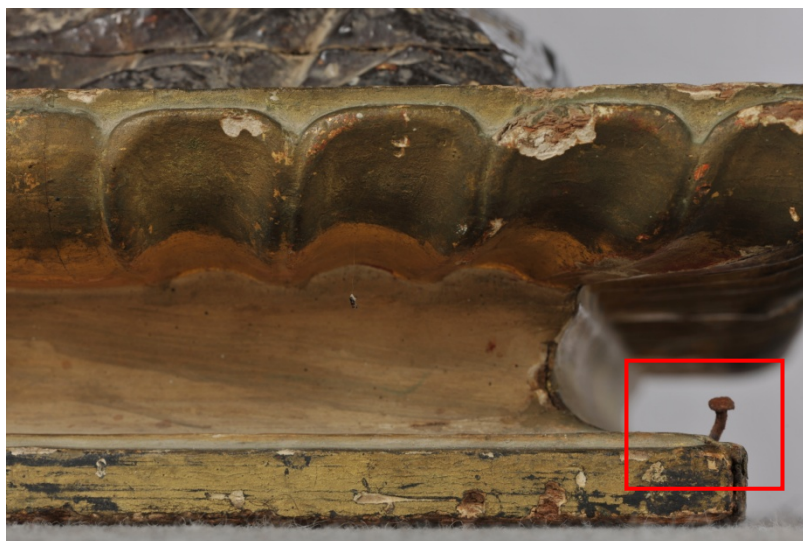
Agujero, posiblemente antigua cogida de la cruz a la imagen



Descanso de la cruz sobre la imagen



Figura II.1.16



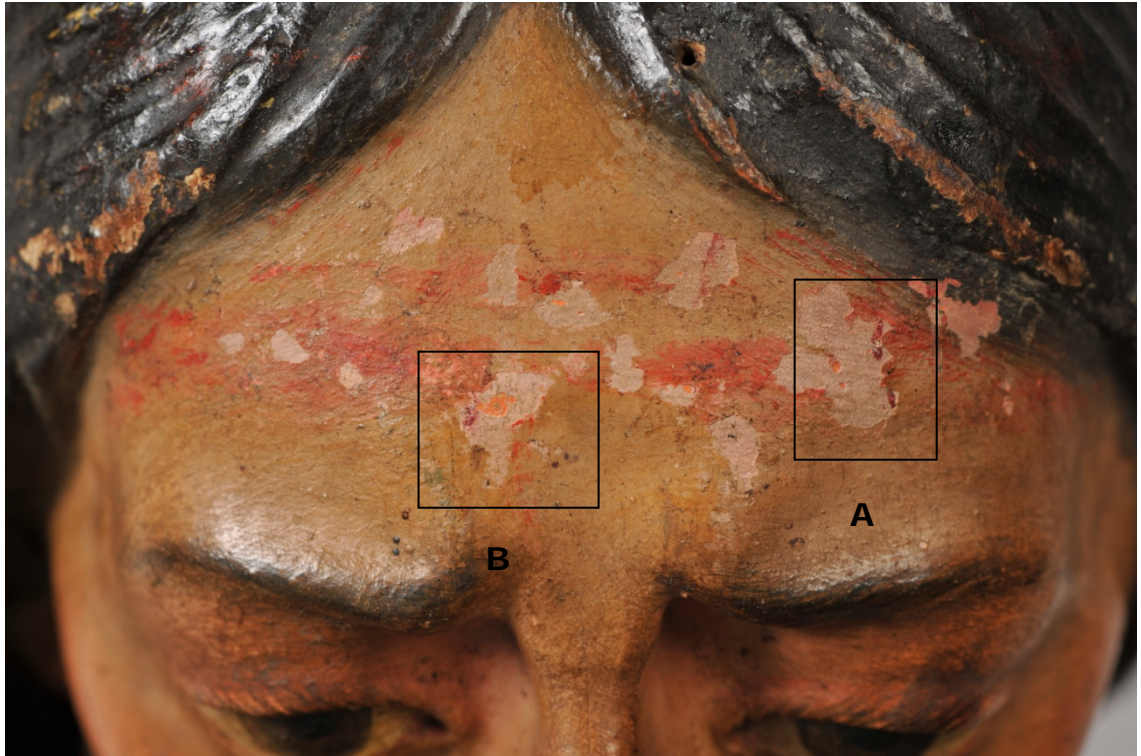
Clavos sin función aparente



Agujeros producidos por clavos



Figura II.1.17



Recuadro A: Detalle del desprendimiento parcial de la policromía. Se pone de manifiesto una policromía subyacente de tonalidad más clara, con retoques imitando gotas de sangre en color rojo intenso. Estos desprendimientos son producidos por el rozamiento de la corona de espinas.

Recuadro B: Detalle del desprendimiento parcial de la policromía de la frente. Se observan distintas capas que se van superponiendo unas a otras. La numeración se inicia desde la capa más inferior a la superior:

1. Capa anaranjada.
2. Capa de policromía rosada.
3. Gota de sangre roja superpuesta a la capa 2.
4. Capa de policromía rosa oscuro.

Figura II.1.18



Segunda policromía de un tono rosado más claro que subyace a la capa policroma más superficial



Figura II.1.19



Decoración de las cenefas del manto



Figura II.1.20



Policromía y decoración de la peana



Figura II.1.21



Restos de una pintura de color naranja muy intenso (posible intervención posterior)



Figura II.1.22



Localización de recogidas de muestra y estratigrafías de las mismas

Figura II.1.23



Vistas con luz ultravioleta



Figura II.1.24



Zonas de repintes que se resaltan en áreas oscuras, con luz ultravioleta

Figura II.1.25



Repinte de purpurina generalizado en la peana



Figura II.1.26



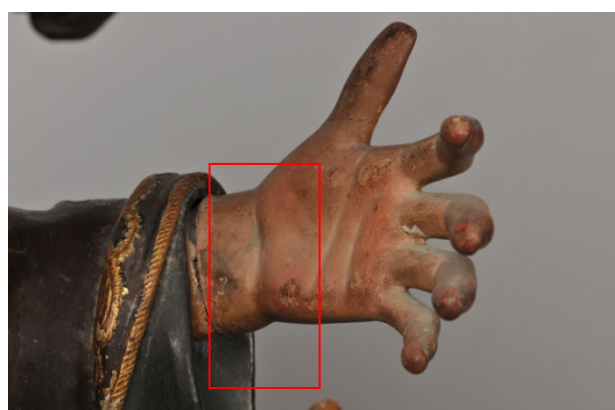
Fuerte acumulación de depósitos de suciedad y polvo en superficie y acumulación de barniz heterogéneo

Figura II.1.27



Acumulaciones de cera

Figura II.1.28



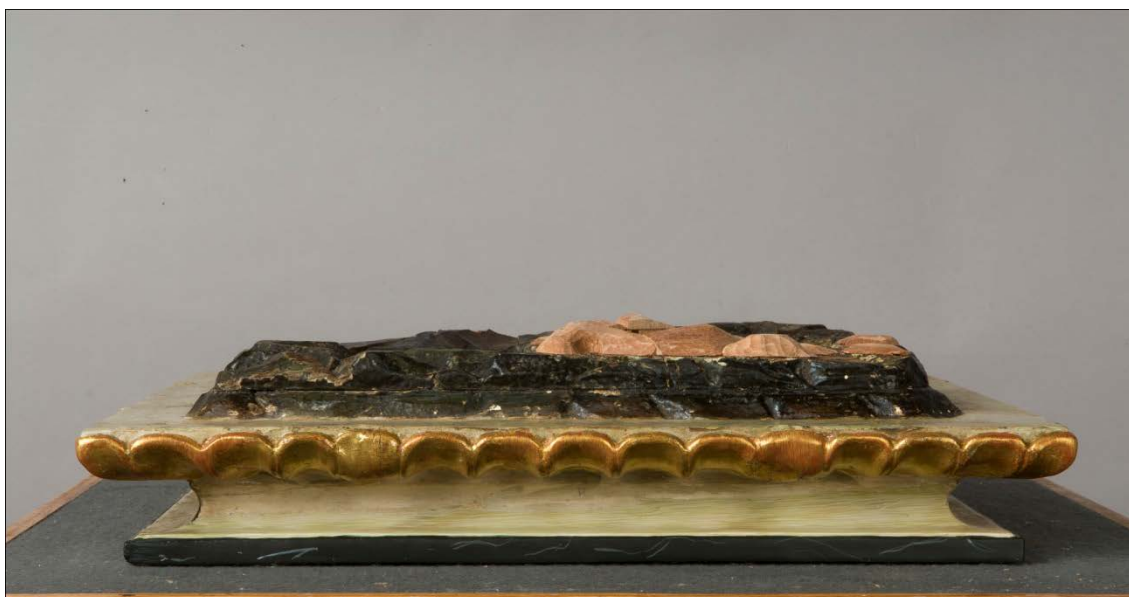
Falta de cohesión y pérdida de adhesión de la policromía

Figura II.2.1



Unión y ensamblaje de los fragmentos que componen el pie izquierdo

Figura II.2.2



Eliminación y restructuración del montículo que rodea el pie derecho y modificación de los sistemas de anclaje de la escultura a la peana, volviendo a su situación original.



Figura II.2.3



Realización de unos tacos de maderas y un sistema de piezas para que los anclajes de las espigas de los pies descansen correctamente.



Figura II.2.4



Eliminación del perno de sujeción de la escultura a la peana, ya que con el nuevo sistema de anclajes no es necesario

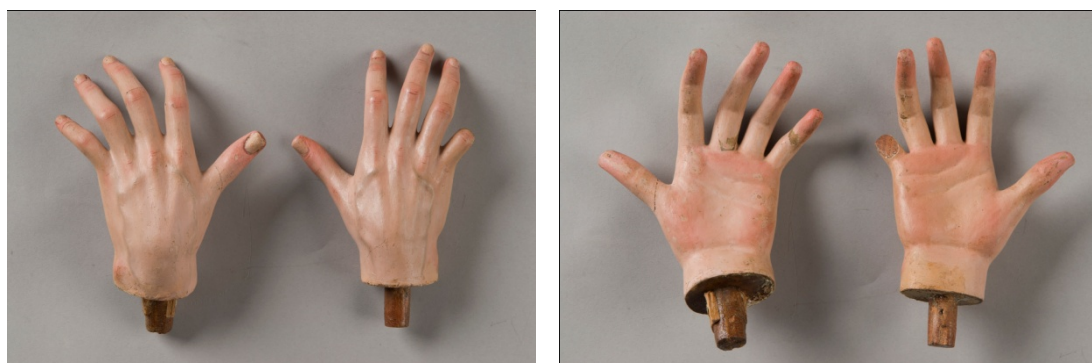
Figura II.2.5



Volumétrica de las lagunas de soporte, tanto de la túnica como de la peana, realizadas en madera de cedro



Figura II.2.6



Eliminación del dedo meñique de la mano derecha y reposición volumétrica del mismo



Figura II.2.7



Desencolado de la mano izquierda y nuevo encolado de ambas manos a la imagen



Figura II.2.8



Fijación de la cruz a la imagen



Figura II.2.9



Realización de nuevos casquillos para la colocación de las potencias

Figura II.2.10



Limpieza de la imagen. Fotografías con luz normal y luz ultravioleta



Testigo de limpieza

Figura II.2.11



Limpieza de las manos. Fotografías con luz normal y luz ultravioleta

Figura II.2.12



Limpieza de la túnica y cenefa decorativa

Figura II.2.13



Limpieza de la cruz

Figura II.2.14



Limpieza de la peana

Figura II.2.15



Reintegración de la capa de preparación



Figura II.2.16



Reintegración de la capa de preparación



Figura II.2.17



Reintegración cromática



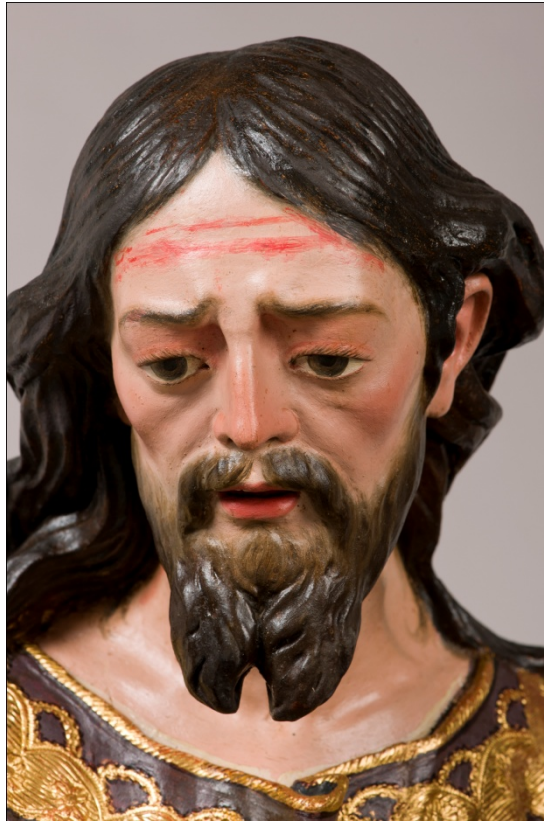
Figura II.2.18



Reintegración cromática



Figura II.2.19



Reintegración cromática

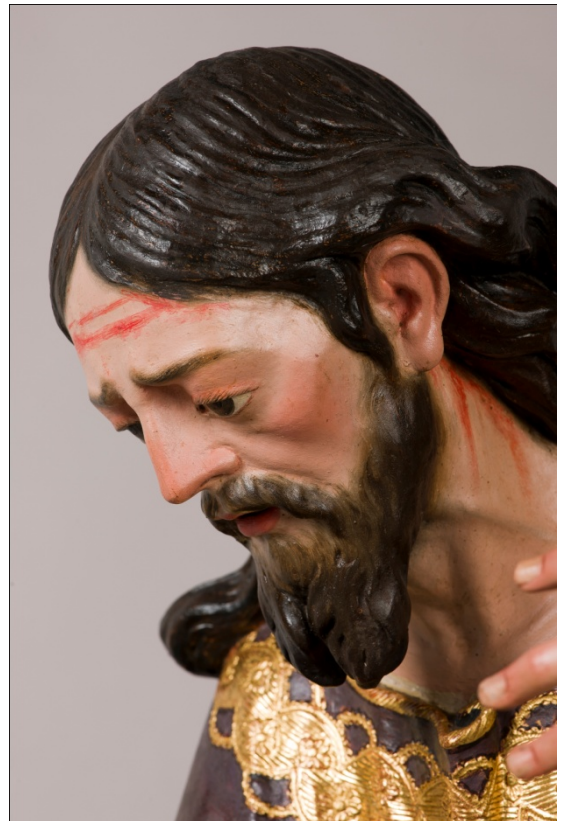


Figura II.2.20



Reintegración cromática

Figura II.2.21



Reintegración cromática



Figura II.2.22



Fotografías finales



CAPÍTULO III

ESTUDIO CIENTIFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

Siguiendo la metodología aplicada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se han realizado una serie de análisis científico-técnicos que contribuyen a informar del estado de conservación y suministran datos específicos sobre la materialidad de la obra.

Los análisis efectuados son los siguientes:

- Examen visual de la imagen con luz normal y luz ultravioleta. El análisis con luz ultravioleta ayuda a poner en evidencia la superposición de estratos policromos y la existencia de capas de color producto de intervenciones anteriores.
- Estudio fotográficos con luz normal y luz ultravioletas. Con este estudio se documentan las alteraciones y datos técnicos de la policromía.
- Estudio radiográfico. Con este estudio se pone de manifiesto los elementos metálicos, piezas de madera por la que se compone la obra y características técnicas de la policromía.
- Examen con lupa binocular.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIAL

2. 1. Localización y descripción de las muestras

JNQC-1 Carnación. Fractura. Zona cuello-pecho

JNQC-2 Túnica marrón. Zona fractura, parte baja

JNQC-3 Carnación mano izquierda. Dedo corazón, primera falange (anverso mano, palma).

2.2 Métodos de análisis

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

3. RESULTADOS

Muestra: JNQC-1(Fig.III.3.1)

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, fractura zona cuello-pecho.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación de tonalidad blanca compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor oscila entre 35 y 300 μm .
- 2) Capa de tonalidad amarillenta compuesta por blanco de plomo y trazas de un pigmento rojo anaranjado, probablemente minio. El espesor máximo medido en este estrato es de 15 μm .

- 3) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo y por escasos granos de bermellón. Su espesor oscila entre 15 y 30 μm .
- 4) Capa de color rojizo compuesta por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. Su espesor oscila entre 20 y 35 μm .
- 5) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 10 y 60 μm .
- 6) Capa muy fina de tonalidad parda, de naturaleza orgánica mezclada con tierras, calcita y negro de carbón. Su espesor es inferior a 5 μm .

Muestra: JNQC-2(Fig.III.3.2)

Aumentos: 200X

Descripción: Túnica marrón. Zona fractura, parte baja

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal.

Presenta un espesor superior a 900 μm .

2) Capa de tonalidad rojiza compuesta principalmente por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. Su espesor oscila entre 5 y 45 μm .

3) Capa de tonalidad rojo violáceo compuesta por blanco de plomo, laca roja, tierras y negro de carbón. Su espesor oscila entre 15 y 60 μm .

4) Capa de tonalidad parda verdosa posiblemente de origen orgánico mezclado con pigmento de tierra y negro carbón. Se ha detectado un grano de oro, posiblemente del dorado de la túnica. Su espesor oscila entre 20 y 50 μm .

Muestra: JNQC-3(Fig.III.3.3)

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación mano izquierda. Dedo corazón, primera falange (anverso mano, palma).

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

1) Capa de preparación compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor es superior a 100 μm .

2) Capa anaranjada compuesta por blanco de plomo, minio y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 10 y 70 μm .

3) Capa rosada compuesta por blanco de plomo y bermellón. Su espesor oscila entre 25 y 100 μm .

4) Capa de tonalidad rosácea compuesta por blanco de plomo, bermellón y trazas de calcita. Su espesor oscila entre 45 y 90 μm .

5) Fina capa de tonalidad parda de naturaleza orgánica. Está mezclada con tierras, trazas de sulfato cálcico y negro de carbón. En algunos análisis puntuales realizados mediante microanálisis de energía dispersiva por rayos X, se han detectado trazas de zinc y de cobre en este estrato de la muestra. El espesor es inferior a 5 μm .

4. CONCLUSIONES

La preparación que presenta la obra está compuesta por sulfato cálcico y cola animal. El espesor encontrado en las carnaciones oscila de 100 a 300 μm . En el caso de la muestra extraída de la túnica, el espesor medido es superior a 900 μm .

Superpuesta a la preparación se aprecia lo que parece ser una capa de imprimación rosa anaranjada, visible únicamente en las encarnaduras.

La carnación de la zona cuello-pecho esta compuesta por una capa rosácea compuesta por blanco de plomo y algunos granos de bermellón. Superpuesta a la capa rosácea se observa un estrato rojizo compuesto mayoritariamente por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico. Esta misma capa se ha observado también en la muestra de la túnica. Una nueva capa rosácea más superficial se observa en la estratigrafía de la muestra estudiada. Está compuesta por blanco de plomo y bermellón. El estrato más superficial es de naturaleza orgánica mezclado pigmentos de tierras y carbonato cálcico.

La carnación de la mano presenta un análisis estratigráfico muy similar, aunque carece del estrato rojizo mencionado anteriormente. Superpuesta a la preparación se aprecia una imprimación anaranjada compuesta por blanco de plomo y minio.

Sobre este estrato se observa dos capas de tonalidades rosáceas compuestas por blanco de plomo y bermellón.

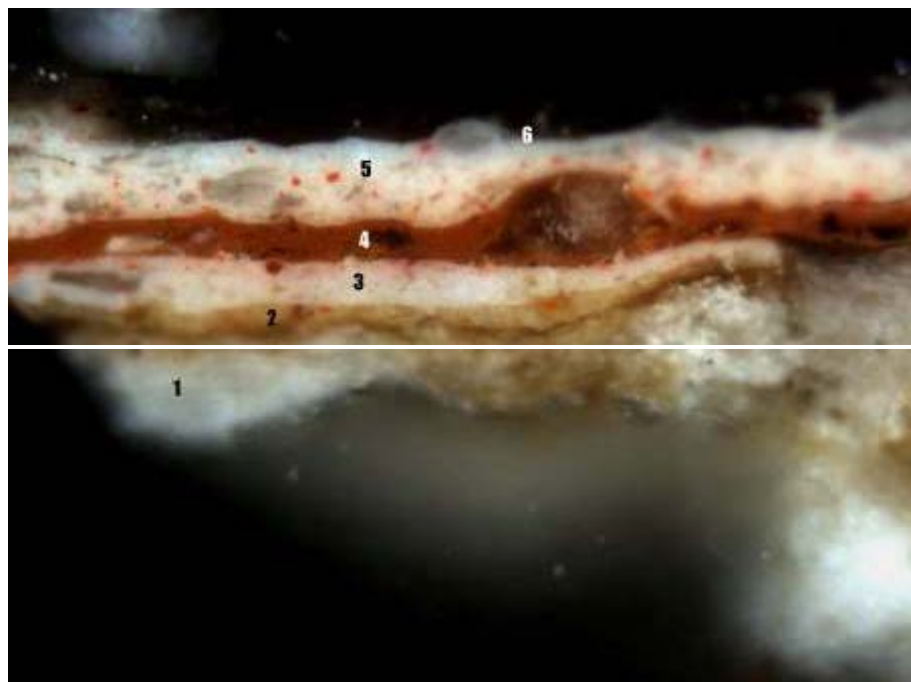
La túnica está compuesta por un estrato rojizo superpuesto a la preparación, compuesto por tierra roja, blanco de plomo y trazas de sulfato cálcico. Inmediatamente a este estrato se observa una capa rojo violáceo con abundantes granos rojo oscuro compuesta por blanco de plomo, laca roja, calcita y tierra. El estrato más superficial que se observa en la estratigrafía presenta un aspecto transparente y de tonalidades oscuras. Posiblemente se trate de una de capa de naturaleza orgánica mezclada con algún pigmento de tierras.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

- Blanco: blanco de plomo
- Rojo: tierra roja, laca roja, minio y bermellón.
- Negros: negro de carbón

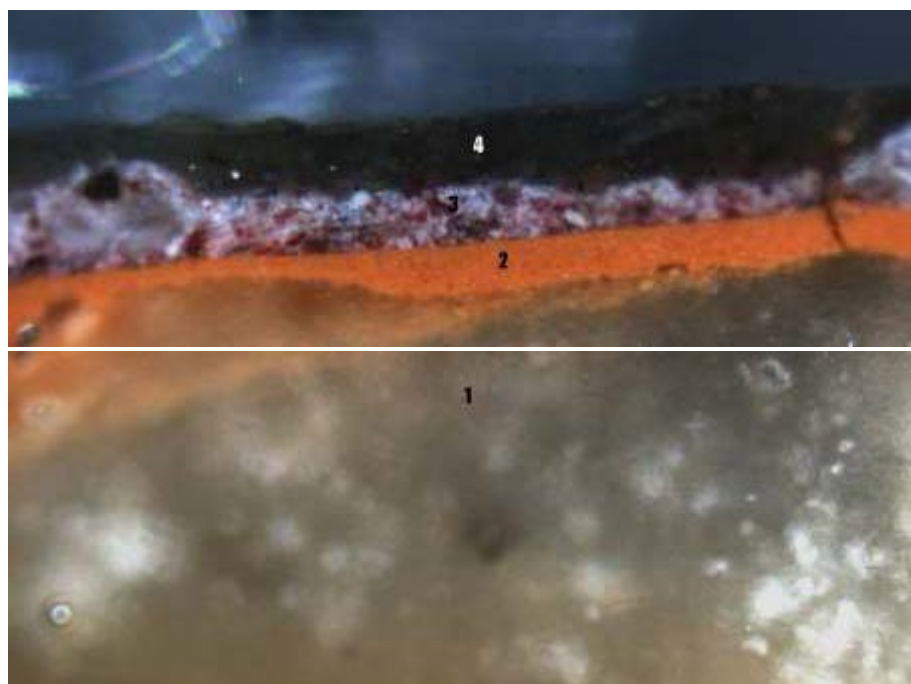
Documentación gráfica

Figura III.3.1



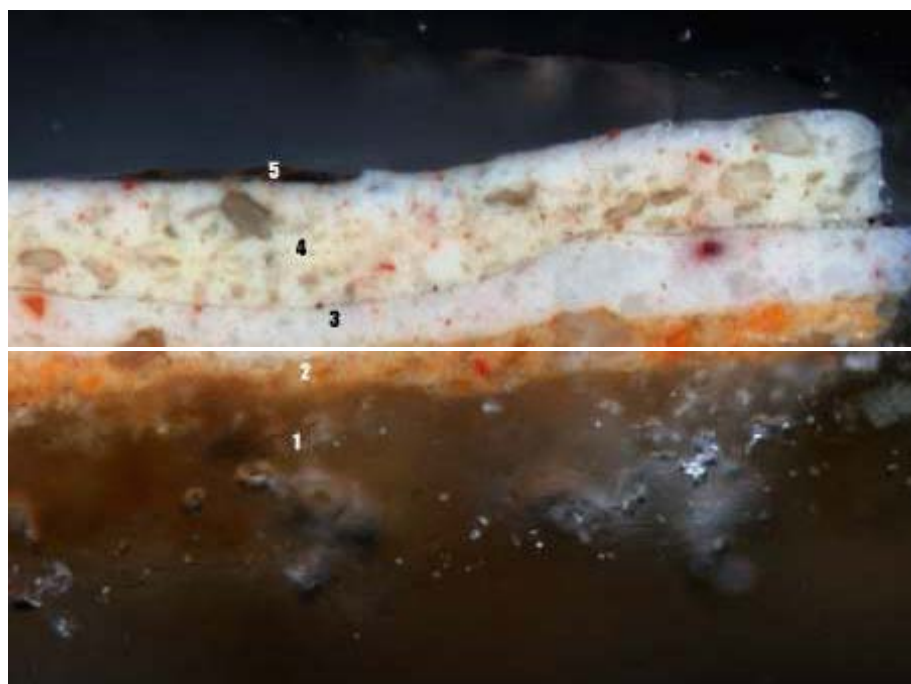
Estratigrafía de la muestra JNQC-1

Figura III.3.2



Estratigrafía de la muestra JNQC-2

Figura III.3.3



Estratigrafía de la muestra JNQC-3

CAPÍTULO IV

RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

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

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

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general.

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

Coordinación técnica

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

M^a del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

Realización de la Intervención y Memoria Final:

María de la Roca Marchena. Consultor externo. Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales. Centro de intervención. IAPH.

Estudio histórico:

Eva Villanueva Romero. Técnico de estudios históricos artísticos. Departamento de Investigación. Centro de Intervención. IAPH.

Carmen Iñiguez Berbeira. Historiadora del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio Fotográfico:

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

José Manuel Santos Madrid. Técnico Del laboratorio de medios físicos de examen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen Centro de Intervención. IAPH.

Análisis químicos:

Lourdes Martín García. Jefa de Proyecto. Laboratorios de análisis químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras IAPH.

Abel Bocalandro Rodríguez. Consultor externo. Laboratorios de análisis químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Cristina García Garrido. Consultor externo. Laboratorios de análisis químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Sevilla, a 20 de abril de 2012

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo