

Una imagen recuperada. El Cristo de Ánimas de Ciegos. Málaga

Juan Carlos Castro Jiménez*
Eva Villanueva Romero**

Resumen

En este artículo se explica la intervención de conservación-restauración en la imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos, perteneciente a la Hermandad Sacramental y Reales Cofradías Fusionadas de Málaga. La obra está ejecutada en madera tallada y policromada y representa a un Crucificado muerto. Ha sido objeto de diversas restauraciones y modificaciones, estando documentadas cinco intervenciones, realizadas todas ellas durante el siglo XX, en concreto en 1913, 1931, 1939, 1952 y 1968.

En el proyecto de investigación y conservación-restauración realizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se pudo establecer la diferenciación entre las diversas intervenciones de repolicromado que había sufrido la imagen durante su historia material. La superficie policroma, fruto de la última restauración, realizada en 1968, se encontraba alterada cromáticamente impidiendo una adecuada lectura estética de la imagen. Además, se constató la posibilidad de recuperar la policromía más antigua de la imagen, de gran calidad técnica y estética.

La recuperación del estrato policromo más antiguo de la talla ha permitido obtener de la obra sus máximos valores histórico-artísticos, estéticos y culturales. Esto supone una puesta en valor de la misma, permitiendo estudiar nuevas hipótesis en relación con su historia material que abren nuevas líneas de investigación respecto a esta imagen.

Palabras clave

Hermandad, historia material, escultura en madera policromada, barroco, manierismo, policromía

*Conservador-restaurador de Bienes Culturales por la ESCRBC. Colaborador del Departamento de Tratamiento del Centro de Intervención en el Patrimonio. IAPH, Sevilla. juancacastro@hotmail.com

**Historiadora del Arte. Departamento de Estudios históricos y arqueológicos. Centro de Intervención en el Patrimonio. IAPH, Sevilla.

Recibido: 08/04/2014
Aceptado: 20/07/2014

A restored image. *El cristo de Ánimas de Ciegos*. Malaga

This article explains the intervention of conservation-restoration in the image of *El Cristo de Ánimas de Ciegos*, which belongs to the *Hermanidad Sacramental y Reales Cofradías Fusionadas de Málaga*. The work is made of carved polychrome wood and shows a crucified Christ. It has undergone several restorations and modifications, five instances of which were documented. All of these took place in the 20th century, in 1913, 1931, 1939, 1952 and 1968.

In the research and conservation-restoration project undertaken by the *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, one was able to differentiate between the various re-polychroming procedures the image had undergone during its existence. The polychrome surface, a result of its latest restoration (carried out in 1968), was chromatically altered, thus preventing one from being able to give a suitable aesthetic interpretation of the image. The possibility of recovering the image's oldest polychrome, of high technical and aesthetic quality, was also confirmed.

The recovery of the oldest polychrome stratum of the carving has allowed it to reveal its highest historical, artistic, aesthetic and cultural values. This also showcases the work and paves the way for studying new hypotheses related to its existence, which open new lines of research regarding this image..

Keywords

Brotherhood, existence, polychrome wood sculpture, baroque, mannerism, polychrome

Introducción

La escultura del Cristo de Ánimas de Ciegos es una imagen procesional ejecutada en madera tallada y policromada, con unas dimensiones de 160 x 183,5 x 46 cm y representa a un Crucificado muerto (imagen 1). Es uno de los titulares de las actuales Reales Cofradías Fusionadas de Málaga que se crean tras las uniones, por distintos motivos, de varias cofradías y hermandades de pasión malagueñas entre los años 1891 y 1913. Fue intervenida en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), en un proceso complejo y extenso que se desarrolló en dos fases, al constatarse, durante la intervención, la posibilidad de recuperar la policromía más antigua de la imagen, cuya calidad técnica y estética permitió obtener de la obra sus máximos valores histórico-artísticos, estéticos y culturales.

Este importante hallazgo motivó que se plantease una primera fase de intervención, realizada con anterioridad a la Semana Santa de 2006, que recobró el aspecto de la obra anterior a su restauración de 1968 teniendo en cuenta su salida procesional. Y otra segunda fase, iniciada después de la Semana Santa de 2006 y finalizada antes de la de 2007, en la que se recuperó la policromía más antigua y se solucionaron todas las alteraciones del soporte escondidas bajo las intervenciones sobre lo primigenio.

El proyecto se enmarcó dentro de las actividades de investigación y conservación-restauración en escultura policroma de carácter religioso y procesional que dirige y coordina el Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.

La intervención en esta tipología de bienes culturales se centra en los importantes valores culturales que éstos poseen en buena parte de los casos, el valor devocional y el funcional para el que fueron creados. Es preciso no olvidar que este patrimonio cultural, en líneas generales, sigue cumpliendo la misma función para la que fue encargado al artista; mantiene los valores religiosos, artísticos y culturales, cumpliendo esta función de culto y procesión tanto en sus templos como en la calle y poniendo de manifiesto los vínculos de unión entre el pueblo y su patrimonio. Así, en las intervenciones de esculturas religiosas es necesario conseguir el equilibrio entre el Bien de Interés Cultural y la función sagrada de la imagen,

Imagen 1. Imagen frontal del Cristo después de la intervención. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio)



debiéndose establecer un dialogo entre los técnicos encargados de la restauración y los propietarios del bien, dando a conocer a estos los tratamientos más adecuados para la obra y, posteriormente, las instrucciones de manipulación y evitación de daños.

El Cristo de Ánimas de Ciegos, su historia

La primera referencia documental sobre la cofradía de Ánimas del Purgatorio o de Ciegos data de 1573. Originariamente debió constituirse como una hermandad de ánimas y se conoce documentalmente que en el altar de su capilla se veneraba un cuadro de ánimas pero no hay referencia a ninguna escultura.

La imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos ha pasado casi desapercibida para la historiografía malagueña de los siglos XIX y principios del XX, desconociéndose su autoría y fecha de ejecución. Fue el padre agustino Andrés Llorden (1960) quien localizó, en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, la escritura de un contrato entre la cofradía de Ánimas del Purgatorio y el escultor Pedro de Zayas para la ejecución de un Cristo Crucificado que el citado investigador relacionó con el actual titular de esta cofradía.

Por el mencionado documento, fechado el día cinco de marzo de 1649, el escultor Pedro de Zayas se obligaba *"a favor de la Cofradía de Ánimas del Purgatorio, sita en el convento de San Francisco, de esta ciudad, y de Diego de Valdivia, su mayordomo, en su nombre, de hacer y fabricar una hechura de Jesucristo crucificado de dos varas de alto con su cruz, y acabado de encarnado en toda perfección, sin que le falte cosa alguna, excepto los clavos, que éstos los ha de dar el dicho mayordomo, y la dicha hechura la daré acabada el día 13 de mayo de este presente año que vendrá de 1649, por lo cual dicho mayordomo me ha de dar y pagar 800 reales en esta manera, 200 reales de ellos ahora al contado que he recibido y tengo en mi poder y los 600 restantes me ha de pagar el día que entregare acabada la dicha hechura, y si entre tanto le pidiere alguna cantidad me ha de socorrer con ella, y en esta conformidad cumpliré lo suso dicho bien y puntualmente como va referido (Llorden y Souvirón, 1969)"*. Ambos investigadores plantean la hipótesis de que a raíz de la incorporación a la hermandad de un grupo de hermanos con vista fue promovido por ellos mismos el culto a una imagen de Cristo Crucificado. En 1647 fueron elegidos dos mayordomos, uno privado de vista, Juan Berjel, y otro con vista, Diego de Valdivia, quien realizó el contrato con Pedro de Zayas.

Respecto a las ubicaciones que ha tenido la imagen, no se ha localizado hasta el momento ninguna referencia documental respecto a su primitiva ubicación. La antigua sede de la cofradía fue la capilla que tenía en el desaparecido convento malagueño de religiosos franciscanos, San Luis el Real, fundado por los Reyes Católicos a finales del siglo XV en un arrabal fuera de la muralla de la ciudad.

El solar conventual llegó a ocupar una gran extensión de terreno, siendo uno de los más grandes de la ciudad. Ya desde el siglo XVI, en concreto a partir de 1573, consta a través de las mandas testamentarias instituidas a las Ánimas del Purgatorio la existencia de una capilla dedicada a esta advocación en el citado convento franciscano, pero se desconoce en que lugar estuvo localizada (Llordén y Souvirón, 1969).

Posteriormente está documentada la construcción en 1646 de una capilla con la advocación de las Benditas Almas que estaba presidida por un cuadro de Ánimas, según indican las condiciones de su traza. Esta capilla que el profesor Rodríguez Marín (2000) sitúa en el claustro principal del convento, fue ampliada en 1785.

A partir del siglo XIX la Cofradía tiene que abandonar su capilla. Con la desamortización de los bienes eclesiásticos decretada por Mendizábal en 1835, el convento fue suprimido; al año siguiente se dio orden a las hermandades que radicaban en la iglesia para que desalojaran sus imágenes y enseres. Después de la desamortización el edificio conventual fue subastado públicamente en 1837, algunas zonas se derribaron y fueron destinadas a diversos usos, otras se mantuvieron y renovaron (Llordén y Souvirón, 1969).

Según las fuentes bibliográficas, el Cristo de Ánimas de Ciegos es trasladado primero al panteón de la Hermandad en el cementerio de San Miguel y luego a la iglesia de San Juan

Bautista. Existe cierta confusión sobre las fechas exactas en las cuales se producen estos cambios de ubicación.

Llordén y Souvirón (1969) comentan que al perder la cofradía la capilla que poseía en el convento, debido a la supresión y demolición del mismo, llevaron la imagen del Crucificado "al panteón que la Hermandad había adquirido en el cementerio de San Miguel, en el que estuvo expuesta en su altar varios años. Después trajeron la histórica y artística escultura a la iglesia de San Juan...". En páginas posteriores exponen: "Después de la excomunión religiosa de 1835 la piadosa hermandad continuó en el convento de San Francisco, pero lánguida y sin vida, porque el convento se clausuró y sus puertas sólo se abrían en contadas ocasiones. ...al ser derruido el convento a fines del siglo pasado, trasladaron sus pasos con todos sus enseres a la iglesia de la Concepción y finalmente en 1921 a la de San Juan". Posteriormente Clavijo García (1987) refiere: "A finales del siglo pasado la imagen preside el panteón propiedad de la Hermandad en el cementerio de San Miguel, pasando en 1913 a la iglesia de San Juan". A esto hay que añadir que entre 1882 y 1883 la Hermandad de Ánimas de Ciegos proyectó y edificó un panteón en dos solares adquiridos en el patio tercero del citado cementerio de San Miguel, obteniendo su escritura de propiedad en 1885.

Por lo tanto es posible que el traslado del Cristo de Ánimas de Ciegos al panteón de San Miguel se produjese a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX pasó a la iglesia de San Juan Bautista. En 1891, tras la fusión de la Hermandad de Ánimas de Ciegos con las Hermandades del Cristo de los Azotes y Columna y la Santa Vera-Cruz, se establece en la iglesia de la Inmaculada Concepción y después de la segunda fusión de todas las citadas con la Real Cofradía del Cristo de la Exaltación, realizada en 1913, se instalaron en la iglesia de San Juan.

En el año 1931 hubo un intento de procesionar la imagen del Crucificado pero no se llevó a cabo hasta la Semana Santa de 1935. Durante el periodo de la Guerra Civil Española, la imagen estuvo escondida en casa del hermano mayor don Wenceslao Ruiz Salinas Raggio. En 1939 volvió a procesionar, dejando de hacerlo en los años 1940 y 1941. A partir de entonces no ha dejado de efectuar su estación de penitencia hasta ahora.

La imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos ha sido restaurada en numerosas ocasiones, lo cual ha modificado en gran medida su aspecto original. Algunas de estas restauraciones están documentadas, aunque las fechas en que tuvieron lugar no se conocen con exactitud. La primera de la que tenemos datos se realizó hacia 1913, después de la estancia de la imagen en el cementerio de San Miguel. Años más tarde se vio afectada por los sucesos ocurridos en mayo de 1931 en Málaga, siendo posteriormente restaurada por el escultor malagueño Diego García Carreras (Llordén y Souvirón, 1969).

En 1939 se llevó a cabo una tercera restauración, efectuada por otro escultor malagueño, Adrián Risueño, quien probablemente debió reensamblarle los brazos a la imagen, que le habían sido separados del cuerpo para esconderla durante los sucesos de la Guerra Civil Española. El mismo artista talló en 1952 una corona de espinas de madera y le añadió el nudo del sudario en el costado derecho. Es posible que entonces fuera repolicromada la imagen ya que la lluvia torrencial caída durante la estación de penitencia del año 1943 provocó graves daños en su policromía (Clavijo, 1987).

En 1968 fue nuevamente intervenido, esta vez en el taller del escultor José María Palma Burgos en Madrid (imagen 2).

También ha proporcionado datos acerca de las modificaciones de la escultura en las distintas restauraciones la documentación fotográfica que se conserva de la imagen en el archivo de la hermandad. La fotografía más antigua data del año 1931; aunque por ésta época el Cristo ya había tenido alguna intervención que afectó probablemente a la policromía, se puede ver cómo el sudario no presenta decoración, se aprecia además el lateral derecho sin el nudo que le añade Adrián Risueño en 1952 y cómo la parte de sudario que cae sobre el muslo izquierdo era mayor que actualmente. Además el Cristo se encuentra clavado a una cruz plana y no lleva corona de espinas (imágenes 3 y 4).



Imagen 2. Cristo de Ánimas de Ciegos. Tras la restauración realizada por José María Palma Burgos en 1968. Archivo de las Reales Cofradías Fusionadas de Málaga.

Imagen 3. Cristo de Ánimas de Ciegos. 1931. Archivo de las Reales Cofradías Fusionadas de Málaga.

Imagen 4. Cristo de Ánimas de Ciegos. Tras la restauración realizada por Adrián Risueño en 1952. Archivo de las Reales Cofradías Fusionadas de Málaga.



La restauración realizada en el IAPH ha permitido estudiar aspectos morfológicos y estilísticos de la imagen ocultos o enmascarados tras las intervenciones de las que había sido objeto durante su historia material.

El Cristo de Ánimas de Ciegos, como se ha comentado, es un Crucificado muerto clavado a una cruz arbórea mediante tres clavos. Muestra los brazos ligeramente descolgados respecto al palo transversal de la cruz, la zona superior del tórax inclinada hacia delante. La cabeza también se inclina hacia delante y hacia el lado donde tiene la lanzada, claro signo de la muerte del Crucificado. Al tener la cabeza en esta posición, el haz clavicular izquierdo del esternocleidomastoideo aparece tenso y estirado, y el de este lado se encuentra un poco levantado. El torso es alargado, ancho en la zona superior, y se va estrechando hacia la cintura. El tórax aparece en posición de inspiración profunda, con el plano anterior levantado, las costillas marcadas y el vientre rehundido. Se produce un quiebro muy leve de la cintura en el lado derecho de la imagen y un claro desplazamiento de las caderas y las piernas hacia el lado contrario. Las piernas están flexionadas, mostrando la derecha un poco más alta para permitir el cruce de los pies. El sudario muestra una talla con pliegues profundos, ocultando gran parte del muslo y la totalidad de la cadera izquierda, mientras que por la derecha cae lateralmente en un plegado en zigzag, dejando al descubierto casi todo el muslo derecho. Presenta el cabello largo dispuesto con la raya en el centro y gruesos mechones ondulados. Uno de ellos cae por el lado derecho hacia delante sobre el pecho, mientras que por la izquierda (al tener un mechón más corto) queda al descubierto el cuello y la oreja. El rostro, de forma ovalada, muestra la frente despejada, el entrecejo ligeramente fruncido, las cejas rectas y los ojos entreabiertos. La nariz tiene un perfil recto muy marcado. La boca está entreabierta y de ella destaca el labio inferior, más grueso que el superior. La barba está tallada al igual que el bigote creando gruesos mechones.

La policromía de la encarnadura realizada a pulimento reproduce con gran calidad las marcas de la flagelación o detalles como las pestañas y el inicio de la barba o el labio. Además el sudario está estofado sólo por delante, con una decoración de rayado.

Muestra una composición estática y de marcada frontalidad, con escaso detalle en la representación de los pormenores anatómicos. El escultor emplea la policromía como recurso expresivo para mostrar los signos de la defunción provocados por la Crucifixión.

La imagen presenta una serie de características morfológicas como la frontalidad de la composición, la excesiva inclinación de la cabeza y parte superior del tórax hacia delante, y la mayor dimensión de los brazos y el torso respecto al resto del cuerpo, que hacen pensar fuese concebida para estar ubicada en alto y ser contemplada desde abajo por el espectador.

Los rasgos formales y compositivos descritos ponen de manifiesto un modelo más cercano a la estética manierista del último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII que al lenguaje expresivo barroco que se estaba desarrollando en la mayor parte de Andalucía a mediados del XVII.

Ya se ha comentado antes cómo Llordén, basándose en el contrato realizado en 1649 entre el escultor Pedro de Zayas y la cofradía de Ánimas del Purgatorio, relaciona esta imagen con el citado escultor nacido en Úbeda en el último cuarto del siglo XVI.

La escultura giennense de esa época (y hasta bien avanzado el siglo XVII) se caracteriza por la estética del clasicismo romanista, manteniéndose estrechamente ligada a la influencia del núcleo granadino y la figura de Pablo de Rojas. Lentamente irá evolucionando hacia el realismo y naturalismo barroco.

En este contexto trabajó Pedro de Zayas, del que se conocen pocos datos biográficos. Asimismo, son muy escasas las obras que se conservan de su producción artística, que se extendió a diversas localidades de la provincia de Jaén. Fue hijo, nieto y hermano de escultores. Su abuelo, Alonso de Salamanca, tuvo taller en Úbeda hasta mediados del XVI. Su padre, Luis de Zayas, colaboró con el giennense Blas Bliñón en la talla del retablo mayor de la capilla del antiguo hospital de Santiago de Úbeda, realizado entre 1575 y 1577, policromado posteriormente por los pintores Pedro de Raxis y Gabriel Rosales y finalmente destruido durante la Guerra Civil. También realizó en esta localidad el retablo de San Acacio y el relieve de la portada principal para la colegial de Santa María de los Reales Alcázares

así como otros retablos de iglesias ya desaparecidas. Además, constan documentalmente otras obras de imaginería para poblaciones de las provincias de Jaén y Granada. Alonso de Zayas, hermano de Pedro, trabajó también como escultor en la provincia de Jaén, realizando imágenes principalmente para cofradías, si bien por desgracia no se conserva ninguna.

Pedro de Zayas llevó a cabo su formación en el taller familiar, se casó con Andrea Espinosa con quien tuvo a Luis de Zayas. En 1627 figura empadronado en Úbeda y entre los años 1615 y 1634 están documentadas obras suyas para esta localidad y otras poblaciones giennenses. En 1615, el torcedor de seda Juan de la Peñuela le encarga una talla de San Blas, "acabada de madera y escultura", que debía ser dorada y estofada por el pintor ubetense Juan Esteban de Medina.

Para la cofradía de la Yedra de la colegial de Santa María de Úbeda, contrató la realización entre agosto y septiembre de 1618 de tres imágenes de vestir (San Juan Evangelista, San José, y Nicodemo), y posteriormente también una imagen de la Magdalena. Entre diciembre de 1616 y junio de 1617 se compromete junto con el pintor Bernardo José a realizar un retablo de talla y pincel para la capilla propiedad de Pedro Romero en la iglesia parroquial de Torreperogil en Jaén.

Posteriormente, entre septiembre de 1627 y abril de 1628, talló el paso de la Oración en el Huerto para la antigua cofradía la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo de Baeza. Este paso estaba compuesto por la imagen del Cristo de rodillas –que sería para vestir–, un ángel de bulto redondo y los apóstoles de medio relieve, todo dorado y pintado al óleo. De este grupo escultórico sólo se conserva actualmente la imagen del Cristo, aunque muy transformado por las restauraciones (Almagro 2003).

Otra de las escasas obras que se conservan de la producción de Pedro de Zayas en la provincia de Jaén es el grupo de los cuatro evangelistas tallados en piedra situados a los lados del retablo de la Sacra Capilla del Salvador que, según las condiciones del encargo, tenía que realizar entre los meses de mayo y septiembre de 1634. Con posterioridad a esta fecha, no se conocen datos del escultor hasta 1639 en que consta ya su estancia en Málaga. Figura ese año como testigo en la escritura de demanda puesta contra Luis Ortiz, maestro mayor de la sillería de coro de la catedral malagueña, por los oficiales de la obra. Años más tarde, en noviembre de 1641, contrata junto con el maestro pintor malagueño Pedro Fernández del Villar una imagen de Nuestra Señora de tres cuartas de altura y de medio cuerpo para la cofradía de la Santa Vera Cruz de Coín, Málaga, y se compromete a entregarla quince días antes de la Candelaria. Esta imagen no se conserva en la actualidad (Ruiz y Almagro, 1993; Almagro, 2003). El último dato conocido de Pedro de Zayas en Málaga es el contrato realizado en 1649 con la cofradía de Ánimas del Purgatorio para la ejecución de un Crucificado.

De forma análoga a como ocurriera en su tierra natal, el panorama artístico de la ciudad malagueña en el ámbito de la escultura que debió encontrar Zayas a su llegada estaba vinculado a la estética granadina, seguramente como consecuencia de la actividad desarrollada por los hermanos Antonio y Juan Gómez.

La intervención de conservación-restauración

Estudio del estado de conservación

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

Imagen 5. Toma radiográfica frontal de la escultura. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

Exámenes no destructivos:

- *Examen visual del bien con luz visible y ultravioleta.* El análisis de la escultura con luz ultravioleta ayudó a corroborar la uniformidad y extensión general de la superficie policroma fruto de la última intervención documentada.
- *Estudio fotográfico, con luz normal y ultravioleta.* Este se desarrolló a lo largo de todo el proceso de intervención de la pieza, empleándose fotografía digital para la obtención de tomas generales y detalles.
- *Estudio radiográfico.* Se realizaron tomas radiográficas frontal y lateral de la imagen, así como detalles de la cabeza y los hombros (imagen 5). En ellas se advierte la presencia de algunos elementos metálicos de intervenciones anteriores en la zona de ensamblaje de los brazos, algunas líneas de ensamble entre piezas y distintas opacidades en la visión de la placa que ayudan a localizar y situar estratos policromos. Además y en cuanto al soporte, se aprecian claramente los huecos de alojamiento de las espigas de los brazos, así como todo el refuerzo de estas uniones, realizado en algunas de las intervenciones a que fue sometida la imagen y consistentes fundamentalmente en la introducción de elementos metálicos como clavos, tornillos y sendas pletinas de hierro atornilladas a cada uno de los ensamblajes. Otro dato del soporte que arroja el estudio radiográfico es la existencia de un alambre situado en la cabeza, fijado a esta con alcayatas. Asimismo, se apreciaban otros elementos metálicos introducidos por el resto del cuerpo, como algunos clavos en las piernas y manos o una pletina metálica con rosca interna en la zona posterior del sudario para la sujeción del Cristo a la cruz. La radiografía también puso en evidencia la sustitución de algunos dedos de las manos y la introducción de otros elementos no originales, como el nudo del sudario. Con respecto a la policromía, el análisis de las placas radiográficas fue muy revelador. De él se desprendió la presencia de una policromía subyacente con carga de blanco de plomo. Esta capa estaba en la práctica totalidad de la superficie, salvo en algunas lagunas de diferente extensión en las que, por diversos motivos, se había perdido. Las faltas de mayor amplitud y relevancia de esta primitiva policromía se localizaban en el rostro, piernas y espalda. Esta misma policromía se apreciaba, con grandes lagunas, en el sudario, en el que se vislumbraba el fino esgrafiado del estofado de la decoración primigenia.



- *Examen con una lupa binocular de 25 x.* De este examen, realizado por el restaurador en el taller, emanó un estudio de correspondencia de policromías al que haremos referencia más adelante.

Exámenes destructivos

Caracterización de materiales:

- *Análisis químico de materiales pictóricos.* Se tomaron muestras de policromía en lugares estratégicos por su significación y localización, abarcando la mayor cantidad de estratos posibles. Una vez en el laboratorio, se continuó con la metodología propia de actuación.
- *Estudio de factores biológicos de alteración.*

Datos técnicos del soporte

La imagen representa a un crucificado sujeto a la cruz por cuatro puntos, en manos, pies y zona posterior del sudario. El sistema de fijación al madero es por medio de clavos de metal roscados a tuercas, en el caso de pies y manos, y un perno que en su extremo enrosca en un casquillo de metal alojado en la parte posterior del sudario. La escultura se construyó con madera de conífera, por medio de un gran embón compuesto por cuatro bloques de madera unidos longitudinalmente formando el volumen de la cabeza, torso y piernas. Sobre este volumen general se hallan ensamblados los brazos mediante espigas en forma de cilindro que se embuten en los huecos ("cajas") realizados en el torso, para tal propósito, a la altura de ambos hombros. En zonas donde la madera utilizada para la talla presentaba fendas u otras alteraciones similares, se habían usado como refuerzo telas de lino adheridas al leño antes de aplicar la preparación.

Intervenciones identificables en el soporte

La escultura del crucificado se ha intervenido en varias ocasiones, realizándose sobre el soporte algunas modificaciones, las cuales se explican en los puntos que siguen:

- *Elementos metálicos*(imagen 6). La introducción de clavos en intervenciones anteriores se realizó en algunos dedos de las manos para reforzar uniones o fracturas de las falanges. También encontramos clavos y tornillos de factura industrial para reforzar la unión frontal de algunas piezas de las piernas. Algunas de estas intervenciones se pueden situar en el tiempo, como el caso de la intervención documentada que realiza el escultor Palma Burgos en 1968. En ella, el escultor malagueño fortaleció la unión de los brazos con la introducción de pletinas de hierro. Para colocar cada una de las pletinas, rebajó las capas policromas y el soporte de madera con un formón y luego colocó las pletinas de forma rectangular, unidas al soporte por cuatro tornillos cada una, y enrasó la zona con una pasta gris. En esta intervención, en la zona baja posterior de la cabeza se introdujo el alambre doblado en varias curvas. Fijado al resto por medio de diez alcayatas de metal, sirve de estructura para el engrosamiento del volumen de la cabellera con una masa de yeso y estopa, sobre la que se vuelven a modelar los cabellos. En la zona posterior del sudario, se introdujo una placa de hierro atornillada a la madera. Esta placa tiene en el centro un casquillo roscado que sirve de hembra para la inserción del perno en la actual sujeción del Cristo a la cruz. Llama la atención, en la toma radiográfica, un perno de metal de forja de unos 15 cm de largo aproximadamente, localizado en el centro del abdomen y que atraviesa la escultura desde atrás hacia delante. Se intuye que este elemento es el resto de la antigua sujeción de la figura a la cruz. En la zona posterior del sudario la talla presenta un rebaje de unos 2 cm de fondo, por unos 10 cm de ancho a todo lo largo del mismo para acercar la imagen más a la cruz. Este rebaje ha podido realizarse en cualquiera de las intervenciones posteriores a su ejecución. Durante la intervención, al ser eliminadas las capas de repolicromías, se encontraron restos de clavos pequeños alojados en el sudario, probablemente para sujetarle alguna tela.

Imagen 6. Detalle de la radiografía frontal en la que se señalan los elementos metálicos insertados en hombros y cabeza en intervenciones posteriores. También se indican, con flechas, las cajas y espigas del ensamblaje original de los brazos. Además, en la imagen radiográfica se pueden distinguir, coincidiendo con las áreas oscuras, las pérdidas de la policromía subyacente, la cual consideramos original. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

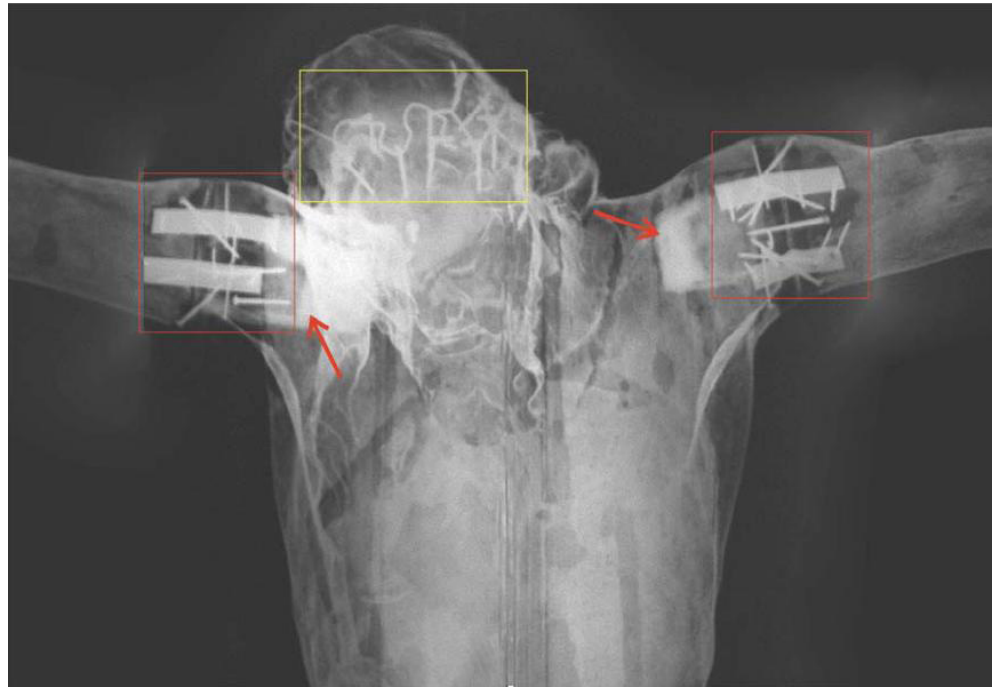


Imagen 7. Detalle de la eliminación del borde inferior del sudario en la pierna izquierda. Podemos apreciar incluso el original reguero de sangre que bordeaba el paño. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

- *Mutilaciones* (imagen 7). En la intervención llevada a cabo por Adrián Risueño en 1952 se modificó significativamente el sudario, tanto a nivel cromático como volumétrico. Este escultor eliminó parte del paño de pureza por la zona que bordeaba la pierna izquierda, tallando y cepillando después para continuar con el volumen de la pierna. En su zona más ancha, este rebaje alcanza varios centímetros.



- *Añadidos*. En la misma intervención de 1952, Adrián Risueño añadió al sudario un nudo en la lazada donde antes no lo había. Para realizar esta operación, preparó la zona en la cual se uniría el nuevo elemento de talla rebajando y cepillando la madera, mutilando así la talla original. La porción de lazada añadida está tallada en madera de pino. De la misma intervención es la introducción de la corona de espinas realizada en madera tallada, encajada en el diámetro craneal de manera bastante ajustada y sujeta con dos clavos a la cabeza.
- *Refuerzo de ensambles*. En 1968, Palma Burgos reforzó los ensambles del embón. Para ello, rebajó las capas superficiales de policromía, preparación y algo de soporte con un formón y, una vez el ensamble a la vista, trabajó sobre él consolidándolo con una pasta gris y colocando posteriormente una tela encolada a lo largo de la fisura a tratar. Esta tela también la colocó sobre las pletinas metálicas introducidas en los ensambles de los brazos ya mencionados.

Imagen 8. Detalle de los pies, en el que se puede apreciar el desgaste y pérdida de soporte provocados por la fricción de la cabeza del clavo. También podemos observar en los dedos la madera sin estratos policromos, debido al roce de los paños de limpieza en el besapiés. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

Estado de conservación del soporte

El soporte de la imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos en general no presentaba alteraciones que pusieran en peligro la conservación de dicha escultura, aunque sí le afectaban algunas alteraciones que debían ser subsanadas. Estas son las que se relacionan y describen en los párrafos siguientes:

- *Fracturas*. El dedo índice de la mano derecha presentaba una fractura en la primera falange que se había resuelto en alguna intervención anterior con un encolado deficiente de las piezas.
- *Fisuras*. La escultura presentaba varias fisuras en la madera, localizadas fundamentalmente en los brazos, hombros, zona posterior de la cabeza y corona.
- *Estado de los ensambles*. Los ensambles entre los distintos bloques de madera estaban en buen estado, no apreciándose movimiento entre las piezas ni separación de importancia en las uniones.
- *Desgastes* (imagen 8). Las zonas donde se habían producido desgastes del soporte por rozamiento eran las áreas circundantes a los orificios de manos y pies para la introducción de los clavos de metal.



Imagen 9. Vista lateral de la escultura antes de la intervención. En la imagen podemos apreciar las características cromáticas de la policromía que presentaba en superficie. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

- *Sujeción del Cristo a la cruz.* El sistema de sujeción central de la imagen a la cruz por medio de un tornillo enroscado en un casquillo alojado en el reverso del sudario no poseía ningún mecanismo de control de presión, siendo el apriete libre, o sea "a ojo". Esto provocaba que la escultura presionara en la cruz con demasiada fuerza en la zona posterior de las manos y en el talón que apoya en el madero.
- *Ataques de insectos xilófagos y microorganismos.* Se detectó una galería de insectos xilófagos en la cara anterior del brazo derecho, aunque se trataba de un ataque no activo, muy localizado y no extendido a otras zonas. De la presencia de hongos no se tuvo constancia tras un detenido examen de la imagen durante el curso de la intervención llevada a cabo.

Datos técnicos de la policromía

La policromía que presentaba el Cristo al llegar al taller era la resultante de la última de las intervenciones llevadas a cabo sobre la imagen. Era de color marrón oscuro, con tonalidades ligeramente verdosas en las encarnaduras. El sudario aparecía con un color gris sobre el que se había aplicado una pátina de betún que lo volvía de tono tostado. La cabellera era de color marrón oscuro y la barba del mismo color (imagen 9).



El examen organoléptico y las tomas de fotografía con luz normal y ultravioleta pusieron de manifiesto en la policromía la existencia de alteraciones en la tonalidad, debidas principalmente a la oxidación de barnices y patinaturas, así como a algunos desgastes en la superficie policroma. Todo esto, en algunas zonas, se encontraba envuelto por una capa ennegrecida de depósitos superficiales, constituida fundamentalmente por polvo y hollín.

Las radiografías, por otro lado, mostraban una opacidad, cuarteado y lagunas de policromía que no se correspondían con las que se observaban en superficie. Esto nos llevó a deducir la existencia de otras capas subyacentes en la correspondencia policroma.

Estos estudios se complementaron con la observación mediante lupa binocular de los estratos policromos, aprovechando pequeños daños tales como incisiones, levantamientos, etcétera. De este modo fue posible observar con cierta claridad las capas existentes en el punto elegido, lo que nos aproximó a establecer la correspondencia de policromía de la obra.

Los resultados obtenidos mediante estos análisis realizados con técnicas no destructivas se

contrastaron con los arrojados por un análisis químico estratigráfico realizado sobre muestras de policromía extraídas de la escultura. En este último se identificaron además las cargas y pigmentos componentes de los estratos policromos.

Según los análisis de laboratorio, en tres de las muestras de carnaduras estudiadas se observaba una primera capa de policromía con una composición a base de blanco de plomo, azurita, tierras y laca roja. En dos de las muestras analizadas, sobre este primer estrato existía una policromía superpuesta en la que intervenía el litopón, pigmento blanco que comenzó a utilizarse a partir de finales del siglo XIX. El análisis de laboratorio refleja otras policromías superpuestas que en ocasiones se aplican sobre una preparación y en ocasiones directamente sobre la capa anterior.

Con todos los datos que aportan los resultados de los análisis y los que se obtienen durante la segunda fase de la intervención, se puede establecer la correspondencia policroma de la imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos con la secuencia estratigráfica que a continuación se describe.

Sobre el soporte encontramos la **"policromía 1"**, probablemente la original, aplicada al óleo sobre una capa de preparación intermedia compuesta básicamente por sulfato cálcico y cola animal. El espesor de esta capa varía dependiendo de la zona. Sobre ella se aplica una capa de color marfileño con sombras verdosas y azuladas en los hematomas del rostro y cuerpo. La sangre, de color bermellón intenso, está trabajada en forma de finas gotas de corta extensión en las magulladuras del torso, brazos y piernas y de largo recorrido en el reguero de sangre que brota de la llaga y en el que sale del borde del sudario. Con las finas pinceladas que dibujan las gotas de sangre también perfila el ombligo, que no es tallado sino pintado con una fina línea de color bermellón de la cual caen tres finísimas gotas de sangre. El rostro, con sombras verdes y azules en moratones, presenta unas cejas de fino peleteado color siena. En los labios, el pequeño resto de policromía original que queda es de color morado oscuro. El acabado en la carnación es de textura pulimentada, tanto en el rostro como en el resto del cuerpo. Presenta esta policromía primigenia un cuarteado fino. La retícula de este es de tamaño variable dependiendo de la zona, siendo en líneas generales de menor tamaño en el área de los brazos y rostro y de mayor en el torso. Esta policromía está compuesta por blanco de plomo, calcita, azurita, ocre y laca roja.

Sobre la primera policromía se descubre durante la intervención una actuación parcial, **"policromía 2"**, no detectada en los estudios previos y sin referencias históricas. Esta capa policroma está situada en las manos y hombros. En general es de tono grisáceo, excepto en la zona superior de los hombros, donde aparecen tonos verdosos e incluso algunos detalles de sangre. Su naturaleza, por su respuesta al test de limpieza, es proteica.

El siguiente estrato, la **"policromía 3"**, consiste en un repolicromado total de la superficie de la imagen realizado al óleo sobre una capa de preparación intermedia a base de sulfato cálcico y cola animal. Esta capa policroma es también de tono marfileño, aunque ligeramente virado hacia verdoso.

La **"policromía 4"** se encuentra aplicada directamente sobre la anterior, también al óleo y de forma general en toda la imagen. Es de tono rosáceo, menos pulida que las anteriores y más pobre en detalles policromos.

La última intervención policroma, **"policromía 5"**, es la que presentaba la imagen del Cristo al llegar a los talleres del IAPH, y corresponde a la descripción que figura en el primer párrafo de este apartado. Esta capa está aplicada directamente sobre la anterior, excepto en aquellas zonas donde el escultor intervino aplicando masilla gris para subsanar volúmenes y una capa blanca sintética a modo de preparación.

El sudario, salvo el remate del nudo, presenta la misma secuencia policroma que las encarnaduras. La primera de ellas (**"policromía 1"**), probablemente la original, se compone de preparación, bol, lámina de oro y temple color blanco decorado con un esgrafiado de finas rayas horizontales, el cual ya mencionamos que se podía apreciar en las radiografías.

Directamente sobre esta primera policromía, hay aplicada una segunda de color blanco-marfil (**"policromía 2"**), de muy poco grosor y casi en forma de patinatura. Su naturaleza

técnica, por la respuesta al test de limpieza, parece ser un temple proteico. En el caso del sudario, esta capa ocupa toda su extensión y no de forma puntual como en las carnaciones.

La siguiente capa ("**policromía 3**") es también de tono marfileño y, al igual que ocurre en la encarnadura, está aplicada sobre una capa de preparación intermedia entre esta y la anterior.

La "**policromía 4**" es la que se aprecia en las fotografías de taller de Palma Burgos y en algunas fotos de la imagen en procesión: marfil, con unas franjas horizontales en la lazada del sudario, simulando una tela hebrea.

La quinta y última ("**policromía 5**") es la que presentaba la escultura al inicio de la intervención: de tono grisáceo, envuelto por una ligera capa de betún. Por debajo de la capa gris superficial, en algunas zonas se han encontrado la masilla gris y la capa blanca ya citadas más arriba, así como una imprimación verdosa.

En la cabeza y barba, la secuencia policroma varía de la de la encarnadura y sudario. En esta zona se puede distinguir la "**policromía 1**", sobre la que se extiende la "**policromía 3**" (también aquí con una capa de preparación intermedia) y en la superficie, la "**policromía 5**" sobre una capa blanca generalizada, de naturaleza sintética, encontrada también en algunas zonas del cuerpo. Las zonas remodeladas del pelo también contienen la masilla gris presente en encarnadura y sudario.

Intervenciones identificables en la policromía.

Como se deduce del estudio de correspondencias policromas, la escultura del Cristo de Ánimas de Ciegos ha sido sometida a lo largo de su vida a diferentes actuaciones, cuyo propósito responde tanto a gustos estéticos cambiantes como a la intención de retocar y ocultar alteraciones. Atendiendo a los datos que puso de relieve la intervención y los que ya se conocían de su historia material, hemos podido identificar en la imagen cuatro intervenciones sobre la policromía más antigua, exceptuando la zona de cabellera y barba, en la que han sido aparentemente dos las intervenciones realizadas sobre la primigenia.

Así pues, la policromía más antigua sería la que hemos nombrado como "**policromía 1**". Sobre ella, la primera intervención posterior diferenciada es la nombrada como "**policromía 2**", de la cual no tenemos constatación documental. Probablemente ejecutada con el fin de solucionar de forma puntual problemas de conservación y/o estéticos, coincidiendo, quizás, con algún cambio de ubicación. Se han localizado los testigos materiales de esta intervención, como ya se expresó más arriba, en los hombros y manos.

La segunda intervención llevada a cabo en la escultura es la que consiste en el primer repolicromado general (cabeza, cuerpo y sudario), correspondiente a la nombrada como "**policromía 3**", y cuya ejecución probablemente se corresponda con la intervención que se llevó a cabo en ella después de su estancia en el cementerio de San Miguel (¿1913?). Esta intervención incluye un aparejado previo de la imagen con una mezcla de sulfato cálcico y cola animal sobre la que se aplica la capa pictórica. Además de la importancia en el plano histórico de esta intervención, a nivel técnico está muy bien ejecutada y ha supuesto de forma indirecta la posibilidad de recuperar la superficie policroma primitiva, posibilitando esta labor la "facilidad" con la que se pudo eliminar la capa de preparación intermedia.

Posteriormente se produjo el repolicromado de la imagen por parte de Adrián Risueño, identificado en la secuencia cromática como "**policromía 4**", y que afecta tanto a las carnaciones como al sudario. De esta no se han encontrado restos en la cabellera ni en la barba. Aún por determinar la fecha exacta de esta actuación, es bastante probable que fuera en 1952.

La última intervención llevada a cabo en la policromía de la imagen fue la de 1968, de gran importancia, tanto por los cambios estéticos que provocó como por su alcance en la afectación a estratos inferiores, llegando incluso a hacerlos desaparecer en algunas zonas intervenidas. Se extiende por toda la superficie, cabellos, encarnadura y sudario. En la cabeza llega a superponer el color marrón del pelo en la zonas altas de los laterales del cuello, uniendo barba y cabellera en estas zonas. Llevada a cabo por José María Palma Burgos en su taller madrileño, es la que hemos identificado como "**policromía 5**" (imagen 10).



Imagen 10. Detalle de la pierna izquierda con una secuencia estratigráfica al comienzo de la segunda fase de intervención. De abajo a arriba: "policromía 1", preparación blanquecina de yesos, "policromía 3", "policromía 4" y "policromía 5". Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

Estado de conservación de la policromía

Las principales alteraciones que afectaban a la superficie policroma del Cristo de Ánimas de Ciegos son las que a continuación se desarrollan.

- *Depósitos y suciedad superficial.* Toda la superficie de la escultura se encontraba afectada por la presencia de depósitos, fundamentalmente polvo, humo y hollín. En la zona superior del sudario, brazos y cabellera estos depósitos eran más profusos. También se encontraron en diversos puntos de la escultura algunas gotas de cera y parafina o bien restos de su presencia. Una vez descubierta la policromía más antigua, también se hallaron en ella restos de depósitos y suciedad superficial. En concreto, en la zona superior del brazo derecho aparecieron manchas de pintura de color negro.
- *Pérdida de adhesión.* Aunque en general los diferentes estratos policromos se mantenían con buena adhesión entre ellos, la policromía aplicada en 1968 presentaba algunos problemas de adhesión. Esta alteración aparecía en la zona posterior de

manos y brazos con grave riesgo de desprendimiento. Estas zonas tenían forma de cresta algunas veces, sin ninguna unión entre preparación y soporte. También se manifestaba esta alteración en las piernas, sobre todo de las rodillas hacia abajo, donde ya se habían producido multitud de pequeñas pérdidas (imagen 11).



Imagen 11. Detalle del lateral derecho de los pies. En él se pueden apreciar levantamientos, pérdidas, desgastes y alteraciones cromáticas de la policromía en superficie ("policromía 5"). Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

En la "**policromía 1**" la adhesión de estratos era bastante buena y homogénea, exceptuando algunos casos puntuales.

- *Alteraciones cromáticas.* El tono de las carnaciones en los brazos, piernas y pies presentaba un oscurecimiento más acusado que el resto de la superficie policroma debido, además de a la presencia de suciedad superficial, a la alteración del color, fundamentalmente por oxidación de barnices y patinaturas.
- *Estucos superpuestos.* Como ya hemos mencionado, sobre la policromía original se superponía en casi la totalidad de la superficie una capa de preparación de grosor medio, sobre la que se aplicó la capa pictórica de la "**policromía 3**". Asimismo, en la intervención de 1968 se aplicó parcialmente una masilla de color gris y consistencia dura, rematada con una capa blanca, sobre zonas como los ensambles de los brazos, fisuras, todo el cabello o algunas lagunas de policromía situadas en la espalda y piernas.
- *Pérdidas de policromía.* La alteración más significativa de la policromía era la falta de los estratos de la "**policromía 1**" en zonas puntuales de extensión variable repartidas de manera desigual por toda la superficie de la talla. Algunas se concentraban en el área de ensamble de los brazos y en las zonas en contacto con la cruz y los clavos, en manos y pies. En las manos destacaba la ausencia de este estrato en los dedos repuestos en intervenciones posteriores. También era muy acusada la pérdida de policromía en el rostro, donde había desaparecido un elevado porcentaje de ella en los párpados, cejas, nariz y mejillas. Del mismo modo, las lagunas eran de amplia extensión en las piernas y espalda. En el sudario había numerosas lagunas, a las que se les sumaba la ausencia de la "**policromía 1**" en el nudo de la lazada, por ser un elemento añadido, y su eliminación en la zona inferior izquierda de la prenda, al ser retallada esta por Adrián Risueño, elevando el alcance de la encarnadura de la pierna en este lado. La pérdida más importante en tamaño de este nivel policromo en la cabellera se sitúa en la zona posterior de la cabeza, donde la falta de materia

de soporte lo conlleva. Además hay que resaltar que la policromía más antigua del pelo, al descubrirla en la intervención que aquí explicamos, manifestaba un mal estado de conservación, siendo numerosas las pequeñas lagunas de policromía, probablemente porque poseía un estrato de preparación exiguo.

- *Fisuras*. Las fisuras que aparecían en la policromía, tanto en la primigenia como en la más superficial, coincidían con las provenientes del soporte, concentrándose la mayoría en las extremidades superiores.
- *Desgastes*. La policromía original tenía algunos desgastes producidos por rozamiento y por la incidencia de las intervenciones posteriores que se han realizado. Estos desgastes se concentraban en las zonas de contacto con los clavos y la cruz, en manos y pies, siendo la parte superior de los dedos del pie derecho la más afectada, dejando ver la madera con aspecto bruñido.

En un principio, ante la imposibilidad de conocer con exactitud el estado de conservación de la policromía primigenia en lo referente a la adhesión de sus estratos y a su estado estético sin dañar las capas superficiales, se consideró (como se hacía referencia en el informe diagnóstico y se efectuó en la primera de las fases de la intervención) no retirar las capas superpuestas para rescatar la más antigua. Así pues, el objetivo de la intervención se centró en actuar sólo en aquellos estratos visibles, o sea, subsanar las deficiencias de su estado de conservación y aquellas alteraciones que limitaban los valores estéticos, históricos, culturales y devocionales del crucificado de Ánimas de Ciegos.

Tratamiento

Metodología y criterios de intervención

Tras realizar el diagnóstico de daños con la ayuda de los análisis previos y el estudio de la historia material de la obra, se elaboró una propuesta de actuación basada en una intervención integral de carácter restaurador y conservador.

Los criterios de intervención elegidos tras el estudio del bien fueron, en la medida de lo posible, los de legibilidad, reversibilidad de los materiales empleados y compatibilidad de los mismos. Se tuvo también en cuenta el criterio de mínima intervención, aunque en algunas actuaciones se consideró la restitución de partes perdidas como la medida más adecuada de cara a la lectura formal de la obra. De esta manera, la eliminación, mantenimiento o reintegración, tanto de soporte como de policromía, fue estudiada y discutida hasta llegar a la última decisión. No fue arbitraria entonces la decisión de dejar los dedos de las manos del Cristo restituidos en intervenciones antiguas, ni tampoco la no eliminación del nudo añadido en el sudario o no cambiar la cruz. Se restablecieron partes perdidas de soporte y policromía en cuanto que esto ayudaba a comprender formalmente la obra y a su puesta en valor, siempre basándonos en datos existentes en la obra que aportaran información suficiente para su reintegración.

Como ya se ha señalado, la intervención se dividió en dos fases claramente diferenciadas. Una vez realizado, entre otras pruebas, el estudio de correspondencias de capas policromas, que puso de relieve la diferenciación entre las diversas intervenciones de repolicromado que había sufrido la imagen durante su historia material, se propuso a la Comisión de Seguimiento de los trabajos de conservación y restauración del Cristo eliminar la policromía de 1968 para recuperar la imagen fruto de la intervención realizada por Adrián Risueño (1952), ya que la de Palma estaba muy alterada en su aspecto y presentaba problemas de adhesión a la inferior. A la vez, la de Risueño ("**policromía 4**"), al menos en la parte alta de las piernas, torso y extremidades superiores, mostraba unas características técnicas y estéticas de acuerdo con los valores representados por el Cristo en la segunda mitad del siglo XX y los primeros años de la centuria actual.

Durante esta primera fase de actuación, eliminando la que hemos denominado "**policromía 5**", se pudo comprobar en diversos puntos de la escultura, sobre todo en las piernas, zona en la que la imagen había sufrido más inclemencias, que el estado de conservación de la

“**policromía 1**” era aceptable y no corría peligro de desprendimiento en su recuperación. Fue por esto que los técnicos del proyecto comprobaron la viabilidad de hacer una intervención más profunda para rescatar el estrato policromo más antiguo de la imagen, cuya calidad técnica y estética permitiría obtener de la obra sus máximos valores histórico-artísticos y culturales. De esta manera, al igual que en la primera propuesta, se le planteó a la Comisión de Seguimiento la opción de cambiar de estrategia técnica y así pasar a eliminar todos los estratos policromos de intervenciones posteriores a la primitiva policromía.

Una vez constatada la posibilidad técnica de llevar a cabo esta intervención y con la aprobación de la Comisión (Hermandad, Equipo Técnico, IAPH y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), la mayor dificultad se planteaba en torno al calendario de actuación. La segunda propuesta necesitaba de unos doce meses de intervención, estando ya la primera actuación muy adelantada, y las fechas de compromiso de entrega de la obra para procesionar en la Semana Santa de 2006 no permitían tal plazo de actuación. Por todo ello, el criterio con el que se decidió intervenir fue el de culminar la primera actuación propuesta y que el crucificado volviera a los talleres del Centro de Intervención del IAPH una vez concluida la Semana Santa para llevar a cabo en él la definitiva intervención.

Tratamiento realizado

En la descripción del tratamiento llevado a cabo durante la intervención de conservación-restauración de la escultura que aquí tratamos vamos a distinguir entre las dos actuaciones ya diferenciadas anteriormente y que representan uno de los aspectos distintivos de la intervención de esta obra, pues no es usual poder cambiar el criterio de actuación en el desarrollo de una intervención de conservación-restauración de esta envergadura, sobre todo tratándose de una imagen procesional. Además, relataremos de forma diferenciada la intervención en el soporte lignario y la de los estratos policromos.

Primera fase de actuación

Tratamiento del soporte

La intervención correspondiente a esta fase consistió en las acciones que a continuación se enumeran y detallan.

- Desinsectación por anoxia con gases inertes realizada en el taller.
- Limpieza de depósitos superficiales.
- Revisión de los ensambles y actuación puntual en algunos de ellos, como en los dedos de las manos. El dedo índice de la mano derecha, que se encontraba descohesionado, se volvió a ensamblar, introduciendo una fina espiga interna de madera de haya encolada con acetato de polivinilo. Al mismo tiempo se conservó la talla de los dedos de intervenciones posteriores al original al encontrarlos integrados estéticamente con el resto. Las diferencias formales que se encontraron fueron subsanadas retallando levemente los estucos que poseían.
- Consolidación de fisuras.
- Eliminación de elementos añadidos. Se extrajo la corona desclavándola de la cabeza.

Tratamiento de la policromía

Como ya señalamos al principio, el tratamiento llevado a cabo en la policromía en la primera fase de actuación consistió en subsanar las alteraciones que presentaba superficialmente este estrato y, durante el transcurso de la intervención, acondicionar la obra para la salida procesional, una vez que se había decidido realizar una segunda fase de actuación después de la Semana Santa de 2006. En los puntos que siguen se sintetiza la actuación llevada a cabo.

- Limpieza de la acumulación de polvo superficial en la imagen.
- Fijación y consolidación de los levantamientos de los estratos policromos mediante la aplicación de adhesivo animal compatible con los originales, humedad, calor y presión.
- Realización de un test de solubilidad con el fin de encontrar el método más idóneo para la limpieza de los depósitos superficiales y eliminación de la policromía alterada, así como para determinar el grado de actuación sobre las distintas áreas.
- Eliminación mecánica de los estratos alterados, con la ayuda, en algunas zonas, de compresas impregnadas de una mezcla de etanol y *white spirit* (50:50). Los repintes más resistentes a este método se hubieron de eliminar con una mezcla de tolueno e isopropanol (40:60).
- En las piernas, tras la eliminación de la **"policromía 5"** apareció la ejecutada por Adrián Risueño, sobre todo de rodillas hacia abajo, con poca uniformidad, dejando ver los estratos inferiores en puntos de esta zona.
- Nivelado de las lagunas con pérdida de preparación mediante la aplicación de material afín al original (estuco de cola animal y sulfato cálcico).
- Reintegración cromática de las lagunas estucadas, atendiendo a los criterios de reversibilidad y diferenciación. Se realizó con técnica al guache, acuarela y pigmentos al barniz con técnica diferenciadora de rayado.
- Reintegración cromática de los desgastes de color de la cruz. Esta labor se llevó a cabo con acuarela y pigmentos al barniz, ejecutándose también con la técnica de rayado.
- Protección de la superficie policroma con una capa de barniz (*barniz superfino surfín de L&B*) aplicada por impregnación con brocha suave, y también pulverizada, sobre toda la superficie (escultura y cruz).

Segunda fase de actuación

Tratamiento del soporte

Las actuaciones más importantes en el soporte se llevaron a cabo en esta etapa de la intervención, ya que al eliminar los estratos superpuestos, se tuvo acceso a las zonas problemáticas del soporte con mayor facilidad, sin que implicara estrago alguno sobre la capa policroma. Los pasos que en adelante se citan fueron los que llevamos a cabo en el soporte lignario en el desarrollo de esta fase.

- Consolidación de ensambles (imagen 12). Los ensambles que podían presentar problemas de descohesión eran los de los brazos y otro localizado entre los bloques que conforman el volumen de la cabeza. Una vez eliminados los repolicromados y reestucados, quedó a la vista el soporte en la zona de ensamble de los brazos, al estar perdida en estas áreas la policromía original. Se consideró que estos ensambles de los brazos cumplían perfectamente su función, por lo que la actuación consistió básicamente en sanearlos. Se procedió a eliminar la masilla grisácea a la que ya se ha hecho referencia, así como la tela y el estuco superpuestos en la intervención de 1968. Toda esta operación se realizó mecánicamente con ayuda de bisturí. Las pletinas de hierro que quedaron a la vista se sustituyeron por otras similares de acero inoxidable. En el caso del ensamble de la cabeza, situado en la cara posterior de la misma, se consolidó la fisura mediante la aplicación de resina epoxi (*Araldit 427*), reintegrando posteriormente el volumen perdido de cabellera. Finalmente se introdujeron y encolaron dos espigas de madera de haya con direcciones cruzadas para "coser" la unión.
- Eliminación de elementos metálicos. Para extraer el alambre situado en la cabeza se tuvo que retirar también toda la pasta gris y la masa de yeso y estopa que hacía cuerpo con él. Una vez rebajado mecánicamente el volumen de la masa añadida, se desatornillaron las alcayatas y se retiró el alambre.

Imagen 12. Detalle de una de las pletinas metálicas de refuerzo en el hombro, de la intervención de Palma Burgos, que se observaban en la radiografía. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).



Imagen 13. Detalle del recrecimiento de volumen en el cabello, por encima de la frente. El punto más alto del mechón recrecido se sobreponía un centímetro, aproximadamente, sobre el nivel de la talla del cabello original. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

- Eliminación del recrecimiento de volúmenes. Aunque esta alteración afectaba a casi toda la superficie por la existencia de la capa de preparación superpuesta, era en la cabellera donde se hacía más acusada. Algunos volúmenes de pelo, en la parte frontal y en el mechón pendiente, estaban remodelados y recrecidos con masilla gris. Se eliminó esta masa y recuperó el modelado original (imagen 13).



- Consolidación de la galería de insectos xilófagos. La galería localizada en el brazo se limpió interiormente y se consolidó el soporte lignario con una resina acrílica, rellenando posteriormente el hueco con resina epoxi (*Araldit 427*).
- Consolidación del soporte en los límites de los agujeros de los clavos. En estas zonas se incorporaron piezas de madera adaptadas a la superficie alterada. De esta forma se niveló el soporte y se protegió la zona de alteraciones posteriores.
- Control de presión de la sujeción del Cristo a la cruz. Para evitar los efectos negativos de un ajuste libre del tornillo que sujeta a la altura del sudario la imagen a la cruz, se ha colocado entre ambas piezas un disco de madera laminado en ambas caras con polietileno y con el grosor preciso para que al ajustar el tornillo este disco sirva de tope, evitando la compresión entre la cruz y la imagen.

Tratamiento de la policromía

En la segunda fase, la intervención en los estratos policromos de la escultura tenía como objetivo principal descubrir la superficie policroma más antigua. Además, durante esta segunda actuación se llevaron a cabo otras labores de conservación y restauración de dichos estratos. De todo ello damos detalles en los puntos que tratamos a continuación.

- Recuperación de la superficie pictórica más antigua (imágenes 14, 15 y 16). Esta actuación fue la de mayor importancia en esta fase de intervención. Se llevó a cabo en gran medida de manera mecánica, ya que entre la policromía original y la siguiente intervención existía en gran parte de la superficie del Cristo, como ya se ha señalado, una capa de preparación, lo que facilitaba que todas las capas posteriores se pudieran eliminar a la vez. Con el bisturí se fueron levantando estas capas dejando siempre restos de estuco sobre la original, evitando el contacto del instrumento con la policromía. El estuco que quedaba directamente en contacto con la policromía original se retiraba finalmente con un hisopo ligeramente humedecido en agua. En los casos en los que no existía esta capa de estuco se emplearon disolventes, previa realización de los pertinentes tests de solubilidad. Se empleó alcohol etílico disuelto en agua en diferentes proporciones y una mezcla de tolueno-isopropanol-agua (50:40:10) en aquellos puntos que presentaban más dificultad. La liberación de la policromía de estos estucos ha contribuido a que algunos volúmenes y detalles del modelado de la imagen resalten con más calidad. De la misma forma, tras los estucos se han encontrado algunos restos puntuales de policromía con un alto valor de información, como los regueros de sangre, el peleteado de las pestañas o el color de los labios. En las zonas de las manos y hombros donde estaba presente la "policromía 2", de naturaleza proteica, se utilizó una solución de agua-ácido acético (95:5) para reblandecer esta capa, y el bisturí para acabar de eliminarla.
- Limpieza superficial. La policromía rescatada también poseía restos de suciedad y depósitos de cera, humo, pintura, etcétera. Para esta limpieza se utilizaron hisopos de algodón impregnados en alcohol etílico, *white spirit* o saliva artificial, según el caso.
- Eliminación de estucados y otras masillas antiguas sobrepuestas al original. Este tratamiento se llevó a cabo en función de las necesidades de la obra. Se eliminaron mecánicamente y, en algunos casos, con la ayuda de la lupa binocular. La conservación de algunos estucados anteriores estuvo condicionada al estado de la obra. La mayoría de las zonas afectadas por esta alteración se correspondía con aquellas en las que se había intervenido, en 1968, en todos los estratos existentes. Muchas de las lagunas de policromía original estaban reniveladas con tejido y la masilla gris propia de esta actuación.

Imagen 14. Fase inicial de la eliminación de estratos superpuestos y recuperación de la policromía original. Se pueden advertir las cualidades cromáticas y estéticas de la superficie descubierta (tono marfil de la encarnadura, señales de la flagelación, tono carmín de las gotas y reguero de sangre, etc.). Además, aparecen deterioros de diversos tipos: suciedad, estucos y pasta superpuestos en la consolidación de la fisura que recorre el torso longitudinalmente. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

Imágenes 15 y 16. Tomas generales del anverso y reverso de la escultura en el desarrollo de la recuperación de la superficie policroma original. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).





Imágenes 17 y 18. Tomas generales del anverso y reverso de la escultura en el nivelado de estratos. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

- Fijación de estratos policromos. Los estratos de la policromía resultante de esta segunda fase de actuación se encontraban en muy buenas condiciones de adhesión entre ellos. No obstante, se fijaron algunas zonas en las que se apreciaban ligeros levantamientos, fundamentalmente en el costado izquierdo, en las manos y los hombros.
- Nivelado de la superficie y aplicación de nuevos estucados (imágenes 17 y 18). En las lagunas existentes en los estratos pictóricos se ha llevado a cabo el estucado y enrasado necesarios para devolver el nivel a la superficie, circunscribiéndose siempre a los márgenes de dichas lagunas. Para ello se han empleado materiales afines al original: sulfato cálcico y cola animal.







Imágenes 19, 20 y 21. Detalles del resultado final de la intervención, en los que podemos analizar las zonas reintegradas cromáticamente: rostro, barba, cabellos, hombros, fisura del lateral izquierdo del torso, pies y paño de pureza. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

- Reintegración cromática (imágenes 19, 20 y 21). La reintegración pictórica de las lagunas estucadas y enrasadas se ha llevado a cabo siguiendo criterios basados en la legibilidad, diferenciación y reversibilidad. Para ello se emplearon materiales reversibles (guache, acuarela y pigmentos al barniz), aplicados con la técnica del rayado. En el sudario se aplicó una tinta plana de guache en las lagunas y se igualaron estas con un rayado con pigmentos al barniz allí donde las circundaba el esgrafiado que mostraba el oro. En la cabeza y la barba se han usado tintas planas de guache para reintegrar sus características cromáticas.
- Capa de protección. Toda la superficie ha sido protegida con dos capas de barniz (*barniz superfino surfín* de L&B), la primera aplicada con brocha y la segunda pulverizada.
- Elementos de protección. Para evitar fricciones y desgastes, las zonas donde la policromía de la imagen estaba en contacto con los clavos o la cruz (el anverso y reverso de ambas manos y la zona de contacto del pie con la cabeza del clavo) se protegieron con una lámina intermedia de polietileno.

Conclusiones

La imagen de Cristo de Ánimas de Ciegos a lo largo de su historia no ha mantenido las características estéticas con las que fue concebida. Durante el proceso de estudio y tratamiento se han podido determinar las principales intervenciones ejecutadas sobre la imagen a lo largo de su historia. Las obras de arte están expuestas a múltiples intervenciones, máxime si se trata de obras con carácter devocional. En el caso de este crucificado, el objetivo final de la intervención y los criterios de actuación se fundamentaron en la tarea de recuperar los elementos más antiguos de la imagen, acercándola a su configuración técnica y estética original. Para ello se eliminaron y subsanaron los deterioros provocados por intervenciones posteriores a la concepción de la escultura. Se recuperó la policromía más antigua de la imagen aunque en algunas zonas presentara pérdidas irreversibles que, afortunadamente, no distorsionaban la lectura técnica y estética del conjunto. Por otra parte, se adecuaron las condiciones estructurales de la imagen a las exigencias conservativas y tipológicas, a la vez que se la dotó de elementos preventivos.

Imagen 22. Toma general de la escultura antes de la intervención. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).

Imagen 23. Toma general de la escultura tras la intervención. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (Autor: Fernández Ruiz, Eugenio).





Además, tras el estudio realizado durante el proyecto de conservación–restauración del Cristo de Ánimas de Ciegos se evidencia cierto anacronismo estético en relación con la fecha de ejecución que historiográficamente se le ha asignado. Se nos plantean ahora una serie de incógnitas sobre el origen, la autoría, la cronología y la historia material de la imagen.

En primer lugar, no disponemos de documentos que vinculen esta imagen con la cofradía de Ánimas del Purgatorio, sita en el convento de San Francisco, salvo el contrato realizado el 5 de marzo de 1649 entre Pedro de Zayas y la citada cofradía que publicó el padre Andrés Llordén en 1960 y que relaciona con la actual imagen del Cristo de Ánimas de Ciegos.

En segundo lugar, al realizar el análisis morfológico y estilístico, se ha comprobado que el Cristo de Ánimas de Ciegos presenta una serie de características, a nivel compositivo y en la policromía, más cercanas a la estética manierista de finales del siglo XVI que al lenguaje expresivo del barroco imperante ya a mediados del XVII. En concreto, mantiene ciertas semejanzas con la estética de la escultura giennense de finales del siglo XVI y primeros años del XVII. Además, nos encontramos con la imposibilidad de hacer un estudio comparativo con otras esculturas de madera policromada documentadas de Pedro de Zayas, al conservarse únicamente una imagen de un Cristo de la Oración en el Huerto, tallado entre 1627 y 1628 para una cofradía de Baeza pero muy transformado por restauraciones posteriores.

En tercer lugar, mediante los resultados obtenidos por los análisis químicos de varias micromuestras extraídas de las carnaduras, se ha constatado que la composición de la policromía original de la imagen contiene blanco de plomo, azurita, tierras y laca roja. La presencia de azurita nos ayuda a delimitar la fecha de ejecución, ya que es el pigmento azul más usado desde la antigüedad hasta el siglo XVII, generalizándose a partir de esta época el empleo de otros minerales para elaborar el pigmento azul.

Hay que volver a señalar que durante el proceso de intervención de la imagen en el IAPH se ha comprobado que entre la policromía original y la restauración realizada en 1913, hubo otra actuación no documentada hasta ahora.

La valoración histórico-artística del Cristo de Ánimas de Ciegos realizada, durante el proyecto de conservación–restauración en el IAPH, ha supuesto la revisión de esta obra de arte, permitiendo estudiar nuevas hipótesis en relación con su historia material que abren nuevas líneas de investigación respecto a esta imagen (imágenes 22 y 23).

Bibliografía

VV.AA.: *Memoria final de intervención. Crucificado Ánimas de Ciegos*. Málaga: 2007. Archivo Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sección intervención.

Almagro, A. (2003). *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVIII*. Jaén: Universidad de Jaén.

Clavijo, A. (1987). *La Semana Santa Malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga: Arguval.

Llordén, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños*. Ávila: Real Monasterio de El Escorial.

Llordén, A. y Souvirón, S. (1969). *Historia documental de las cofradías y hermandades de pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

Rodríguez, F. (2000). *Málaga conventual*. Málaga: Arguval y Cajasur.

Ruiz, V. y Almagro, A. (1993). Los Zayas, una familia de escultores ubetenses. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. N° XXIV, págs. 87-102.