



MEMORIA FINAL

CRISTO DE ÁNIMAS
IGLESIA DE SAN PEDRO APÓSTOL, PEÑAFLORES.
SEVILLA

Diciembre de 2013



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



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	2
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	5
III.1. Ficha catalográfica.....	5
IV. ESTUDIO DEL BIEN.....	7
IV.1. Estudio histórico.....	7
IV.2. Estudio técnico.....	18
V. VALORES CULTURALES.....	40
VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	40
VII. METODOLOGIA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	56
VIII. TRATAMIENTO /ACTUACIÓN.....	56
IX. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.....	87
EQUIPO TÉCNICO.....	89
ANEXOS.....	90
Estudio estratigráfico de cargas y pigmentos	

Introducción

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en lo sucesivo, IAPH) de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía a petición de la Hermandad del Santo Cristo de Ánimas de Peñaflor, ha prestado el servicio de conservación-restauración de la imagen del Cristo de Ánimas titular de dicha Hermandad. La intervención fue realizada en el Centro de Intervención y se llevó a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento "Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención. Cristo de Ánimas", elaborado con carácter previo y entregado a la Hermandad del Santo Cristo de Ánimas en Septiembre de 2009.

Este documento "Memoria Final" es complementario al documento "Proyecto de Conservación" y se estructura en diferentes apartados. En principio se establece el objetivo del proyecto, la metodología de trabajo y criterios de intervención del IAPH. El siguiente apartado recoge la Identificación y el Estudio del Bien. Por último se expone el tratamiento llevado a cabo, el programa de mantenimiento y conservación, y los estudios científico-técnicos desarrollados en el proyecto previo.

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El motivo que origina la intervención en la imagen del Cristo de la Ánimas, objeto de esta memoria, es el deterioro tanto estructural como estético. El deterioro de las capas superficiales superpuestas a la policromía original, fruto de intervenciones pasadas, tenía como consecuencia el menoscabo en la percepción del cromatismo de la imagen, además de aportar rasgos que falseaban el original. Junto a este problema se encuentran otros derivados del envejecimiento de los materiales constitutivos que ha originado, por ejemplo, el desensamblado de los brazos, este problema ponía en riesgo la integridad de la imagen.

El objetivo de este proyecto es la conservación del bien patrimonial para su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles. Para garantizar dicho objetivo es necesario actuar desde el conocimiento exhaustivo del bien en lo que respecta a sus características técnicas y estado de conservación.

La intervención realizada se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento "Proyecto de Conservación. Cristo de la Ánimas".

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de intervención del IAPH en Patrimonio Mueble, comienza con el estudio previo de la obra con la intención de obtener un conocimiento global de la misma, trata de definir las características materiales de la obra, evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes, además de definir los aspectos artísticos, históricos y culturales.

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

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y formulación del proyecto. Los distintos especialistas aportan, desde su óptica profesional aquellas informaciones de interés del bien en estudio que permitirá definir los criterios teóricos, la índole de la intervención y su cuantificación económica.

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

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

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

. Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

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

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

. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.

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

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

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

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

- . No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.

- . Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.: 3 E/09

1. CLASIFICACIÓN

Patrimonio artístico

2. DENOMINACIÓN:

Cristo de Ánimas

3. LOCALIZACIÓN

3.1. Provincia: Sevilla

3.2. Municipio: Peñaflor

3.3. Inmueble de procedencia: Iglesia de San Pedro Apóstol.

3.4. Inmueble de ubicación actual: Iglesia de San Pedro Apóstol.

3.5. Ubicación en el inmueble: Nave de la Epístola. Altar Cristo de Ánimas.

3.6. Mueble en el que se incluye: Iglesia de San Pedro Apóstol.

4. IDENTIFICACIÓN

4.1. Tipología: escultura

4.2. Periodo histórico: edad moderna

4.3. Estilo: tardobarroco

4.4. Autoría: anónimo

4.5. Materiales: madera policromada.

4.6. Técnicas: tallada

4.7. Medidas (alto, ancho, profundo, espesor y peso): 199x114x40 (hxaxp)

4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación:
no presenta.

5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Cristo en la Cruz acompañado por las almas del purgatorio que, a sus pies, imploran perdón.

6. USO / ACTIVIDAD:

6.1. Uso / actividad actual: Devocional

6.2. Uso / actividad históricas: Devocional

7. DATOS HISTÓRICOS

- 7.1. Origen e hitos históricos: Realizado para la Hermandad de las Ánimas
- 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha sido objeto de una restauración en el siglo XX.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

- 8.1. Estado de protección: No tiene¹
- 8.2. Propietario: Arzobispado de Sevilla

9. VALORACIÓN CULTURAL

El Cristo de Ánimas de Peñaflor engloba un conjunto de valores artísticos, devocionales o funcionales y otros derivados de su evolución histórica.

¹ La iglesia de San Pedro Apóstol si esta declarada BIC (Boja nº 132, 15/11/2001) pero el Cristo no esta incluido en los Bienes muebles vinculados con la iglesia.

IV. ESTUDIO DEL BIEN

IV.1. ESTUDIO HISTÓRICO

1. Origen histórico.

No existe constancia documental respecto a los orígenes de la Hermandad de Ánimas Benditas del Purgatorio, a la que pertenece la imagen. De la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla se desprende que la Cofradía de Ánimas debió fundarse entre los años 1709 y 1781. No obstante, no se descarta un origen anterior, teniendo en cuenta que durante los siglos XVI y XVII era frecuente encontrar en las parroquias sevillanas este tipo de corporaciones, surgidas en la Europa Bajo Medieval tras las distintas epidemias de peste que asolaron el continente.

La hermandad se estableció en la Iglesia de San Pedro de Peñaflo, templo mudéjar que contaba en su interior, según se desprende de los informes realizados por los Visitadores Generales Joaquín Ussún y Soria en 1705 y Jerónimo Torres en 1709², con seis altares de los cuales solo el mayor disponía de retablo, colocándose el resto de imágenes en nichos abiertos en los muros. En sus inicios la hermandad contaba con un cuadro al óleo³, destruido en los sucesos de 1936, que tal vez pudo presidir su altar.

La primitiva Iglesia de San Pedro fue declarada en estado ruinoso tras el terremoto de Lisboa de 1755. Como consecuencia se llevó a cabo la construcción de un nuevo templo construido sobre el solar de la antigua iglesia mudéjar. Fue comenzado en 1780 por el arquitecto Antonio Matías de Figueroa y continuado por Antonio Caballero. Las portadas laterales se acabaron en este último año por el maestro José Caballero. En 1794 se encargó de las obras José Echamorro, quién finalizó la Iglesia y la torre en 1801.

Años antes de concluir las obras, la hermandad determinó necesario encargar la realización de un retablo que fuera albergado en el interior del nuevo edificio. Para ello se creó una comisión, en el año 1788, compuesta por Francisco Solano el Mayor, Francisco López Ramírez y Francisco Solano el Menor. El resultado fue un retablo de estilo neoclásico, realizado en madera policromada imitando al

2 Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Sección IV. Adm. Gral. Serie Visitas. Libro 1.345 (1705).

3 Libro de Cuentas de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio de Peñaflo 1782-1987.

mármol jaspeado, culminado ya a principios del S. XIX. Consta de banco, un cuerpo con hornacina central para acoger a la imagen del Crucificado junto a las Ánimas del purgatorio, y ático.

Respecto a la imagen del Cristo de Ánimas, en el Libro de cuentas y actas de la Hermandad, correspondiente al año 1799, se da cuenta del pago, en el año anterior, de 682 reales a D. Antonio Lorenzo Aguayo, platero de la ciudad de Córdoba, por hacer la corona de espinas y las potencias a la imagen del Santísimo Cristo de las Ánimas, por lo que es posible atestiguar la existencia de la imagen en 1799. Se conserva abundante documentación en el archivo de la hermandad referente a los pagos efectuados por el dorado y policromía del retablo, así como de los avatares sufridos durante la Guerra de la Independencia (1814) o la Guerra Civil (1936-1939), caso contrario al de la imagen analizada.

La inexistencia de un documento que acredite el pago por la talla del crucificado en los libros de cuentas de la hermandad sugiere la posibilidad de que ésta fuera donada por alguno de los hermanos en fecha anterior a la ejecución del retablo, ya que este está diseñado para albergar al Crucificado.

2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

No consta.

3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

Documentalmente sólo consta una intervención en el siglo XX.

En octubre de 1953 la talla fue restaurada parcialmente por el escultor afincado en Sevilla D. José Paz Campano (1913-1983)⁴, quien también restauró en esa misma fecha la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Peñaflor. El coste de la intervención fue de 2.520 pesetas, de las cuales 1.020 correspondieron a gastos de alojamiento (Figura II. 1). Estos gastos fueron sufragados por los hermanos, a partir de una cuota especial de 85 pesetas, y por el hermano mayor, que aportó 1.500 pesetas, según consta tanto en el recibo del escultor, de fecha 11 de octubre de 1953, como en la circular interna emitida durante el mismo mes y

4 Escultor nacido en Ardales (Málaga) fue discípulo del insigne imaginero Sebastián Santos Rojas (1895-1977). Su producción artística es poco conocida pero tiene obra en su pueblo natal así como Inmaculada para la cofradía de la Bofetá en Sevilla, un templete para la parroquia de Omnium Sanctorum. Su faceta como restaurador incluye además del Cristo de Ánimas en el año 1944 la Virgen de la Palma de la Hermandad del Buen Fin.

año⁵. En el transcurso de la restauración fueron detectadas por el escultor manchas de sangre humana en la espalda de la talla. Ante este hecho el Arzobispado de Sevilla creó una comisión de investigación que determinó no poder aseverar si la sangre humana había sido colocada ex profeso.

4. Exposiciones.

Hasta la fecha no ha participado en ninguna exposición.

5. Análisis iconográfico.

El análisis iconográfico se estudia desde una doble perspectiva, por un lado en relación a su advocación: , Ánimas del Purgatorio, y por otro lado, la iconografía del crucificado.

Según la RAE: Purgatorio en la doctrina católica, estado de quienes, habiendo muerto en gracia de Dios, necesitan aún purificarse para alcanzar la gloria.

En el sistema dual propuesto por la Iglesia Católica, el alma del hombre es juzgada dos veces, una al morir y otra al final de los tiempos. Al concluir el primer juicio el alma es transportada al cielo, donde gozará de la presencia de Dios, o al infierno, según los actos cometidos en vida. Sin embargo hay almas que, sin llegar a merecer el infierno, tampoco merecen el cielo, por lo que deben expiar sus pecados para llegar hasta Dios. Nace así el concepto de Purgatorio, cuya creencia se refuerza a partir del Concilio de Trento (1545-1563), momento en que se define y determina la existencia del Purgatorio, afirmándose que las almas allí retenidas son ayudadas a través del sufragio de los fieles y el sacrificio de la misa. Las dos principales penas que sufren estas almas son de dos tipos, una de daño (el alma es privada de la presencia de Dios, lo cual provoca una profunda tristeza) y otra de sentido (identificada por algunos teólogos con el elemento externo del fuego, símbolo asimismo de purificación). La salvación de estas almas depende, como ya se ha señalado, de la comunidad cristiana.

La creencia en el Purgatorio ha dado lugar a lo largo de la historia de una rica tradición oral que fomentó la aceptación del concepto en el ambiente de religiosidad española en los siglos XVII y XVIII. En este contexto surgen numerosas hermandades dedicadas a socorrer a estas Ánimas a través de

5 Archivo Hermandad de Ánimas Benditas del Purgatorio de Peñafior. Recibos y facturas del siglo XX, octubre de 1960.

acciones como la oración, la limosna, el ayuno y la misa. De ahí la creación de capillas, retablos e imágenes dedicadas a este menester.

Respecto a la iconografía del Crucificado es en sí mismo el tema central de la iconografía cristiana y la única imagen imprescindible para el culto. El carácter y representación de la imagen ha ido variando a lo largo de la historia, reflejando el clima predominante del pensamiento y del sentimiento religioso. La imagen más extendida, con la cabeza caída sobre un hombro y corona de espinas, surge en el siglo IX, extendiéndose desde entonces a todo Occidente.

No obstante el tema siempre ha mantenido varios elementos fundamentales: la cruz y los clavos, símbolos del martirio y el sacrificio realizado por Jesús para liberar al género humano del pecado original; y el sudario o perizoma, que aparece en las representaciones artísticas de época medieval.

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

La iconografía de Cristo en la cruz ha sido partícipe de las diferentes tendencias, todos los elementos que componen la imagen han contribuido a fijar el estereotipo de Cristo en el madero. En un principio el símbolo de la cruz, representaba para los cristianos una muerte infame, por ello no se utilizaba ya que la muerte por crucifixión era un castigo romano y no judío que se le otorgaba a los esclavos. Es por ello que en el arte de los primeros cristianos se abordase el tema a través de símbolos. No será hasta cinco siglos más tarde cuando comience a aparecer la figura de Cristo vivo en la cruz pero vivo con un carácter triunfal.

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

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

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

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

6. Análisis morfológico-estilístico.

La talla de Peñaflor representa a un Cristo muerto, crucificado por medio de tres clavos sobre cruz arbórea. A sus pies, y entre vívidas llamas, cuatro figuras, una de ellas mujer, agitan sus manos y miran al cielo implorando perdón. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, se trata de la representación de las ánimas del purgatorio.

El rostro de Cristo, de gran serenidad, presenta un óvalo facial alargado enmarcado a través del cabello, que cae desde el centro distribuido en dos mitades: la guedeja derecha sobre el hombro y la izquierda sobre la espalda. Este rasgo acentúa la inclinación de la cabeza hacia el hombro derecho.

Las cejas se arquean hacia los pómulos imprimiendo tristeza a la expresión. Los ojos están cerrados, lo cual permite observar los párpados abultados y como se han tallado las leves arrugas de los mismos.

La nariz es algo desproporcionada y aguileña mientras la boca, sin embargo, es menuda, destacando en ella el acusado surco naso labial. Completan y perfilan el rostro un poco poblado bigote, así como una barba bífida y ligeramente ondulada.

Los brazos presentan mayor tensión que en otros crucificados, disponiéndose en forma de "Y" respecto al torso, en el que se aprecia un buen modelado, fruto de un cuidado estudio anatómico. La parte superior del tórax se inclina hacia delante e izquierda, estableciendo una ligera "S" respecto a la cabeza. En el costado derecho se abre la herida provocada por la lanzada, herida de la que aún emana algo de sangre.

El sudario, de abundantes pero controlados pliegues, se sujeta mediante un amplio nudo sobre la cadera izquierda, ajeno a todo artificio.

Las piernas muestran los signos de la Pasión a través de pequeñas heridas y rodillas descarnadas. Destacan los pies, de gran tamaño y potentes dedos, denotando un acusado realismo.

La talla en su conjunto emana serenidad, paz, sosiego, sensaciones tan solo interrumpidas por el agitado movimiento de las almas representadas en la zona inferior del retablo.

Por los estudios realizados en la intervención de la imagen se ha podido conocer su técnica de ejecución, como se expondrá ampliamente en el apartado de datos técnicos. Está ejecutada a partir de un bloque principal de madera macizo, sin ahuecar, al cual se ensamblan mediante espigas los brazos.

Se ha constatado durante la intervención que la policromía que presenta la imagen es la primitiva, esta se emplea como recurso expresivo para mostrar los signos de la defunción provocados por la Crucifixión. La aplicación de la misma tiene un carácter absolutamente pictórico y es sin duda uno de los aciertos de la obra. La eliminación de algunos repintes ha puesto de manifiesto el extraordinario trabajo del autor.

7. Análisis funcional

Destacar en primer lugar la importancia de las cofradías de Ánimas en Andalucía, nacidas dentro de una sociedad que cree firmemente en la resurrección de los muertos y en la retribución post mortem de las acciones que han marcado la vida terrenal. La principal función de éstas era ofrecer sufragios por las Ánimas que se encontraban en el Purgatorio, entendido como el lugar o estado de expiación de los pecados veniales cometidos en vida por una persona ya difunta, según la literatura religiosa de la época, las misas junto a la oración y penitencia, era la manera más eficaz de acortar la dura estancia de las almas en dicho lugar. También se financiaba con las cuotas abonadas por los hermanos, como nos hace saber el libro de cuentas de la Hermandad.

El Cristo de Ánimas se convierte por ello en el elemento fundamental para el desarrollo de la festividad de las Benditas Ánimas del Purgatorio en la iglesia de san Pedro. Imagen y ritual conforman por tanto un patrimonio que nos habla de las formas de ser y sentir de esta población, a la vez que nos revela aspectos de los procesos históricos que han conformado este territorio. Precisamente la pervivencia de esta hermandad sin fusionarse a otras corporaciones es sin duda

uno de sus valiosos legados. Además de conservar la misma estructura organizativa transmitida de generación a generación a lo largo de su existencia.

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

Al realizar el estudio comparativo del Cristo de Ánima de Peñaflor con otras imágenes de la misma época se aprecian similitudes con otros Crucificados, realizados en localidades pertenecientes a la escuela granadina.

Como ya habíamos adelantado en el informe diagnóstico en general, la obra presenta una marcada impronta neoclásica despojada del dramatismo de épocas anteriores, acercándose más a un concepto pietista de la imagen. No obstante su autor debió conocer en profundidad la obra de Martínez Montañés y Juan de Mesa. Del primero ha tomado el equilibrio y la armonía compositiva presente, por ejemplo, en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla. Del segundo toma determinados rasgos faciales y anatómicos, siempre reinterpretados desde la óptica neoclásica.

También es posible identificar características propias de la escultura tardo gótica, como la disposición de los brazos en "Y" o la situación del nudo del sudario sobre la cadera izquierda, de manera similar al Cristo de la Vera Cruz de la capital hispalense, (ca. 1540), o al Cristo de Remedio de Ánimas de Córdoba, (S. XVII). Este último es quizás el rasgo más interesante de esta talla, ya que no existen demasiados ejemplos de este tipo de sudario en el siglo XVIII y posterior⁶.

Nuestra línea de investigación ha ido encaminada en identificar las posibles influencias de la escultura granadina iniciada con Pedro de Mena y continuada en la obra del escultor José de Mora⁷ (1642-1724). En concreto dos piezas, el Cristo de la Misericordia (hacia 1695), magnífica talla de los años centrales de su producción y el Ecce Homo del Museo de Bellas Artes de Granada. En ambas observamos los mismos grafismos e iguales soluciones morfológicas que en la figura de Peñaflor. Comparando la obra de Mora con nuestro anónimo autor vemos una serie de semejanzas. Por ejemplo, en el tratamiento del cabello, perfilado minuciosamente sobre las carnaciones a punta de pincel, la barba bífida

6 Cristo de la Vera Cruz de Albaida del Aljarafe (Anónimo, 1714); Cristo del Amor de Constantina (Antonio Illanes, 1929); Cristo de las Aguas de Sevilla (Antonio Illanes, 1941).

7 José de Mora pertenece a una importante familia de escultores granadinos que comienza con la figura de su padre Bernardo y continúa con él mismo y su hermano Diego. Fue, sin duda, José el que alcanzó mayores logros escultóricos y el reconocimiento de sus contemporáneos, incluso fue nombrado escultor del rey.

muy marcada que cae sobre el torso. El dramatismo del rostro muerto que contrasta con el clasicismo del cuerpo que se mantiene -todavía- erguido en la cruz. Por último las manos cerradas, hecho poco frecuente, son rasgos que el Cristo de la Misericordia y el Cristo de Ánimas comparten. Respecto al sudario es quizás el elemento más diferente, el de la Misericordia es un perizoma más reducido mientras que el sudario de Peñaflor tiene un tratamiento más dinámico y evolucionado como corresponde a un momento posterior.

El eclecticismo a la hora de ejecutar la talla denota la mano de un escultor ilustrado, posiblemente formado en los círculos académicos, y amplio conocedor de la evolución de este tipo de imágenes a lo largo de la historia. En conclusión y a pesar de no tener constancia documental, la talla de Peñaflor es un crucificado realizado a finales del S. XVIII, en el que es posible apreciar los fundamentos del neoclasicismo, estilo que, lejos del dramatismo, efectismo y movimiento propios del barroco, cultiva un arte más sereno y cercano a la espiritualidad a través de la contemplación. El autor debió tener presente la obra de Mora al realizar el Cristo de Ánimas, asimilando los planteamientos estéticos de aquel pero formulados desde su propia perspectiva y bagaje. Una obra de gran personalidad tanto en el modelado de las formas como el acertado empleo del color.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

CAMÓN AZNAR, J. "La Pasión de Cristo en el arte español". Madrid, 1949.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J y SANCHO CORBACHO. "Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla". Sevilla, 1937.

MATARÍN GUIL, M.F. "Creencia popular en las ánimas del purgatorio en los Valles de los Ríos Andarax y Nacimiento". Granada, 2004.

RUS TABERNERO, L. "Evolución iconográfica de la Imaginería del Crucificado en España". Córdoba, 2004.

V.V.A.A.:Crucificados de Sevilla. Dirigida por Sánchez Herrero, J.; Roda Peña, J.; García de la Concha, F. Ed. Tartessos. Sevilla, 1997-1998. T. 1, 3 y 4.

Documentación gráfica

Figura IV.1.1

Señor Don

Hermano de las Benditas Animas

En la última junta celebrada por esta Hdad el 30 de Nov quedaron acordadas por los Sres asistentes: 1ª elevar la cuota a 35 pts anuales dada la subida del arancel eclesiástico y 2ª proceder a la restauración del Sto Cristo titular de esta Hdad, ya a D.G. terminada.

Doy cuenta a Vd de los gastos originados para repartirlo entre los Hno que componemos esta reducida Hdad rogándole asista a la próxima junta en la que como todos los años habrán de rendirse cuentas por cuyo motivo agradecerá Vd haga efectivo el importe de esta nota antes de esa fecha

Factura del escultor Sr Paz por su trabajo.	1.500 pts
Importe de su hospedaje durante los mismos.	1.020 pts
	<u>72.520</u>
Limosna del Hno Mayor.	1.500
	<u>Restan. . . 1.020</u>

Corresponde a cada Hno ..85 pts
cuota del año 1953.....35 "

120!?!! Que pasara el dador a recoger antes del día 30.

Le Saluda atte su afmo

José Paz Campano
 ESCULTOR - RESTAURADOR
 Estudio: ARRAYAN, 4 - Prial.

Venerables me B

Recibi de D. *José Manuel Dujé* una pa
*rra de 120 pesetas de la Hdad de San Pedro (Peña-
 flo). la cantidad de mil quinientos pesetas
 importe total de gastos de material
 para la restauración parcial de una imagen
 en bronce me mandada por un Comisario a
 mi nombre, de la Hdad de San Pedro*

Peñaflo Sevilla 11 de octubre de 1953

José Paz C.

Pesetas *120*

IV.2. ESTUDIO TÉCNICO

El objetivo de los siguientes apartados es determinar las características técnicas y el estado de conservación de la obra. Para ello se han efectuado los siguientes estudios y análisis:

- Examen visual con luz visible y UV.
- Examen mediante lupa binocular y digital de los estratos policromos.
- Estudio fotográfico.
- Estudio radiográfico toma frontal completa.
- Análisis de materiales: Se ha realizado la toma de dos muestras del conjunto policromo. Los métodos utilizados han sido: Examen preliminar con el microscopio estereoscópico. Observación al microscopio óptico con luz reflejada. Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX).

1. Tipología

La imagen del Cristo de Ánimas responde a la tipología de bulto redondo, tallada en madera y policromada, aunque el soporte es básicamente la madera se ha utilizado tela para terminar pequeños volúmenes.

Representa a Cristo muerto en la cruz, la imagen está sujeta a la cruz por las manos, ambos pies y por la espalda a la altura del sudario. Las medidas de la imagen son 199x114x40 (hxaxp).

2. Caracterización/identificación de los materiales constitutivos

Para la caracterización de los materiales constitutivos de la policromía se han tomado 2 muestras de las carnaciones.

De la analítica realizada se desprenden los siguientes datos:

- **Policromía:**
 1. Preparación de color blanco. Está compuesta por yeso y algunos granos de cuarzo.
 2. Imprimación de color anaranjado. Está compuesta por yeso y minio.

3. Capa de color de la carnación, de color rosado pálido. Está compuesto por blanco de plomo, granos de tierras (aluminosilicatos férricos) y en la parte superior bermellón.
4. Sangre. Está compuesta por yeso, laca roja, granos de bermellón y tierras (aluminosilicatos de hierro).

3. Características constructivas/ Técnica de elaboración

Los datos técnicos que se han podido definir surgen de complementar y contrastar la imagen radiográfica con la observación directa. La imagen del Crucificado es una escultura maciza. La construcción del soporte se realiza en general con piezas de gran tamaño. Las que configuran el cuerpo y la mitad del sudario están ensambladas al hilo y se disponen paralelas al plano axial. Cada pierna se construyen con dos piezas, se ensamblan a testa por debajo de la rodilla, estos ensambles están reforzados cada uno con un gran clavo de forja. Estos dos bloques generales se ensamblan solapándose la pieza del tronco sobre el bloque de las piernas por el anverso, en la zona central se queda un pequeño hueco. Los brazos se tallan en piezas independientes y se ensamblan al cuerpo mediante el sistema de espiga y caja

Se ha detectado telas para la terminación del volumen en el reverso, en concreto en la unión de la lazada al sudario en la zona inferior. También se ha detectado en el anverso para configurar algún pliegue. La tela también se ha utilizado como recurso para atenuar los movimientos de dilatación de las diferentes piezas, se ha localizado en el pie derecho a la altura del orificio del clavo.

La imagen del Crucificado queda sujeta a la cruz por cuatro puntos, cada mano, ambos pies y zona posterior del sudario. La zona del sudario en contacto con la cruz esta rebaja para adaptarse a ésta.

La imagen del Crucificado conserva la policromía original. El estudio organoléptico y estratigráfico mediante lupa binocular y la identificación de cargas y pigmentos a través de muestras policromas, permite determinar la técnica de ejecución de la policromía. El soporte se prepara con un aparejo (preparación) aplicado en una capa gruesa, es de color blanco y esta realizado a base de sulfato cálcico y cola animal. Para ejecutar las carnaciones se aplica sobre el aparejo una imprimación de color anaranjado (yeso y minio), no así para el sudario y el pelo que se policroman sin imprimación. Las carnaciones

están compuestas de blanco de plomo , tierras (aluminosilicatos férricos) y bermellón, la sangre a base de laca roja tierras y yeso en una de las muestras se ha detectado también bermellón.

Las carnaciones representan una piel de color rosado muy pálido, en las manos y pies adquieren una tonalidad ligeramente violácea reflejando los signos de la muerte. El color está aplicado de forma suelta fundiendo los diferentes matices en fresco, utiliza recursos pictóricos como la huella dejada por el pincel para potenciar el volumen, o también realizar incisiones con el pincel en la policromía aun fresca para expresar como la barba o el cabello caen sobre el rostro o cuello. En la parte posterior de las piernas se han quedado grabadas las huellas de las manos del policromador, o del escultor.

El reverso de la obra no esta concluida con el mimo del anverso. La ubicación de la obra puede justificar este aspecto ya que al ser una obra de retablo el reverso raramente se expondrá al espectador.

4. Intervenciones anteriores

La imagen ha sido intervenida en varias ocasiones. Se tiene constancia documental de una intervención llevada a cabo por D. José Paz Campano en 1953, aunque no se conoce el alcance y contenido de dicha restauración. En el estudio de la obra se han identificado una serie de operaciones que afectan tanto al soporte como a la policromía y realizadas en un mismo momento, esto y la manera de ejecutar las operaciones hace pensar que son fruto de dicha intervención⁸. Con respecto al soporte, las operaciones identificadas consistieron en el reensamblado de los brazos modificando ligeramente la posición, los planos de unión se separaron unos 3mm interponiendo una capa de yeso muy duro. La espiga del ensamble se sustituyo en ambos brazos, pero sin modificar la caja para alojarlas. Por último se cubrió la zona con yeso para dar continuidad al volumen lo que supuso una ligera modificación además de ocultar la policromía original. La intención de desplazar ligeramente los brazos y cubrir la zona con yeso era la de disimular el desnivel en la unión del brazo con el cuerpo, la dirección de la veta es diferente en estos elementos y esto hace que la merma de la madera también lo sea por lo que acaba produciéndose un desajuste en el volumen. En el sudario, se rellenó parcialmente con yeso un hueco original

⁸ José Paz Campano, escultor e imaginero. Dedico parte de su actividad a la adecuación y enmienda de imágenes procesionales.

existente entre piezas constitutiva en la cara posterior, además se reconstruyó el lateral derecho con una pieza de madera, la unión de esta pieza se refuerza con numerosas puntillas. La talla de esta pieza no se adecua al original, los pliegues se complican frente a los originales que se resuelven con grandes y esquemáticos planos. También, se refuerza la unión entre ambos pies con una puntilla. Por último reconstruye con yeso parte del cabello de la zona posterior de la cabeza , remodela con este mismo material la zona interior del extremo del pie derecho y se reponen los dedos meñiques de las manos.

Con respecto a la policromía las operaciones consistieron en estucar tanto las pérdidas cromáticas como de soporte, como por ejemplo un hueco localizado bajo la rodilla en la pierna izquierda o el mencionado del sudario. Estos estucos sobrepasaban la pérdida a reponer ocultando la policromía y modificando ligeramente el volumen original. Los estucos estaban reintegrados cromáticamente de forma mimética al original y además se añadieron algunos rasgos faciales como pestañas y cejas. Para terminar la intervención en la policromía se aplicó una capa translúcida de color rojizo sobre la totalidad del anverso de la imagen.

Con posterioridad se repinta el pecho de la imagen para ocultar los deterioros que se habían ocasionado en la capa de color añadida en la intervención de 1953 ya descrita. No se tiene constancia alguna de cuando se efectuó dicha reparación.

Documentación gráfica

Figura IV.2.1

Datos técnicos.



Figura IV.2.2

Datos técnicos.



Figura IV.2.3

Datos técnicos.



Figura IV.2.4

Datos técnicos.

Radiografía.



Figura IV.2.5

Datos técnicos.

- Yeso utilizado como relleno y para reconstruir un fragmento de sudario en la cara posterior.
- Zona de ensamble del tronco con las piernas, deja un hueco parcial.
- Reconstrucción con madera del lateral del sudario, la unión se refuerza con numerosas puntillas.

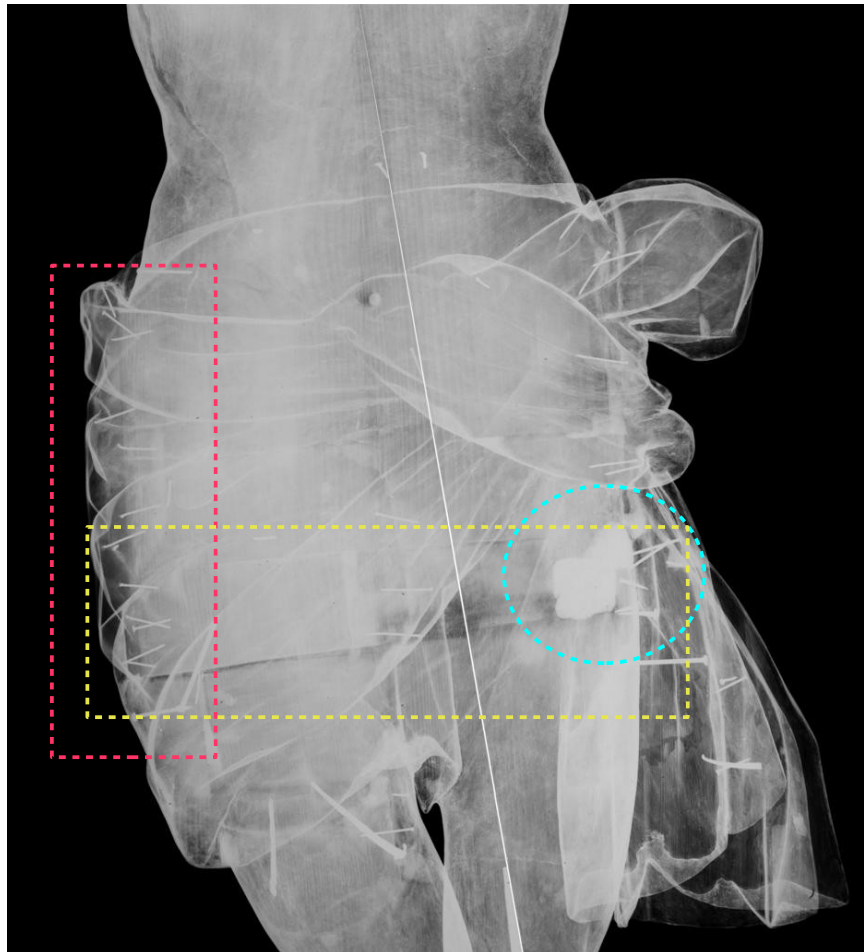


Figura IV.2.6

Datos técnicos.

Clavos de forja originales utilizados para reforzar la unión de esta zona, las piezas se enfrentan a "testa"

En los pies se identifican una serie de clavos añadidos para reforzar la unión entre ambos y de algunas piezas constitutivas que también se disponen a "testa".

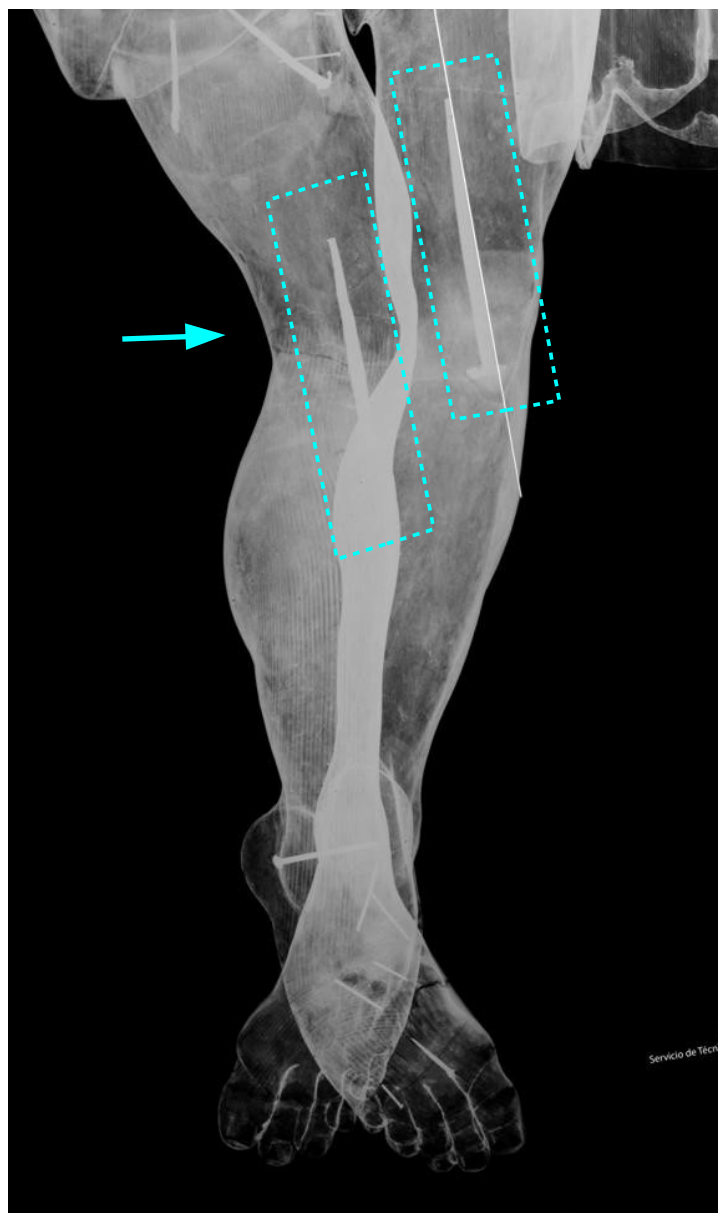


Figura IV.2.7

Datos técnicos.

Localización de tejido en la construcción del soporte.



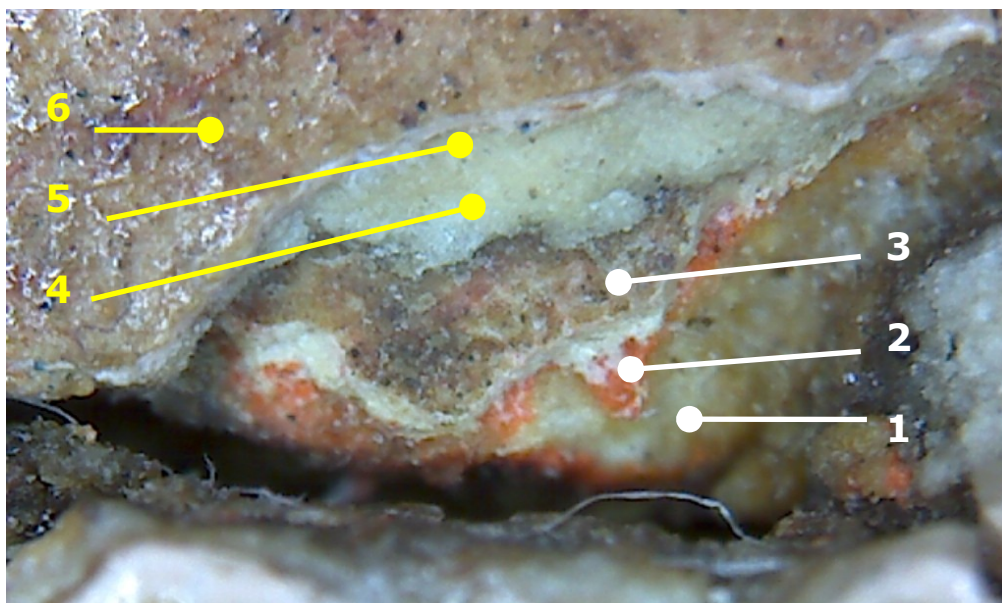
Figura IV.2.8

Datos técnicos.

Estructura de la policromía y repinte.

Policromía original: 1. preparación. 2. capa de imprimación de color anaranjado a base de minio. 3. capa de color, encarnación.

Repinte: 4. preparación. 5. capa de color. 6. barniz y suciedad adherida.



localización de la zona.

Figura IV.2.9

Datos técnicos.



Detalle de la ejecución de la policromía, fotografía tomada tras la intervención



Huellas dejadas por el autor. Fotografía del proceso de intervención, reintegración de los estratos de policromía.

Figura IV.2.10

Datos técnicos.

Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV. Las distintas intervenciones sobre la policromía adquieren tonalidades diferentes.



Figura IV.2.11

Datos técnicos.

Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV.

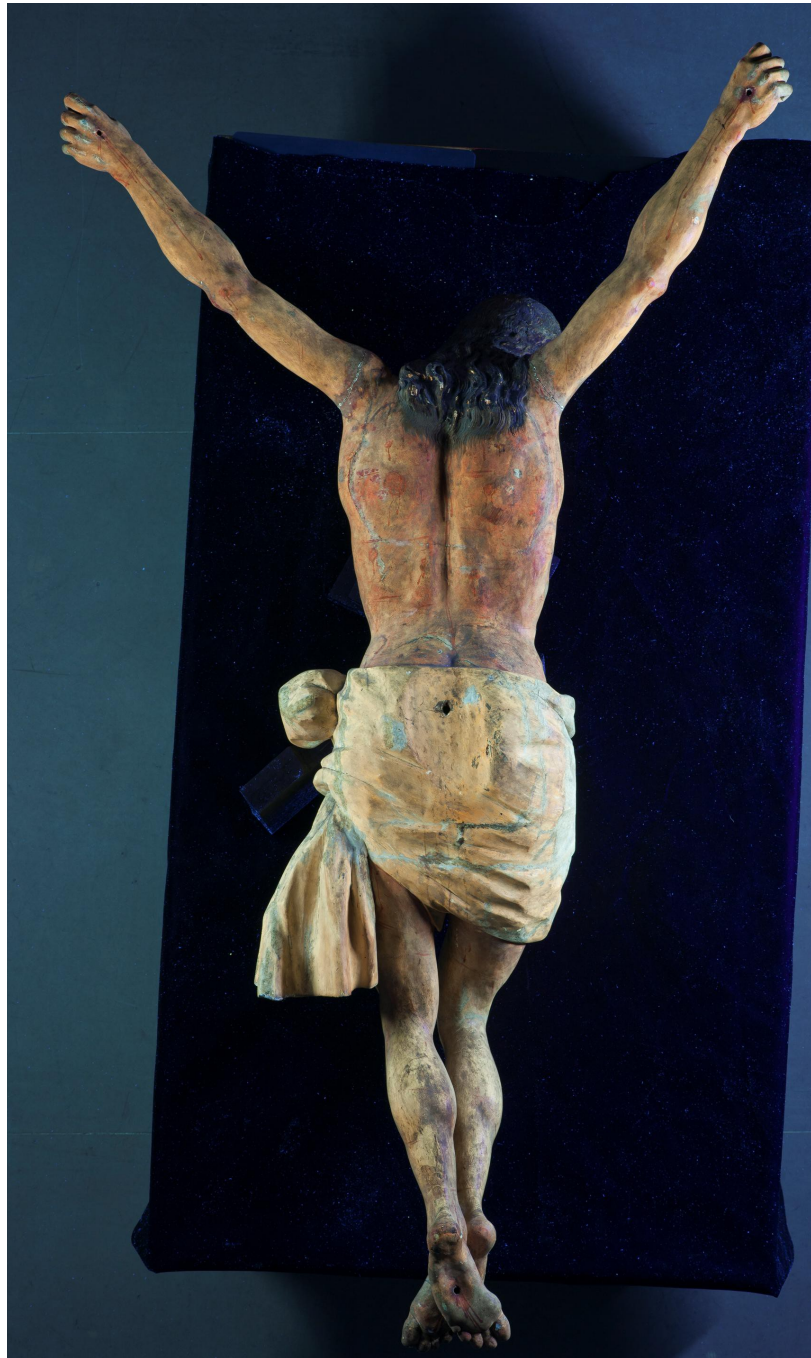


Figura IV.2.12

Datos técnicos. Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV. Las distintas intervenciones sobre la policromía adquieren tonalidades diferentes.



Figura IV.2.13

Datos técnicos. Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV.

Las intervenciones para reponer policromía o resanar soporte tienen una fluorescencia de color verdoso. Zona reconstruida con madera y repolicromada.

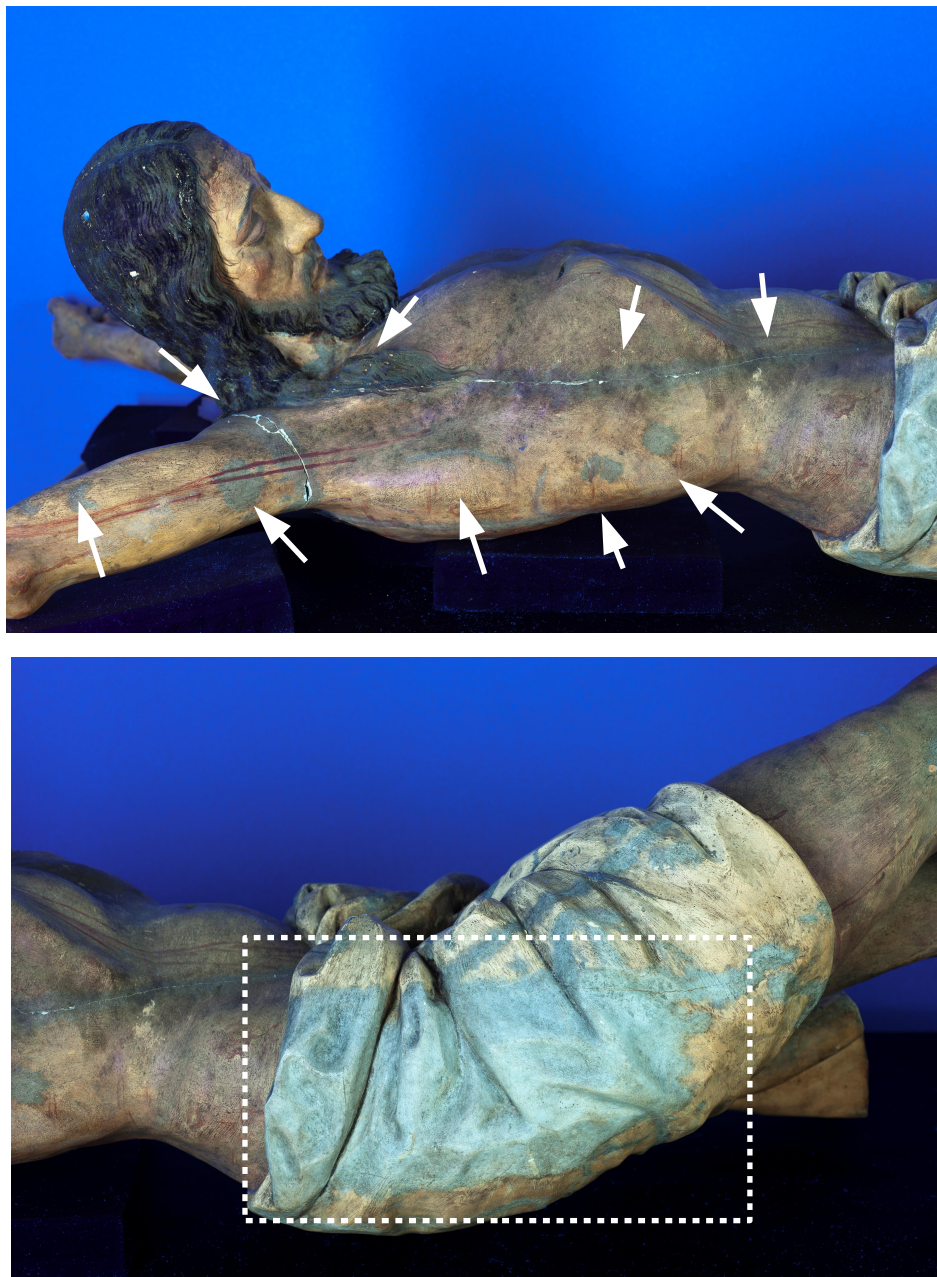


Figura IV.2.14

Datos técnicos. Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV. Las intervenciones para reponer policromía o resanar soporte tienen una fluorescencia de color verdoso



Figura IV.2.15

Datos técnicos. Intervenciones anteriores

Fluorescencia UV.

- Última intervención sobre la policromía. Con iluminación UV se define con precisión el alcance.
- La pérdida de la capa superficial añadida en 1953 deja a la vista la policromía original que ofrece una fluorescencia diferente.

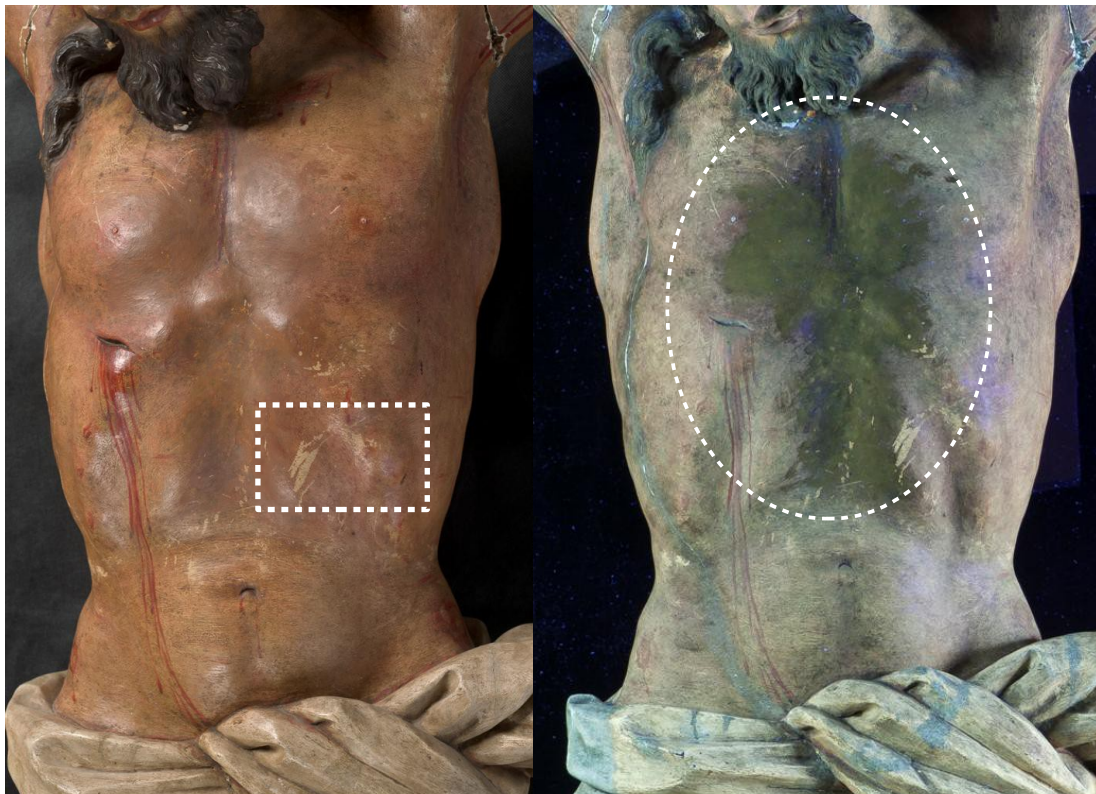


Figura IV.2.16

Datos técnicos.

En la radiografía se aprecia que el dedo meñique corresponde a una reposición y también que elementos intervienen en el ensamble del brazo.

En la UV se define el alcance de las intervenciones sobre la policromía .



Figura IV.2.17

Datos técnicos.

En la radiografía se aprecia que el dedo meñique corresponde a una reposición y también que elementos intervienen en el ensamble del brazo.

En la UV se define el alcance de las intervenciones sobre la policromía .



V. VALORES CULTURALES

El estudio del Cristo de Ánimas, se ha desarrollado con la finalidad de profundizar, desde una perspectiva histórica, en su conocimiento y valoración patrimonial, y desde la materialidad, en conocer las técnicas de ejecución y las características materiales. Todo ello encaminado en reconocer e identificar los valores patrimoniales de la obra.

Destacar en primer lugar una de las señas de identidad que posee la hermandad relativa a su estructura organizativa interna relacionada con el número de hermanos que posee: doce varones, que hace referencia al número simbólico de los apóstoles de Cristo, poniendo de manifiesto la dificultad que a lo largo del tiempo supone esta costumbre en el mantenimiento de la corporación.

Los valores artísticos de la talla se han potenciado gracias al proyecto de conservación ya que la obra ha recuperado su lectura formal por la eliminación de algunas actuaciones que mermaban los valores estéticos.

Por último no podemos olvidarnos del significado de su advocación y del ritual vinculado con las Ánimas que cada año mantiene el culto de cuyos actos son responsables los hermanos. El Cristo de Ánimas se convierte por ello en el elemento fundamental para el desarrollo de la festividad de las Benditas Ánimas del Purgatorio en la iglesia de san Pedro. Dar a conocer y transmitir los valores histórico-artísticos pero también los valores devocionales e inmateriales del Cristo de Ánimas de Peñaflor han sido prioritarios en el proyecto.

VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

El motivo que origina la intervención en la imagen del Cristo de Ánimas, objeto de esta memoria, es el deterioro tanto estructural como estético. Los problemas estructurales vienen ocasionados por el envejecimiento natural de los materiales y por las características constructivas, el más relevante puede ser el desensamblado de los brazos que ponía en riesgo la integridad de la imagen. Junto a estos problemas se encuentran las capas superficiales superpuestas a la policromía original que ocasionaban menoscabo en la percepción del cromatismo de la imagen y aportaban rasgos falseando el original, además del pésimo estado de conservación que presentaban.

Alteraciones: policromía.

En el conjunto policromo se detectan las siguientes alteraciones:

- Falta de adhesión entre los estratos polícromos y el soporte, este problema se localiza de forma puntual en los bordes de algunas pérdidas de policromía y en los bordes de las fisuras. Y de forma generalizada en la cabellera.
- Las reintegraciones y repintes llevadas a cabo en la intervención de 1953 presentaban falta de adhesión con desprendimiento de pequeños fragmentos de color. Por otro lado comenzaban a adquirir un tono más oscuro que la policromía original.
- El repinte realizado posteriormente a dicha intervención en la zona esternal se encontraba alterado cromática y materialmente.
- Pérdidas de los estratos polícromos originales, ocasionados por golpes accidentales o por el roce de la cruz y por los clavos. Las pérdidas no son numerosas.

En el cabello las pérdidas policromas son de pequeño tamaño pero numerosas, están repartidas por toda la superficie y se han producido por la pérdida de adhesión al soporte.

- Suciedad y polvo adheridos a la superficie y generalizados.

Alteraciones: soporte.

Las alteraciones detectadas en el soporte son las siguientes:

- Separación de piezas constitutivas. Los brazos se encontraban desensamblados, la espiga permanecía sujeta al brazo, y aunque el adhesivo utilizado era un estuco bastante duro no es el material adecuado para mantener unidas las piezas de madera. Otras piezas que se encontraban desensambladas eran la pierna y muslo derechos, se unen bajo la rodilla. Estas piezas permanecían unidas por un clavo de forja de grandes dimensiones.
- Fisuras provenientes de la separación parcial entre las piezas que configuran el soporte, todas tienen recorrido longitudinal salvo una en

anverso del sudario que es transversal. Estas fisuras están localizadas en :

- torso, costado derecho
 - espalda, a ambos lados
 - sudario, reverso en el lado izquierdo y en la zona media
 - sudario, anverso en la zona central
 - cara interior del muslo derecho
 - pie izquierdo
-
- Perdida de consistencia de la tela que conforma la cara anterior de la lazada del sudario.
 - Alguno de los clavos ha provocado la rotura y pérdida de la policromía que los cubría.

Documentación gráfica

Figura VI.1

Alteraciones

Fisuras. Las fisuras fueron reparadas en la intervención de 1953, los movimientos de dilatación diferentes en cada pieza han provocado la rotura de los estratos del repinte y la pérdida de pequeños fragmentos.



Figura VI.2

Alteraciones

Fisuras. Zona de unión de piezas, cara posterior de la pierna derecha, los levantamientos y pérdidas de material corresponden a los añadidos en la reparación de 1953.

En la rodilla izquierda es el clavo el que provoca esta alteración



Figura VI.3

Alteraciones

Fisuras. Zona de unión de piezas.

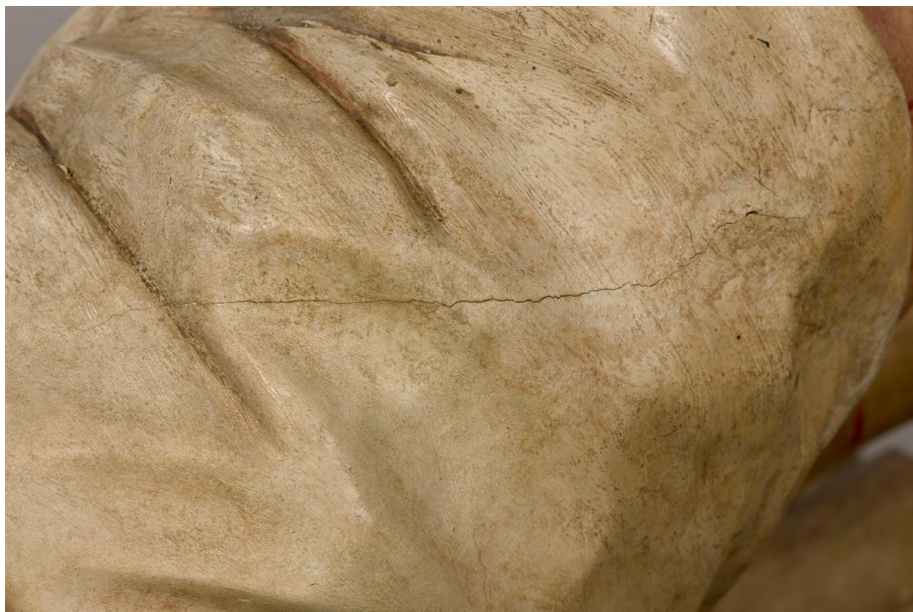
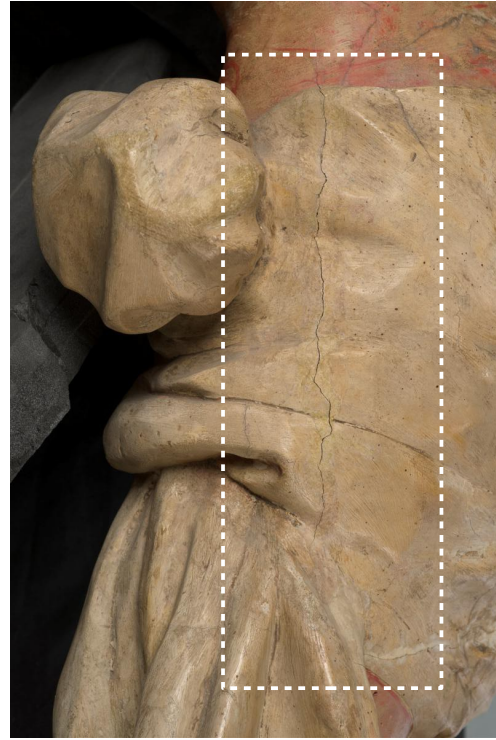


Figura VI.4

Alteraciones



Fisuras. La unión de la barba con el pecho se efectuá con yeso.



La fisura de la rodilla estaba ocasionada por pérdida de adhesión, la unidad la aportaba el gran clavo de forja introducido en su construcción. Las piezas en este ensamble se disponen a "testa".

Figura VI.5

Alteraciones

Separación del ensamble de los brazos.



Figura VI.6

Alteraciones.

Separación del ensamble de los brazos.



Figura VI.7

Alteraciones

Separación del ensamble de los brazos.



Figura VI.8

Alteraciones

Separación parcial de piezas, originalmente en la unión de estos elementos intervienen clavos con posterioridad se ha reforzado la unión entre ambos pies con más clavos.



Figura VI.9

Alteraciones

Separación parcial de piezas

Pérdidas de policromía por roces en la policromía original y en los repintes.

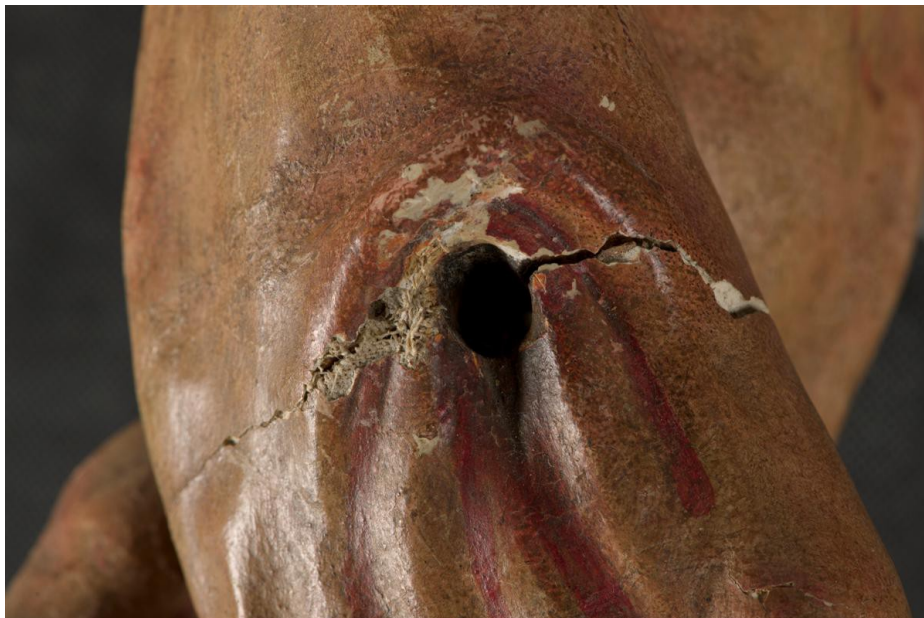


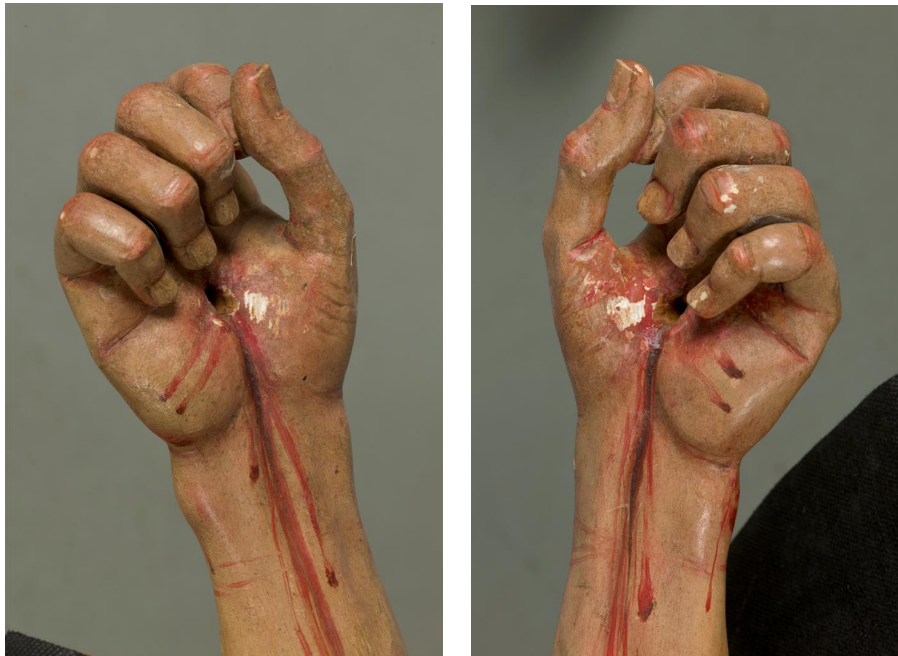
Figura VI.10

Alteraciones. Pérdidas y levantamientos de los estratos de policromía original.

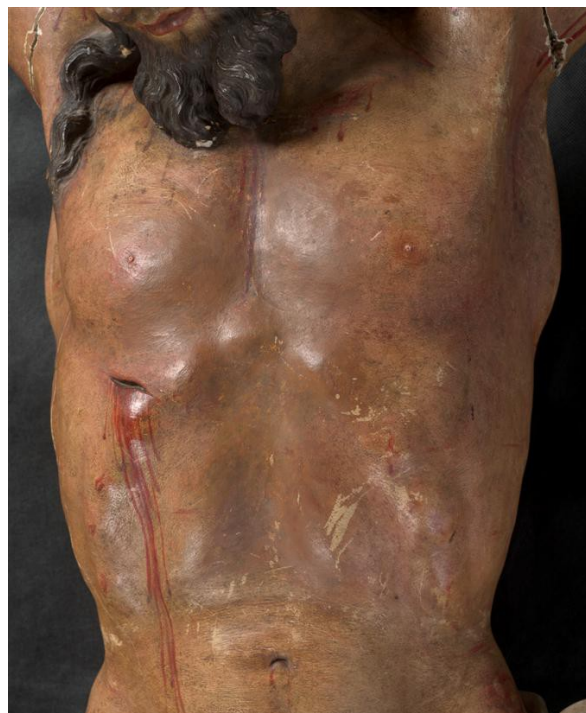


Figura VI.11

Alteraciones



Pérdidas de policromía por roces , en la policromía original y repintes.



Reintegraciones recientes sobre la policromía, desbordan el daño cubriendo parte de la policromía. Capas superpuestas al original alteradas.

Figura VI.12

Alteraciones

Pérdidas de policromía por roces , en la policromía original y repintes. Suciedad superficial adherida.



VII. METODOLOGIA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

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

Esta base teórica, junto a las necesidades de actuación que demanda la propia obra, llevan a la creación de unos criterios específicos adaptados al caso concreto que nos ocupa, en base a los resultados obtenidos.

Los tratamientos de conservación se abordan desde el principio de conservación material y actuando sobre los procesos de deterioro bajo el principio de mínima intervención.

Las capas superpuestas no originales comprometían los valores estéticos, esta situación se agravaba debido al pésimo estado de conservación en que se encontraban, su eliminación restablece la morfología características del Cristo de la Ánimas. Con respecto a los estucos fruto de intervenciones anteriores se conservaran todos aquellos que se encuentren en un adecuado estado de conservación, en el caso de que sobrepasen el daño a cubrir se eliminara el exceso enrasándolos con el borde de la laguna. También se mantendrán las reposiciones de soporte, es decir los meñiques y el fragmento de sudario, aunque se adecuaran formalmente al original.

VIII. TRATAMIENTO /ACTUACIÓN

1. Soporte

Consolidación de soporte:

- Fisura: Se consolidaron, dependiendo de la magnitud, con cola (APV) y presión, cola y polvo de madera o chirlatas y presión. En la zona posterior del sudario las fisuras se consolidó además con cola animal y fibras de lino.
- En la unión de la lazada al sudario hay una zona construida originalmente con tela encolada, esta había perdido solidez y se había perdido un fragmento. En la intervención de 1953 se reparan estos aspectos con un relleno de yeso. En la actualidad este yeso se encontraba fisurado.

- El tratamiento aplicado ha consistido en la eliminación parcial del yeso hasta dejar a la vista la madera. Consolidar la zona con pequeñas piezas de madera ensambladas con cola y polvo de madera. La tela se impregno de cola animal y las faltas se reintegraron con tela y cola animal.
- Separación de piezas. Los brazos se encontraban sujetos sólo por algunos puntos de las espigas. Para volver a ensamblarlos se eliminaron todos los estucos, los que cubrían los planos de ensamble y los que se encontraban sobre la policromía en el borde de las piezas (brazos y hombros). También se eliminaron los restos de cola que cubrían las espigas. Las espigas se encontraban bien adheridas al brazo. En la cara ensamble del hombro izquierdo se injerto una pequeña pieza de madera para completar el plano. Para ensamblarlos se encolaron y se aplicó presión.

La separación de planos de unión que presentaba el pie derecho se sello con chirlatas de madera y cola.

La fisura de la rodilla se inyectó con cola animal fuerte y se mantuvo con presión hasta su secado. En la cara anterior se introdujeron algunos hilos de lino.

2. Policromía.

- Consolidación de los estratos constitutivos mediante cola animal, presión y calor. La cabellera se fijo en su totalidad.
- Eliminación de la capa de color generalizada en el anverso de la imagen y suciedad adherida. Se efectuó mediante hisopos impregnados en white spirit.

La eliminación de esta capa deja a la vista restos de una capa de barnices y suciedad mal repartidos, se elimino con acetona e isoctano al 50%

- Las reintegraciones alteradas y desbordantes en las carnaciones se eliminaron con acetona e isoctano al 50% y mecánicamente. En el sudario se eliminaron mecánicamente ya que la adhesión al estrato subyacente era débil.
- Eliminación del repinte del pelo con acetona e isoctono al 50%.

- Eliminación de estucos en mal estado y/o que sobrepasen la pérdida polícroma, se procedió de forma mecánica.
- Reintegración del estrato de preparación. Se ha ceñido a las pérdidas de los estratos de color. Se ha utilizado un aparejo a base de sulfato cálcico y cola animal de naturaleza similar al del original.
- Reintegración del color de las zonas estucadas. La reintegración que se plantea tiene la finalidad de dar unidad a la obra sin aportar reposiciones cromáticas innecesarias. Se ha llevado a cabo atendiendo a los principios de ser discernibles del original a corta distancia y con técnica fácilmente reversible.

Se ha reintegrado con acuarelas (®*Winsor&Newton*) zonas como los pies donde el color es muy vibrante realizando rayas finas de diferentes colores. En el resto de la obra se ha aplicado una base de tempera de color uniforme de la tonalidad general de las carnaciones, sudario o cabello. Tras efectuar esta primera reintegración se ha barnizado la totalidad de la imagen (*Barniz para retocar superfino* ®*Lefranc&Bourgeois*) La reintegración ha finalizado con pigmentos al barniz (® *Maimeri restauro*) en aquellas zonas donde era necesario ajustar al colorido original.

Documentación gráfica

Figura VIII.1

Tratamiento

Prueba de limpieza.

Cabeza: Proceso de fijación de los estratos polícromos. La zona enmarcada está consolidada y exenta de polvo y suciedad adherida.



Figura VIII.2

Tratamiento

Torso: eliminación de repinte concluida en el lado izquierdo, deja a la vista el mal estado de conservación de la capa rojiza aplicada en la intervención de 1953.



Figura VIII.3

Tratamiento

Eliminación de barnices y repintes. La iluminación UV delimita con exactitud los restos de capas superpuestas al original al mostrarse con una coloración diferente.



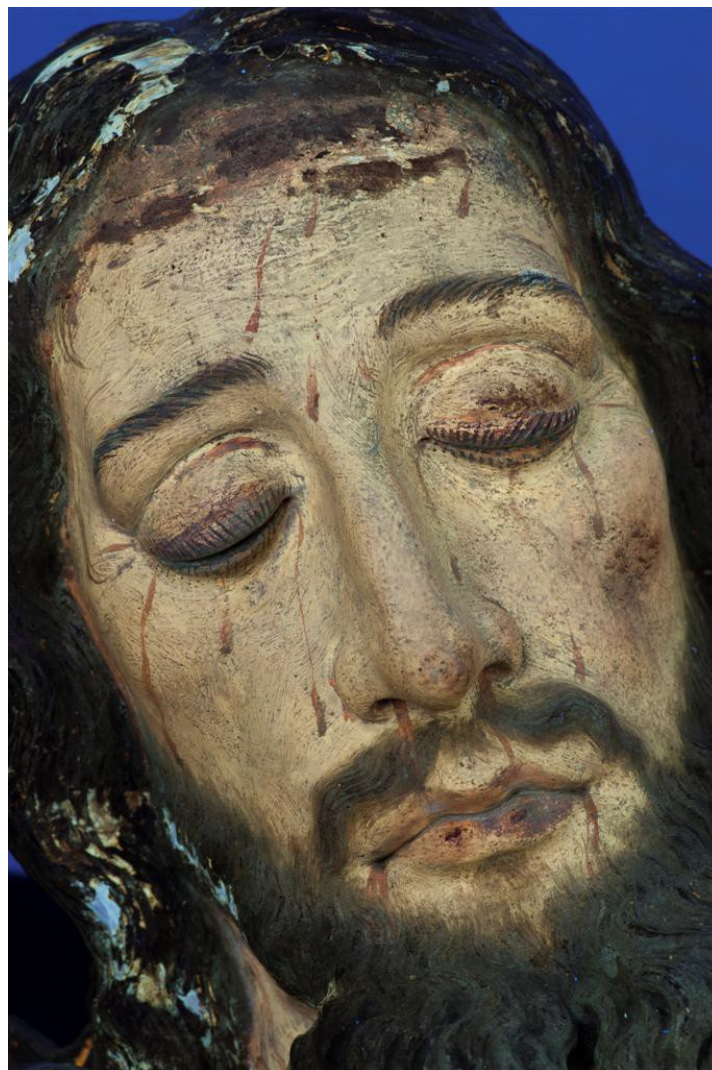
Fluorescencia UV

Figura VIII.4

Tratamiento

Eliminación de barnices y repintes.

La iluminación UV delimita con exactitud los restos de capas superpuestas al original al mostrarse con una coloración diferente: párpados, labios o frente



Fluorescencia UV

Figura VIII.5

Tratamiento

Eliminación de barnices y repintes. La iluminación UV delimita con exactitud los restos de capas superpuestas al original al mostrarse con una coloración diferente.



Fluorescencia UV

Figura VIII.6

Tratamiento

Eliminación de barnices y repintes. La iluminación UV delimita con exactitud los restos de capas superpuestas al original al mostrarse con una coloración diferente.



Fluorescencia UV

Figura VIII.7

Tratamiento

Eliminación de repintes .y enrasado o eliminación de estucos añadidos en la intervención de 1953.



Fluorescencia UV

Figura VIII.8

Tratamiento

Proceso de eliminación de capas no originales superpuesta. Tras la capa de color rojizo (C) aparecen restos de barniz y suciedad (B) . (A) superficie policroma una vez retiradas todas las capas superpuestas al original incluidos los estucos que cubrían la zona de la fisura y pérdidas de color en la unión de piezas.

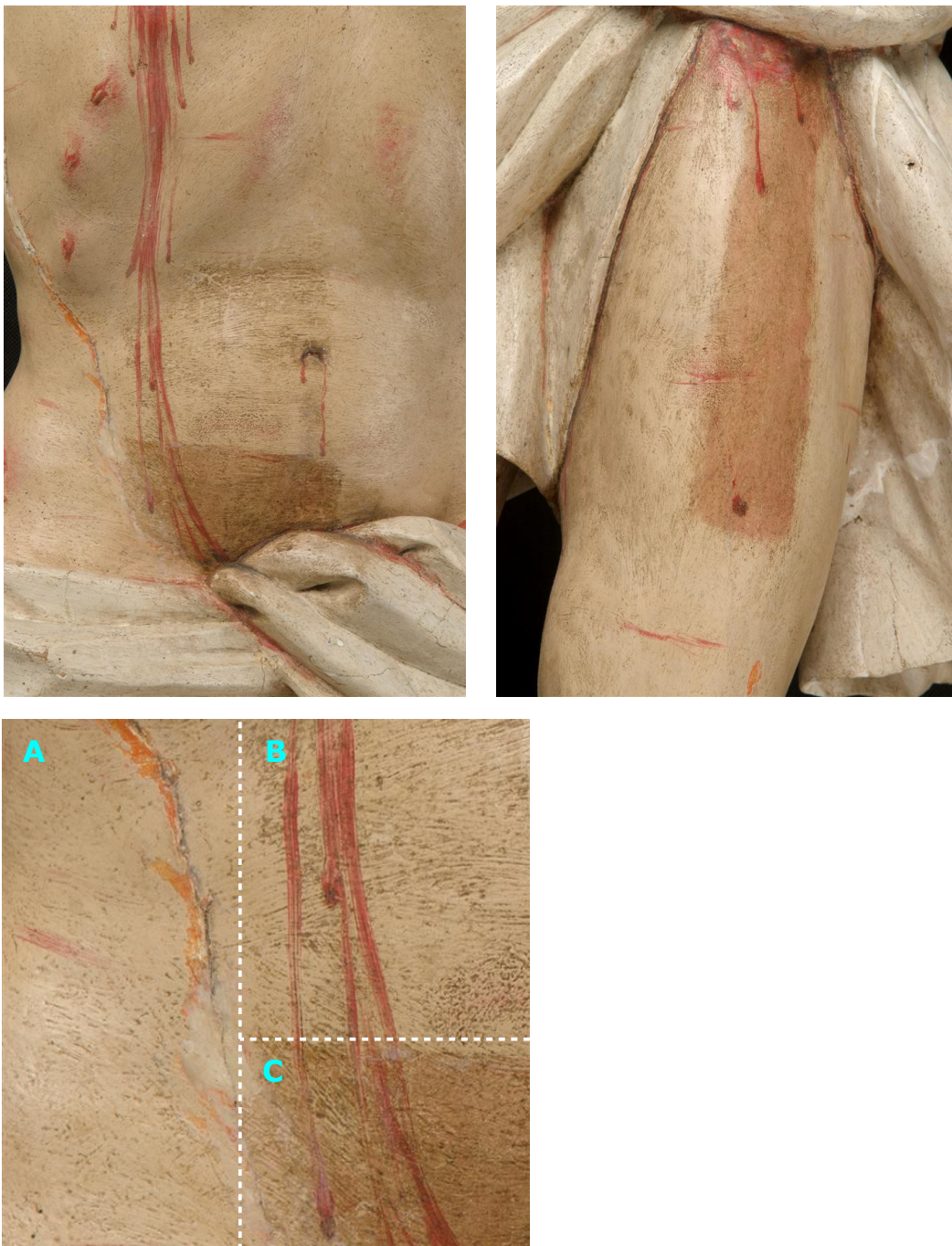


Figura VIII.9

Tratamiento

Proceso de eliminación de capas no originales superpuestas



Figura VIII.10

Tratamiento

Proceso de eliminación de capas no originales superpuestas:

A .- restos de repinte

B.- estuco blanco bajo el repinte que cubría parte de la policromía original.

C.- eliminado el estuco aparece la policromía original con restos de barniz y suciedad.

D y E .- aparejo e imprimación de minio de la policromía original.

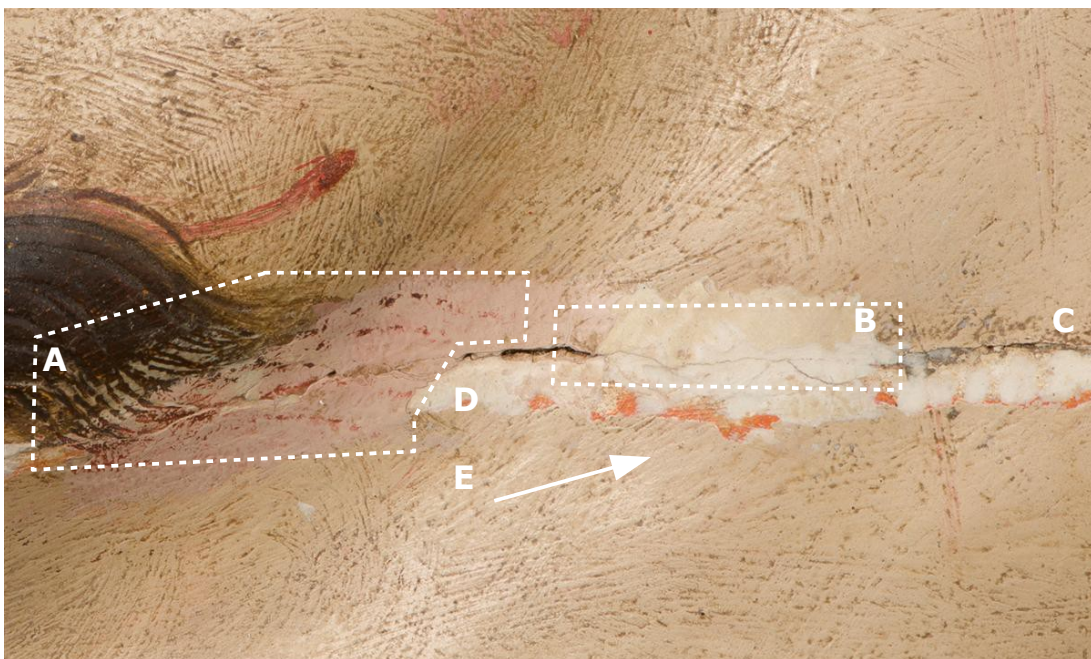


Figura VIII.11

Tratamiento

Proceso de eliminación de capas no originales superpuestas:

A.- repintes

B.- estuco

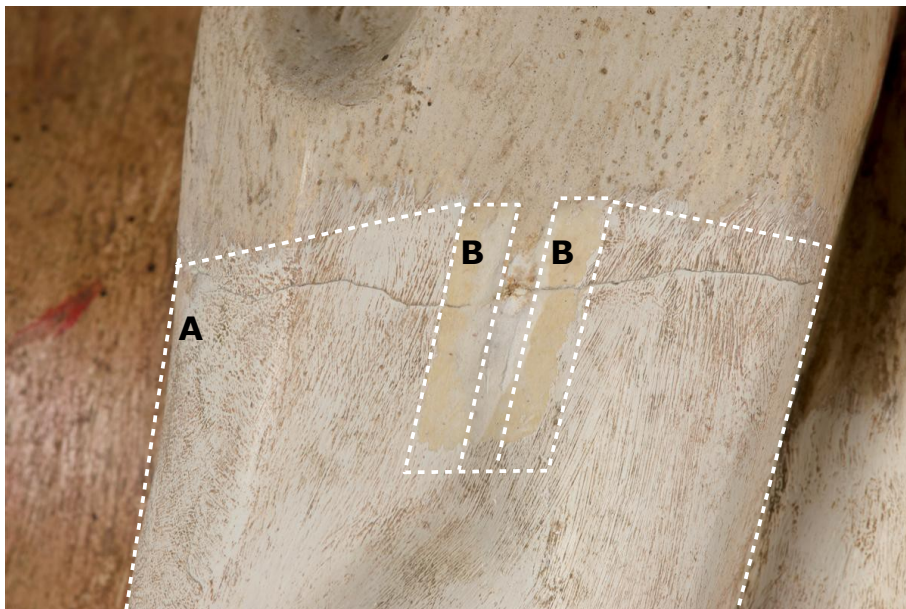
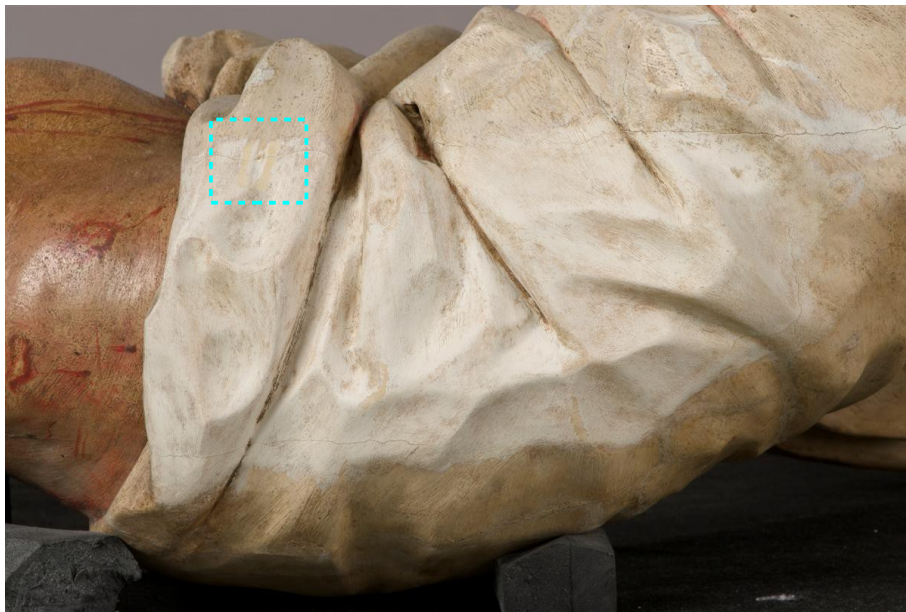
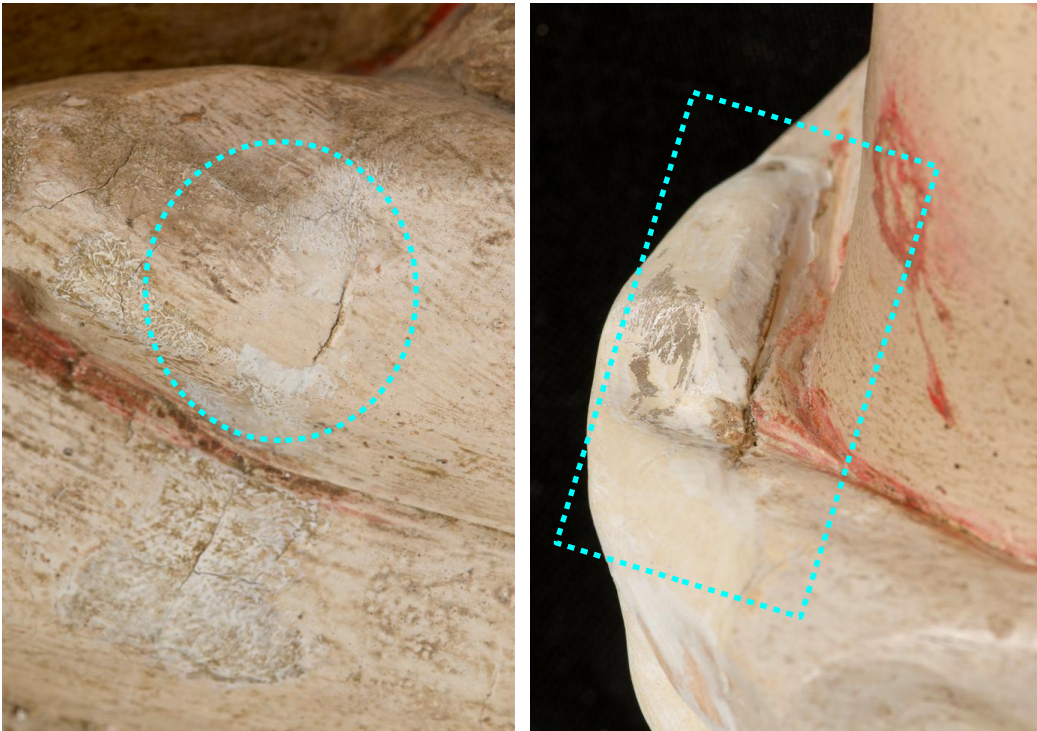


Figura VIII.12

Tratamiento

Proceso de eliminación de barnices, repintes. Y estucos desbordantes



Testigo del estado inicial de la policromía

Figura VIII.13

Tratamiento

Proceso de eliminación de barnices, repintes. Y estucos desbordantes. El estuco aplicado en el pie además de cubrir la policromía modificaba el volumen suavizando la forma.



Figura VIII.14

Tratamiento

Eliminación de estucos, cubrían los desniveles entre la unión de piezas ocasionados por las diferentes mermas que han sufrido.

En la zona posterior del sudario rellenaba un hueco de construcción de la obra y completaba el volumen esta zona estaba realizada con tela encolada.



Interior de la obra, imagen tomada con el endoscopio.

Figura VIII.15

Tratamiento

Estucos en los planos de ensamble que modificaban el perímetro y separan ligeramente los brazos.



Ensamble de los brazos una vez eliminados los estucos y colas añadidos.



Figura VIII.16

Tratamiento

Los pliegues de la reconstrucción del sudario se han simplificado ligeramente para adaptarlos la morfología del original.



Estado inicial.

Estado final.

Figura VIII.17

Tratamiento.

Proceso de estucado de pérdidas de estratos polícromos.



Figura VIII.18

Tratamiento

Proceso de estucado de pérdidas de estratos policromos.



Figura VIII.19

Tratamiento.

Reintegración cromática. Estado final.



Figura VIII.20

Tratamiento.

Reintegración cromática. Estado final.



Figura VIII.21

Tratamiento.

Reintegración cromática. Estado final.



Figura VIII.22

Tratamiento.

Reintegración cromática. Estado final.

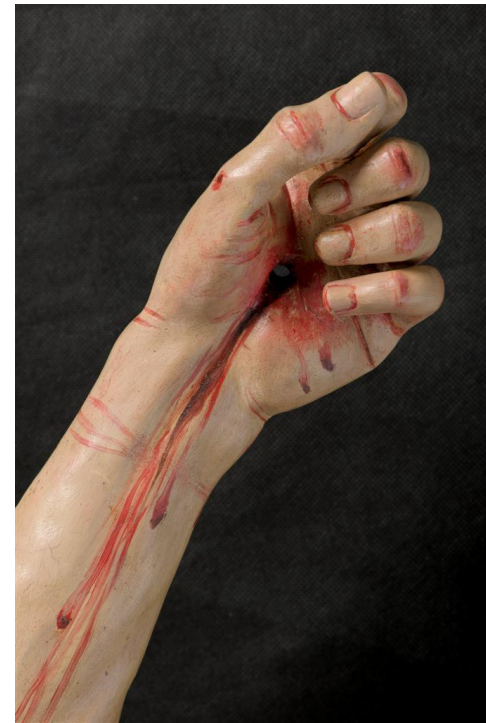


Figura VIII.23

Tratamiento

Reintegración cromática. Estado final.



Figura VIII.24

Tratamiento

Reintegración cromática. Estado final.

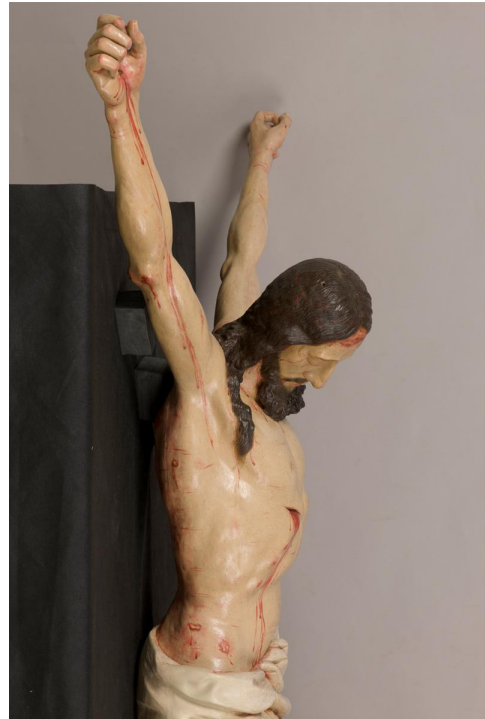


Figura VIII.25

Tratamiento

Imágenes comparativas, estado inicial y estado final



Figura VIII.26

Tratamiento

Imágenes comparativas, estado inicial y estado final

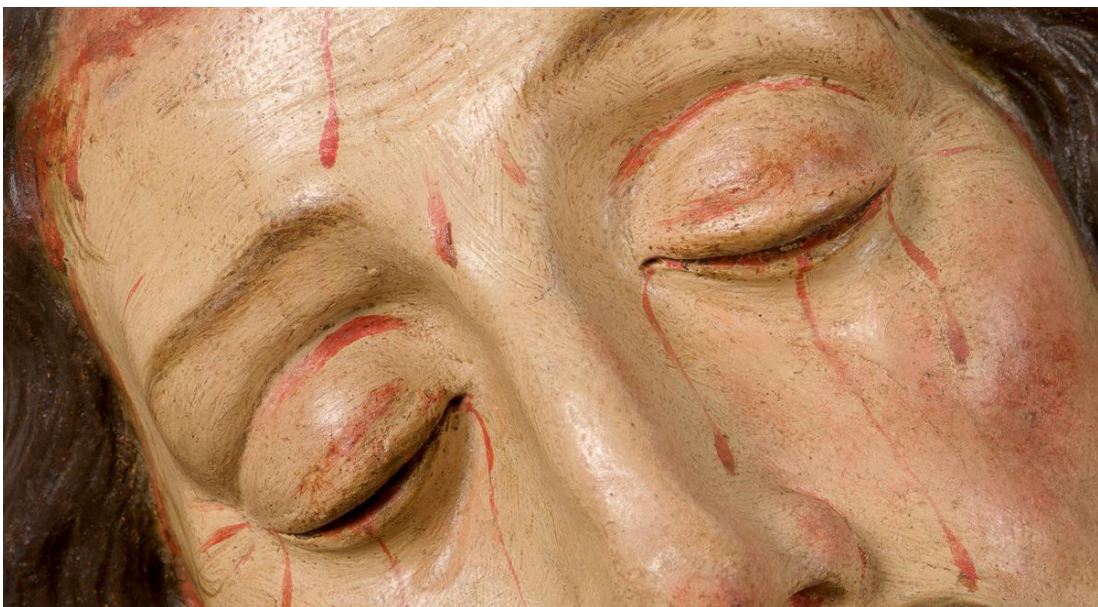
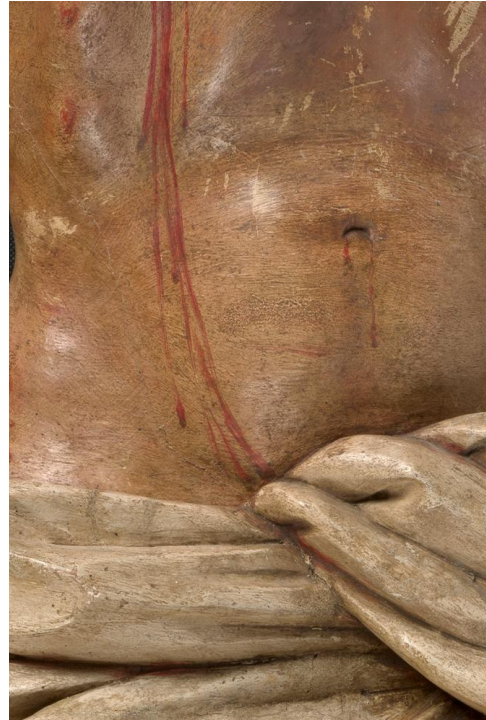


Figura VIII.27

Tratamiento

Imágenes comparativas, estado inicial y estado final



IX. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

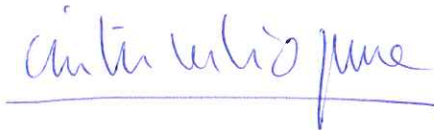
La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto. Su campo de actuación implica tanto las condiciones ambientales (temperatura, humedad relativa y contaminación) intensidad y calidad lumínica, control de plagas, como las de exposición, almacenaje, mantenimiento (limpieza, revisiones periódicas) o la manipulación de las piezas.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la imagen del Cristo de la Ánimas se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

- Las de manipulación o cambios de ubicación de la imagen deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria para llevarlas a cabo y con los medios auxiliares precisos para cada caso.
- Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones tome conciencia y no se convierta esta tarea en un acto rutinario.
- Las personas que manipulan las imágenes deben estar desprovistas de anillos, pulseras y otra clase de adornos ya que estos elementos pueden provocar accidentalmente daños irreversibles en la policromía. En el caso de tener que manipularlas se deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.
- Evitar el contacto directo con la policromía en los actos devocionales ya que impregna la policromía de restos de productos cosméticos altamente grasos. Sustituir el contacto directo por un gesto de acercamiento. En ningún caso se debe frotar la superficie policroma con cualquier tipo de paño. Este acto desgasta la policromía hasta su desaparición.
- Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda no utilizar ningún producto de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial, no eliminar los restos de cera con

un foco de calor ni con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.

- Evitar la cercanía de velas.
- No forzar en ningún caso los sistemas de anclaje.
- Al detectar cualquier alteración en el estado de conservación de la obra se aconseja contar con personal cualificado y titulado en conservación-restauración de bienes culturales para la evaluación del problema y la propuesta de las soluciones adecuadas a cada caso.



Fdo.: Cinta Rubio Faure
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Valle Pérez Cano
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
ARTÍSTICOS

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. 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.

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

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

Estudio histórico:

Valle Pérez Cano Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación (Intervención y Memoria Final):

Cinta Rubio Faure. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Análisis:

Lourdes Martín García Nombre y apellidos. Jefa de Proyecto del Laboratorio de Análisis Químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Auxiliadora Gómez Morón. Técnico del Laboratorio de Análisis. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Estudio radiográfico:

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

Estudio fotográfico

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 20 Diciembre de 2013

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN

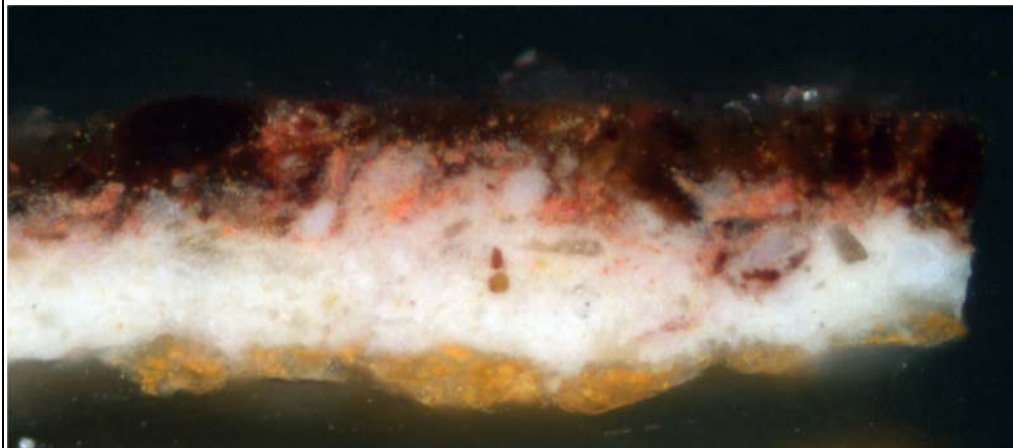


Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

ANEXOS



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



ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS
CRISTO DE LAS ÁNIMAS
(PEÑAFLORES, SEVILLA)

Julio, 2013

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se ha analizado una muestra de policromía de la obra. El fragmento de pintura se embute en una resina de metacrilato y se pule perpendicularmente para obtener la sección transversal. En esta sección se analiza tanto la capa de preparación como las de pintura.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Descripción de la muestra

ANQ1. Carnación del hombro derecho.

ANQ2. Carnación de alrededor de un orificio de clavo del pie derecho.

2.2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra 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 inorgánicas.

3. RESULTADOS

Muestra: ANQ1

Descripción: Carnación del hombro derecho (figura 1).

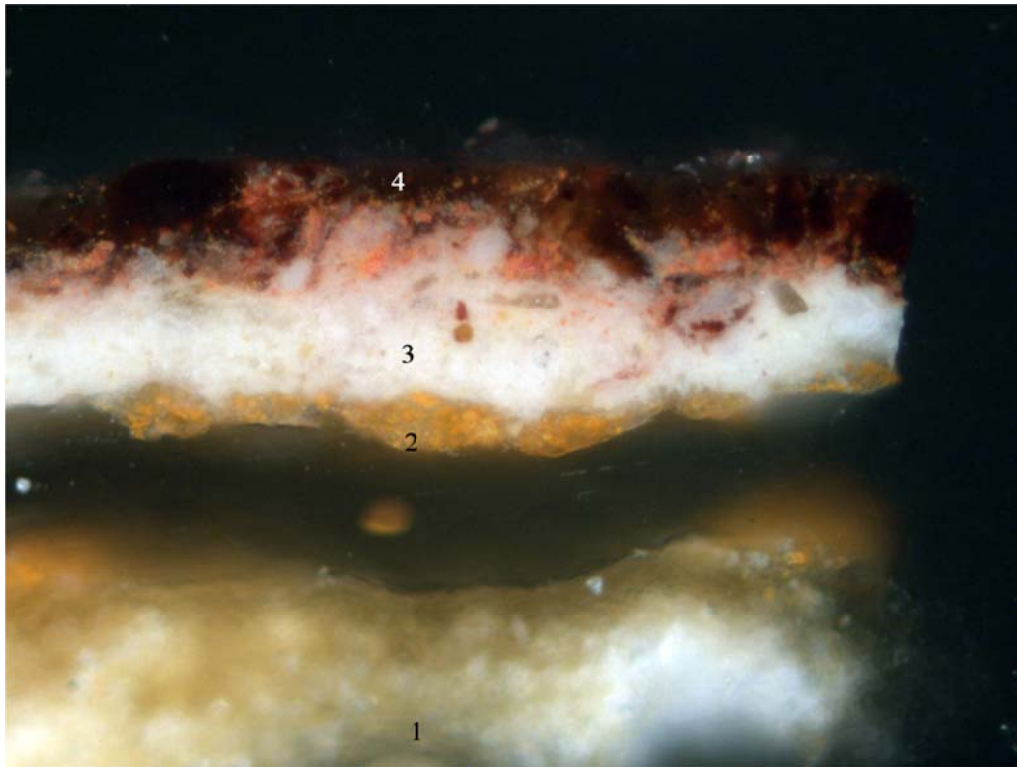


Figura 1. Estratigrafía de la muestra ANQ1

Aumentos: 200X

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación de color blanco de espesor máximo medido de 86 μm . Está compuesta por yeso y algunos granos de cuarzo.
- 2) Capa naranja cuyo espesor oscila entre 25 y 30 μm . Está compuesta por yeso y minio.
- 3) Capa de color blanco con granos ocre y naranjas en la parte superior. Su espesor medio es de 80 μm . Está compuesto por blanco de plomo, granos de aluminosilicatos férricos (tierras) y en la parte superior bermellón.
- 4) Capa de color ocre cuyo espesor oscila entre 30 y 45 μm . Está compuesta por yeso, laca roja, granos de bermellón y aluminosilicatos de hierro.

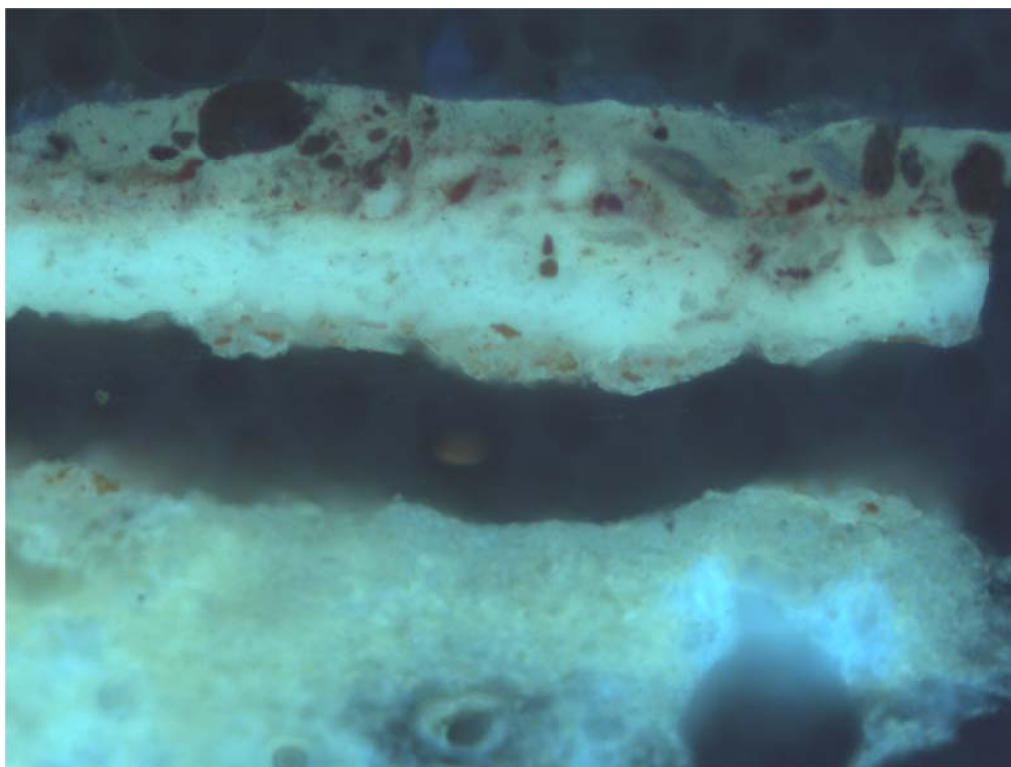


Figura 2. Imagen de microscopía óptica con luz ultravioleta.

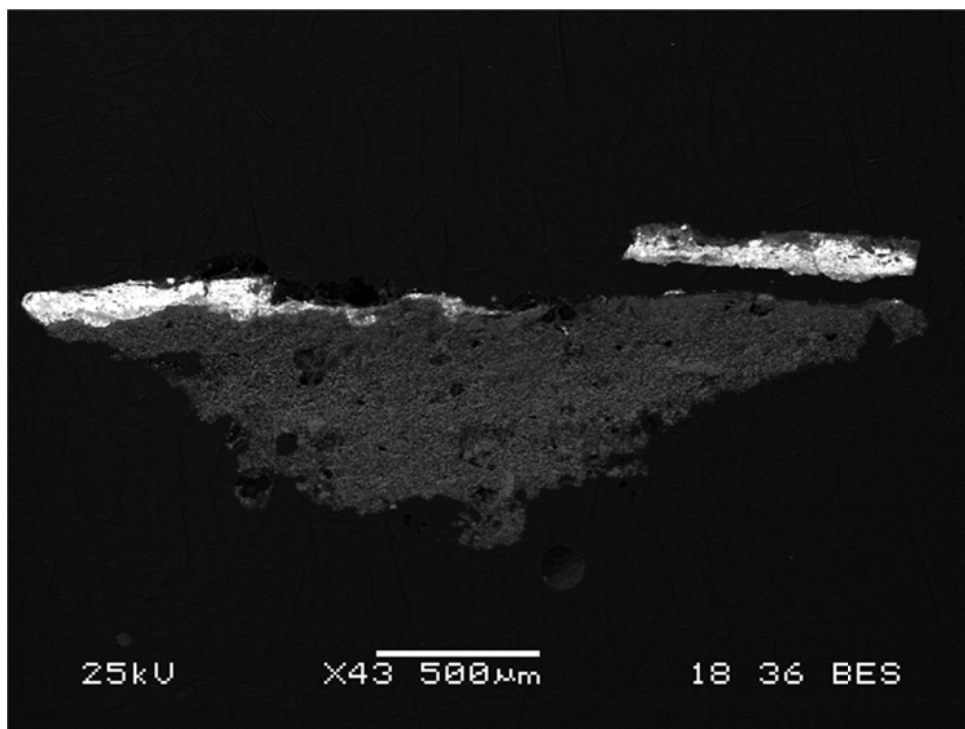


Figura 3. Imagen de microscopía electrónica de barrido en modo de electrones retrodispersados de la muestra ANQ1.

Muestra: ANQ2

Descripción: Carnación de alrededor de un orificio de clavo del pie derecho (figura 4).

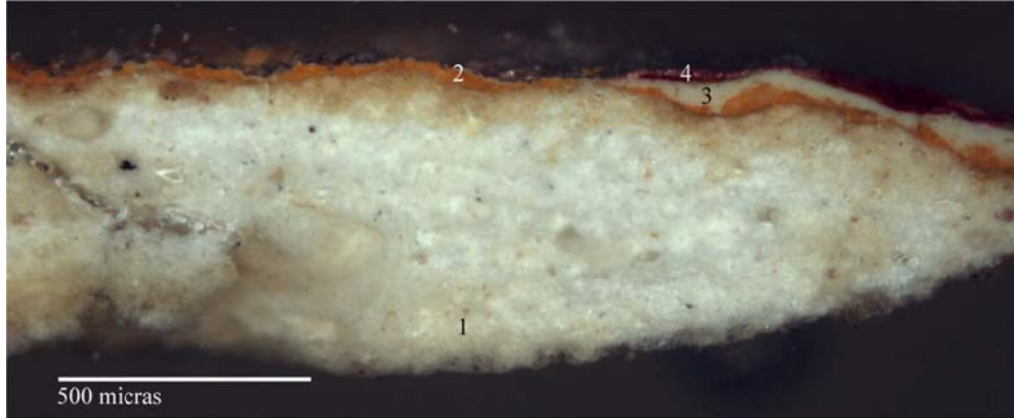


Figura 4. Estratigrafía de la muestra ANQ2

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación de color blanco de espesor máximo medido de 500 μm . Está compuesta por yeso y algunos granos de cuarzo.
- 2) Capa naranja cuyo espesor oscila entre 10 y 60 μm . Está compuesta por yeso y minio.
- 3) Capa de color blanco discontinua con granos ocres y naranjas en la parte superior. Su espesor oscila entre 10 y 60 μm . Está compuesto por blanco de plomo y granos de aluminosilicatos férricos (tierras).
- 4) Capa de color carmín cuyo espesor medio es de 10 μm . Está compuesta por yeso, laca roja y tierras (aluminosilicatos férricos).

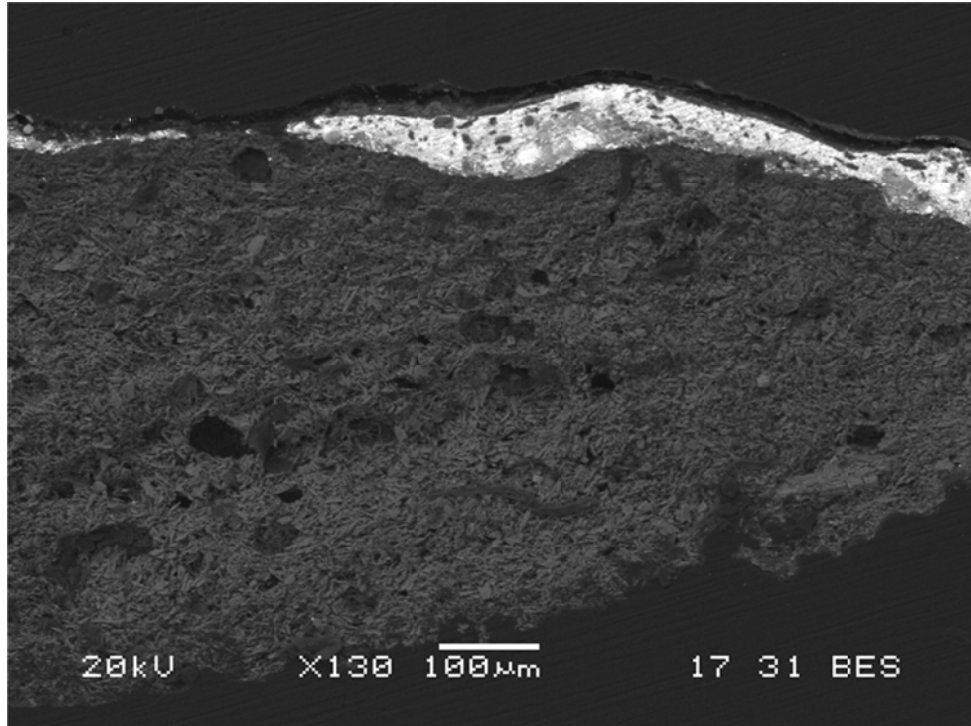


Figura 5. Imagen de microscopía electrónica de barrido en modo de electrones retrodispersados de la muestra ANQ2.

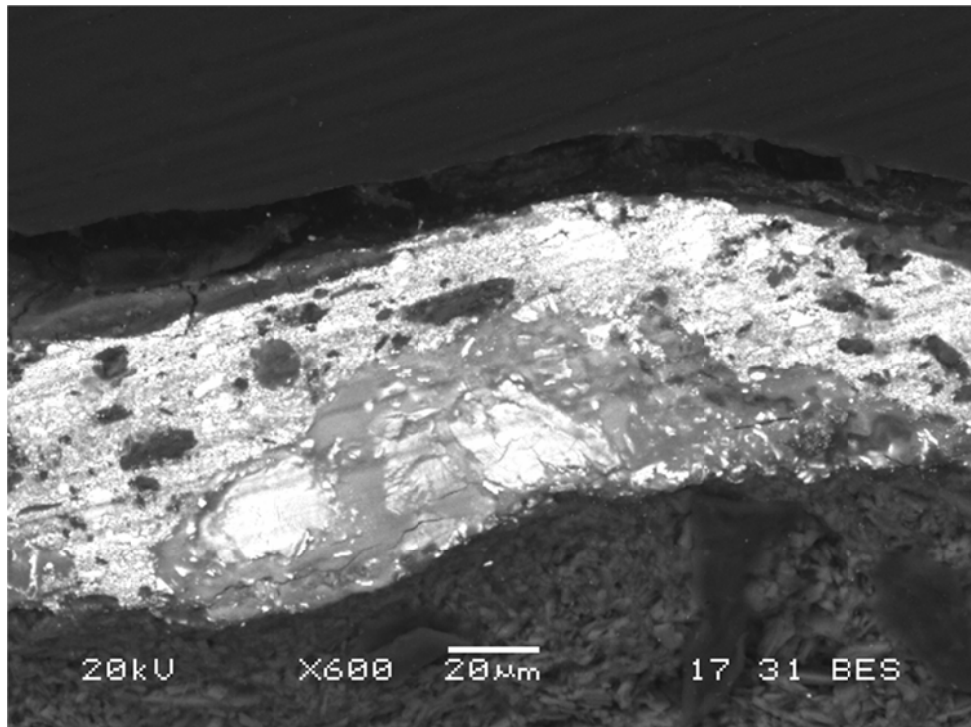


Figura 6. Imagen de microscopía electrónica de barrido en modo de electrones retrodispersados de la muestra ANQ2. Detalle últimas capas.

4. CONCLUSIONES

La capa preparatoria está compuesta por yeso y sobre ella hay una fina capa de color compuesta por minio. Sobre esta policromía se aplica una

gruesa capa de blanco de plomo con bermellón en la parte superior y sobre ella otra con laca roja y tierras.

En estas muestras se identifican como pigmentos:

- Ocre: Aluminosilicatos de hierro (tierras).
- Rojo-naranja: Minio, bermellón y laca roja .
- Blanco: Blanco de plomo.

EQUIPO TÉCNICO

Estudio Estratigráfico

Auxiliadora Gómez Morón

Laboratorio de Química

Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras. IAPH

