



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

VIRGEN DE LA ESPERANZA

IGLESIA DE LA TRINIDAD

JUAN DE ASTORGA, 1820

SEVILLA

ABRIL DE 2013



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



Índice

I. INTRODUCCIÓN.....	3
II. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	4
III. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	4
III.1. Metodología.....	4
III.2. Criterios generales.....	5
IV. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	7
IV.1. Ficha catalográfica.....	7
V. ESTUDIO DEL BIEN.....	8
V.1. Estudio histórico.....	8
V.2. Valoración cultural.....	14
V.3. Estudio técnico.....	21
VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	23
VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	26
VIII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	26
MEMORIA FINAL VIRGEN DE LA ESPERANZA, SEVILLA.....	3
IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	61
X. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.....	62
EQUIPO TÉCNICO.....	64
ANEXOS.....	65

I. INTRODUCCIÓN

A partir de una petición del Hermano Mayor de la Hermandad del Sagrado Decreto de Sevilla, al Centro de intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en lo sucesivo, IAPH) de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, ha prestado el servicio de conservación - restauración integral de la imagen de la Virgen de la Esperanza, perteneciente a esta corporación. Una vez los trabajos de conservación - restauración se dieron por concluidos, la imagen fue devuelta a la Hermandad el día tres de diciembre de 2012.

De acuerdo a los procedimientos de actuación en materia de intervención en bienes muebles del IAPH, se constituyó un órgano (denominado Comisión Mixta de Seguimiento) constituido de forma paritaria por representantes del IAPH y de la Hermandad del Sagrado Decreto. Esta Comisión se encargó de la supervisión de las actuaciones a que hace referencia el presente documento.

La intervención realizada se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento "Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento, de la imagen de la V. de la Esperanza." que con carácter previo se efectuó y entregó a la Hermandad de la Trinidad en febrero de 2000, y que además fue actualizado en mayo de 2012.

Con arreglo a la metodología de intervención en Patrimonio Mueble del IAPH, para efectuar el estudio previo y poder acometer la intervención en la imagen con las máximas garantías, dicha obra se trasladó al Centro de Intervención del IAPH, donde fue sometida a un exhaustivo reconocimiento para el cual se pusieron a disposición todos los medios científico-técnicos que el IAPH ofrece. Se efectuó, parejo a la investigación histórico-artística, una completa documentación fotográfica con diferentes tipos de iluminación, se extrajeron muestras para análisis en laboratorio y se realizó un estudio radiográfico.

Todo este trabajo previo de estudio y reconocimiento técnico, ha servido de base para la intervención en la imagen, de forma que en cuanto se recepcionó la obra en los talleres del Centro de intervención del IAPH, se procedió de inmediato a efectuar la intervención. Este documento "memoria de intervención en la imagen de la Virgen de la Trinidad" se estructura en varios apartados. En ellos se describen los datos técnicos, se analiza el estado de conservación y se expone el tratamiento llevado a cabo, incorporando los análisis complementarios a la intervención tales como el estudio químico de muestras pictóricas, la identificación del bien y el estudio histórico-artístico.

II. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El principal objetivo de la intervención llevada a cabo en la imagen de la Virgen de la Trinidad ha sido la conservación de este bien cultural para contribuir a su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles.

Asimismo ha constituido también una finalidad prioritaria la puesta en valor de la obra desde el punto de vista artístico, ya que las múltiples intervenciones de las que la imagen escultórica ha sido objeto a lo largo de su historia, habían desvirtuado ostensiblemente su percepción estética.

III. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

III.1. Metodología

La Memoria Final de Intervención se estructura en función de la metodología de trabajo desarrollada y según protocolo normalizado a favor de la calidad de la intervención y de la claridad de los contenidos expuestos.

La metodología responde a un proceso estructurado, cognoscitivo u operativo, que refleja las actuaciones llevadas a cabo y que permite dar una respuesta viable, racional y factible, a las actuaciones realizadas en función de las necesidades del bien restaurado.

Para abordar la intervención de conservación – restauración de la imagen de la Virgen de la Esperanza se estableció una metodología de trabajo que el IAPH pone en práctica para cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo de investigación y de formulación del proyecto. Todo se articula bajo la dirección del conservador-restaurador, responsable del proyecto, que tiene la función de encargar y recoger todas aquellas informaciones de interés que cada especialista aporte desde su óptica profesional. Con todas estas informaciones complementarias entre sí, el conservador-restaurador define los criterios y el carácter de la intervención.

En este sentido, con el objetivo de determinar tanto las características técnicas como el estado de conservación de la imagen se estableció conveniente la realización de una serie de estudios complementarios a la intervención:

- Se llevó a cabo un estudio histórico-artístico de la obra, que complementara las informaciones obtenidas durante el proceso de intervención.
- Se efectuó un estudio radiográfico completo de la obra, con tomas frontales y de perfil. Esta técnica nos permite conocer aspectos de la obra no reconocibles a simple vista, como planos de ensamble entre piezas de madera, elementos introducidos en el interior, aportando también datos sobre la policromía, como la presencia de otras capas policromas subyacentes.
- También se estudió la imagen con fluorescencia ultravioleta. Con este tipo

de iluminación se ponen de relieve incidencias de diversos tipos en la policromía, tales como depósitos superficiales y repintes, que aparecen con distinto color ante la exposición a la luz ultravioleta.

- Se tomaron dos muestras de policromía de tamaño milimétrico para analizar en los laboratorios del Centro de Análisis del IAPH. Se extrajeron de diferentes partes de las carnaduras, coincidiendo con los límites de pequeños daños, eligiendo muy bien la zona para que la muestra resultara significativa y que tuviera el mayor número de estratos. El análisis de laboratorio se centró en identificar los pigmentos, y cargas que intervienen en la policromía, así como en conocer la secuencia estratigráfica exacta.
- Por otro lado, en el taller se realizó el estudio de la superficie policroma con un microscopio digital y con estereomicroscopio, observando la superficie policroma con una lente de gran aumento.

Paralelamente al desarrollo de los tratamientos necesarios para la intervención de conservación – restauración se llevó a cabo un estudio histórico - artístico, que ayudara a complementar las informaciones obtenidas en el estudio de la obra

III.2. Criterios generales

Toda esta metodología de actuación debe apoyarse en unos criterios generales que seguirán unos principios de actuación básicos tales como:

. 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.

. 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.

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

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

. Tener en cuenta 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.

IV. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

IV.1. Ficha catalográfica

Nº reg.: 43E/99

1. Título u objeto: Virgen de la Esperanza
2. Tipología: escultura
3. Localización
 - 3.1. Provincia: Sevilla.
 - 3.2. Municipio: Sevilla.
 - 3.3. Ubicación: Capilla de la Hermandad del Sagrado Decreto. Basílica M^a Auxiliadora.
 - 3.4. Propietario: Arzobispado de Sevilla.
4. Categoría del bien
 - 4.1. Estado de protección: No tiene.
 - 4.2. Figura de protección: No tiene.
5. Valoración cultural

Valor artístico y devocionario.
6. Datos históricos-artísticos-arqueológicos
 - 6.1. Autor/es: Juan de Astorga.
 - 6.2. Cronología/época: 1819-1820.
 - 6.3. Estilo/contexto cultural: Romántico.
7. Identificación física
 - 7.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.
 - 7.2. Dimensiones: 166 cm. X 58 cm. X 44 cm. (h x a x p).
 - 7.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta.
 - 7.4. Descripción y/o iconografía: Virgen dolorosa de candelero.
8. Uso/función

Devocional y procesional.

V. ESTUDIO DEL BIEN

V.1. Estudio histórico

1. Origen del bien

La Virgen de la Esperanza es una de las imágenes titulares de la Hermandad del Sagrado Decreto. Esta corporación tiene su origen en la primitiva hermandad de las Cinco Llagas de Nuestro Señor Jesucristo constituida durante la primera mitad del siglo XVI y siendo aprobadas sus reglas en 1555.

Estuvo vinculada al antiguo convento trinitario de Santas Justa y Rufina, de hecho las mencionadas reglas son aprobadas por un Capítulo General de la Orden Trinitaria celebrado en Córdoba en 1570. Por esta época procesionaba con un Crucifijo grande que portaba un hermano.¹

En el siglo XVII se introdujo en la estación de penitencia un paso con la imagen de Jesús Crucificado derramando hilos de sangre de sus cinco llagas que recogía en un cáliz una imagen de la Magdalena arrodillada al pie de la cruz. A ambos lados iban la Virgen y San Juan.

La advocación de Nuestra Señora de la Esperanza, referida a la dolorosa titular de la Hermandad, consta desde el último cuarto del siglo XVII.

También en este siglo se incorporó a la Hermandad el misterio del Sagrado Decreto.

En el siglo XVIII se tienen escasos datos de la cofradía. El terremoto de Lisboa de 1755 ocasionó graves daños en la capilla, quedando arruinada. A partir de 1776 entró la Hermandad en un periodo de decadencia, llegando incluso a desaparecer a finales del siglo. En 1790 los religiosos trinitarios emiten un informe al Arzobispado sobre el pésimo estado en que estaba la capilla de la Hermandad y sus imágenes.

Será en el siglo XIX cuando consiga recuperarse renovando sus reglas en 1819, el mismo año que adquieren una nueva imagen mariana que va a llevar, como la primitiva, la advocación de la Esperanza.

A mediados del XIX se inició otra etapa de declive la Hermandad de la que no se recuperó hasta principios del siglo XX. En 1907 se reorganizó y en los años siguientes se renovaron sus enseres y se restauró su patrimonio.

La actual imagen de la Virgen de la Esperanza fue realizada por el escultor Juan de Astorga entre 1819 y 1820, según consta en el recibo del pago al escultor que se conserva en el Archivo de la Hermandad².

1 Solís Chacón, P.: Pontificia, Real, Muy Ilustre Hermandad Sacramental y Archicofradía de Nazarenos del Sagrado Decreto de la Santísima Trinidad, Santísimo Cristo de las Cinco Llagas, María Santísima de la Concepción, Nuestra Señora de la Trinidad y San Juan Bosco, en Crucificados de Sevilla. T.II. Sevilla, 1998. Pág. 412. Ibidem: La fundación de la Hermandad. En Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad. Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto. Delegación de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2011. Págs. 39-74.

2 Roda Peña, J.: Imaginería procesional en la Hermandad de la Trinidad. En VII Simposio de Hermandades y cofradías de Sevilla y su provincia. Fundación Cruzcampo. Sevilla, 2006. Págs. 251-280

La transcripción del documento es la siguiente: "Recibí del padre fray Juan Cabello cuatrocientos reales de vellón para dar principio a la escultura de una Señora de dolores, para la cofradía del Sagrado Decreto situada en el convento de la Santísima Trinidad Calzada, la que ha quedado ajustada en novecientos reales de vellón concluida y pintada. Sevilla y junio 19 de 1819". Firmado por Juan de Astorga. En el ángulo inferior izquierdo consta "Recibí el total de la cantidad. Sevilla y febrero 9 de 1820."³

Por tanto la imagen cuyo costo fue de 900 reales, incluida la policromía, debió realizarse entre junio de 1819 y febrero de 1820. Desde su adquisición por parte de la Hermandad se incorporó al paso de las Cinco Llagas, en el cual estuvo procesionando hasta 1924 cuando salió por primera vez en un paso de palio.

Se desconoce quién fue el autor de la policromía. Por estos años trabajaba con Juan de Astorga el pintor Juan de Ojeda, quién policromó el Crucificado de la Providencia que preside la capilla sevillana de la Escuela de Cristo, realizado por Astorga entre 1818-1820.

En opinión de José Roda Peña el religioso trinitario Fray José Cabello, que fue hermano, capellán de la Hermandad y Padre vicario del convento sevillano de trinitarios calzados, pudo ser el patrocinador de la imagen ya que, según el citado profesor, en el Libro de Clavería de la Hermandad no hay ninguna anotación del pago al escultor.⁴

2. Cambios de ubicación y/o propiedad

La imagen ha permanecido siempre en la capilla que la Hermandad posee en el antiguo templo del convento de Trinitarios Calzados, actual basilica de Ma Auxiliadora.

Únicamente en determinados momentos del siglo XX ha cambiado su ubicación para evitar su destrucción. Tras los sucesos ocurridos en mayo de 1931 y el incendio de la iglesia de San Julián en 1932, los hermanos decidieron retirar la imagen del culto y fue llevada a una casa en la calle Enladrillada. Al poco tiempo se la trasladó a la calle Relator, domicilio y lugar de trabajo de un hermano de la cofradía. Posteriormente, durante el verano del año 1936 fue custodiada en el domicilio de otro hermano ubicado en la calle San Vicente nº 6.⁵

3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas

En el archivo de la Hermandad están documentadas diversas restauraciones. La más antigua de la que tenemos noticia fue realizada por Ángel Rodríguez Magañas. Debió llevarla a cabo a finales de 1907, porque consta en el mencionado archivo un recibo con fecha de 12 de enero de 1908 por el que se le abonaron por este concepto 75 pesetas.⁶

Posteriormente en 1947 fue intervenida por Sebastián Santos, según la

3 Fue trascrito por primera vez por González Gómez, J.M.: Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista. En Las cofradías en el siglo de la crisis. Sevilla, 1991. P. 134.

4 Roda Peña, J.:Op. Cit. Págs. 264 y 265.

5 Recio, J.P.: Las cofradías de Sevilla en la II República. Abec editores. Sevilla, 2011. Pags. 99 y 313.

6 Roda Peña, J.:Op. Cit. Pág. 265.

información proporcionada por la Hermandad le colocó una pletina metálica en la cabeza para sujetar la corona. En 1996 y 1999 se realizaron otras intervenciones menores, como el cambio de las lágrimas y las pestañas. En el año 2000 fue restaurada por Luis Álvarez Duarte efectuando unas modificaciones en la talla del torso que han anulado la posibilidad de estudiar la morfología primitiva de la talla.

Respecto a esta última restauración comenta el propio Álvarez Duarte: "le coloqué un nuevo candelero y le rehice el busto, completándolo hasta las caderas, siguiendo el modelo de Astorga. También se le añadieron brazos articulados de rótula. Le corregí los fallos que se le notaban, causados por los afileritos, que le habían afectado bastante. Se veían las huellas en las sienes, la nuca y el cuello."⁷

Según la documentación fotográfica del informe diagnóstico redactado por el IAPH previamente a la restauración de Álvarez Duarte, en febrero de 2000, se observa como el torso estaba tallado en madera hasta la zona del busto. Desde aquí hasta la cintura tenía unos listones de madera forrados de tela y a continuación otra pieza de madera que formaba las caderas.⁸

Mediante el análisis de las radiografías realizadas a la imagen en el IAPH se ha comprobado que, salvo las modificaciones comentadas respecto al torso, la talla no presenta alteraciones volumétricas de importancia en la cabeza y las manos.⁹

Las conclusiones del estudio de correspondencia de capas policromas y los análisis de caracterización de materiales realizados durante su intervención en el IAPH, indican que la imagen presenta dos capas de policromía en la cabeza y las manos. La primera de ellas debe ser la primitiva y la segunda, que vemos actualmente, se puede relacionar con la intervención de finales de 1907.¹⁰

Esta última es el aspecto estético que se ha consolidado de la imagen desde entonces, al no conocerse ningún documento gráfico anterior a esta fecha.

4. Análisis iconográfico

La imagen es una representación de una Virgen Dolorosa con la advocación de nuestra Señora de la Esperanza. Dicha advocación consta como denominación de la primitiva imagen mariana de la Hermandad en documentos de 1675 y 1680 aunque se desconoce su origen.

La iconografía de la Virgen Dolorosa se fundamenta en el papel de corredentora desempeñado por la Virgen en la vida de Jesús pero especialmente durante su pasión y muerte. Ya en la presentación de Jesús en el templo, el anciano Simeón le profetizó a la Virgen que su hijo sería signo de contradicción y que una espada le atravesaría su alma (Lc. 2, 34-35).

La devoción a este tipo iconográfico surge y se desarrolla junto a la práctica del

7 León J.J.: El Niño imaginero. Medio siglo de cofradías con Álvarez Duarte. Editorial jirones de Azul. Sevilla, 2012. Págs. 370- 371.

8 Informe preliminar sobre el estado de conservación y propuesta de tratamiento de la imagen de la Virgen de la Esperanza. IAPH. Sevilla. Febrero, 2000. Informe de actualización del diagnóstico de estado de conservación y propuesta de tratamiento en la imagen de la Virgen de la Esperanza. 18 de mayo de 2012.

9 Ver apartado IV. 2. Estudio técnico.

10 Ver apartado IV. 2. Estudio técnico.

Vía Crucis, acto piadoso que conmemora la Pasión de Cristo y fue difundida en Andalucía por el beato Álvaro de Córdoba al volver de tierra santa en el año 1420. La representación iconográfica de la Dolorosa aparece perfectamente definida a finales del siglo XVI en toda Andalucía y perdura a través del momento barroco hasta nuestros días.

El modelo suele ser siempre el mismo, son imágenes de candelero para ser vestidas. En consecuencia, solo presentan talladas perfectamente en madera la cabeza, el cuello y las manos.

Desde finales del siglo XVII y sobre todo a partir del siglo XVIII llevan además una serie de aditamentos como ojos de cristal, pestañas y cabellos postizos.

La indumentaria de las imágenes marianas dolorosas se fija en el siglo XVI. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, encargó al escultor Gaspar de Becerra que realizara una imagen de vestir de la Virgen de la Soledad o de las Angustias tomando como modelo la que estaba representada en un cuadro que había traído de Francia. Cuando fue terminada se expuso la imagen vestida con el traje de la condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la reina, en una capilla de la iglesia del Buen Suceso o Servitas de Madrid. En este lugar se fundó en 1567 una cofradía o congregación que difundió esta advocación por muchos pueblos de España. De ahí que las imágenes marianas dolorosas luzcan anacronicamente la indumentaria de una viuda o dueña de la época de Felipe II, en sustitución del típico traje hebreo.

5. Análisis morfológico-estilístico.

Con respecto a su morfología, la Virgen de la Esperanza es una imagen de candelero que tiene talladas únicamente la cabeza y las manos, muestra el cuerpo abocetado y los brazos articulados como es común en este tipo de obras.

La cabeza se encuentra ligeramente inclinada hacia su derecha, el rostro es ovalado con el mentón un poco pronunciado hacia delante y un hoyuelo en la parte central. Muestra el entrecejo suavemente fruncido y las cejas se curvan sutilmente. Los ojos son grandes están realizados en cristal y tienen el párpado superior ligeramente cerrado, mostrando la dirección de la mirada hacia abajo. La nariz es recta presentando un perfil de aspecto muy clásico con las fosas nasales poco marcadas.

Tiene la boca entreabierta, dejando ver parte de los dientes y la lengua que se encuentran tallados. Los labios muy perfilados no son muy gruesos y presenta la zona del surco naso labial ligeramente abultada.

El cabello está abocetado, tallado con incisiones poco profundas de la gubia, muestra raya en el centro y se dispone hacia atrás sobre la nuca cubriendo la zona superior de las orejas que están talladas.

Las manos son estilizadas, los dedos son más gruesos por la base y se van estrechando hacia el extremo de las uñas que están marcadas. Los dedos meñiques se disponen retranqueados hacia atrás. Por el dorso destacan los hoyuelos en la zona del arranque de cada dedo.

Ya se ha comentado que la policromía que presenta actualmente la imagen debió ser aplicada en la restauración de 1907.

La imagen de la Virgen de la Esperanza muestra una expresión calmada y sosegada, tratamiento expresivo que pone de manifiesto la influencia del espíritu romántico. Se aprecian también en la talla rasgos de gran clasicismo, serenidad y elegancia, características estéticas que se van imponiendo en la imaginería religiosa sevillana realizada entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Se produce entonces un alejamiento del excesivo dramatismo barroco y esto se hace patente en la producción del escultor Juan de Astorga.¹¹

6. Estudio comparativo con otras obras del autor y/o época. Antecedentes.

Juan de Astorga Cubero nació en Archidona (Málaga) el 22 de agosto de 1777, trasladándose muy joven a Sevilla entre los años 1789 y 1791, donde realizó sus estudios. En la parroquia de Santa Catalina de la ciudad hispalense contrajo matrimonio el año 1801, con María Josefa Miranda, natural de Sevilla.¹² Fruto de ese matrimonio nacieron tres hijos varones y dos hembras. El primero de los varones llamado Antonio nació en 1802, el segundo fue Francisco nacido en 1804, este fue sacerdote, párroco de la iglesia sevillana de San Vicente, llegando a ser canónigo de la Catedral de Sevilla, Secretario del Arzobispado hispalense, y también llegó a ser deán de la Catedral de Córdoba. El tercero de nombre Gabriel, cuyo nacimiento se produjo en 1805, se dedicaría al mundo de la escultura como su padre. No se conocen los nombres de sus hijas ni las fechas de nacimiento, una de ellas se casó con alguien apellidado Jiménez y tuvo un hijo llamado Gumersindo que fue también escultor como su tío Gabriel y su abuelo Juan.¹³

Juan de Astorga comenzó sus estudios en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes en 1793 donde tuvo como profesores a Cristóbal Ramos (1725-1799) que ostentaba el cargo de Teniente de Escultura de dicha escuela, y a Blas Molner que fue Director de dicha sección. El primero fue también su maestro en el ámbito del propio taller.¹⁴

Una vez finalizada su etapa de formación pasó a la labor docente en dicha institución. En 1810 fue nombrado profesor ayudante de escultura, llegando incluso a ocupar la dirección de esta sección entre los años 1825 hasta su muerte en 1849.

Entre los años 1818 y 1824 completa su formación artística matriculándose en la sección de arquitectura.

Su formación neoclásica la plasmó de manera más evidente en sus esculturas civiles y retablos. También desarrolló su profesión como escultor y restaurador de imágenes religiosas. Las pérdidas que ocasionó la invasión francesa hizo que el artista fuera requerido por diversas hermandades que habían perdido sus

11 Ruiz Alcañiz, J.I.: El escultor Juan de Astorga. Sevilla. 1985. Roda Peña, J.: Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga. Laboratorio de Arte. Nº 10. Sevilla, 1997. Págs. 269-288. Roda Peña, J.: Juan de Astorga, restaurador. Laboratorio de Arte. Nº 23. Sevilla, 2011. Págs. 351-374.

12 Roda Peña, J.: Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga. Laboratorio de Arte. Nº 10. Sevilla, 1997. Pág. 271.

13 Roda Peña, J.: *Juan de Astorga: Novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico*, en Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007. Pág. 143.

14 Roda Peña, J.: Juan de Astorga, restaurador. Laboratorio de Arte. Nº 23. Sevilla, 2011. Págs. 352-353.

imágenes en las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva.

Formó parte de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País donde ingresó en 1821, una institución fundamental para el desarrollo económico, cultural y educativo de Sevilla y su provincia. También fue socio del Liceo Artístico y Literario de Sevilla.

Fue hermano de varias cofradías sevillanas, como la Hermandad de las Siete Palabras, el Amor, la Sacramental de San Pedro, el Silencio y el Santo Entierro, para las cuales también trabajó como escultor y como restaurador.

En 1835, con el decreto de desamortización, se le nombró junto a otros artistas como Andrés Rossi, o José Domínguez Becquer, miembro de una comisión para inventariar los bienes desamortizados con los que en septiembre de ese año se ordenó la creación de un nuevo Museo de la ciudad.

Astorga irrumpe en el panorama artístico hispalense como creador de un estilo propio, logrando unificar en su obra el realismo barroco con la serenidad clásica sin romper de manera dramática con la aportación de los grandes maestros de la escultura sevillana.

Entre sus primeros trabajos documentados hay que citar una serie de restauraciones de diversas imágenes marianas.¹⁵ En 1801, dos años después de morir su maestro, restauró la imagen sevillana de la Virgen del Valle del antiguo convento franciscano del mismo nombre. Además de la imagen de la Virgen de la Soledad de Castilleja en 1817 y en 1820 el busto de Dolorosa realizado por Cristóbal Ramos en 1776 para la familia Portela y Pimentel (que donaron a la iglesia de San Ildefonso y es la actual Virgen de la Salvación ubicada en el templo de San Bartolomé).

Además también realizó trabajos de restauración en varias imágenes dolorosas de titulares de cofradías de penitencia sevillanas. Por ejemplo en 1804 llevó a cabo labores de restauración en las imágenes de la Virgen de la Victoria de la cofradía de la Sagrada Columna y Azotes y de la Virgen del Socorro titular de la Hermandad del Amor. En 1827 actuó sobre la Dolorosa titular de la Hermandad de Montserrat.

Sin embargo, son escasas las imágenes marianas de Astorga que se encuentran documentadas. Cabe citar, además de la imagen de la Esperanza, la Virgen del Buen Fin de la Hermandad de la Sagrada Lanzada. Esta última es una de las más antiguas hasta ahora documentada, fechada en 1810, cuya mascarilla está realizada con telas encoladas.

Existen otro grupo de imágenes sevillanas que la historiografía relaciona directamente con la producción del citado escultor, son la Dolorosa del convento capuchino, la Virgen de la Angustia de la Hermandad de los Estudiantes de hacia 1816, la Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario tallada en la década de 1820, y la Virgen de la Soledad de la parroquia de San Ildefonso hacia 1830.

Todas ellas muestran la inclinación de la cabeza hacia su derecha, la forma ovalada del rostro con el entrecejo fruncido, los ojos grandes, la nariz recta, la

¹⁵ Entendida la restauración no con el concepto que tenemos ahora sino como explica Roda Peña según la definición que de este término recoge Diego Antonio Rejón en 1788: "Poner las partes que le faltan a una estatua, cuando el tiempo, o cualquier accidente las destroza". Roda Peña, J.: Juan de Astorga, restaurador. Laboratorio de Arte. Nº 23. Sevilla, 2011. Pág. 363.

boca muy expresiva, entreabierta dejando ver los dientes y a veces la lengua, y sobre todo el mentón suele ser pronunciado hacia delante con un hoyuelo en el centro.

Las manos de sus imágenes marianas presentan los dedos finos y alargados y los coloca con una posición muy peculiar, retranqueados hacia atrás desde la zona del arranque en el dorso de la mano.

V.2. Valoración cultural

La historiografía sevillana del siglo XIX contemporánea a la imagen no aporta información sobre su autor. No será hasta el siglo XX cuando comience a despertar interés su estudio, llegando a estar atribuida al escultor del siglo XVIII Pedro Duque Cornejo.¹⁶

Los primeros datos sobre su autoría fueron publicados por primera vez en 1960 por el presbítero Francisco Infante Cos quien adjudicó la talla al escultor Juan de Astorga estableciendo como fecha de ejecución el año 1819.¹⁷

Posteriormente en 1971 se informaba, en el Boletín de las Cofradías de Sevilla, de la existencia en el archivo de la Hermandad de un recibo con el pago a Juan de Astorga por la realización de la imagen mariana y las fechas de su ejecución.¹⁸

Dicho documento fue transcrito y publicado por primera vez por Juan Miguel González Gómez en 1991.

Previamente, en 1986 se había publicado por José Ignacio Ruiz Alcañiz la única monografía que sobre el escultor Juan de Astorga se ha realizado hasta la fecha.

Entre los años 1995 y 2011 el citado estudio ha sido enriquecido por José Roda Peña con nuevos testimonios documentales sobre su biografía y producción artística.

Actualmente Juan de Astorga está considerado uno de los más relevantes escultores que trabajaron en Sevilla en la primera mitad del siglo XIX. La imagen de la Virgen de la Esperanza está reconocida por la historiografía artística sevillana como la obra más perfecta de su producción, habiéndose convertido en un modelo iconográfico repetidamente evocado o imitado.

En conclusión, hay que destacar que a pesar de las intervenciones que ha tenido la imagen durante su historia material, la cabeza y las manos no presentan alteraciones volumétricas de importancia y por tanto la talla conserva los rasgos propios de las obras de Juan de Astorga. Siendo la policromía actual realizada a finales de 1907 y este es el aspecto estético con el que se ha consolidado la imagen desde entonces, al no conocerse ningún documento gráfico anterior a esta fecha.

16 Roda Peña, J.: Imaginería procesional en la Hermandad de la Trinidad. En VII Simposio de Hermandades y cofradías de Sevilla y su provincia. Fundación Cruzcampo. Sevilla, 2006. Págs. 251-280

17 Infante de Cos, F.: Relación de las imágenes procesionales de la Semana Santa documentadas, atribuidas y sin documentar con los escultores, imagineros, años y cofradías a que pertenecen. Boletín de las cofradías de Sevilla. Nº 13, octubre 1960.

18 Boletín de las cofradías de Sevilla. Nº 137, febrero 1971.

El estudio histórico de la imagen ha permitido identificar los valores culturales que tiene la obra. Junto con el valor artístico, anteriormente comentado, se identifican también el valor histórico y el devocional.

Fue concebida desde su ejecución como una imagen procesional y devocional y así se ha mantenido desde que fue creada. De igual manera ha conservado también la advocación de Nuestra Señora de la Esperanza denominación de la primitiva titular mariana que está documentada desde el último tercio del siglo XVII.

La imagen de la Virgen de la Esperanza, realizada por Juan de Astorga, representa la pervivencia de una devoción estrechamente ligada al antiguo convento de la Trinidad Calzada, actual Santuario de María Auxiliadora, de ahí la especial vinculación con esta zona de la ciudad. Y supone uno de los mejores ejemplos del desarrollo romántico en la escultura religiosa sevillana. Por estos motivos es un importante referente en la imaginería procesional hispalense.

Fuentes documentales, gráficas y bibliográficas

Carrero Rodríguez, J.: Anales de las cofradías sevillanas. Ed. Castillejo. Sevilla, 1991.

Gallardo Ruiz, J.C. (coord.): Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad: Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2011.

González Gómez, J.M. y Carrasco Terriza, M.J.: Escultura mariana onubense. Diputación de Huelva. Huelva, 1992.

González Gómez, J.M. Y Roda Peña, J.: Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.

Jiménez Sampedro, R.: Nuevos datos para la historia de las hermandades de penitencia en el siglo XIX (y III). Boletín de cofradías de Sevilla. Sevilla, 1996.

Martínez Alcalde, J.: Sevilla mariana. Repertorio iconográfico. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1997.

Montesinos Montesinos, C.: El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799). Diputación Provincial, colección Arte Hispalense, nº 42, Sevilla, 1986.

Roda Peña, J.: El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915). Ayuntamiento de Sevilla. 2005.

Roda Peña, J.: *Juan de Astorga: novedades biográficas y aportaciones a su catálogo escultórico*, en Nuevas perspectivas críticas sobre la historia de la escultura sevillana. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007.

V.V.A.A.: De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús. Ed. Tartessos. Sevilla, 2005.

Fotografías: Archivo Hermandad del Sagrado Decreto.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Virgen de la Esperanza en el paso del Cristo de las Cinco Llagas. Foto anterior a 1924.



Virgen de la Esperanza hacia 1924.



Virgen de la Esperanza hacia los primeros años del siglo XX.



Virgen de la Esperanza hacia los primeros años del siglo XX.

V.3. Estudio técnico

1. Características constructivas y materiales del soporte

La imagen de la Virgen de la Esperanza es una talla en madera policromada, realizada siguiendo la estructura de las imágenes de candelero. Tiene tres partes, siendo una la del tronco con la cabeza, otra la de los brazos - articulados en hombro y codo - y por último la del candelero.

El candelero está a su vez compuesto por ocho listones de madera forrado con un tablero flexible de aglomerado (DM) pintado de color azul, igual que el azul del torso. Tiene adherida una tira de pasamanería para delimitar la transición entre el torso y el candelero.

El torso de la imagen está anatomizado hasta las caderas y los hombros, simulando un corpiño de color azul. Los brazos son de madera torneada, y se unen al torso por medio de un sistema de "fosa y bola" en las articulaciones de los hombros y de los codos.

Las manos son tallas independientes, unidas a los antebrazos mediante el sistema de articulación original denominado de "espiga y galleta o de "gozne". En la zona de las muñecas se forma un hueco en el que encaja una pieza semicircular de madera que se agarra a cada mano con una espiga de madera pasante, permitiendo el giro en los dos sentidos.

La cabeza de la imagen se construye con varias piezas ensambladas al hilo, longitudinalmente. Dos se sitúan en la parte posterior, prolongándose una de ellas hasta constituir también parte del volumen de la espalda. Tiene una pieza central de mayor volumen, a la que se ensambla la pieza delantera, correspondiente a la mascarilla.

En la parte frontal superior de la cabeza hay una pieza en forma de cuña que ha sido intervenida, al menos reforzando la unión de las piezas con clavos de reciente factura.

Entre la pieza de madera situada en la cara frontal, llamada mascarilla, y la pieza central, queda un hueco para poder insertar tanto los globos oculares, realizados en vidrio, como para colocar una pequeña pieza tallada y asida con un clavo de forja, que corresponde a la lengua.

La cabellera está tallada de manera abocetada formando mechones que desaparecen suavemente a los lados de la cabeza. Sobre la cabeza sobresale un perno roscado que está unido a una pletina de metal atornillada en la madera, colocado para asir una corona o nimbo.

El volumen del torso se construye con una serie de bloques de madera ensamblados y encolados. La construcción del torso responde a la modificación realizada en el año 2000 en la última intervención llevada a cabo, y se describirá en el apartado correspondiente a "intervenciones anteriores".

Tiene adheridas seis lágrimas realizadas en vidrio.

En los párpados superiores tiene adheridas pestañas realizadas con papel y pelo natural.

2. Características constructivas y materiales de la policromía

La policromía tiene características de técnica al óleo no pulimentado tanto en las carnaciones como en el cuerpo. La encarnadura que presenta un color ocre rosado con rubores suaves en tono anaranjado, que se intensifica en los párpados y mejillas. Tiene pintadas las pestañas inferiores con finas pincelas de color siena. La cabellera es de un color pardo oscuro, aplicado de forma uniforme. El torso es de color uniforme azul. La capa de preparación es de color blanco y espesor medio.

Con la información que aportan los análisis de laboratorio y la que se obtiene durante la intervención se puede establecer la correspondencia policroma de la imagen de la Virgen de la Esperanza con la estructura estratigráfica que a continuación se describe. Además, el análisis de laboratorio de las muestras de policromía dio el mismo resultado en cada una de ellas.

La capa de preparación está formada por yeso y sobre ésta se aplica una capa de blanco de plomo seguida de otra a base de blanco de plomo con granos de bermellón y tierras rojas. Este conjunto de estratos constituye la policromía más antigua y se encuentra extendida por toda la superficie de rostro y manos, aunque no esté a la vista. A continuación se identifica una segunda capa de policromía, conteniendo blanco de plomo, barita, blanco de cinc con granos de bermellón y tierras rojas. Entre estas dos capas, además, se ha identificado una finísima capa de barniz.

Los pigmentos encontrados en la primera policromía pueden haber sido aplicados en cualquier época de la historia del arte, en cambio, la presencia de Litopón – pigmento compuesto por una mezcla de sulfuro de Cinc y sulfato de bario- en la segunda policromía, advierte que esta capa fue aplicada a partir de finales del s.XIX. Por lo tanto, esta intervención, se puede relacionar con la primera de las intervenciones documentadas conocidas, la de 1907(ver estudio histórico-artístico).

La correspondencia de policromías en el rostro, cuello y escotadura es: la primera policromía se encuentra repartida por toda la superficie y aparentemente en buenas condiciones, como se ha podido identificar en algunas catas puntuales realizadas en la mejilla, las cejas y el labio. Ocultando la anterior, se aplica la segunda policromía, también en toda la superficie. Sobre la barbilla, las mejillas, la frente y el cuello se han aplicado retoques de color más recientemente.

En las manos, presentaba la primera y segunda policromía enteras y sobre esta última habían aplicado unos repintes sólo en los dedos, para ocultar los deterioros provocados por los besamanos. La primera policromía de las manos se remata con una línea de color azul que ha quedado al descubierto tras terminar el proceso de limpieza y eliminación de repintes del estrato policromo.

VI. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

1. Estado de conservación del soporte

Entre las problemáticas que se habían detectado en la imagen en la inspección que se hace en 2012, se encontraba una fisura localizada en la sien, que estaba poniendo de relieve una ligera apertura en el ensamble de la mascarilla. Uno de los objetivos de la intervención era el de estudiar la relevancia a nivel de conservación que esta fina grieta suponía para la imagen y la manera de paliar esta alteración.

Contrastando la información fotográfica realizada por el IAPH en el año 2000 con el estudio de la imagen llevado a cabo en el taller, se ha podido comprobar que la fisura se ha mantenido prácticamente en la misma situación en estos doce años. Esta fisura además, está marcándose desde hace años puesto que bajo los repintes más superficiales que recubrían las carnaciones en esa zona, han aparecido estucos de anteriores intervenciones que se aplicaron con la intención de enmascarar esta problemática. El ligero desnivel de la superficie situado en la línea de ensamble de la mascarilla, parece haberse producido poco después de la creación de la escultura por los movimientos de contracción y dilatación propios de la madera.

Por otro lado, la imagen presentaba fracturas en las falanges de dos dedos de la mano derecha.

El sistema de articulación de los brazos, tanto en los hombros como en los codos, se considera funcional. En cambio, en la articulación de la mano derecha la espiga giraba con demasiada holgura en la caja practicada en la muñeca. En ambas manos, presentaba unas pérdidas de soporte provocadas al fracturarse las muñecas por una inadecuada manipulación de estos elementos articulados.

En la palma de la mano derecha se encontró durante la intervención un orificio con la madera de color pardo oscura, alteración debida posiblemente a la oxidación de un elemento de hierro.

Las lágrimas se encontraban bien adheridas, aunque se había utilizado un adhesivo con color blanco que provocaba un efecto de destello al incidir la luz.

2. Estado de conservación del estrato policromo

Una de las problemáticas que sufría la imagen, era la multitud de erosiones en la policromía producidas por los arañazos de los alfileres utilizados en las labores de vestir y desvestir la imagen. Estos arañazos se concentraban en el cabello, escotadura, zona escapular, torso y muñecas, además de en una zona muy puntual del candelero, sobre la que se insertan los alfileres para agarrar una banda de tejido que se le coloca a la imagen sobre la saya.

La primera policromía sí se encuentra con buena adhesión al soporte, en cambio existen algunos problemas de adhesión entre esta capa y la del repolicromado general, lo que hace que aparezcan pequeñas lagunas en la capa más superficial desde las que se ve la primera policromía.

En cuanto a las fisuras detectadas en la superficie policroma son las que provienen de las líneas de unión entre las distintas piezas del soporte.

En la cara externa de los dedos de la mano derecha presenta desgastes en la capa de color superficial, que permiten ver la capa de preparación subyacente, de color amarillento, al menos en esta zona.

Apenas se aprecia un cuarteado en la superficie policroma.

Sobre toda la superficie pictórica había acumulada una capa de suciedad y humo.

3. Intervenciones anteriores en soporte y policromía

En relación a las intervenciones que se han efectuado en el soporte, se pueden describir algunas:

- La unión de la pieza de la mascarilla situada en la parte superior ha sido reforzada con clavos en alguna intervención anterior. Aunque no se puede asegurar, es posible que en alguna intervención anterior se haya accedido al hueco interno de la cabeza separando esta pieza.
- Las espigas pasantes que sujetan las "galletas" de las articulaciones de las manos se le han colocado con posterioridad a la hechura original.
- La pletina de metal que tiene atornillada a la cabeza no es original.
- Los orificios que presentaba en los lóbulos de las orejas no eran tampoco originales.
- La intervención que se realiza en el año 2000 ha transformado profundamente a la imagen a nivel del soporte, en cuanto que se realizaron algunas operaciones con carácter irreversible que alteraron notablemente la ejecución de la talla. Las operaciones que se realizan son algunas como el cambio del candelero por el actual o la eliminación del sistema de sujeción original del torso al candelero. El antiguo candelero ya había sido intervenido, al menos para añadirle una pieza de madera en la parte superior delantera para corregir la inclinación de la imagen. También en la intervención del año 2000 se retalla y se maciza con piezas de madera los huecos que presentaba el torso, uniendo además visualmente todo el conjunto del cuerpo con un color azul uniforme en el torso y candelero.

Los brazos se le sustituyen al menos en dos ocasiones. En las fotografías del año 2000 los brazos de madera que tenía –con articulación de "gozne" ya no parecen los originales, aunque los tornillos pasantes de hierro que se insertaban desde la zona escapular sí parecen muy antiguos. Además, en la intervención que se realiza ese año le colocan los que hoy día tiene, con articulación de "fosa y bola".¹⁹

- En cuanto a la policromía, como ya se ha comentado en el estudio técnico, ha sufrido varias intervenciones que en mayor o menor medida la

19 Consultar estudio histórico. Apartado restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

han alterado visualmente. La primera intervención que se ha encontrado es un repolicromado de la superficie de la encarnadura, realizado a partir de finales del s.XIX. Sobre esta capa de repolicromía se han ido aplicando repintes y estucos parciales para salvar diversos daños, entre los que encontramos el estuco y el repinte de las sienes aplicado con la intención de disimular el desnivel que en esta zona provoca desde hace tiempo el movimiento de la pieza de la mascarilla.

VII. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

En resumen, la intervención de conservación-restauración en la imagen de la Virgen de la Esperanza se ha abordado actuando sobre los procesos de deterioro y respetando la autenticidad de la obra mediante la mínima actuación en reintegraciones matéricas y/o cromáticas. Se ha considerado admisible la introducción de tratamientos puntuales de restauración siempre que hayan sido necesarios para la preservación futura de la obra, para su correcta lectura y para su puesta en valor.

En este sentido, se han respetado algunas de las intervenciones anteriores, como el repolicromado de las carnaciones. La intervención del año 2000 en la que se modifica morfológicamente la estructura original del cuerpo, también se ha respetado, aunque esta vez por la irreversibilidad de esta operación.

VIII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Los tratamientos de conservación-restauración que se han llevado a cabo, se enumeran a continuación, aunque no se exponen en orden cronológico, sino por operaciones:

- Se realizó una limpieza superficial de toda la imagen con brocha suave y aspiración.
- Se fijó el conjunto policromo con la aplicación de cola animal y calor controlado en zonas puntuales del cuello y de las manos.
- Para afianzar el ensamble de la mascarilla se inyectó cola fuerte a través de una fina fisura localizada en la parte superior de la cabeza.
- Previa realización de un test de solubilidad, se realizó la limpieza del estrato policromo. En el área de las carnaciones la limpieza se centró en la eliminación de los repintes alterados dispuestos sobre la segunda policromía. Se retiraron con una mezcla de alcohol etílico y white spirit al 50 %. Para remover los repintes de los dedos, de mayor dureza, se aplicó con hisopo una solución de isopropanol, amoníaco y agua (50:50:25).

En las manos además, se reconstruyó con madera y pasta de madera a base de acetato de polivinilo y aserrín, los volúmenes perdidos por las fracturas en las muñecas. Se redujo la holgura de la articulación de la mano derecha introduciendo y encolando una fina chirlata de madera en el interior de la caja de la muñeca.

Se encolaron las fracturas de las falanges de los dedos de la mano derecha.

- En el orificio de la palma de la mano derecha, se aplicó cloruro de benzalconio y una resina acrílica (PB-72). Se rellenó con pasta de madera a base de acetato de polivinilo y aserrín.
- Se abrieron unas nuevas ventanas de acceso al interior del candelero. Se creyó conveniente hacerlo ya que se hacía en una parte de la obra de reciente construcción, y además contribuía en gran medida a una mejor manipulación de la imagen.
- También se rellenaron con pasta de madera los orificios que tenía en las

orejas. Esto evitará que se vuelvan a colocar pendientes que puedan arañar la policromía.

- Se estucaron las lagunas de policromía, con materiales afines al original, sulfato cálcico y cola animal.
- La reintegración del estrato polícromo se realizó mediante una técnica reversible y un criterio diferenciador a corta distancia. (acuarela y guache, pigmentos aglutinados al barniz y técnica de rayado).
- Por último, se aplicó una capa de protección de la superficie de color mediante un barniz aplicado a brocha. Sólo se barnizaron las superficies en las que se consideró imprescindible la aplicación de esta capa, por lo que, en el rostro no se aplicó barniz alguno. El barniz utilizado ha sido lefranc & Bourgeois, surfin de retoque®.
- Se adhirieron unas nuevas lágrimas de vidrio, con la cara de contacto limada para que tuvieran una mayor superficie de contacto. Fueron encoladas con una resina epoxi de dos componentes.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura VIII.1



Vista frontal. Antes de la intervención.

Figura VIII.2



Vista lateral derecha. Antes de la intervención.

Figura VIII.3



Vista posterior. Antes de la intervención.

Figura VIII.4



Vista lateral izquierda. Antes de la intervención.

Figura VIII.5



Imagen radiográfica frontal.

Figura VIII.6



Imagen radiográfica lateral.

Figura VIII.7

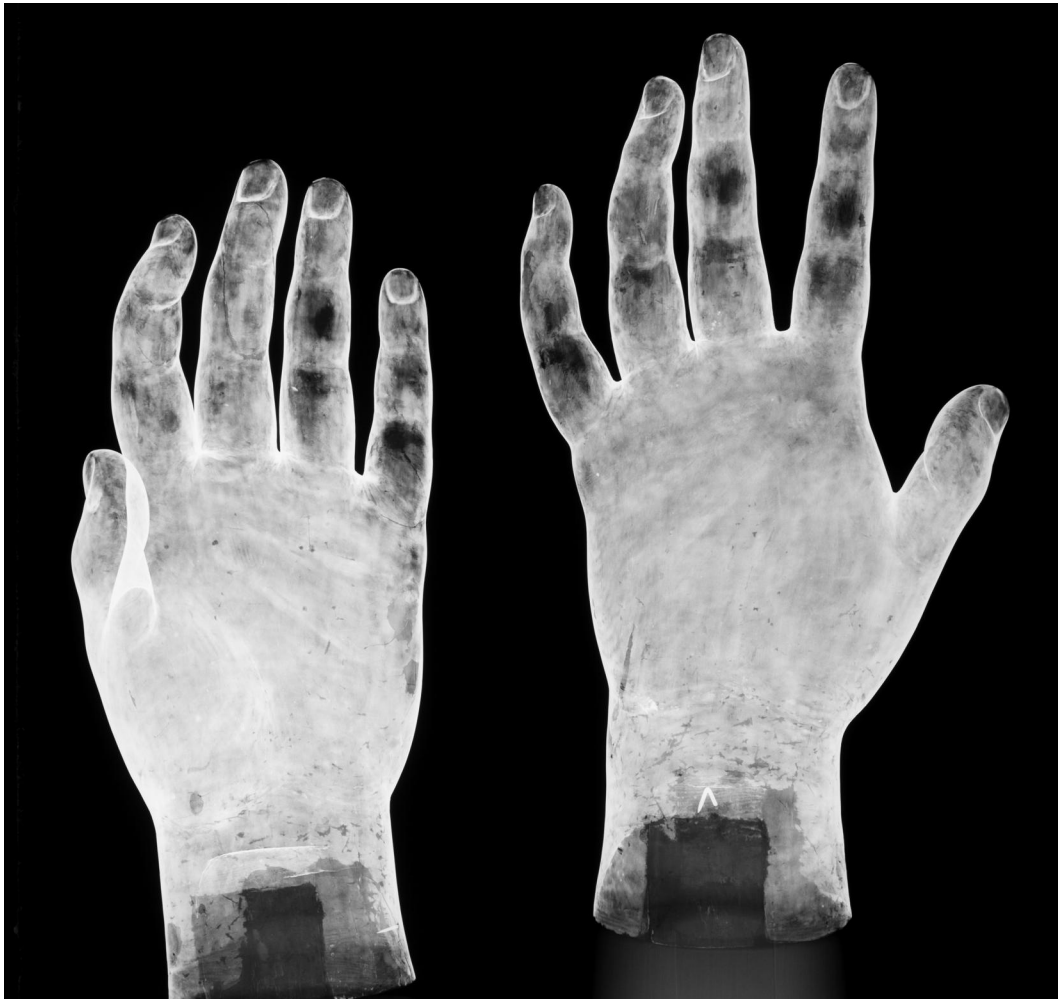


Imagen radiográfica de las manos.

Figura VIII.8



Fotografía tomada en el año 2000 por el IAPH.

Figura VIII.9



Vista frontal antes de la intervención.

Figura VIII.10



En la imagen con luz ultravioleta se observan zonas con diferentes tonalidades que se deben a diferentes intervenciones. Las áreas más claras y anaranjadas corresponden a la policromía general de la superficie (la segunda policromía), mientras que las zonas más oscuras y violetas, en la barbilla, las mejillas, la frente y el cuello denotan retoques de color más recientes, aplicados sobre la capa anterior.

Figura VIII.11



Imagen con iluminación ultravioleta

Figura VIII.12



Vista de las manos antes de la intervención.

Figura VIII.13



Vista de las manos con iluminación ultravioleta antes de la intervención.

Figura VIII.14



Fase de limpieza. primeras pruebas en la policromía del rostro y del cuello.

Figura VIII.15



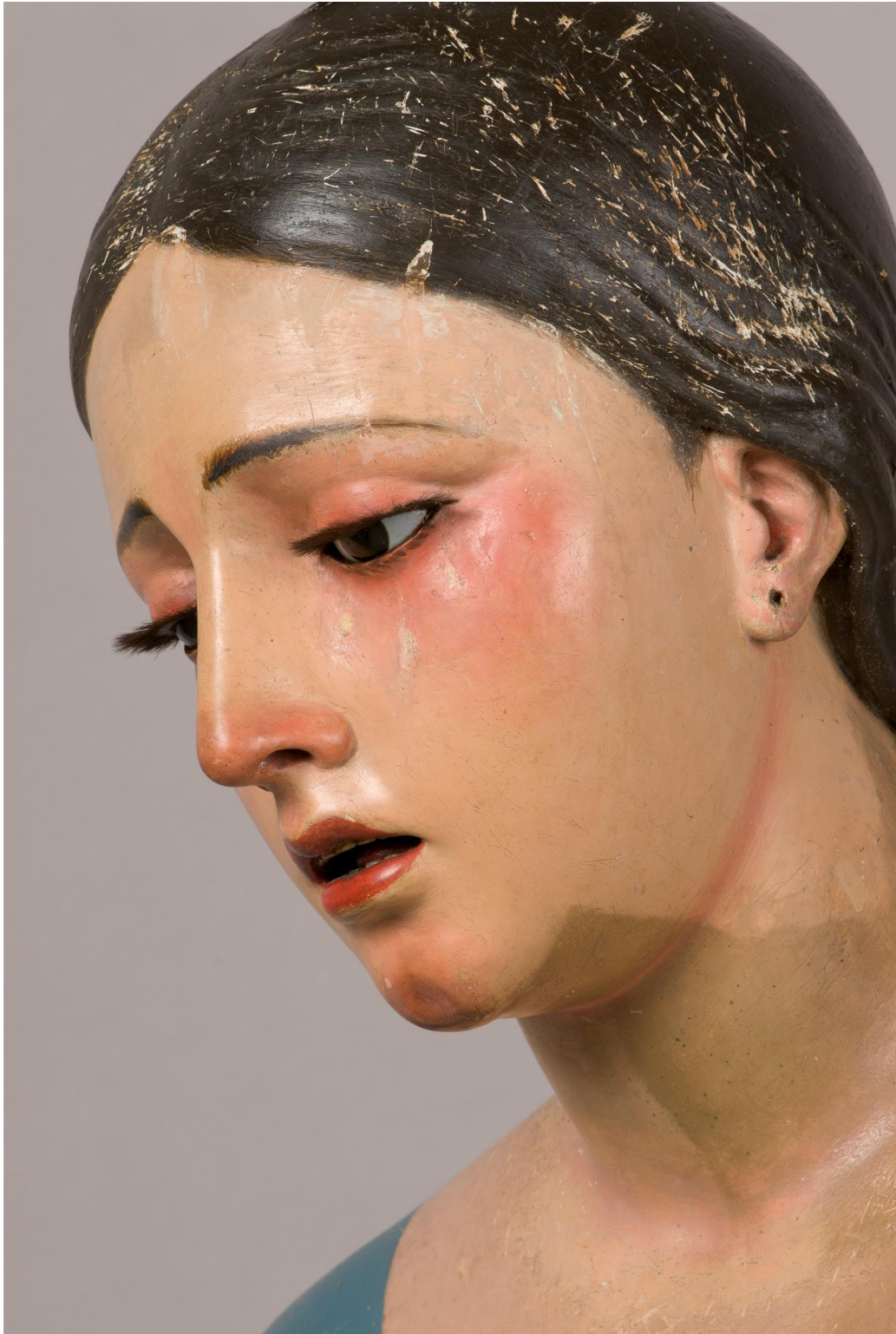
Fase de limpieza. Primeras pruebas en la policromía de las manos.

Figura VIII.16



Fase de limpieza iniciada. En el lado derecho de la imagen ya han sido limpiados los depósitos de suciedad y barnices.

Figura VIII.17



Fase de limpieza iniciada. Sólo queda por limpiar una zona bajo el mentón y el cuello.

Figura VIII.18



Catas realizadas en la segunda policromía. Se observa la policromía primera subyacente en zonas muy significativas de la imagen.



Catas realizadas en la segunda policromía. Se observa la policromía primera subyacente en zonas muy significativas de la imagen.

Figura VIII.19



Fractura en las falanges de dos dedos.



Orificio que estaba oculto bajo repintes y estucos en la mano izquierda.

Figura VIII.20



Fase de estucado de lagunas.

Figura VIII.21



Fase de estucado de lagunas.

Figura VIII.22



Fase de estucado de lagunas.

Figura VIII.23



Estado tras finalizar la intervención.

Figura VIII.24



Vista lateral derecha. Finalizada la intervención.

Figura VIII.25



Vista posterior. Finalizada la intervención.

Figura VIII.26



Vista lateral izquierda. Finalizada la intervención.

Figura VIII.27



Finalizada la intervención.

Figura VIII.28



Finalizada la intervención.

Figura VIII.29



Finalizada la intervención.

Figura VIII.30



Finalizada la intervención.

Figura VIII.31



Finalizada la intervención.

Figura VIII.32



Corpiño para el torso y caderas, casquete para la cabeza y manguitos para las muñecas realizados a medida, sugeridos para la protección de la policromía.

IX. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

En el transcurso de la intervención se han planteado algunas variantes con respecto a la propuesta de tratamiento planteada por el IAPH en el documento "informe de actualización del diagnóstico de estado de conservación y propuesta de tratamiento en la imagen de la Virgen de la Esperanza", de mayo de 2012. A este respecto, en el documento mencionado se diagnosticaron alteraciones y se propusieron actuaciones tales como la sustitución de los tableros flexibles de aglomerado (DM) del candelero, que luego se resolvieron de otra forma a la planteada inicialmente. Durante el desarrollo del proyecto la comisión mixta de seguimiento se reunió en cuatro ocasiones, en las que se fueron aprobando las distintas propuestas planteadas por el conservador-restaurador en cuanto a la intervención, y por la coordinación técnica en relación a otros temas.

En líneas generales, los procesos llevados a cabo para conseguir las metas propuestas en la intervención han dado un resultado muy satisfactorio. Todos los procesos han sido profusamente meditados y valorados bajo una perspectiva de respeto a la autenticidad de la obra y a su valor devocional y artístico. Es por todo ello que se han podido neutralizar algunos deterioros que tenían un carácter progresivo. En relación a la fisura localizada en el ensamble de la pieza de la mascarilla, a pesar de que la unión parezca estable actualmente, es importante revisar periódicamente la evolución de esta problemática para evitar que vaya en aumento.

Por otro lado, se ha conseguido rescatar una policromía que estaba enmascarada por multitud de capas que desvirtuaban ostensiblemente la lectura estética de la imagen.

X. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de la imagen de la Virgen de la Esperanza, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

Aunque no existan unas condiciones ambientales de humedad relativa y temperatura óptimas fijas para los bienes muebles, sí se pueden establecer unas pautas generales de prevención y actuación a considerar en el caso de la escultura en madera policromada con carácter y función devocional y procesional.

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que para la escultura policromada son en torno a los 20°C de T y unos 55-60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte (hasta 200 lux en caso de policromías). Respecto a la elección de la fuente de iluminación, se debe tener en cuenta que las lámparas incandescentes ejercen un efecto térmico considerable que es necesario controlar, mientras que las lámparas fluorescentes producen un efecto térmico mucho menor. Es importante en cualquier caso, mantener una distancia prudencial entre la fuente de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos halógenos e incandescentes.

En el transcurso de la actividad cotidiana de la Hermandad, se producen determinadas actuaciones que implican una manipulación de las imágenes como los cambios de ubicación de las esculturas exentas para su intervención en cultos, los traslados, etc. Estas operaciones 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 de la imagen suponen un riesgo para su conservación. Es por ello que el personal que se encarga de dichas operaciones debe tomar conciencia y esta tarea no se puede convertir en un acto rutinario.

Se van a exponer una serie de normas básicas a tener en cuenta en la manipulación y uso de la imagen:

- Se recomienda eliminar periódicamente el polvo de la superficie de la imagen con brocha muy suave.
- Se debe evitar el contacto directo con la policromía en los actos devocionales tales como el besamanos. Sustituir el contacto directo por un gesto de acercamiento, o en su caso, besar un pañuelo que haga de aislante entre la policromía y los labios. En ningún caso se debe frotar la superficie policroma con cualquier tipo de paño.
- No se debe forzar los sistemas de articulación de los brazos.

- No colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma (anillos, adornos, etc.), evitando así arañazos, desgastes y pérdidas del conjunto polícromo.
- No aplicar cera ni producto de ningún tipo directamente sobre la policromía para fijar elementos como pañuelos u otros adornos.
- Las personas que manipulan la imagen (vestidores, camareras y otro personal) 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 manipular la imagen se deben utilizar guantes de algodón.
- A la hora de vestir la imagen se aconseja el uso de prendas interiores y exteriores con sistemas de ajuste y fijación sencillos y versátiles, para que en estas labores el rozamiento de las telas con las zonas policromadas sea mínimo.
- El corpiño de piel es un elemento aislante de la superficie policroma ante la incidencia de los alfileres utilizados para vestir la imagen. Es conveniente que, al menos una vez al año, se revise, se elimine el polvo que se pueda acumular en el interior y se vuelva a colocar en su sitio. Se debe aplicar el mismo procedimiento con el candelero, revisando y eliminando la posible suciedad acumulada en el interior del mismo o entre éste y el candelero.
- 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.

Eva Villanueva

Fdo.: M^a Teresa Real Palma
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Eva Villanueva Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICO
ARTÍSTICO

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.

Coordinación de la memoria final, conservación- restauración de la imagen:

María Teresa Real Palma. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio histórico:

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

Análisis:

Auxiliadora Gómez Morón. Técnico en química aplicada. Laboratorio de Análisis químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. 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.

Estudio radiográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe del Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 15 abril 2013

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



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

ANEXOS



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE



ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS
VIRGEN ESPERANZA
HERMANDAD DE LA TRINIDAD (SEVILLA)

1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se han analizado cuatro muestras de policromía de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han pulido perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Localización y descripción de las muestras

A continuación se describen las cuatro muestras analizadas y en las figuras 1 y 2 se detalla su localización.

TRINQ-1. Carnación de la muñeca de la mano derecha

TRINQ-2. Carnación de la palma de la mano derecha

TRINQ-3 Carnación del lóbulo de la oreja izquierda.

TRINQ-4 Carnación del lateral derecho del cuello.



Figura 1. Localización de la muestras tomadas en las manos.



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: TRINQ-1

Aumentos: 50X

Descripción: Carnación de la muñeca de la mano derecha.



Figura 3. Estratigrafía de la muestra TRINQ-1

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanca de preparación. El espesor máximo medido es de 275 μm . Está compuesta por yeso con algunos granos cuarzo en baja proporción.
- 2) Capa de color pardo muy fina de naturaleza orgánica. Su espesor es de aproximadamente 5 μm .
- 3) Capa de color blanco con granos de color blanco. Su espesor oscila entre 20 y 25 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de cuarzo.
- 4) Capa blanca con abundantes granos de color blanco y naranjas. Su espesor medio es de unos 95 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de bermellón y granos de tierras rojas (aluminosilicatos férricos).
- 5) Capa blanca con abundantes granos de color blanco y naranja. El espesor oscila entre 10 y 15 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de bermellón, tierras rojas y en menor cantidad granos de barita y blanco de cinc.

Al microscopio electrónico de barrido se puede apreciar una capa de separación probablemente de barniz entre la capa 4 y 5, lo que parece indicar que esta capa fue un repinte/repolcromía.

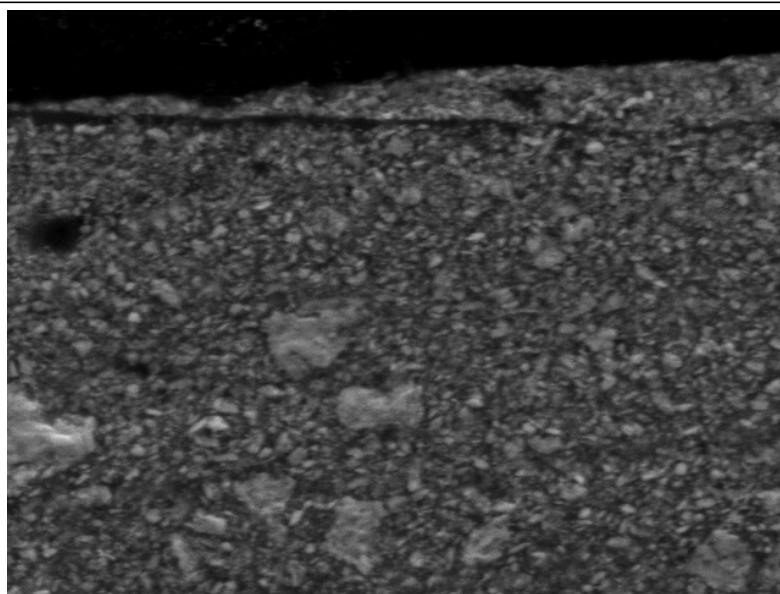


Figura 4. Estratigrafía de la muestra TRINQ-1. Microscopio electrónico de barrido en modo de electrones retrodispersados. Detalle de la última capa.

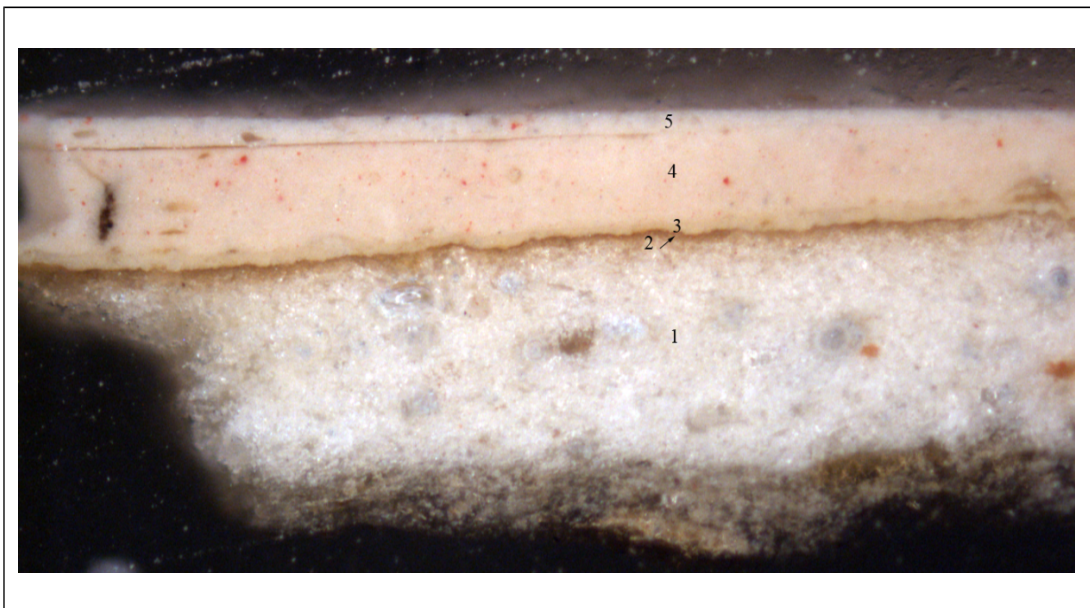


Figura 5. Estratigrafía de la muestra TRINQ-2

Muestra: TRINQ-2

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación de la palma de la mano derecha.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanca de preparación. El espesor máximo medido es de 255 μm . Está compuesta por yeso.
- 2) Capa de color pardo muy fina de naturaleza orgánica. Su espesor es de aproximadamente 5 μm .
- 3) Capa de color blanco con granos de color blanco. Su espesor oscila entre 20 y 25 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de cuarzo y en trazas granos de tierras rojas.
- 4) Capa blanca con abundantes granos de color ocre y naranja. Su espesor oscila entre 70 y 85 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de bermellón, cuarzo y granos de tierras rojas.
- 5) Capa blanca con abundantes granos de color ocre y naranja. El espesor oscila entre 20 y 30 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de bermellón, tierras rojas y en menor cantidad granos de barita y blanco de cinc.

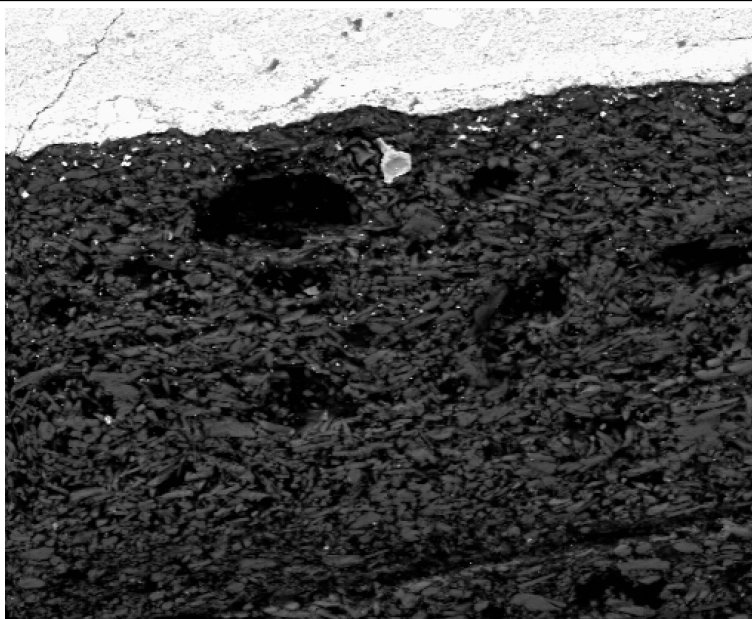


Figura 6. Estratigrafía de la muestra TRINQ-2. Microscopio electrónico de barrido BSE.



Figura 7. Estratigrafía de la muestra TRINQ-3

Muestra: TRINQ-3

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación del lóbulo de la oreja izquierda

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanca de preparación. El espesor máximo medido es de 160 μm . Está compuesta por yeso acompañado de granos de cuarzo.
- 2) Capa de color pardo muy fina de naturaleza orgánica. Su espesor es de aproximadamente 5 μm .
- 3) Capa de color blanco con granos de color blanco. Su espesor oscila entre 15 y 30 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de cuarzo.
- 4) Capa de color blanco con abundantes granos de color naranja. Su espesor oscila entre 30 y 40 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de bermellón y granos de tierras rojas.
- 5) Capa blanca con abundantes granos de color ocre y naranja. El espesor oscila entre 10 y 15 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de bermellón, tierras rojas y en menor cantidad granos de barita y blanco de cinc. Entre la capa 4 y 5 se identifican restos de barniz.

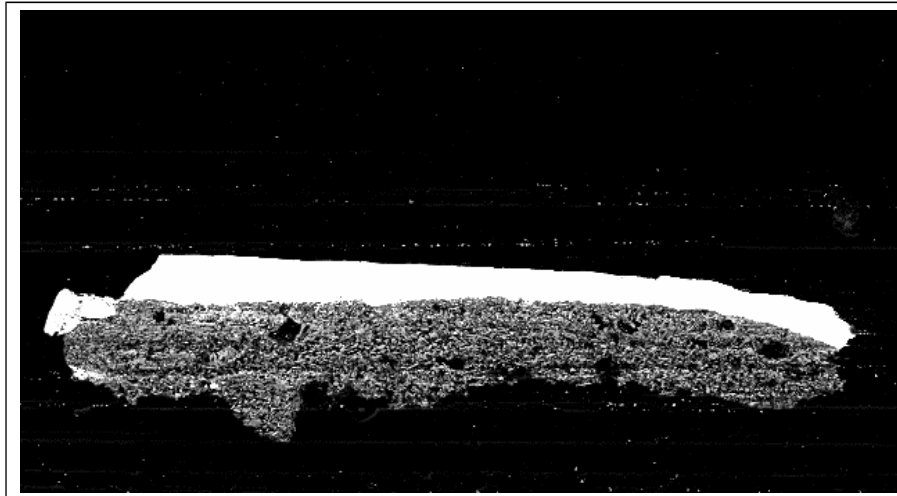


Figura 8. Estratigrafía de la muestra TRINQ-3. Microscopio electrónico de barrido BSE.

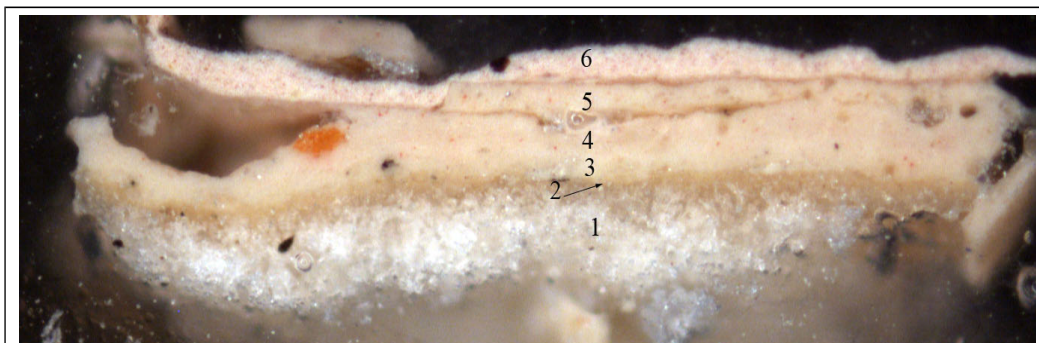


Figura 9. Estratigrafía de la muestra TRINQ-4

Muestra: TRINQ-4

Aumentos: 100X

Descripción: Carnación del lateral derecho del cuello.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa blanca de preparación. El espesor máximo medido es de 125 μm . Está compuesta por yeso con algunos granos cuarzo en baja proporción.
- 2) Capa de color pardo muy fina de naturaleza orgánica. Su espesor es de aproximadamente 10 μm .
- 3) Capa de color blanco con granos negros. El espesor oscila entre 15 y 20 μm . Está compuesta por blanco de plomo con granos de cuarzo y en trazas granos de carbón.
- 4) Capa de color blanco con abundantes granos de color naranja. Su espesor oscila entre 25 y 35 μm . Está compuesta por blanco de plomo, granos de bermellón y granos de tierras rojas.
- 5) Capa de color blanco con abundantes granos de color naranja. Su espesor oscila entre 40 y 45 μm . Está compuesta por blanco de plomo, barita y blanco de cinc, granos de bermellón y granos de tierras rojas. Está separada de la anterior capa por barniz.
- 6) Capa de color blanco con abundantes granos de color naranja. Su espesor oscila entre 15 y 35 μm . Está compuesta por dióxido de titanio, litopón (sulfuro de cinc y sulfato de bario) y tierras rojas.

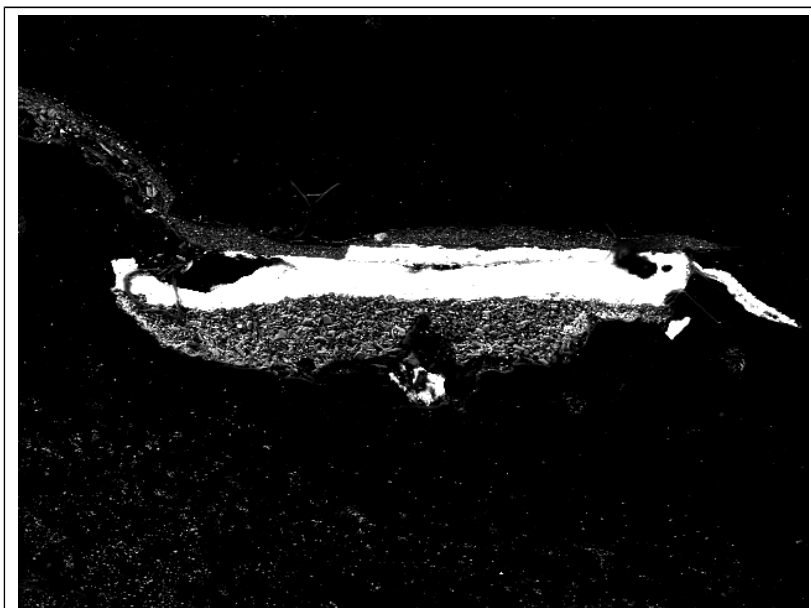


Figura 10. Estratigrafía de la muestra TRINQ-4. Microscopio electrónico de barrido BSE.

4. CONCLUSIONES

En todas las muestras la capa de preparación está formada por yeso y sobre ésta se aplica una capa de blanco de plomo seguida de otra con blanco de plomo con granos de bermellón y tierras rojas. A continuación se identifica una capa conteniendo blanco de plomo, barita, blanco de cinc con granos de bermellón y tierras rojas.

Solo en una de las muestras se encuentra una última capa de repinte/repolicromía conteniendo dióxido de titanio, litopón y granos de tierras rojas.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blanco: Blanco de plomo, litopón, blanco de cinc.

Rojos: Bermellón, tierras rojas.

Negro: Carbón.