

Estudio de la catalogación y estado de conservación de los retablos e imágenes de la Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico

Grado en Conservación y Restauración de
Bienes de Interés Cultural
Facultad de Bellas Artes

2018/2019

Autora:
María Estela Crisóstomo Siverio

Tutores:
Mariano Pérez Sánchez
Pablo Torres Luis



Trabajo de fin de Grado

***Estudio de la catalogación y estado de conservación de los
retablos e imágenes de la Parroquia de San Juan Bautista de
la Villa de Arico.***

Autora: María Estela Crisóstomo Siverio

Tutores: Mariano Pérez Sánchez
Pablo Torres Luis

A mi familia y amigos

“Si callamos esta historia, las piedras seguirán hablando”
José Alonso Morales.

Resumen.

Las imágenes y los retablos a estudiar se encuentran en el interior de la Parroquia de San Juan Bautista en el municipio de Arico. Se han escogido todas aquellas que no han sido previamente restauradas.

Para ello, se procederá al examen visual y estudio analítico de cada una de ellas. Con los datos obtenidos se realizará una catalogación minuciosa de las mismas, obedeciendo a aspectos constructivos así como físico-químicos, en parte gracias a la extracción de muestras llevada a cabo de cada obra. Las conclusiones obtenidas servirán para describir el estado final de conservación en el que se encuentran.

Finalmente, con toda la información estudiada se enumerarán una serie de propuestas de restauración y conservación, con el fin de devolver los valores histórico-artísticos de cada una de las mismas y su importancia para la historia y el patrimonio.

Palabras clave: Parroquia de San Juan Bautista, Arico, imágenes, retablos, catalogación, estado de conservación

Abstract.

The Parish of San Juan Bautista (municipality of Arico) is the place where sculptures and altarpieces have been located. This work has chosen all those that have not been restored.

We will proceed to do a visual and analytical study of each of them. With the data obtained, a thorough cataloging of them will be carried out, obeying constructive and physical-chemical aspects, partly thanks to the extraction of samples from each work. The conclusions obtained will serve to describe the conservatio state in which they are found.

Finally, with the information obtained from the studies developed in this TFG a series of restoration and conservation proposals, in order to return the historical-artistic values of each of them and their importance for history and heritage.

Keywords: Parish of San Juan Bautista, Arico, images, altarpieces, cataloging, conservation status

Agradecimientos.

En primer lugar, quisiera agradecer a mis familiares y amigos por la ayuda y el apoyo ofrecidos en la realización de este trabajo y seguir adelante en los momentos más difíciles.

En segundo lugar, agradecer a mis tutores Mariano Pérez Sánchez y Pablo Torres Luis por la ayuda ofrecida en la corrección e información de este trabajo, a la restauradora Leticia Perera González, a mi compañera de prácticas Verónica Síboli, al restaurador Marcos Hernández Moreno, al párroco de la Villa de Arico Don Martín y las Hermanas del Verbo Encarnado, a los miembros y doctorandos del Servicio de Análisis del SEGAI (ULL) y a la restauradora de textil María López.

Índice.

1. Introducción.....	10
2. Contexto y lugar de la Parroquia de San Juan Bautista.....	12
2.1. Situación geográfica.....	12
2.2. Aspectos socioculturales de la Villa de Arico.....	13
2.3. Contexto histórico de la Parroquia de San Juan Bautista.....	18
3. Descripción artística de la Parroquia de San Juan Bautista.....	20
3.1. Descripción de la Torre.....	22
3.2. Descripción de la Capilla Bautismal.....	23
3.3. Descripción de la Sacristía.....	24
3.4. Descripción del exterior de la parroquia.....	26
3.4.1. Portada principal.....	26
3.4.2. Paramentos exteriores de la parroquia.....	28
4. Metodologías de estudio.....	31
4.1. Metodologías de análisis global.....	32
4.1.1. Análisis con luz visible.....	32
4.1.2. Análisis con luz U.V.....	33
4.2. Metodologías de estudio de las capas policromas.....	34
4.2.1. Preparación de las micromuestras para estudio de las capas policromas.....	34
4.2.2. Observación de las muestras con microscopio óptico de luz polarizada.....	35
4.2.3. Estudio mediante Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/EDXS).....	35
4.2.4. Análisis mediante tinciones (Negro Sudán B y Fucsina).....	37
4.3. Metodologías de estudio de la capa de protección.....	38
4.3.1. Preparación de las micromuestras para estudio de la capa de protección.....	38
4.3.2. Estudio mediante Espectroscopia Infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR).....	38
4.3.3. Estudio mediante Cromatografía de Gases y Espectrometría de Masas (CG-EM).....	39
4.4. Estudio de las condiciones físico-químicas en materiales de las piezas y entorno.....	41
5. Resultados de los estudios experimentales realizados.....	42
5.1. Resultados con luz visible y U.V.....	42
5.2. Resultados de las micromuestras con MOLP y SEM/ EDXS de las estratigrafías de capas policromas.....	42
5.3. Resultados de las tinciones.....	48
5.4. Resultados del Estudio con Espectrometría FTIR.....	48
5.4. Resultados del Estudio con CG/EM.....	48
5.5. Resultados del Estudio de condiciones ambientales (en materiales de piezas y entorno de las mismas).....	49
6. Catalogación. Descripción de materiales y técnicas.....	55
6.1. Descripción de los retablos.....	55
6.1.1. Descripción de los retablos de la nave.....	55
6.1.2. Técnica constructiva de los retablos de la nave.....	56
6.1.3. Técnica constructiva del retablo de la Misericordia.....	60
6.2. Catalogación de los retablos.....	64
6.2.1. Retablo del Nazareno.....	65
6.2.1.1. Antecedentes históricos.....	66

6.2.1.2. Descripción.....	66
6.2.2. Retablo de Santa Rita de Casia.....	71
6.2.2.1. Antecedentes históricos.....	72
6.2.2.2. Descripción.....	72
6.2.3. Retablo de Animas.....	76
6.2.3.1. Antecedentes históricos.....	77
6.2.3.2. Descripción.....	77
6.2.4. Retablo de la Misericordia.....	80
6.2.4.1. Antecedentes históricos.....	81
6.2.4.2. Descripción.....	81
6.3. Catalogación de las imágenes.....	84
6.3.1. Imagen de Santa Rita de Casia.....	86
6.3.1.1. Antecedentes históricos.....	87
6.3.1.2. Descripción.....	87
6.3.1.3. Técnica constructiva.....	89
6.3.2. Imagen del Jesús Nazareno.....	90
6.3.2.1. Antecedentes históricos.....	91
6.3.2.2. Descripción.....	91
6.3.2.3. Técnica constructiva.....	93
6.3.3. Imagen de la Virgen Dolorosa.....	94
6.3.3.1. Antecedentes históricos.....	95
6.3.3.2. Descripción.....	95
6.3.3.3. Técnica constructiva.....	96
6.3.4. Imagen del Cristo de la Misericordia.....	98
6.3.4.1. Antecedentes históricos.....	99
6.3.4.2. Descripción.....	99
6.3.4.3. Técnica constructiva.....	100
6.3.5. Imagen de San Juan Evangelista.....	102
6.3.5.1. Antecedentes históricos.....	103
6.3.5.2. Descripción.....	103
6.3.5.3. Técnica constructiva.....	104
6.3.6. Imagen de la Virgen del Carmen.....	106
6.3.6.1. Antecedentes históricos.....	107
6.3.6.2. Descripción.....	107
6.3.6.3. Técnica constructiva.....	109
6.3.7. Imagen de San José con el Niño Jesús.....	111
6.3.7.1. Antecedentes históricos.....	112
6.3.7.2. Descripción.....	112
6.3.7.3. Técnica constructiva.....	114
6.3.8. Imagen de San Antonio de Padua.....	116
6.3.8.1. Antecedentes históricos.....	117
6.3.8.2. Descripción.....	117
6.3.8.3. Técnica constructiva.....	118
6.3.9. Imagen de la Virgen del Rosario.....	119
6.3.9.1. Antecedentes históricos.....	120
6.3.9.2. Descripción.....	120
6.3.9.3. Técnica constructiva.....	122
7. Estado de conservación de las obras expuestas.....	124
7.1. Retablo del Nazareno.....	127
7.2. Retablo de Santa Rita de Casia.....	130
7.3. Retablo de Animas.....	134
7.4. Retablo de la Misericordia.....	137
7.5. Imagen de Santa Rita de Casia.....	140
7.6. Imagen de Jesús Nazareno.....	143

7.7. Imagen de la Virgen de la Dolorosa.....	147
7.8. Imagen del Cristo de la Misericordia.....	150
7.9. Imagen de San Juan Evangelista.....	153
7.10. Imagen de la Virgen del Carmen.....	156
7.11. Imagen de San José con el Niño Jesús.....	159
7.12. Imagen de San Antonio de Padua.....	162
7.13. Imagen de la Virgen del Rosario.....	165
8. Daños comunes.....	168
8.1. Daños comunes en los retablos.....	168
8.2. Daños comunes en las imágenes.....	171
9. Propuesta de restauración y conservación.....	174
10. Medidas para la conservación.....	175
11. Conclusiones.....	179
12. Bibliografía.....	181
13. ANEXO.....	184
13.1. Estudios de la capa policroma.....	186
13.2. Galería de fotografías por fluorescencia U.V. de zonas de las piezas estudiadas (imágenes y retablos).....	213
13.3. Estudio de la capa de protección (barniz).....	216
13.3.1. Resultados de los registros FTIR.....	216
13.4. Galería fotográfica de la Catalogación. Descripción de materiales y técnicas.....	217
13.5. Fotografías del estado de conservación de las obras expuestas.....	236

1. Introducción.

Los pueblos se asientan y crecen gracias al trabajo de sus gentes y posteriores generaciones a lo largo de los años. Cada piedra colocada cuenta un hecho imposible de erradicar para la historia del pueblo, todas ellas distribuidas para satisfacer las necesidades de un determinado tiempo, como ocurre en el caso de la construcción de lavaderos, escuelas, caseríos, chozas, ... algunas de estas obras se mantienen con el paso de los años, y en cierta medida describen la belleza histórica del pasado de estos lugares. Sin embargo, ocurre que, la unificación de estos pueblos y su crecimiento sucede, en parte, por la creación de sus centros litúrgicos. Los lugares de culto, desde el principio de los tiempos, han constituido la necesidad ética y moral de las personas. La creación de catedrales, basílicas, iglesias, parroquias y ermitas han sido el testimonio clave para el entendimiento de los pueblos y sus gentes, y con ellas, el crecimiento y belleza de su patrimonio.

El consiguiente trabajo expone la existencia de uno de los templos más importantes del sur de la isla de Tenerife, la Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico. Una de las pocas que conserva la belleza propia de su época. El trabajo se centra en las obras que en ella se encuentran, testimonios reales de la historia de esta parroquia.

En primera instancia, se seleccionaron las obras nunca restauradas, un total de nueve imágenes y cuatro retablos a los que se les realizó un estudio visual previo, un análisis físico- químico y mediciones de las condiciones ambientales en el periodo estudiado (Diciembre 2018 a Julio 2019). Simultáneamente a estos análisis experimentales, se procedió a realizar un trabajo de catalogación en el que se estudió el sistema constructivo y los aspectos estilísticos, para posteriormente, completar con el estado de conservación. Los antecedentes históricos en la catalogación de cada obra se valieron de datos relevantes aportados por el historiador Domingo Martínez De La Peña y González en su libro *Historia de Arico*, la información aportada por el restaurador e historiador Pablo Torres Luis y documentos del A. D. H (Archivo Histórico Diocesano de La Laguna).

Por último, toda la información recabada facilitó la elaboración final de una propuesta de restauración y conservación para las obras estudiadas.

El objetivo de este trabajo final es mostrar la belleza del patrimonio que se presenta en la Villa de Arico, en uno de los templos más emblemáticos del sur, con una producción de piezas en las que muchas se asocian a importantes artistas isleños y otras muestran la impronta propia de los talleres isleños. Este trabajo propone la recuperación de las obras y su información, para que se tenga conciencia del patrimonio que se ve afectado por el continuado abandono.

A continuación se presentarán los siguientes objetivos a tener en cuenta:

Objetivos generales.

- Estudiar el proceso histórico en el que se “construyó” esta parroquia con sus contenidos y su evolución general hasta la actualidad.
- Realizar la Catalogación de las piezas, a saber 9 imágenes y 4 retablos.
- Adjunto a lo anterior, llevar a cabo un examen lo más preciso del estado de conservación de las piezas catalogadas, a niveles macro y micro.

Objetivos específicos.

- Desarrollar un examen fotográfico pormenorizado de las piezas en base a iluminación en visible y Ultravioleta en lo posible.
- Llevar a cabo un estudio del estado de conservación de las capas policromas de cada pieza. Se usan metodologías típicas al respecto, a saber, MOLP y SEM/EDXS para la composición inorgánica de las capas de preparación y policromas, y Espectroscopía FTIR y CG/EM para la composición de las capas de protección/ barniz.

- Desarrollar un seguimiento de las condiciones de humedad y temperatura de los materiales de las piezas y de las condiciones ambientales del entorno del interior y exterior de la parroquia en el periodo de duración de este trabajo.

Toda la temporalización del trabajo se resume en la siguiente tabla:

Actividad	Porcentaje de horas de trabajo (%)
Estudio contexto histórico	5
Estudios analíticos. Exámenes físico - químicos	25
Estudio del control ambiental	10
Estudio de catalogación	25
Estudio del estado de conservación	25
Elaboración de las propuestas finales	10

2. Contexto y lugar de la Parroquia de San Juan Bautista.

La Parroquia de San Juan Bautista se crea a partir de las necesidades y las antecedentes vividos por los ciudadanos de la Villa, así como de las circunstancias geográficas y políticas. Por ello, la descripción y contexto del lugar donde se rige este templo constituyen los pilares fundamentales para el entendimiento de ciertas características que están presentes en el mismo.

2.1. Situación geográfica.

El sur comprende aquella delimitación entre "... los fillos de Las Cañadas y las crestas de la Dorsal de Pedro Gil [los límites del norte y oeste]. Que hacia el noroeste en la Boca de Erjos, al producirse el tránsito hacia otro paisaje, encontraremos otro de sus límites. Pero que sin embargo hacia el noreste, los límites son absolutamente imprecisos..."¹. Sin embargo, ni siquiera este artículo defiende una idea clara de la delimitación del sur de la isla, se trata, hoy día, de un tema de estudio. Afortunadamente, se ha podido llegar a un consenso donde los municipios que se encuadran dentro de este territorio serán los de Candelaria, Arafo, Güímar, Fasnia, Arico, Granadilla, San Miguel, Arona, Adeje, Guía de Isora, Santiago del Teide y Vilaflor.

Las zonas más altas del municipio en cuestión y el de sus alrededores y pertenecientes al círculo de las Cañadas (2400m) es donde nacen los barrancos que han abastecido a las gentes que han permanecido en este paraje a lo largo de los siglos, y que garantizan la subsistencia para el ambiente árido de la zona sur de la isla. Estos barrancos permanecen activos en las épocas fluviales.

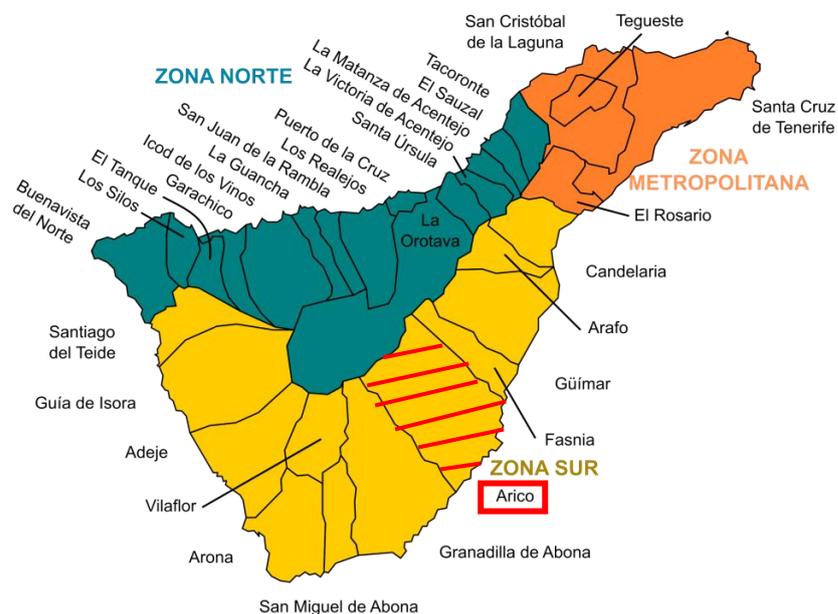


Figura 1. Mapa político de la situación de los municipios de Tenerife. Destacado en rojo el municipio de Arico.

¹ MARTÍN FERNÁNDEZ, C.S. *La geografía del sur de Tenerife, un análisis bibliográfico*. II Jornadas de Historia del Sur de Tenerife. (Arona: Tenerife, 2010), p. 175.

Los estudios acerca de la delimitación del territorio del sur son varios y muchos de ellos establecen límites diversos, asimismo se describe al sur en muchas fuentes como “Territorio de la isla de Tenerife poblado de aulagas y tierra amarillenta”².

El municipio de Arico, se ubica junto a los de Fasnia, Vilaflor, San Miguel y Arona, en la comarca de Abona de la Isla de Tenerife, en el sureste, a una altitud máxima con respecto al mar de 500 metros. El clima existente en este municipio es de carácter semidesértico, donde las lluvias escasean, y donde la media de temperatura ronda entre los 15 y 16 °C, siendo las zonas más altas del municipio las de menor temperatura. En este caso, reina el clima de sotavento, por el cual el aire del alisio ha perdido la humedad, habiendo anteriormente recorrido la otra parte de la isla, tratándose de una zona árida, “... la vertiente sur, por el contrario, presenta temperaturas destacadas, precipitaciones escasas, una visibilidad excelente y un elevado número de días soleados...”³.

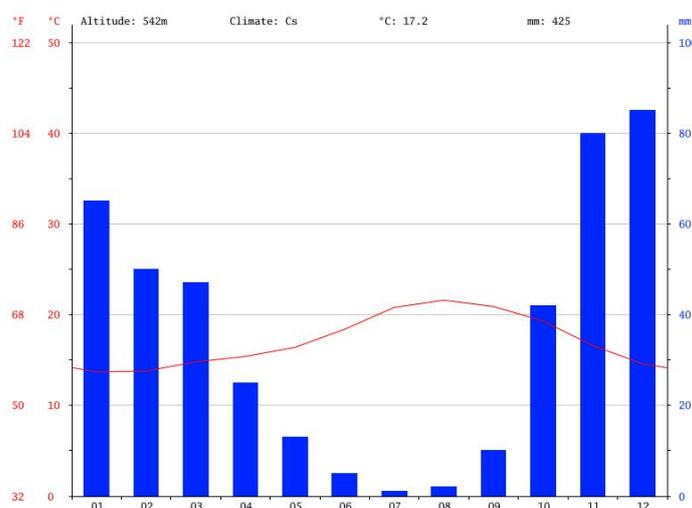


Figura 2. Climograma de la Villa de Arico.

2.2. Aspectos socioculturales de la Villa de Arico.

En el menceyato al que perteneció el actual municipio de Arico fue el de Abona, ya mencionado, ubicando el territorio entre los barrancos de Herques y del Mencey. Los aborígenes de esta zona de la isla se cobijaban en cabañas o cuevas, ubicadas en los lomos o valles, e incluso en barrancos. La mayor parte de estos aborígenes se asentaban de manera definitiva en estos lugares, sin embargo, otros dedicaban su vida al pastoreo de costa a cumbre.

En el menceyato de Abona las actividades más desarrolladas a lo largo de los siglos, atendiendo a ocasionales crisis, fueron la ganadería y la recolección.

La recolección supuso un gran desarrollo para la ingesta de alimentos medicinales, y para la elaboración de alimentos tradicionales de la comarca. Un ejemplo a estos casos sería el árbol del Mocán (antiguamente yoya), encontrado en Arico, empleado por los aborígenes como alimento para confeccionar miel y como recurso medicinal.

² CORRALES ZUMBADO, C. *Tesoro lexiográfico del español de Canarias*. (Real Academia Española: Madrid, 1992).

³ DELGADO GÓMEZ, J.F. *El menceyato de Abona: Arico, Granadilla, San Miguel, Arona, Vilaflor*. (Centro de la Cultura Popular Canaria: Canarias, 1995).

Por otro lado, la transhumancia supuso una de las actividades de mayor importancia dentro del desarrollo de la vida sociocultural del menceyato. Este pastoreo recorría las rutas de costa a cumbre, donde hoy día se conservan parte de los caminos. Los animales que pastoreaban dentro del sector eran ovejas, cabras, cerdos y perros, estos últimos como animales domésticos.

La pesca se trataba de una de las actividades de difícil constatación en dicho municipio pues solo se ha podido verificar a partir de algunos de los restos dejados por los aborígenes, como presencia de moluscos y restos crustáceos.⁴

El Lomo de Arico (término popular de la zona), como ya se ha dicho, se trataba de un antiguo asentamiento aborígen de gran riqueza territorial, encontrándose un total de 18 yacimientos arqueológicos de la zona "...desde fondos de cabaña a dispersiones de material en superficie, concheros, cuevas naturales, grabados rupestres y estaciones de cazoletas y canales..."⁵. Esta riqueza es la que hizo que posteriores pobladores a la conquista se asentaran en estas mismas zonas. El territorio garantizaba la supervivencia de estas poblaciones, con presencia de escorrentías de agua, hasta tiempos presentes, siendo una ventaja para la escasez de recursos de estas zonas áridas.

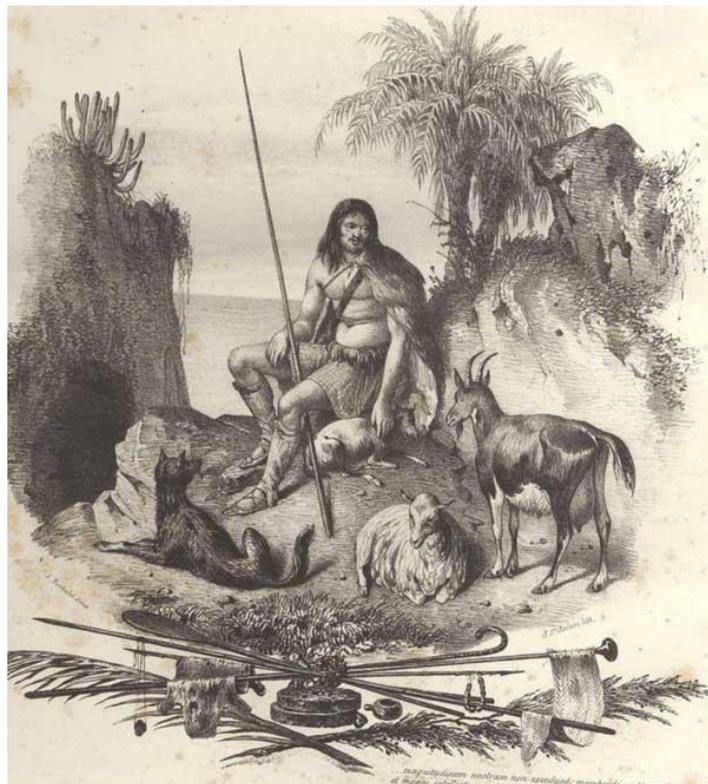


Figura 3. Grabado de 1842. Representación de un antiguo aborígen canario.

⁴ DELGADO GÓMEZ, J.F. *El menceyato de Abona: Arico, Granadilla, San Miguel, Arona, Vilaflor*. (Centro de la Cultura Popular Canaria: Canarias, 1995).

⁵ *100 años de la Villa de Arico*. (Tenerife: Ilustre Ayuntamiento de Villa de Arico, 2016).

La Villa de Arico fue fundada en el s. XVI, como poblamiento urbano por el capitán Juan González Gómez, siendo el primer alcalde en 1520 el canario Fernando de León. Durante estos años se sucedieron las continuas expediciones de canarios al continente americano, formando parte de los ejércitos peninsulares para la larga travesía, uno de los motivos "... continuaban las Islas Canarias en hacer los mayores servicios que podían al continente de América y a despoblarse con el deseo de hacer fortuna..."⁶.

Fue la industria de la pez y la brea las que impulsaron desde un principio el desarrollo de esta comarca, sobre todo, devenido por la relación entre la costa (Porís de Abona, puerto en aquel entonces) y las cumbres del municipio de Arico. Estas industrias conllevaron al desarrollo del Puerto de Abona, exportando todo a Andalucía y Portugal.

Las siguientes poblaciones surgidas a raíz de la conquista crearon las primeras ermitas y parroquias, para la consciencia del nacimiento de un nuevo pueblo. Importante mencionar la existencia de la ermita de Nuestra Señora de la Luz de Tajo (1520 aprox.), que se convirtió en el lugar para los actos de los feligreses que acudían desde todas las zonas de la comarca de Abona, a principios del s. XVI. Esta es la actual ermita de Nuestra Señora de Las Mercedes, este cambio sucedió durante el s. XVII, por el cual una vez se establecieron los núcleos urbanos de la comarca de Abona, la Virgen de Tajo de dicha ermita se llevó a la de la Villa de Arico, nombrándose la ermita de la Punta de Abona como la de Las Mercedes.

La situación que se vivía en esta parte del municipio a principios del s. XVII era la misma vivida en toda la isla, que se vieron influenciadas por los vestigios dejados por las normas del Concilio de Trento, llevado a cabo a mediados del s. XVI (1545 y 1563). En este Concilio se erradicaron todas las ideas y movimientos protestantes, por lo que la Contrarreforma fue entendida como "... movimiento que nace del calor del Concilio de Trento para contrarrestar los desviacionismos de la comúnmente conocida <<reforma o movimiento protestante>>..."⁷.



Figura 4. Ermita de Nuestra Señora de las Mercedes. Fotografía de 1931.

⁶ DE VIERA Y CLAVIJO, J. *Historia General de las Islas Canarias*. (La Laguna: Nivaria, 2016), p. 231.

⁷ MENÉNDEZ PELÁEZ, J. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento". *Revista Crítica*, Universidad de Oviedo. Nº94-95, p. 51.

La aparición del Nuevo Mundo hizo que muchas de las generaciones isleñas emigraran a las costas caribeñas o sudamericanas, lugares de nuevas oportunidades económicas. Sin embargo, esta emigración afectó en mayor medida al interior de las islas ya a partir de la segunda mitad del s. XVI, debido a una crisis "... lo ocasiona la independencia de Portugal en 1648, con la pérdida del tráfico mercantil con sus colonias..." así por tanto, esta crisis afectará en mayor medida a la isla de Tenerife, la cual "... se convertirá desde entonces en la zona más azotada por las corrientes migratorias, hasta el punto de asumir ella sola alrededor del 70% de la emigración canaria a América..."⁸. A partir de estas emigraciones y consecutivas expediciones del Nuevo Mundo se produjo una línea de comercio entre América y las Islas Canarias, que contribuyó a acrecentar a nivel general el desarrollo de estas últimas.

Durante los s. XVIII y XIX se llevaron a cabo las roturaciones de tierras, circunstancia que incrementó las emigraciones a América, en concreto, a Cuba y Venezuela. A finales del s. XIX el cultivo de la cochinilla mejoró las condiciones, entre ellas el crecimiento poblacional y económico. Aún así, Venezuela y Uruguay, entre otras de las capitales americanas, exigieron mano de obra para el cultivo de las tierras, y esa mayor parte de la población fue la canaria, ya en el s. XIX.



Figura 5. La emigración canaria a América, principios del s.XX.

Durante el s. XX, e incluso a finales del XIX, siguió habiendo un desarrollo del municipio gracias al crecimiento del patrimonio devenido y aportado por las donaciones de los habitantes y el auge de la agricultura, que junto a las nuevas condiciones sociales dio lugar a nuevas infraestructuras, relacionadas con la sanidad, la educación y comunicación, entre otros.

Así "... A la construcción de los cementerios y de la escuela pública, le seguirían la mejora de caminos y carreteras, así como del abastecimiento de agua, la construcción de las Casas Consistoriales, la instalación de la oficina de correos, de la estación telegráfica y de la central telefónica, faroles de petróleo para alumbrar las plazas de los barrios, el desarrollo del muelle,

⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *La emigración canaria a América*. (Stª Cruz de Tenerife: Centro de la cultura popular Canaria, 2005), p. 21.

pequeñas industrias en el litoral y la creación del faro de la Punta de Abona o del aeródromo del Bailadero, que no llegó a materializarse como tal...”⁹.



Figura 6. La antigua escuela de la Villa de Arico.



Figura 7. Central telefónica de Arico con operarias. Revista *Hespérides* del 18 de julio de 1926.

Finalmente, el municipio recibió el título de la Villa de Arico por el rey Alfonso XIII, plasmado en el Real Decreto de 1916.

Hoy en día la Villa de Arico es un municipio declarado como BIC, dentro de la categoría de Conjunto Histórico¹⁰. El patrimonio Histórico Español define como Conjunto Histórico “la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento [...] condicionada por una estructura

⁹ *100 años de la Villa de Arico*. (Tenerife: Ilustre Ayuntamiento de Villa de Arico, 2016).

¹⁰ (D 71/2005, de 4 de mayo). <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2005/093/005.html>

física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o construir un valor de uso y disfrute para la colectividad”¹¹.



Figura 8. Real Decreto por el que se declara el título de Villa de Arico, por Alfonso XIII.

2.3. Contexto histórico de la Parroquia de San Juan Bautista.

La iglesia parroquial de San Juan Bautista tiene su origen en una ermita anterior, la cual fue creada a partir de las rentas acumuladas por el Beneficio de Daute. Este último se trataba de uno de los Partidos eclesiásticos de la isla de Tenerife, entre los que se encontraban los de La Laguna y Taoro, que se encargarían de la administración no solo eclesiástica, sino administrativa, pública y política.

Tal y como afirma el historiador D. Martínez de la Peña¹² las largas distancias suponían dificultades para la administración en el municipio, por lo que posteriormente, se realizó la división de este poder a otras partes de la isla, gracias a la Real Cédula en 1560.

Por consiguiente, nacieron, entre otros, el Beneficio de Abona o Chasna y todas estas rentas aportadas por los Beneficios, permitieron la próxima ejecución del templo parroquial. Antes de su ejecución los feligreses acudían a los actos religiosos y entierros, incluso a La Orotava. Por tanto, se trató de atenuar esta situación con los actos realizados en la ermita de La Punta, e incluso con la llegada de agustinos provenientes de Vilaflor, para officiar las misas al municipio de la Villa de Arico.

Sin embargo, la población aumentó y fue cada vez más necesaria la creación de una sede parroquial, pues entre otras circunstancias la ermita de La Punta se hallaba bastante lejos para la

¹¹ (LPHE 16/1985, de 25 de junio). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

¹² MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. *Historia de Arico*. (Madrid: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991).

población ariquera, lo que incentivó la creación de un nuevo espacio parroquial, sede del pueblo, de actos y ceremonias, y de tradiciones tendentes en el tiempo.

En el s. XVII comienzan las primeras obras para la ejecución del templo de Arico, gracias a la participación de los vecinos y de la ayuda ofrecida por el capitán Juan González Mexía. De esta forma, fue en el año 1639 cuando se declaró la ermita como sede parroquial, a título de Parroquia de San Juan Bautista, lo que separó definitivamente el poder ejercedor de San Pedro de Vilaflor sobre la Villa de Arico. Su primer párroco fue Don Bartolomé Hernández Vilar en el año de 1639, tras la regencia del párroco Fray José Yanes.

Las devociones a las que se les ha rendido culto en esta parroquia han sido numerosas, siendo la principal la de San Juan Bautista (titular de este templo), le siguen las devociones a la Concepción, San Antonio de Padua, San Francisco de Asís, así como diversas hermandades y cofradías como la hermandad del Santísimo, la hermandad de la Santa Misericordia, la hermandad del Rosario, la Cofradía del tercio de Nuestra Señora, la Cofradía de la Virgen de Abona y la Cofradía de Animas (fueron creadas desde el s.XVII y crecieron en número a principios del s. XVIII).



Figura 9. La Villa de Arico con la parroquia de San Juan Bautista (1905-1910).

3. Descripción artística de la Parroquia de San Juan Bautista.

En este apartado se realizará una breve descripción acerca de los aspectos estilísticos y artísticos que caracterizan la parroquia de San Juan Bautista.

La parroquia se trata de una edificación de cruz latina de una sola nave. El diseño de la planta parroquial, en general, se asemeja a las "...iglesias de los conventos franciscanos de Canarias..."¹³. Esta parroquia adquiere un diseño asimilado por el maestro cantero gran canario Juan de Armas, quien trabajó en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria y a la que se le debe gran similitud. Consta de un amplio presbiterio¹⁴ donde a ambos lados del mismo se encuentran dos capillas, la Capilla de la Misericordia (lado del evangelio) y la Capilla del Rosario (lado de la epístola). A la derecha del presbiterio se abre un pequeño espacio cuadrangular, que será la sacristía, y bajo esta, dando acceso a través de la calle¹⁵ se encuentra el sótano .

Atendiendo a los espacios establecidos a lo largo de la nave, se observa la puerta principal enfrentada al Altar Mayor. Seguidamente a la misma se encuentra a su lado derecho la Capilla Bautismal, de planta cuadrangular, que se ubica en la parte inferior de la torre. Al otro lado de la puerta principal se encuentra una pequeña escalinata que conduce a la abalaustrada del coro y donde se ubica el órgano. A la mitad del recorrido de la nave se ubican las dos puertas laterales de acceso, al lado izquierdo la puerta lateral norte y al lado derecho la puerta sur. En la nave se observan cuatro ventanales, cada uno enfrentado al retablo lateral correspondiente¹⁶.

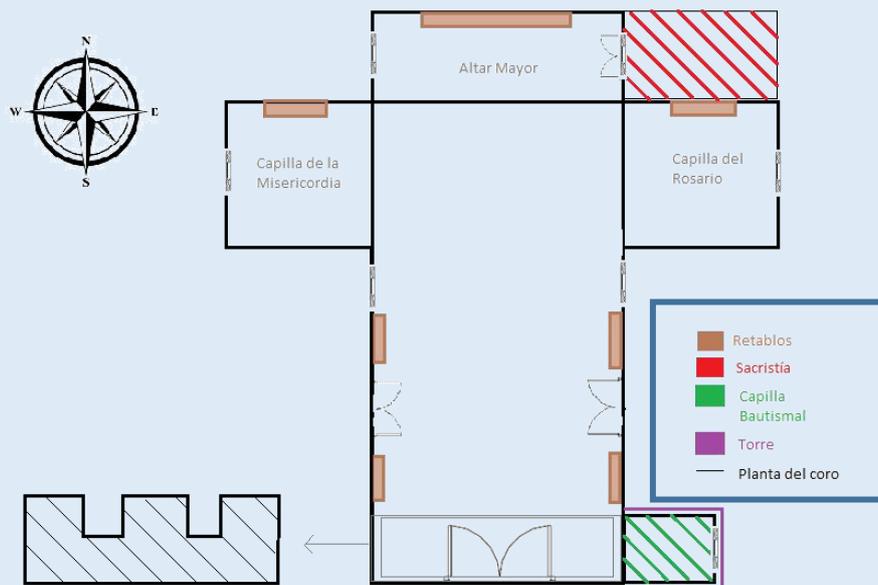


Figura 10. Plano con la distribución de los espacios en el interior de la parroquia.

¹³ MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. *Historia de Arico*. (Madrid: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 124.

¹⁴ Tiempos del párroco Nicolás Valladares: Se aprueba la reforma del presbiterio de la Capilla Mayor "y un pedazo de la Nave", se gastan ochenta y seis reales en hacer el Presbiterio de la Capilla Mayor. Tiempos del párroco Nicolás Valladares. Cuentas de fábrica 1738-1808. Folio 55. A.D.H. Libro de Fábrica de San Juan Bautista de Arico.

¹⁵ Calle la Asomadita, por antiguo Camino Real.

¹⁶ Se crean las ventanas en el cuerpo de la iglesia, se gastan para ello "ciento cincuenta y cuatro reales gastados en abrir una ventana en el cuerpo de la Yglesia hace la vidriera y ponerle bidros". Cuentas de Fábrica 1738-1808. Folio 55. A.D.H. Libro de Fábrica de San Juan Bautista.

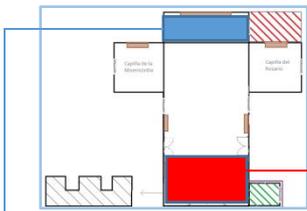


Figura 11. Zona de la puerta principal y planta del coro.



Figura 12. Zona del Altar Mayor.

Todo lo que compone la techumbre del templo es artesanado mudéjar¹⁷ y el pavimento es de piedra chasnera, tal y como se observan en los arcos que abren los accesos a las capillas laterales de la Misericordia, del Rosario, de la sacristía y la pila bautismal. Por otro lado, tanto para el piso del coro como el de la Capilla Bautismal se ha empleado madera, por ser lugares que se dividen en dos espacios.

¹⁷ Se encuentra recientemente restaurado.

3.1. Descripción de la torre.

La torre actual se encuentra junto a la fachada, en el lado derecho y orientada al sur, construida durante las últimas décadas del s. XVIII. Fue llevada a cabo por a las donaciones de los habitantes para sustituir la antigua torre, que fue considerada una de las más altas de los templos del sur, pero que sufría serios problemas de estabilidad. La arquitectura de esta torre se inspira en la de la Concepción de la ciudad de La Laguna, en cuanto a nivel estructural.

Esta torre cuenta con un total de cuatro pisos, donde en los extremos de estos se observa la sillería de piedra chasnera, en comparación con el muro blanco. Los tres primeros pisos se insertan dentro de una estructura cuadrangular rematando con la cúpula bulbosa que corona dicha estructura, en ella se observan una serie de vanos conformados por arcos de medio punto que se suceden atendiendo a los ocho lados del octógono que configura la planta del templete donde se encuentran las campanas. Los vanos de las ventanas del segundo cuerpo de la torre son de arco carpanel, ubicándose en la parte superior del frente el reloj, inscrito en uno de los vanos antes descrito.



Figura 13. Torre de la parroquia.



Figura 14. Detalle del arco de la ventana.

3.2. Descripción de la Capilla Bautismal.

Entre los años de 1804 y 1808 se llevó a cabo la construcción de la Capilla Bautismal, situada en la planta inferior de la torre y al lado derecho de la entrada principal. La ejecución de este proyecto fue llevada a cabo gracias a las donaciones de la feligresía, entregando cada familia medio diezmo de lo cosechado.

La descripción que ofrece Martín de la Peña acerca de este espacio es la siguiente:

“...Es de planta cuadrada , con pavimento de losas de piedra, y se cubre con una bóveda de crucería, labrada en piedra, cuatripartida mediante gruesas nervaduras [...] De los dos ventanales colocados en un principio, en obras posteriores se suprimió uno; ambos iban cerrados por círculos tangenciales en cantería. El hoy existente, frente a la puerta, tiene arco rebajado, de cantería...”¹⁸.

En el centro de la estancia se encuentra la pila bautismal, realizada por el maestro cantero ya mencionado Juan de Armas en el año de 1767, mediante piedra de cantería.

¹⁸ MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. *Historia de Arico*. (Madrid: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 176-177.



Figura 15. Capilla Bautismal con bóveda de crucería.

3.3. Descripción de la Sacristía.

Se trata de una estancia que se abre a través del arco de cantería de medio punto que se encuentra a la derecha del Altar Mayor, construida en 1767. Tras este se encuentra un espacio de forma cuadrangular, con una ventana en la parte frontal, con asientos adosados y pavimento de losa¹⁹. En cuanto al mobiliario se observa un armario situado en el lado izquierdo a la ventana y otro armario bajo que pasa a cubrir todo este lado de la estancia.

Al otro lado de la ventana se encuentra una especie de armario que comunica directamente con el reverso de la estructura del retablo de la Virgen del Rosario, por lo que es posible que este fuera el lugar por el que se adecentaba a la imagen y por donde se sacaba para los actos procesionales.

¹⁹ Según testimonios de tradición oral, esta losa fue traída de los Países Bajos.



Figura 16. Armario que comunica con el reverso del retablo del Rosario.



Figura 17. Artesonado a dos aguas.

Actualmente, la estancia cuenta con una mesa central que ocupa gran parte del espacio, que actualmente se emplea como lugar de almacenaje.

3.4. Descripción del exterior de la parroquia.

3.4.1. Portada principal.

La fachada fue diseñada y construida por Juan de Armas. Cuenta, en concreto, con un diseño barroco clasicista propio del gusto del maestro, y con semejanzas propias de la catedral de Santa Ana en Gran Canaria.



Figura 18. Fachada principal de la Parroquia de San Juan Bautista, Arico.



Figura 19. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.

La portada de la fachada principal juega con la dualidad de la piedra chasnera y la visibilidad del muro blanco. El frontón que enmarca la puerta se trata de un frontón partido pues se abre internamente en dos semicírculos cuyos extremos se alzan convergiendo en un pequeño tímpano triangular que actúa como base a la cruz de piedra, que a su vez se encuentra en la cúspide del frontón. Los dos extremos semicirculares del tímpano se encuentran enmarcados mediante una moldura gruesa escalonada, que se eleva en el plano. En la parte central del interior del tímpano se encuentra "...un óculo oval [...] de profundo abocinamiento..."²⁰.



Figura 20. Detalle del óculo oval.

A los lados y bajo el frontón partido se encuentran dos bases de superficie cuadradas por las que continuará el seguimiento de cada pilastra adosada al muro. Ambas pilastras poseen un capitel jónico, a las que le sigue una fina moldura a modo de collarino. Se caracterizan por tener un fuste liso que terminan y en su plano frontal se observan dos bajorrelieves.



Figuras 21 y 22. Parte superior e inferior de la pilastra adosada.

²⁰ MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. *Historia de Arico*. (Madrid: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 12.

La moldura que enmarca la puerta es doble, mientras que la interior será una moldura curva y más estrecha.



Figura 23. Detalle de la puerta principal de medio punto.

El frontón, redondo, es partido, con perillones en los extremos y parte superior de las fajas de cantería y otro en la parte superior del frontón.

3.4.2. Paramentos exteriores de la parroquia.

El lado de la epístola (lado sur) la torre se adosa a esta en los pies, como así se adosan la capilla del Rosario y la Sacristía. En esta parte encontramos cuatro vanos de ventana, tres con arco carpanel situadas en la parte superior que corresponde con el crucero y la capilla mencionada, el otro vano de ventanas corresponde con la Sacristía y difiere en morfología con las antes nombradas. En el paramento del crucero se abre un vano con arco de medio punto que con portada de cantería y puerta da acceso a la plaza.



Figura 24. Lateral de la epístola (cara sur). Maqueta realizada por Luis García Mesa.

Continúa la parte trasera de la parroquia, la cual se encuentra oculta aparentemente, por una muro de gran altura, sin embargo, es posible distinguir el vano de ventana de arco carpanel en la parte superior. El muro ajeno a la arquitectura de la parroquia cubre todo el bajo de las capillas colindantes al crucero.



Figura 25. Parte trasera de la parroquia.

El lateral del evangelio (cara norte) posee la incorporación de la casa parroquial. Este recinto se encuentra adosado al muro de la capilla de la Misericordia, con una puerta de acceso en la cara frontal, dos ventanas a los lados y otra de cara al antiguo camino empedrado. En este mismo lado, se encuentra la puerta lateral norte y un vano de ventana de arco carpanel en la parte superior.



Figura 26. Lateral del evangelio (cara norte).

Fotografías antiguas muestran de forma precaria el antiguo estado de la casa parroquial, la cual poseía un techo de teja roja, y la fachada de la entrada se alargaba más allá del tejado de tejas de la parte posterior, para ocultar la precariedad de la techumbre.



Figura 27. Detalle de la casa parroquial. Principios de siglo XX.

4. Metodologías de estudio.

Para el desarrollo de estos estudios se emplearon una serie de sistemas e instrumentos que permitieron poder identificar ciertos aspectos de los materiales componentes de las obras estudiadas de la parroquia de San Juan Bautista en Arico, así como datos tomados del entorno en el que se encuentran. Para ello, se procedió a la recopilación de muestras de las obras a estudiar.

Tras la aplicación de estos estudios se recopilaron una serie de datos que permitieron llegar a ciertas conclusiones. Estos pasos fueron de suma importancia para la catalogación posterior de las obras y la evaluación de su estado de conservación.

Objetivos del estudio:

- Estudio de obras y zonas puntuales de las mismas.
- Muestras extraídas de las obras.
- Estudio de las condiciones físico-químicas globales y condiciones ambientales del entorno de las obras.

4.1. Metodologías de análisis global.

En este apartado se llevará a cabo el estudio general de las obras a simple vista mediante el empleo de luz visible y luz ultravioleta. Es importante decir, que estos estudios se realizaron en la misma parroquia debido a la dificultad que suponía su desplazamiento. Solo se movieron las imágenes fuera de su hornacina pero sin sacarlas de su sede. Se contó con el empleo de las luces del templo, para el caso del visible y con lámparas móviles del ultravioleta. Para la captura fotográfica de ambas se empleó la cámara fotográfica Réflex CANON 100D.



Figura 28. Cámara Réflex CANON 100D.

4.1.1. Análisis con luz visible.

En el caso del análisis de luz visible se emplearon las fuentes lumínicas de la parroquia, de luz fluorescente Led y focos de descarga. Se realizaron para cada imagen fotografías del anverso, perfiles y reverso. De los retablos se tomaron fotografías generales y puntuales del anverso.



Figuras 28, 29, 30 y 31. Fotografías luz visible de los distintos perfiles de la imagen de San José.

4.1.2. Análisis con luz U.V.

En este caso se emplearon una serie de lámparas portables U.V, para el estudio puntual de distintas zonas de las obras, tratándose de lámparas con longitudes de onda de entre los 190nm y los 380nm. Esta radiación es invisible al ojo humano. En este caso, la fluorescencia se produce porque la radiación reflejada o dispersada tienen menor energía que la incidente.

El envejecimiento de los materiales genera un cambio en la emisión fluorescente respecto al propio de los materiales nuevos. Por eso, se es capaz de distinguir un material nuevo de uno viejo, o lo que es lo mismo, un repinte de la policromía original.

En este caso, se emplearon las siguientes lámparas:



Figuras 32 y 33. Lámparas portables de U.V. de HANDHELD BLACKLIGHT y PEREL EFL4UV, respectivamente.



Figuras 34 y 35. Imagen de San Juan Evangelista y de la túnica de San Antonio de Padua bajo la incidencia de luz U.V. respectivamente.

4.2. Metodologías de estudio de las capas polícromas.

A continuación, se llevará a cabo un estudio mucho más minucioso de la microestructura y composición de la secuencia de estratos componentes de las obras. En este estudio se parte de una hipótesis de trabajo donde la secuencia de estratos está dividida en tres partes: capa de preparación, polícroma y capa de protección. Para ello se realizarán una serie de preparativas con las muestras recogidas de diferentes localizaciones de las obras de cara a su estudio con las técnicas analíticas que a continuación se indican.

- MOLP, SEM/EDXS, para las capas polícromas y de preparación.
- Pruebas de tinciones, para determinar el tipo de aglutinante en cada estrato usando MOLP.

4.2.1. Preparación de las micromuestras para estudio de las capas polícromas.

La extracción de las muestras de cada obra se llevó a cabo mediante el empleo de un bisturí ayudado de una placa para recoger la partícula. Esta aplicación se realizó en zonas de poca visibilidad, tanto en retablos como en esculturas. En el caso de las imágenes la mayoría eran de vestir a excepción de una. En todas estas se procedió al estudio de materiales extraídos de zonas de carnaciones y cabello (este último donde fuese preciso).

En total se recopilaron 16 muestras identificadas de la siguiente forma:

Etiqueta	Nombre de la obra
M1	Retablo de Santa Rita
M2	Retablo de la Misericordia
M4	Retablo de las Animas
M8	Imagen de San José (con el Niño Jesús)
M9	Imagen de la Virgen del Carmen
M10	Retablo del Nazareno
M11	Imagen del Nazareno
M13	Imagen del Nazareno
M14	Imagen del Nazareno
M15	Imagen del Nazareno
M16	Imagen del Cristo de la Misericordia
M17	Imagen de la Virgen Dolorosa
M18	Imagen de San Juan Evangelista
M19	Imagen de la Virgen del Rosario
M20	Imagen de Santa Rita de Casia
M21	Imagen de San Antonio de Padua

Tabla 1. Identificación de muestras.

A continuación, se procedió a la preparación de la probeta con las que se estudia la microestructura y composición de los estratos de las muestras. La preparación de estas probetas se llevó a cabo usando un producto sólido y otro líquido, generador de material de tipo acrílico (Technoviz 4004 ®, resina). Para ello, primero se aplicó la capa de producto sólido y luego el líquido, se dejó vitrificar durante un periodo de diez minutos. Se colocó sobre este sólido la micropartícula en el extremo inferior con el perfil de cada estrato de cara a este lado y se colocó la etiqueta en la esquina superior derecha. Luego se aplicaron de nuevo los dos productos de la misma forma. Una vez vitrificado se desbastó (papeles de lija de 300) y se pulieron (paños de pulido de 4, 8 y 1200) las resinas hasta llegar a poder visualizar en su superficie los estratos de la muestra con ayuda del microscopio óptico de luz polarizada.

4.2.2. Observación de las muestras con microscopio óptico de luz polarizada.

En esta fase, se procedió a visualizarlas mediante el empleo del microscopio óptico con luz polarizada (MOLP) en modo reflexión. Posee un revólver de objetivos de 10x, 50x y 100x, y un accesorio binocular de diez aumentos en comparación con los anteriores. Esto permite la resolución de la imagen de los estratos de la capa pictórica. (Fig. 38).

Esta visualización se realizó posteriormente mediante la imagen obtenida por la cámara réflex, colocada en el tercer ocular en posición vertical del microscopio y conectada a su vez a un ordenador, viéndose la imagen directa previamente observada por el juego binocular. Esta práctica permite guardar las imágenes en el formato de archivo JPG. Además, se utilizó el sistema micrométrico de escala del microscopio para realizar las medidas aproximadas de los grosores de los estratos de cada micromuestra y de las tonalidades de color observadas, así como el número de estratos. Estos datos quedan registrados en los correspondientes archivos de imagen.



Figura 36. Cámara Réflex. CANON EOS 1200D.

Figura 37. Microscopio óptico. OLYMPUS BH2-UMA.

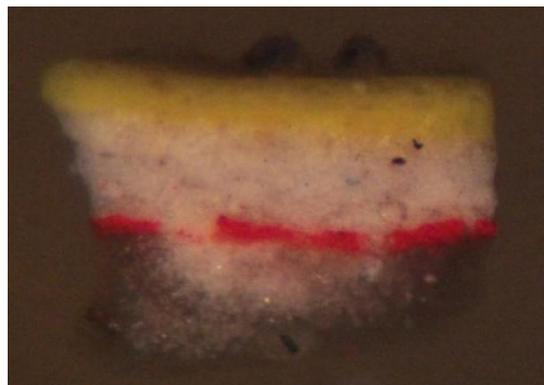


Figura 38. Fotografía tomada de la M4 a través de la visualización directa.

4.2.3. Estudio mediante Microscopía Electrónica de Barrido (SEM/ EDXS).

Para este estudio se emplearon las mismas muestras ya empleadas con MOLP y estos resultados previos fueron orientación significativa para la observación con el Microscopio de mayor resolución, así se obtuvieron las imágenes de electrones secundarios de cada micromuestra y alguna de sus zonas particulares que se recogen en el Anexo 13.1.

La preparativa diferencial para estas muestras fue su recubrimiento con una capa delgada de grafito para favorecer la conducción electrónica de los electrones primarios. Para las señales recogidas de las muestras se emplea un detector de electrones secundarios y un microanalizador de fotones de rayos X procedentes de la emisión de las diferencias de energía, provocadas a su vez, por las transiciones electrónicas de los electrones internos de las estructuras de los átomos de pigmentos y cargas, componentes de los estratos. La imagen de barrido de los electrones secundarios obtenida en el monitor de este microscopio muestra la microtopografía superficial de cada una de las muestras estudiadas.

El estudio SEM/EDXS se llevó a cabo en el Servicio de Microscopía Electrónica del SEGAI- ULL. El modelo de SEM usado ha sido el ZEISS EVO 15 con resolución de 2nm con microanalizador de energías dispersivas de rayos X (EDX) Oxford X-MAX de 50mm². (Fig. 39).

Etiqueta	Nombre de la obra	Color
M1	Retablo de Santa Rita	Blanco
M2	Retablo de la Misericordia	Amarillo
M4	Retablo de las Ánimas	Amarillo
M8	Imagen de San José (con el Niño Jesús)	Rosa
M9	Imagen de la Virgen del Carmen	Rosa
M10	Retablo del Nazareno	Marrón claro
M11	Imagen del Nazareno	Rojo
M13	Imagen del Nazareno	Negro
M14	Imagen del Nazareno	Marrón oscuro
M15	Imagen del Nazareno	Rosa
M16	Imagen del Cristo de la Misericordia	Marrón
M17	Imagen de la Virgen Dolorosa	Negro
M18	Imagen de San Juan Evangelista	Rosa
M19	Imagen de la Virgen del Rosario	Blanco rosáceo
M20	Imagen de Santa Rita de Casia	Blanco rosáceo
M21	Imagen de San Antonio de Padua	Marrón anaranjado

Tabla 2. Procedencia y tonalidad de las muestras recogidas.



Figura 39. Microscopio óptico de barrido SEM/ EDXS (SEGAI-ULL).

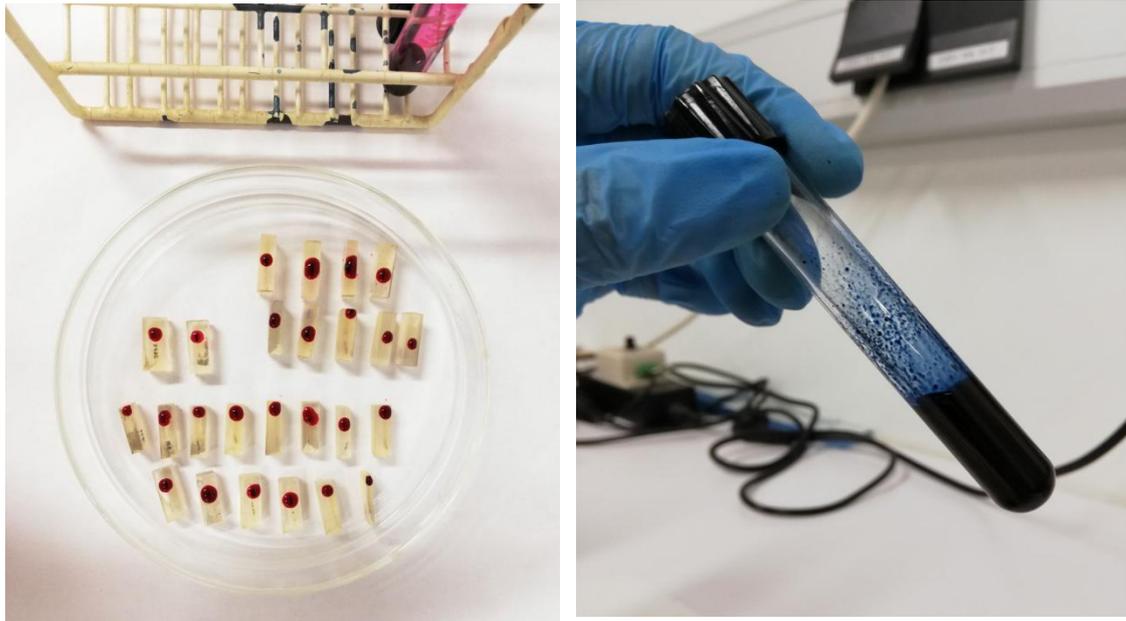
4.2.4. Análisis mediante tinciones (Negro Sudán B y Fucsina).

Los reactivos de tinción son empleados para análisis químicos a la gota. Estos tiñen determinadas sustancias componentes de los estratos para permitir su identificación. Este tipo de tinciones está aplicado para la identificación de componentes aglutinantes proteicos y lipídicos de los estratos de las muestras. Los reactivos empleados se recogen en la tabla siguiente:

Fucsina	Identificación de materiales proteicos (coloración magenta)
Negro Sudán B	Identificación de materiales grasos (coloración azul)

Las capas que se tiñen de magenta indican presencia de proteínas, mientras que las se tiñen de azul y retienen su color tras la limpieza posterior con etanol, indican la presencia de lípidos o aceites secantes. Se buscan estos indicadores de estratos teñidos, no solo en los estratos de la capa de preparación y polícroma, sino también en los materiales de la capa de protección y del límite de la capa de preparación y la capa soporte. La micro observación de las secuencias de estratos teñidos se llevó a cabo con MOLP después de acabado el estudio SEM/ EDXS.

Las figuras 40 y 41 muestran detalles de la preparativa del procedimiento de tinciones sobre la localización de las micromuestras en las probetas que las contienen y en un ensayo a la gota.



Figuras 40 y 41. Aplicación de la Fucsina y el Negro Sudán B en las micromuestras.

4.3. Metodologías de estudio de la capa de protección.

Tras una atenta observación de las superficies de las imágenes y retablos, en sus zonas policromáticamente distinguibles, realizada con sistema de iluminación y con lámpara U.V. se puede concluir la ausencia de capa de protección. Solo en un caso (el retablo del Nazareno) se observa vestigios de una posible capa de protección. Para su estudio se recogieron muestras de la superficie de este retablo por medio de un hisopo humectado en etanol, de cara a su estudio posterior mediante las técnicas de

- Espectroscopia FTIR
- Cromatografía de Gases con Espectrometría de Masas.

4.3.1. Preparación de las micromuestras para estudio de la capa de protección.

Los hisopos recogidos (no procedentes de la misma zona de la que se extrajo la SEM/EDXS) se colocaron en un vial con 1mL de acetona o metanol, permaneciendo una noche en reposo, para favorecer la transferencia de los materiales removidos a la fase líquida para su posterior estudio.

La mitad de estas disoluciones se usó como muestras para los registros de Espectros FTIR. La otra mitad se empleó para la el estudio CG-MS.

A continuación, se extrajeron 100 μ L del vial con hisopo, pasándolo a otro vial con inserto incluido que se calentó a 40 $^{\circ}$ C en una placa calefactora hasta la evaporación del disolvente. Luego, se añadieron 20 μ L de disolución del reactivo de derivatización Meth-Prep II en metanol. Se cerró el vial y se sometió primero a un tratamiento de ultrasonido para forzar el contacto muestra- reactivo (15min). La mezcla se dejó en reposo al menos durante una noche, de esta forma los ácidos grasos se habrán transformado en ésteres que por el calentamiento en el cromatógrafo de gases ya serían volátiles.



Figuras 42 y 43. Colocación del vial en la placa calefactora y en el sistema de ultrasonido empleado, respectivamente.

4.3. 2. Estudio mediante Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR).

Este análisis se llevó a cabo en la modalidad de transmisión. Para ello, se colocó un número de gotas de la primera disolución preparada sobre la superficie del portamuestra empleado, que es un cristal de bromuro potásico (transparente a la radiación IR). Este se colocó en la cámara interior central del Espectrómetro bajo una atmósfera controlada de Ar que facilita la evaporación del disolvente de por sí, bastante volátil. El procedimiento de irradiación se realiza por aplicación simultánea de un haz de radiación entre los 500 y los 4000 cm^{-1} (zona del IR medio), durante sesenta barridos. La mayoría de los componentes de la capa de protección portados por la disolución preparada son capaces de

absorber a longitudes de ondas dentro de este intervalo. Las bandas resultantes de cada espectro reflejan los diferentes grupos funcionales existentes en los componentes de la muestra y las características de estructura de estos componentes (huellas dactilares). Dependiendo de este factor se producirán un conjunto de bandas u otras que permite identificar la sustancia con los datos obtenidos.

Los espectros obtenidos muestran la representación de la señal de transmitancia frente al número de ondas dentro del intervalo de número de ondas estudiado. Para su identificación los resultados obtenidos se comparan con los patrones de una base datos recogidas de sustancias de uso común en Pintura y Restauración.

Este estudio se realiza para determinar los barnices que posiblemente se encuentren en el retablo del Nazareno.

El espectrómetro FTIR que se ha empleado es un Bruker IFS 66/S (Imagen 16) con sistema de control de atmósfera interior y accesorio de transmitancia, del Servicio de Espectroscopía IR del SEGAI.



Figura 44. Viales con las muestras disueltas en 1mL de metanol.

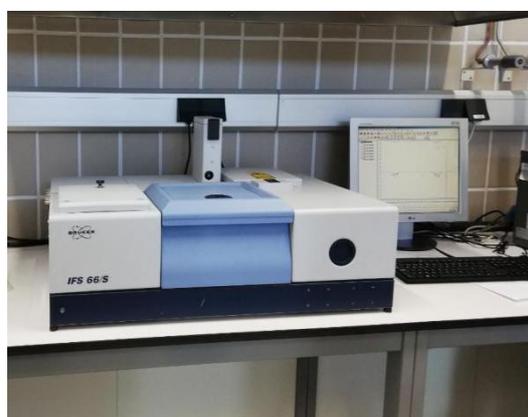


Figura 45. Espectrómetro de infrarrojo.

4.3.3. Estudio mediante Cromatografía de Gases y Espectrometría de Masas (CG-EM).

Se ha indicado previamente la preparativa específica de los viales que contienen las muestras de los materiales inicialmente removidos con hisopos de la superficie del retablo del Nazareno. Este tipo de sistemas de análisis llevan a cabo la separación de los componentes por los que se conforma una mezcla. El resultado de las cantidades de cada componente de la mezcla se compara con una base de datos recogida de estos materiales.

El análisis mediante cromatografía lleva consigo dos fases, la estacionaria y la móvil. En el caso de la fase móvil se emplea un líquido o gas que llevará la mezcla de esa muestra colocada a través de la fase estacionaria. Dependiendo de la fase móvil la cromatografía podrá emplear dos tipos, la cromatografía de gas o la cromatografía de líquido, a su vez, existirá también la cromatografía de capa fina.

- La cromatografía de gas. En este caso, se inyecta en el interior del cromatógrafo de gases una pequeña cantidad de la muestra del barniz. Luego, esta mezcla se somete a una alta temperatura que volatiliza los componentes de esta mezcla, pasando de estado líquido a gas, a su vez, pasan de la fase estacionaria (componente que recubre el interior de la columna) a la fase gas (Helio o Hidrógeno). La muestra, ahora gaseosa pasa a la corriente del gas portador a través del interior de una columna

estrecha, cubierta en su interior por un sólido o líquido con un alto punto de ebullición. La columna se encuentra dentro de un horno que calienta esta mezcla y la evapora. Este horno se sobrecalentará desde un mínimo de 100 °C a 300°C. Cada uno de los componentes de la mezcla viajará en el interior de la columna a distinta velocidad y llegará al final de la misma a tiempos distintos. Los compuestos más pesados y por tanto con elevado punto de ebullición tendrán un recorrido de velocidad mucho más lento, mientras que sucederá lo contrario con aquellos que sean más ligeros. Para poder identificar los componentes por los que se compone la mezcla se atenderá a la velocidad de recorrido llevada a cabo. Cuando estos componentes en estado gaseoso llegan al final de la columna, un detector produce una señal o pico en el informe final. Estos resultados muestran un gráfico de picos que se asignarán a un determinado componente que tendrá relación con la base de datos tomada de cada uno de estos materiales. La altura de cada pico en la gráfica, corresponde a su vez con la cantidad de producto que hay en la mezcla.

Finalmente, se compara la cromatografía del informe final de la mezcla con el cromatograma de la sustancia pura.

Hay varios detectores para la identificación de cada gas de compuesto de la mezcla, sin embargo, el que se va a utilizar en este caso es el relatado a continuación:

El espectrómetro de masas. Es un detector mucho más preciso para la identificación de cada pico de la mezcla. Permite medir la concentración de cada sustancia (calidad cuantitativa). En este caso, se ioniza la mezcla mediante determinados procedimientos, siendo el más popular el de impacto electrónico, en las que se bombardean las moléculas de las muestras con electrones y estas producen la emisión de un electrón de las mismas, formando, consecutivos iones. Estas moléculas ionizadas son conducidas por medio de campos eléctricos y magnéticos. Cada una de las mismas llevará una velocidad determinada, donde se detectará cada ión de las moléculas de la muestra. El espectrómetro de masas proporciona los espectros y registra la corriente iónica de cada una de estas moléculas ionizadas.



Figura 46. Cromatógrafo de Gases Modelo 7890B- Espectrómetro de Masas modelo 7000C con inyector automático robotizado Combipal de AGILENT Technologies

4.4. Estudio de las condiciones físico-químicas en materiales de las piezas y entorno.

Los factores ambientales en cuanto a condiciones internas y externas de la parroquia se presentan como importantes agentes de alteración para el estado de conservación de las obras que allí se exponen. De esta manera, se ha procedido a medir dichas condiciones mediante una serie de aparatos específicos de medidas de humedad y temperatura de las paredes internas y externas, humedad y temperatura del ambiente interior, niveles de iluminancia, radiación U.V., contenidos de partículas en ambiente y compuestos orgánicos volátiles lo largo de un periodo de seis meses, muchas de estas medidas se realizaron una vez cada mes²¹, organizando una serie de puntos específicos tanto en el interior como en el exterior del citado templo. La figura 47 muestra las localizaciones de los puntos de medida dentro y fuera del recinto de la parroquia.

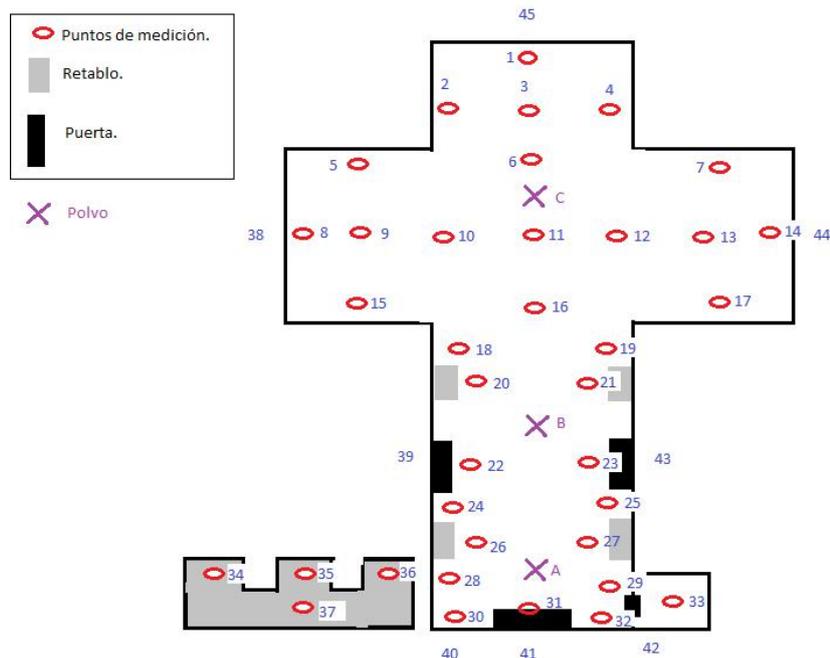


Figura 47. Plano con cada uno de los puntos de medición.

El conjunto de medidores empleados son los mostrados en la siguiente tabla:

Humedad y temperatura ambiente	Estación meteorológica portátil AURIOL IAN 71010
Humedad	Intelligent moisture meter MO918
Temperatura	SainSonic Infrared thermometer
Luz	Luxómetro GM61
	UVAB Digital Light Meter
Partículas en aire	TEMPTOP
HCHO/ TVOC	TEMPTOP

Tabla 3. Medidores ambientales escogidos.

²¹ No se pudieron realizar las mediciones de abril y junio por motivos ajenos a la voluntad, y particularidades relacionadas con la Parroquia en cuestión

5.Resultados de los estudios experimentales realizados.

A continuación, se procederá a la recopilación de los resultados obtenidos en los análisis previamente descritos y analizados. Con ello, se redactarán una serie de discusiones que resolverán ciertos aspectos de estudio, como las propiedades de las muestras y su estado de conservación.

5.1. Resultados con luz visible y U.V.

Gracias al uso de este tipo de fotografías se realizaron mapas de daños relevantes para el estado de conservación en el que estas se encontraban (Apartado 7) y la realización de esquemas del sistema constructivo de cada una de ellas (Apartado 6). Las fotografías del visible permitieron la redacción de los apartados de catalogación y estado de conservación.

En cuanto los estudios de luz U.V. como ya se ha mencionado solo pudieron realizarse fotografías puntuales con el objetivo de verificar la existencia del barniz o capa protectora en los retablos e imágenes. Además, con ello, se reforzó la presencia de repintes y repolicromías en determinadas obras. Finalmente, los resultados con U.V. se han tenido en cuenta sobre todo, para evaluar el estado de conservación. En el caso de sacar conclusiones de la capa de protección, esta no fue suficiente, debido a motivos de equipamiento (iluminación y espacio adecuado a tal fin).

Imagen San Juan Evangelista	Presencia de repolicromía y faltas policromas
Imagen del Cristo de la Misericordia	Presencia de repintes y faltas policromas
Imagen de San Antonio de Padua	Presencia de repolicromía y capa de protección
Imagen de la Virgen Dolorosa	Presencia de repintes
Imagen de Santa Rita de Casia	Presencia de faltas policromas
Imagen de la Virgen del Rosario	Presencia de repolicromía y faltas policromas
Imagen de la Virgen del Carmen	Presencia de repolicromía y faltas policromas
Retablo de las Ánimas	Presencia de repintes y repolicromía
Retablo del Nazareno	Presencia de faltas policromas y posibles restos de cera

Tabla 4. Resultados observados tras la observación de luz visible y U.V.

5.2. Resultados de las micromuestras con MOLP y SEM/ EDXS de las estratigrafías de capas policromas.

Para el estudio material de las obras se ha procedido a numerosos tipos de análisis que conllevan a la extracción de micromuestras. En total se han estudiado nueve imágenes y cuatro retablos (ver apartado 6). A cada obra se le ha extraído una micromuestra de las zonas de mayor relevancia, exceptuando el Jesús Nazareno por la posible existencia de añadidos, del que se han extraído más.

Nombre de la obra	Etiqueta de la micromuestra	Lugar de extracción
Retablo de Santa Rita de Casia	M1	Sotabanco lado del evangelio
Retablo de la Misericordia	M2	Banco lado de la epístola
Retablo de Ánimas	M4	Banco lado de la epístola
Imagen de San José con el Niño Jesús	M8	Carnación, rostro
Imagen de la Virgen del Carmen	M9	Carnación, mano derecha
Retablo del Nazareno	M10	Banco lado de la epístola
Imagen del Nazareno	M11	Carnación, sangre

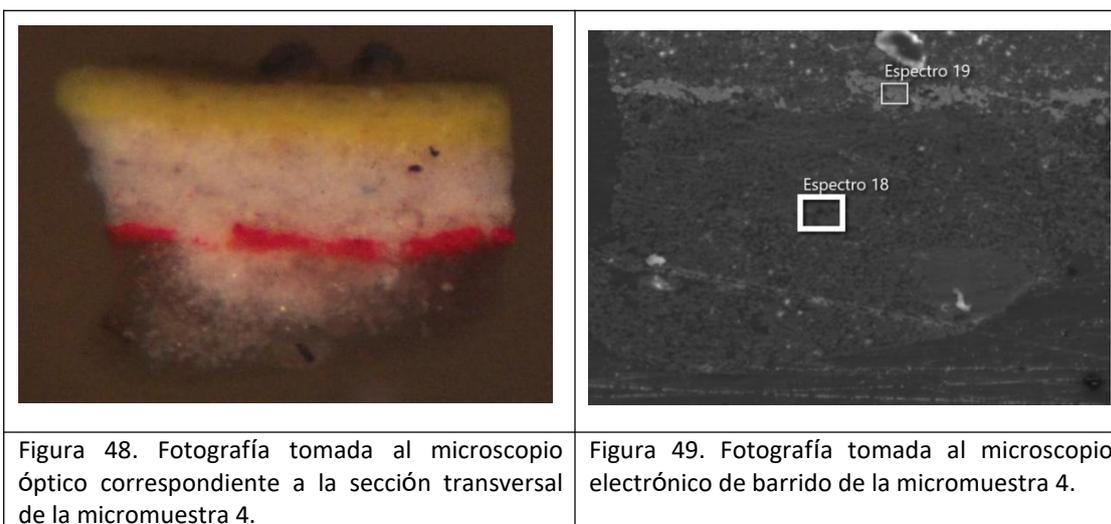
Imagen del Nazareno	M13	Añadido, pelo
Imagen del Nazareno	M14	Pelo original
Imagen del Nazareno	M15	Carnación, rostro
Imagen del Cristo de la Misericordia	M16	Paño de pureza
Imagen de la Virgen Dolorosa	M17	Cabello
Imagen de San Juan Evangelista	M18	Carnación, rostro
Imagen de la Virgen del Rosario	M19	Carnación, cuello
Imagen de Santa Rita de Casia	M20	Carnación, rostro
Imagen de San Antonio de Padua	M21	Túnica

Tabla 5. Identificación de las muestras y lugar de extracción.

El estudio parte de la microfotografía con MOLP y la correspondiente con SEM/EDXS, a continuación se muestran las tablas de contenidos de composición elemental y una tabla global recogiendo la información de los estratos de las micromuestras. Finalmente, se incluyen las imágenes de MOLP de tinciones de las probetas de estratigrafías y sus resultados. Se muestra como ejemplo ilustrativo la correspondiente a la siguiente M4, del retablo de las Ánimas. El resto de contenidos de las distintas muestras se recogen en el ANEXO(13.1) y las conclusiones de los estudios de cada micromuestra se recogen al final de este apartado.

Ejemplo ilustrativo de las imágenes MOLP y SEM/EDXS y sus porcentajes atómicos.

M4. Micromuestra de color amarillo. Retablo de Ánimas.



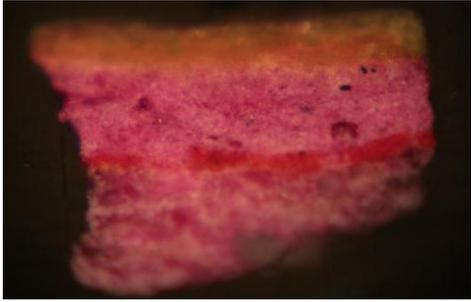
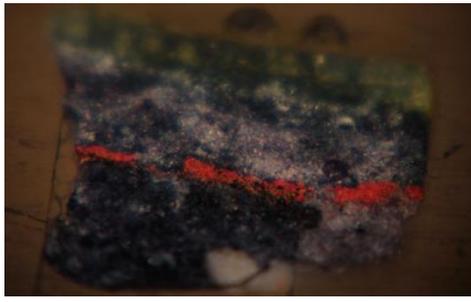
Espectro 1. Blanco					
Elemento	O	S	Cl	Ca	Total
% Atómico	68.41	15.14	0.36	16.10	100.00

Espectro 2. Bermellón						
Elemento	O	Al	S	Ca	Hg	Total
% Atómico	39.16	0.98	31.82	3.18	24.95	100.00

Espectro 3. Blanco									
Elemento	O	Mg	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	63.76	0.63	1.32	5.57	0.36	21.85	2.84	2.91	100.00

Espectro 4. Amarillo									
Elemento	O	Al	Si	S	Cl	Ca	Ba	Pb	Total
% Atómico	59.16	0.57	1.30	14.19	0.39	9.79	13.64	0.95	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Amarillo	5	Sulfato de bario, Pb ₃ O ₄ (minio), carbonato de calcio (calcita), sílice (cuarzo), cloruro de penetración	Capa de policromía
3	Blanco	30	Carbonato cálcico (calcita) , sulfato de bario y sulfuro de zinc (litopón), arcilla (alúmino silicato de magnesio), cloruro de permeación	Aparejo
2	Rojo bermellón	3	Sulfuro de mercurio (bermellón) , sulfato de calcio (yeso), algo de alúmina como soporte blanco del pigmento bermellón	Capa de policromía original
1	Blanco	20	Sulfato de calcio (yeso) , cloruro de penetración, carbonato de calcio (calcita) (m.b.p)	Aparejo

M4	Fucsina (Aglutinante graso)	Negro Sudán B (Aglutinante proteico)
		
	Sí. El segundo estrato parece tener material aglutinante de tipo proteico	Sí. Salvo en el segundo estrato. La repolicromía presenta aglutinante de tipo graso

Resultados concluyentes de cada micromuestra:

M1	Blanco de plomo y de bario como las capas de policromía, pintado directamente sobre la tabla, actuando de igual manera como aparejo
M2	El retablo de la Misericordia presenta una repolicromía. El estrato polícromo original es de color azul, un posible azul maya, pues también se baraja la posible existencia de azul de Prusia (aunque esta suposición es dudosa dado el bajo porcentaje de hierro). La repolicromía es de color amarillo
M4	El retablo de las Ánimas presenta una intervención ya documentada, realizada por el párroco Don Norberto Álvarez, aplicando sobre el estrato de policromía original pigmentos amarillos anaranjados (posiblemente óleo). La policromía original se trata de un color rojo bermellón, al menos en la zona del banco, donde se extrajo la muestra

M8	La imagen de San José presenta repintes. Se encuentra confirmado tal y como se observa en la inscripción del reverso de la imagen. Se puede apreciar en el primer estrato restos del barniz de retoque, y una sucesión de aparejos hasta la carnación última
M9	La imagen de la Virgen del Carmen se encuentra intervenida con una repolicromía, debido a que en la composición de este estrato se encuentra blanco de titanio. Las dos policromías últimas, tanto la original como la superpuesta son pinturas al óleo
M10	El retablo del Nazareno no presenta repolicromía. La capa de preparación es de gran espesor y se dejan ver las distintas aplicaciones, se observa tanto una composición grasa como proteica, es posible que se haya aplicado una pintura al temple
M11	La carnación del Jesús Nazareno de la parte del pie derecho no se encuentra intervenida debido a que los dos estratos de policromía presentan los mismos componentes, solo que el primero se trata de la policromía de la carnación con mayor contenido en pigmento blanco y la superpuesta se trata de la policromía de la sangre aplicada, de color rojo.
M13	Se trata de policromías del cabello, una se trata de un posible añadido y otra es la que parece ser la original del autor. En este caso se comprueba que la composición de ambas es semejante, incluso en la capa de preparación, por lo que es muy posible que este añadido haya sido efectuado por el propio artista. No hay presencia de repintes o repolicromía
M14	
M15	Muestra recogida de la zona de carnación del rostro. Presenta una sucesión importante de repolicromías. Un primer estrato de aparejo con capa polícroma, y a continuación, le suceden una capa de preparación y cuatro de policromías, posiblemente de óleo. Esto certificará la intervención realizada por Ezequiel de León en el s.XX solo en la carnación
M16	Presencia de dos capas polícromas, posiblemente al óleo. Posiblemente de misma autoría
M17	No aparece haber ningún tipo de intervención
M18	La imagen de San Juan Evangelista es bastante antigua, y se ha encontrado en la capa de policromía última blanco de titanio, lo que confiere que fue intervenida
M19	No parece haber sido intervenida pues las capas polícromas presentan la misma composición y mismo grosor.
M20	Solo muestra la capa de policromía de la carnación
M21	Ha sido intervenida mediante una repolicromía completa, tal y como se observa a nivel visual y certificado mediante el estudio de SEM. Se debe tener en cuenta que se debe realizar un análisis mucho más minucioso, pues no posee capa de aparejo. Comienza con las capas de policromía, de temple al huevo, finalizando con la última con óleo. Se necesita mayor estudio de microanálisis.

Acerca del estudio de las paletas empleadas por los autores no aportaría una información completa al solo haberse recopilado de forma general una micromuestra por cada obra. Se trata de una información bastante concreta de una zona puntual, por lo que resulta inviable llevar a cabo esta recopilación. Por ello, se ha tomado una paleta general de pigmentos empleados en los retablos e imágenes, respectivamente.

Leyenda. Simbología para la denominación de los retablos	
Retablo de Santa Rita de Casia	R
Retablo de la Misericordia	M
Retablo del Nazareno	N
Retablo de Ánimas	A

Paleta	Pigmentos	Siglo/Año	Retablos que contienen el pigmento
Blancos	Blanco de bario	XVIII	R
	Blanco de plomo	Desde la Antigüedad	R, M, N
Marrones	Siena natural	Desde tiempos prehistóricos	N
Rojos	Bermellón	Desde época romana	A
	Minio	Desde la Antigüedad	A, M
Azul	Atapulgita	Desde la Antigüedad	M

Tabla 6. Paleta de pigmentos empleados en los cuatro retablos a estudiar.

Leyenda. Simbología para la denominación de las imágenes	
Santa Rita de Casia	R.C
Jesús Nazareno	J.N
Virgen de la Dolorosa	V.D
Cristo de la Misericordia	C.M
San Juan Evangelista	J.E
Virgen del Carmen	V.C
San José (con el Niño Jesús)	S.J
San Antonio de Padua	A.P
Virgen del Rosario	V.R

Paleta	Pigmentos	Siglo/ Año	Imágenes que contienen el pigmento
Blancos	Blanco de bario	XVIII	C.M, J.E, A.P, S.J, J.N, V.D
	Blanco de zinc	XIX (Empleado desde la Antigüedad)	C.M, J.E, A.P, S.J, V.C, J.N, V.R, R.C, V.D,
	Blanco de plomo	Desde la Antigüedad	J.E, A.P, S.J, V.C, J.N, R.C
	Blanco de Titanio	XX (Descubierto a finales del s. XVII pero se emplea en las paletas en el s. XX)	V.C, J.N, V.D, J.E, A.P
Marrones	Siena natural	Desde tiempos prehistóricos	C.M, A.P, V.C, J.N, V.R
Negros	Negro marfil	Desde la Antigüedad	C.M, V.C, J.N
	Negro humo	Desde tiempos prehistóricos	V.D
Rojos	Minio	Desde la Antigüedad	J.E, A.P, S.J, V.C, J.N
	Bermellón	Desde época romana	C.M, J.N
Amarillos	Amarillo de Nápoles	Desde el 1500 a. C.	J.N
	Amarillo de Cadmio	XIX	J.N

Tabla 7. Paleta de pigmentos de las imágenes a estudiar (aún sabiendo que la autoría de cada obra es distinta).

Porcentaje en las obras (retablos e imágenes) en cuanto a presencia de pigmentos.

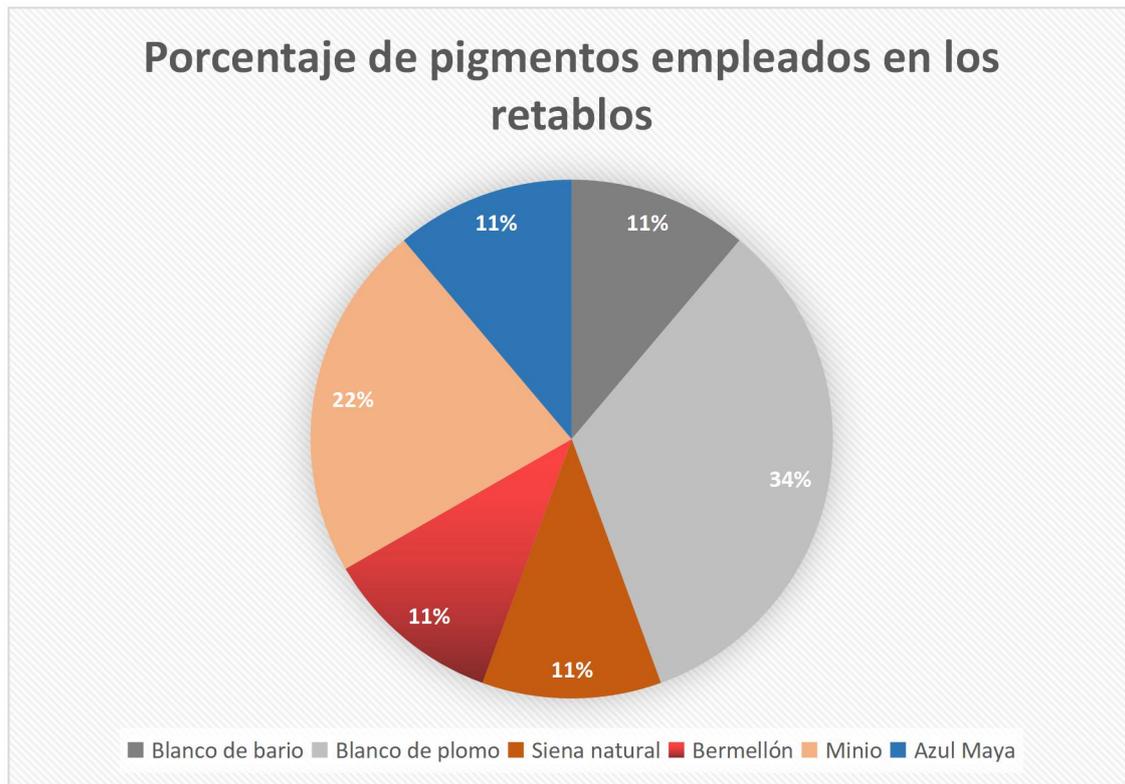


Figura 50. En el caso de los retablos se muestra un mayor empleo del blanco de plomo.

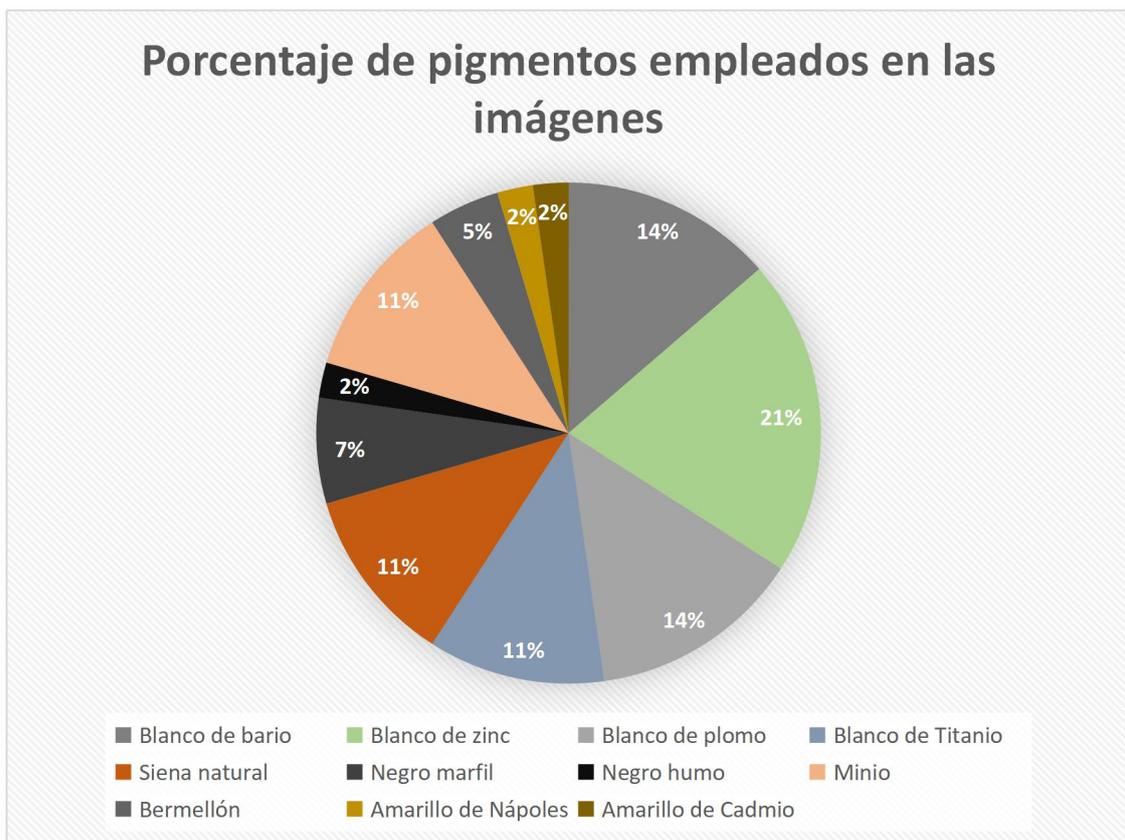


Figura 51. En el caso de las imágenes se muestra un mayor empleo del blanco de zinc.

5.3. Resultados de las tinciones.

Los retablos mostraban presencia de aglutinante con contenido proteico y lipídico, lo que es posible que hayan empleado un temple o incluso, óleo para la ejecución de los mismos. En el caso de imágenes, se observan estratos con contenidos proteicos o lipídicos, perfectamente diferenciados. Los resultados quedarán más esclarecidos en el ANEXO 13.1.

5.4. Resultados del Estudio con Espectrometría FTIR.

Se observa la presencia de sulfato cálcico (yeso), no hay presencia de aglutinante orgánico por lo que es posible que simplemente se trate de yeso y agua. Lo que justificaría el hecho del estado de pulverulencia en el que se encuentra la obra del retablo del Nazareno y los problemas de humedad asociados. El espectro asociado se encuentra adjunto en el ANEXO 13.3.

5.5. Resultados del Estudio con CG/EM.

Con las condiciones del sistema, optimizadas previamente, se ha obtenido el cromatograma mostrado y se ha aplicado sobre el mismo un programa preliminar de cálculos que permite sustraer la línea base del registro y realizar la integración de cada uno de los picos observados. Con esto se determinan valores de tiempo de retención y áreas relativas porcentuales, que permiten realizar algunos cálculos referentes a la presencia de ácidos grasos en configuración de aceites, de acuerdo con los conocidos valores de los cocientes Az/T y P/T, para ello se realizó este cálculo para el cromatograma registrado. Además, se han buscado la identificación de las sustancias detectadas por cada pico a los correspondientes tiempos de retención por medio del programa propio del sistema CG empleado y con ayuda de la conexión a una base de datos tipo NIST. Todo ello, ha permitido la identificación de los compuestos responsables a cada uno de los picos observados. La tabla 8 recoge los datos de tiempo de retención y sustancias responsables de cada pico.

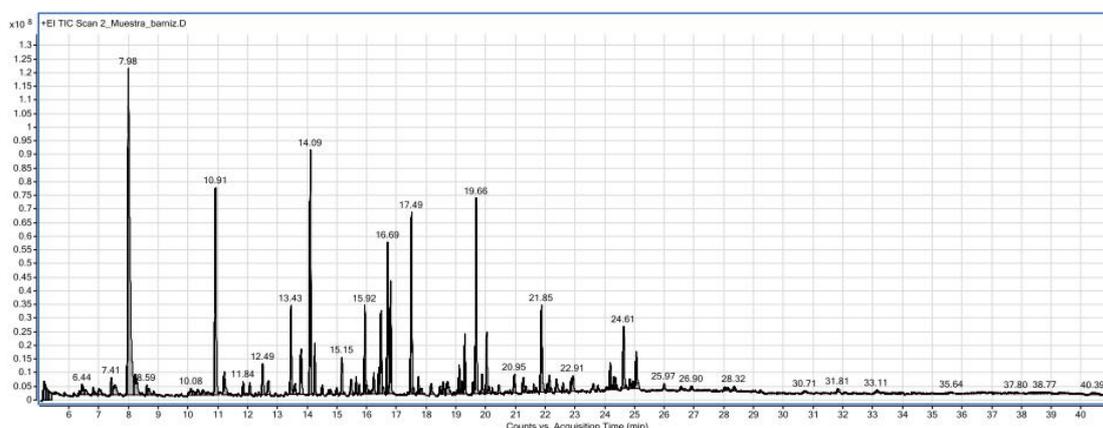


Figura 52. Cromatograma obtenido de la muestra.

TR	Sustancia
13.43	Hexadecanol 2
14.09	Ácido palmítico
15.92	Hexadecanol 1 C ₁₆ H ₃₂ O ₂
21.85	Ácido ricinoleico C ₁₈ H ₃₄ O ₂

Tabla 8. Resultados de los picos seleccionados.

Se obtienen sustancias que contienen ésteres de ácidos grasos típicos de aceites, pero sin configuración de tales; y ceras (compuestos con cadenas alquílicas de nº de carbonos alto). Esta observación junto con los resultados obtenidos en el registro FTIR indican la presencia de una capa de protección de yeso con vestigios en su superficie de restos de cera.

5.5. Resultados del Estudio de condiciones ambientales (en materiales de piezas y entorno de las mismas).

Medición de humedad por contacto y temperatura (paredes internas y externas).

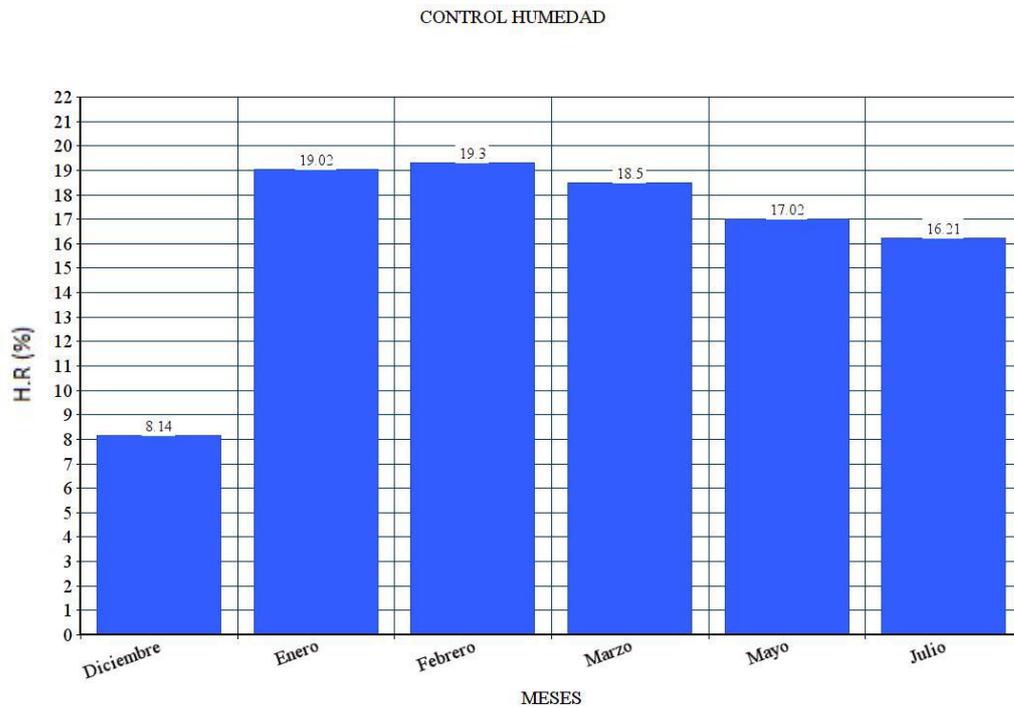


Figura 53. Balance de temperaturas tomadas desde los meses de diciembre a julio. La humedad promedio de un cm, medidor capacitivo (Intelligent moisture meter MO918), en las paredes del interior y exterior de la parroquia protagonista.

La humedad ambiental relativa en los meses de verano en el interior de la parroquia son de un promedio de 58'6%.

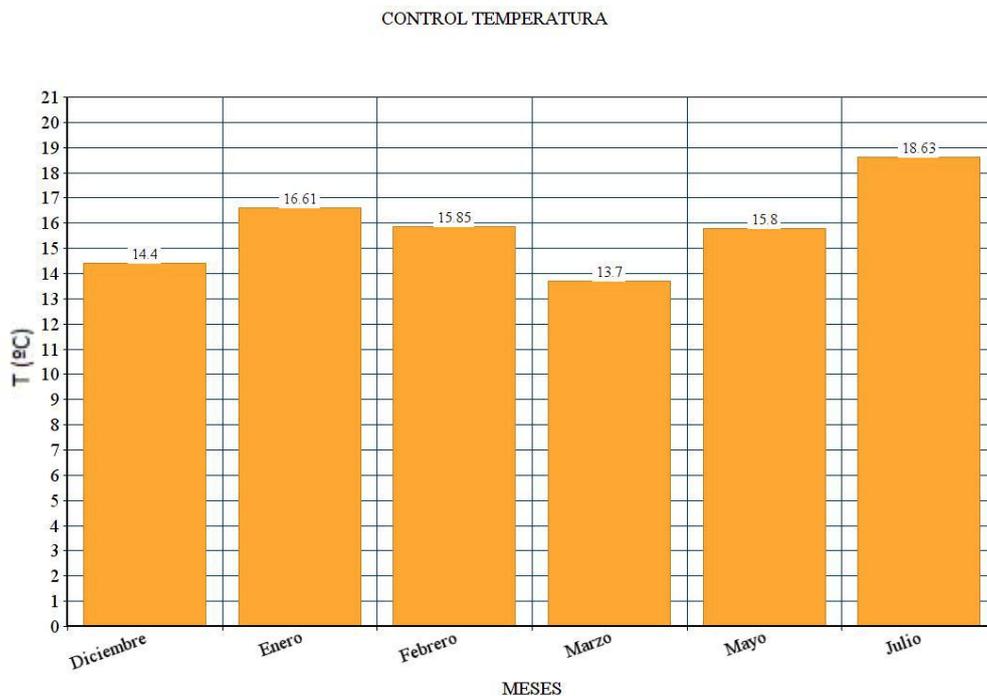


Figura 54. Balance de la temperatura tomada desde los meses de diciembre a julio.

La humedad relativa capacitiva de las paredes (valor medio en una profundidad de 1cm) de la parroquia posee a lo largo de los meses un promedio de porcentajes elevado, pero no lo suficiente como para considerarlo desfavorable, pues no llega a superar el 20% de humedad en el interior de estas paredes. Sin embargo, este agente ambiental se ha convertido en un proceso de deterioro acumulativo y constante a lo largo de los cuatro siglos de la existencia del centro parroquial (procesos cíclicos de absorción/ desorción de humedad), teniendo en cuenta la falta de cuidado y conservación del mismo. Esto supone una muy grave consecuencia, sobre todo, para los retablos al encontrarse anclados a la pared (en el caso de los de la nave) y encastrados al pavimento (en el caso de todos los retablos). Las consecuencias serán debilitamiento del soporte y cambios bruscos dimensionales, así como deterioros y faltas en las capas de policromía; y posteriores pérdidas funcionales de los aglutinantes que las conforman.

En el caso de las condiciones de humedad ambiental, al solo haberse tomado las correspondientes a los meses de verano, se observa un nivel promedio bastante óptimo, en relación a temperaturas ambientales de verano de un promedio de 19°C en el interior de la Iglesia.

Medición de partículas en aire durante los meses de diciembre a julio.

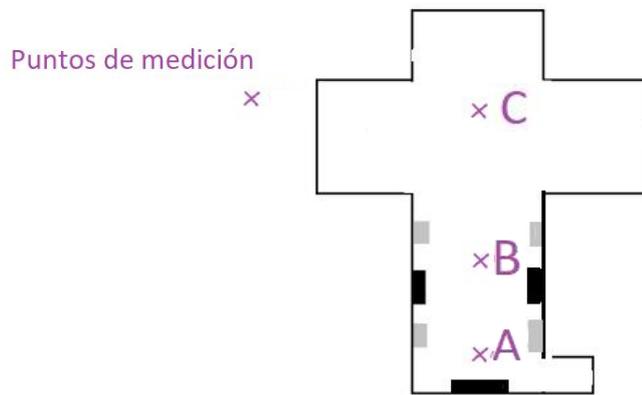


Figura 55. Puntos de medición localizados.

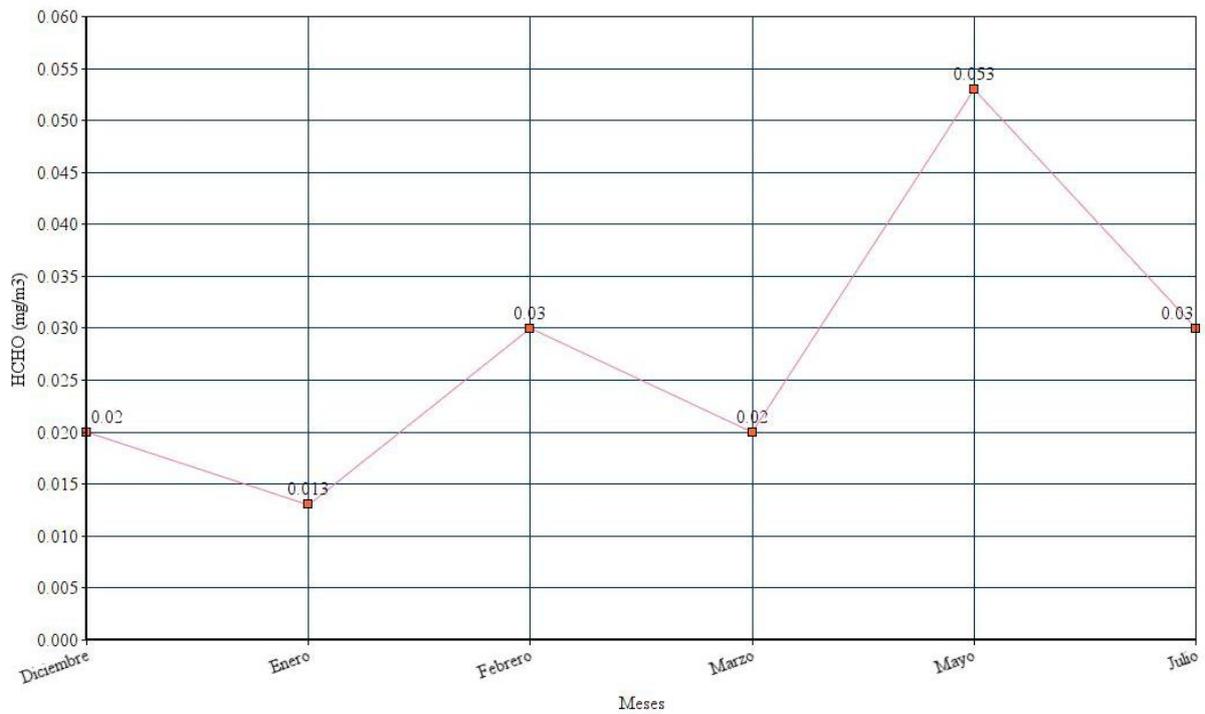


Figura 56. Concentración en aire de HCHO.

Balance de la cantidad de HCHO en aire	Buenos	Normales	Peligrosos
Formaldehído (mg/m ³)	<0'1	0'1 < ___ < 0'3	>0'3

Tabla 9. Niveles de concentración del HCHO.

Los niveles de concentración de formaldehído en aire, son bastantes favorables con apenas diferencias notables. Aunque este aumento de concentración está relacionado con los niveles de humedad.

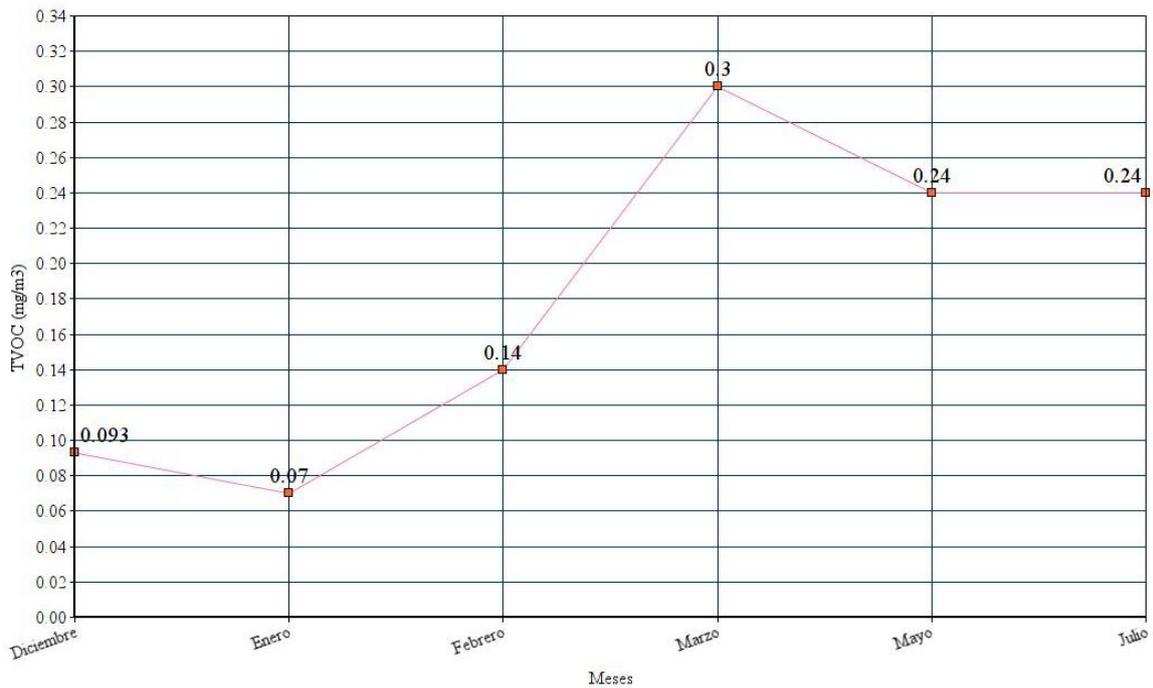


Figura 57. Concentración de TVOC en aire.

Las condiciones de COV en el aire son casi inapreciables en el interior de la sede parroquial, debido a la poca afluencia de visitantes y a encontrarse en una situación casi reclusa del tráfico.

Diciembre.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'02	0'11
B	0'02	0'08
C	0'02	0'09

Enero.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'02	0'09
B	0'01	0'05
C	0'01	0'06

Febrero.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'04	0'17
B	0'03	0'14
C	0'02	0'11

Marzo.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'03	0'12
B	0'02	0'08
C	0'01	0'7

Mayo.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'06	0'28
B	0'05	0'23
C	0'05	0'22

Julio.

Puntos de medición	HCHO (mg/m ³)	TVOC (mg/m ³)
A	0'03	0'25
B	0'04	0'24
C	0'02	0'24

Medición de partículas en aire en el mes de julio.

Puntos de medición	PM2.5 ($\mu\text{g}/\text{m}^3$)
A	8'8
B	9'3
C	9'8

Niveles de polución	Buenos	Normales	Peligrosos
PM 2.5 ($\mu\text{g}/\text{m}^3$)	<15	15-65	>65

Tabla 10. Niveles de concentración de partículas en polvo de PM 2.5.

Los datos no superan los 15, por lo que las condiciones de partículas en aire por contaminantes no suponen peligro alguno para el entorno.

Medición de las condiciones lumínicas en el interior.

En este caso se encuentran lámparas adosadas al muro de luz led y una lámpara de araña. Además, se observan cuatro focos de descarga, posiblemente, de vapor de mercurio debido a la tonalidad blanca que emiten.

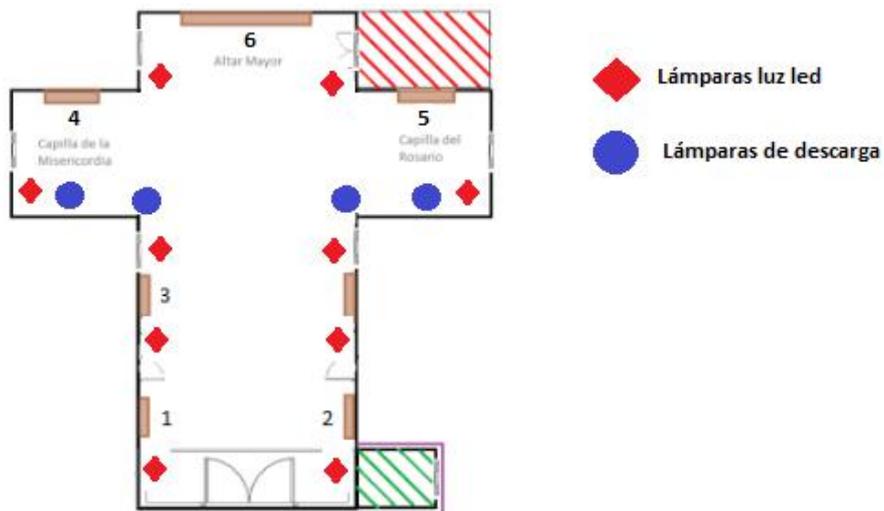


Figura 58. Disposición de las distintas fuentes lumínicas en el interior de la parroquia.

Localización del lugar de medición	Iluminancia (lux.)
1	15
2	16
3	40
4	130 (el foco está ligeramente inclinado)
5	57
6	75

Tabla 11. Localización y niveles de iluminancia de las distintas fuentes.

Por lo general, la luz interna permanece apagada la gran mayoría de días a la semana, encendiéndose solo en la liturgia, que serían los miércoles y domingos, solo en horario de mañana y durante media hora.

Medida de exposición de la luz durante un año.

$$\text{Exposición} = \text{Iluminancia (lux)} \times \text{Tiempo de exposición (horas al año)}$$

$$\text{Exposición} = 333\text{lux} \times 52 \text{ horas}$$

$$\text{Exposición} = \mathbf{17.316 \text{ lux/horas al año}}^{22}$$

Las condiciones de iluminancia son poco agresivas y por lo tanto favorables, teniendo en cuenta el poco tiempo de exposición.

Resultados finales de las condiciones ambientales.

Las condiciones ambientales, por lo general, tomadas en el interior de la parroquia son bastante favorables. Se llega a la conclusión final de que los factores que afectan de primera mano al estado de conservación de las obras son debidas a la suma total de estos factores ambientales a lo largo de los siglos y al consecutivo abandono.

²² Esto es una medida aproximada, pues se deben tener en cuenta los actos festivos en los meses de junio y septiembre.

6. Catalogación. Descripción de materiales y técnicas.

En este apartado se llevará a cabo el proceso de catalogación de los bienes encontrados en la parroquia de San Juan Bautista, conllevando a la descripción artística y estructural.

6.1. Descripción de los retablos.

A continuación, se procederá a la catalogación y descripción de los retablos sin restaurar de la nave y al retablo de la Capilla de la Misericordia.

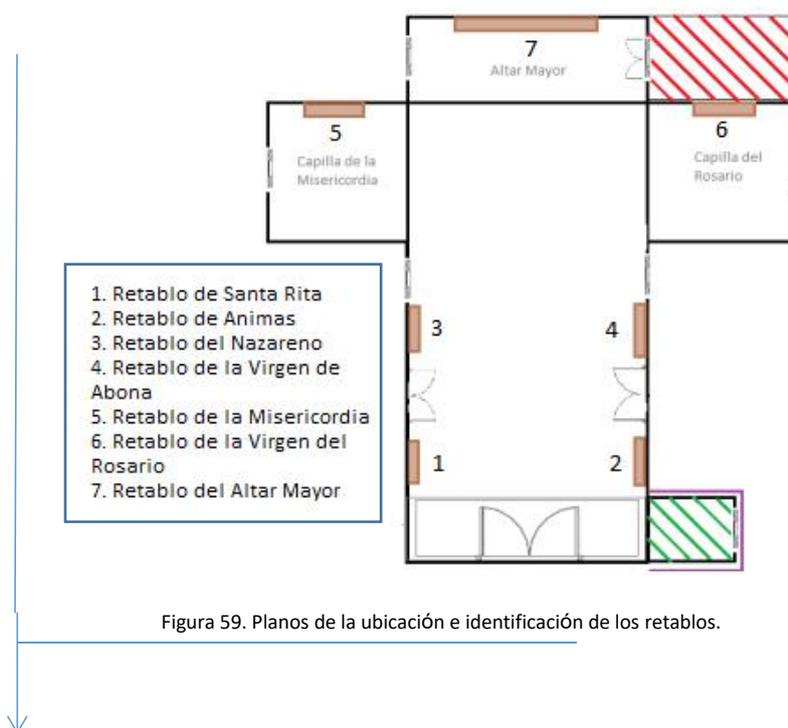


Figura 59. Planos de la ubicación e identificación de los retablos.

	Nombre	Siglo/ datación	Autoría
1	Retablo de Santa Rita	1855	Don Antonio Martín Bautista (policromía)
2	Retablo de Ánimas	XVIII	Anónimo
3	Retablo del Nazareno	XIX	Anónimo
4	Retablo de la Virgen de Abona	1777 (construcción) 1854 (policromía)	Don Antonio Martín Bautista (policromía)
5	Retablo de la Misericordia	1791	Andrés Botazo (ebanista)
6	Retablo de la Virgen del Rosario	1785 (aprox.)	Andrés Botazo (ebanista)
7	Retablo del Altar Mayor	XVIII	Anónimo

Tabla 12. Nombre, datación y autoría de los retablos.

6.1.1. Descripción de los retablos de la nave.

En este caso, se hará una primera descripción que trate acerca de los retablos encontrados en la nave de la parroquia. Son un total de cuatro, de dos a dos enfrentados a cada lado de la nave y ubicados a los lados de las puertas laterales norte y sur.

Los cuatro retablos de la nave presentan una serie de semejanzas y características, que hacen datarlos aproximadamente a finales y principios del s. XVIII y XIX, respectivamente. Presentan un mismo esquema en cuanto al trazado y a la composición estructural. Todos ellos se encuentran anclados al muro y a la losa de cantería.

El sotabanco y banco de los retablos poseen la misma tipología, a excepción del Nazareno, donde el banco se ve interrumpido por un pequeño nicho, además de que, a diferencia del resto de los tres retablos, la base donde se asientan las pilastras en el primer cuerpo presentan un diseño ondulante y curvo.

El primer cuerpo de los retablos del Nazareno, el de la Virgen de Abona y el de Santa Rita poseen la presencia de la hornacina para albergar la imagen a la que fueron destinados. Los arcos de apertura de las hornacinas serán la característica diferenciadora, el de Santa Rita de Casia y el de la Virgen de Abona están configurados por un arco de medio punto, mientras que el del Nazareno es un arco carpanel. Los tableros que enmarcan la hornacina y que avanzan en plano con respecto al primer cuerpo, serán de misma tipología y se presentan en el retablo del Nazareno y el de la Virgen de Abona. Una de las mayores diferencias que se observan a simple vista en los cuatro retablos, es el primer cuerpo del retablo de las Ánimas, elaborado para exponer un óleo sobre lienzo "Las Benditas Ánimas del Purgatorio", pasando a ocupar todo el espacio de esta estructura.

El entablamento de estos retablos es de igual tipología constructiva, a diferencia de la coronación. En este último caso, el de las Animas y el de Santa Rita poseen el mismo diseño achaflanado, mientras que el del Nazareno y el de la Virgen de Abona presentan mayor desarrollo longitudinal, configurando una composición casi que piramidal.

Retablos	Santa Rita	Ánimas	Nazareno	Virgen de Abona
Sotabanco				
Banco				
Primer cuerpo				
Entablamento				
Coronación	Achaflanada		Piramidal	

Tabla 13. Diferencias y semejanzas entre los retablos de la nave.

En este caso, se llega a la conclusión de que es el retablo del Nazareno el que más diferencias presenta con respecto al resto de retablos de la nave. El de Ánimas, muestra su principal diferencia en el primer cuerpo con el óleo sobre lienzo.

6.1.2. Técnica constructiva de los retablos de la nave.

No hay constancia del ebanista que ha ejecutado las obras, sin embargo, los cuatro cumplen las mismas características constructivas, a excepción de algunos detalles, por lo que no es difícil constatar que el los ejecutara fuera el mismo artista.

En primer lugar, todos los elementos que conforman los retablos de la nave, así como los de las capillas laterales, determinarán la traza o planta, constituyendo la base principal.

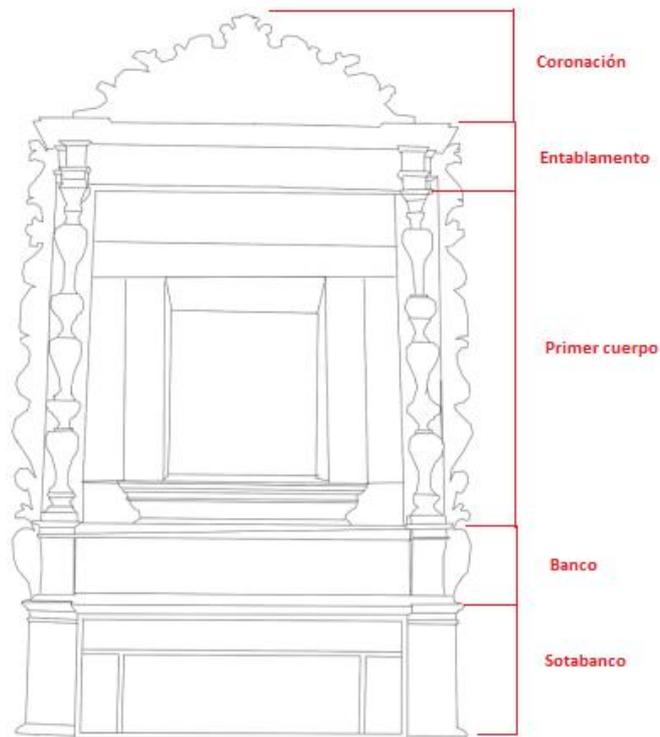


Figura 60. Sistema constructivo de los retablos de la nave.

El primero de ellos, es el sotabanco, que sustenta todo el conjunto retablístico y se apoya sobre el suelo. Este elemento forma parte del desarrollo transversal de la obra. Los sotabancos de estos cuatro retablos están formados por un conjunto de tablas que dan lugar a la formación de la mesa del altar y al consecutivo casamento de la parte frontal. En algunos de los sotabancos se pueden ver las tablillas de madera verticales que abarcan la parte interna del casamento para su estabilidad y unión.

Importante mencionar la tabla de madera conglomerada de intervenciones recientes, que se encuentra sobre la mesa del altar de los retablos (a excepción del restaurado de la Virgen de Abona).

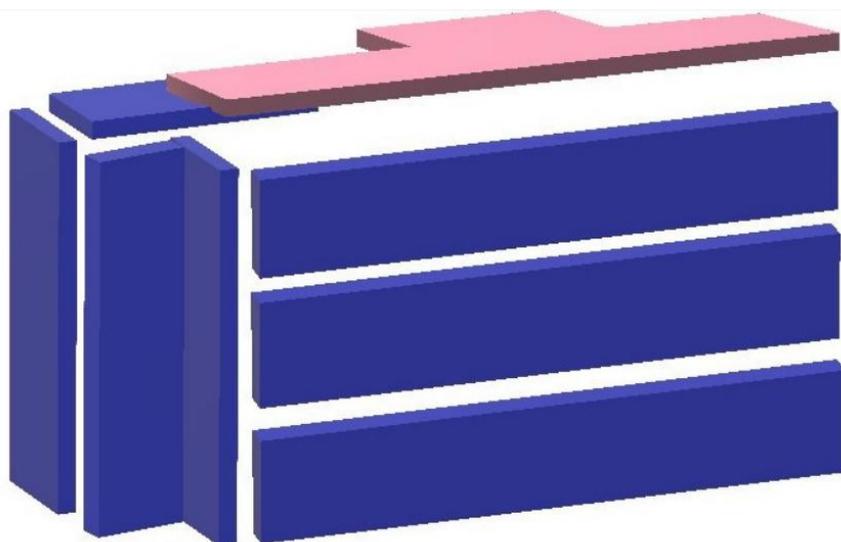


Figura 61. Disposición de la mesa de altar de los sotabancos de los retablos sin restaurar. Tabla de conglomerado (en rosa).

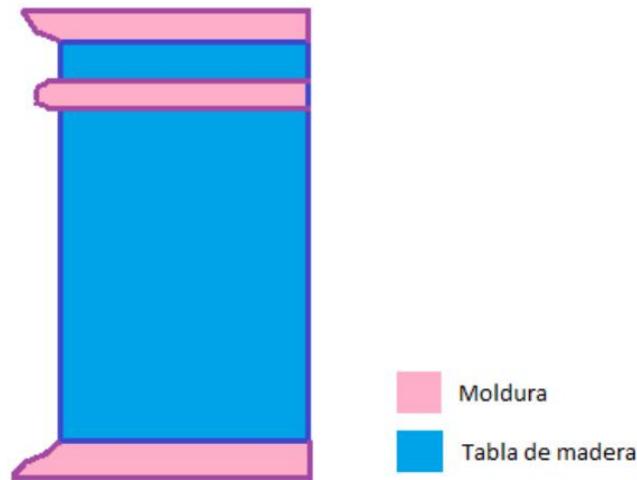


Figura 62. Lateral de los sotabancos.

La pieza estructural que le sigue es el banco, también llamado predela, que posee una función sustentante, pues constituye gran parte de la superficie de apoyo de la hornacina, a excepción de la del retablo de las Animas, cuyo peso es menor. En los retablos del Jesús Nazareno y el de Santa Rita se encuentra anclada a la estructura un pequeño sagrario o tabernáculo, que no corresponde en ambos casos con la traza original. En el retablo último, este tabernáculo arranca realmente desde el primer cuerpo, afectando también a la parte superior del banco

Los bancos comprenden un conjunto de tablas dispuestas de forma que se repartan las cargas de la estructura, conformando la caja total de la pieza. A diferencia del caso del sotabanco la parte frontal retrocede en comparación también con los laterales de esta estructura, que serán los pedestales de las próximas pilastras.

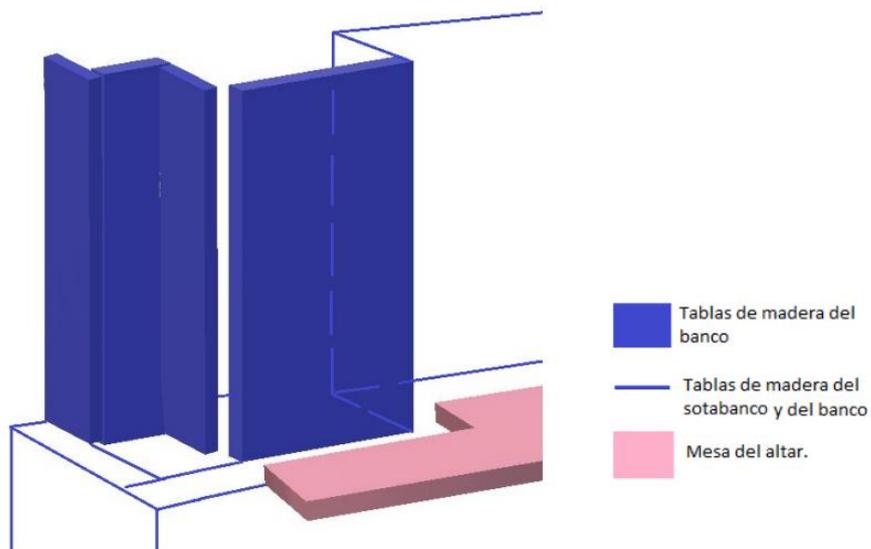


Figura 53. Estructura del banco de los retablos.

El primer cuerpo de los retablos se ubica sobre el banco, y es donde se van a situar las correspondientes hornacinas, a excepción del de las Ánimas donde el lienzo pasará a ocupar todo el plano de esta pieza. Posee función sustentante para el caso de la cornisa y el ático. También se encuentra formada por una serie de tablas paralelas a la dirección del pavimento que describen en su interior un hueco para la entrada de la caja de la hornacina. Esta no posee función estructural y definirá el avance en retroceso de los retablos. Todas ellas son de forma cuadrangular, ensambladas al reverso de las tablas del primer cuerpo mediante varillas traseras. El arco de apertura a la caja de la hornacina del retablo del Nazareno se encuentra inserto en tableros recortados superpuestos al primer cuerpo. Exaltando la longitudinalidad del conjunto se encuentran las dos pilastras almohadilladas, situadas a los extremos laterales del primer cuerpo. Soportan este conjunto las basas escalonadas y rectilíneas.

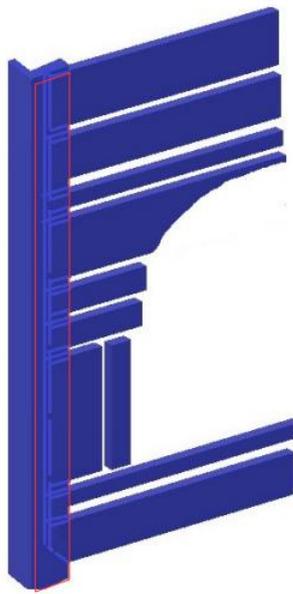


Figura 54. Disposición de las tablas que conforman el primer cuerpo. Retablo de Santa Rita.

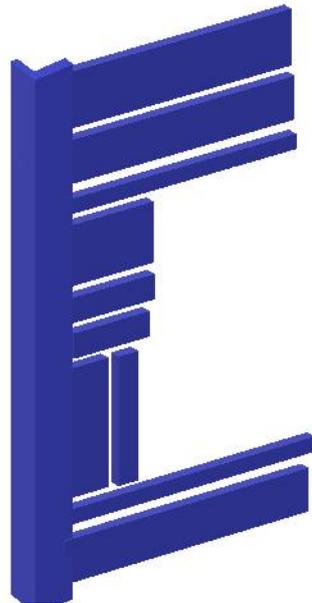


Figura 55. Disposición de las tablas que conforman el primer cuerpo. Apertura cuadrada. Retablo del Nazareno.

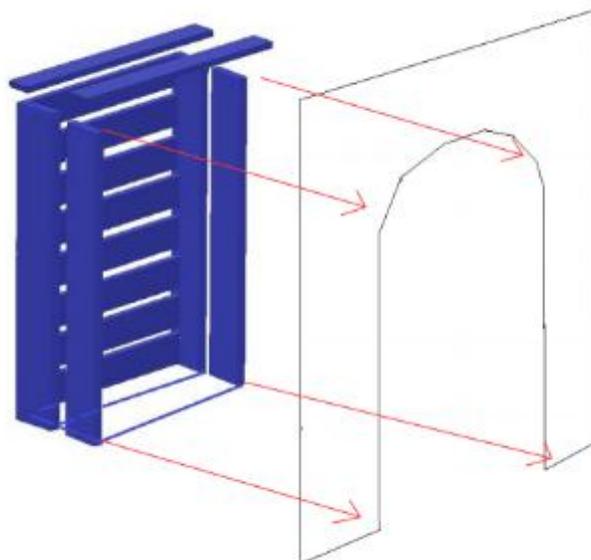


Figura 56. Colocación de la caja de la hornacina al primer cuerpo.

A continuación, se encuentra el entablamento, que descansa sobre el primer cuerpo y sobre el que se encontrará la coronación. En cuanto a su desarrollo longitudinal, se observa el arquitrabe, el friso y la cornisa. Esta última presenta un conjunto de fajas que avanzan en plano de forma escalonada.

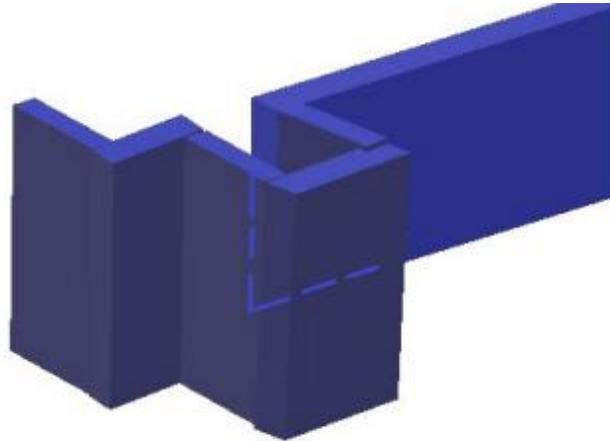


Figura 57. Sistema constructivo del entablamento.

Todos los retablos de la nave poseen en último lugar la coronación, parte superior de la calle de los retablos.

6.1.3. Técnica constructiva del retablo de la Misericordia.

El retablo de la Misericordia corresponde con la misma tipología constructiva que el del retablo de la capilla de la epístola, a diferencia de que este último posee un camarín para la Virgen y una puerta lateral en el primer cuerpo para acceso a la Sacristía. El retablo posee un primer cuerpo, un ático y un sotabanco, y de forma vertical tres calles, separadas entre sí por columnas almohadilladas.

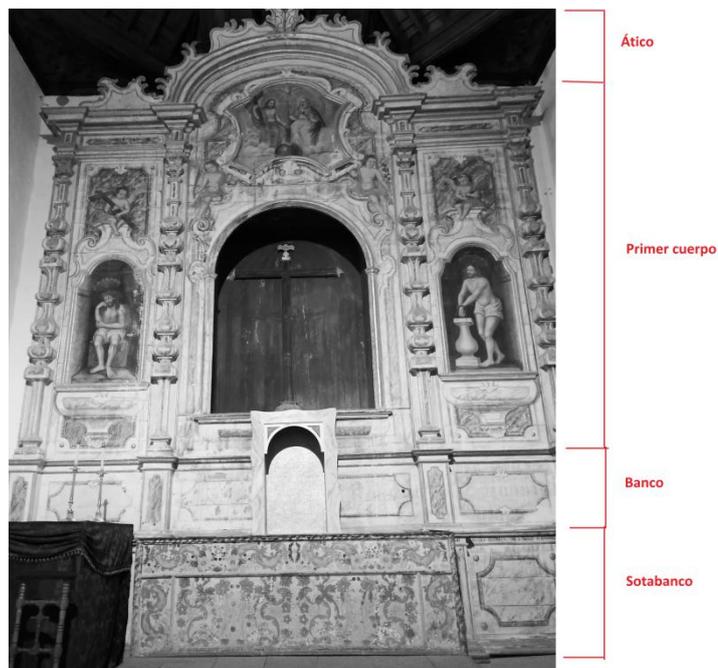


Figura 58. Sistema constructivo del retablo de la Misericordia.

El sotabanco se conforma por un conjunto de tablas que dan lugar a su sistema constructivo, formado por una mesa de altar en el casamento central. A los lados, se encuentran los frontales de las partes inferiores de las calles laterales, que retroceden en el plano. Las tablas de esta estructura se disponen de forma paralela a la dirección del pavimento.

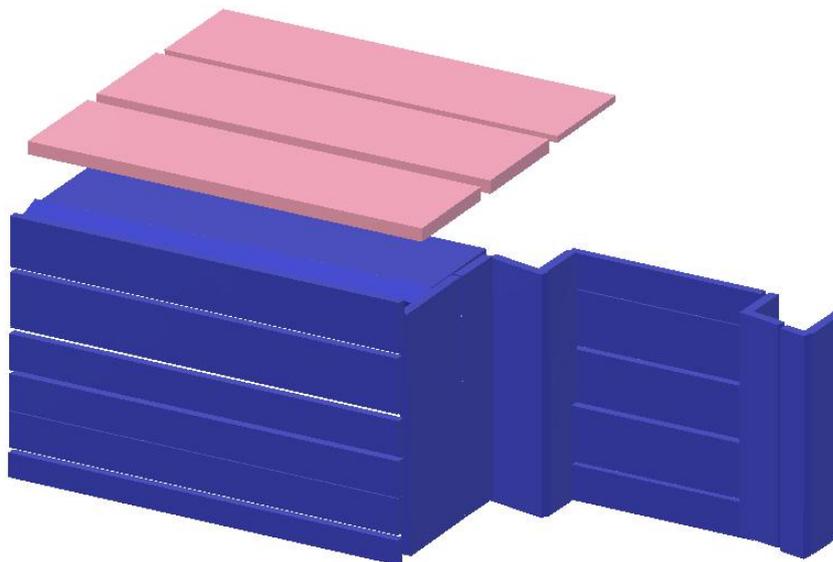


Figura 59. Sistema constructivo del sotabanco y mesa del altar (en rosa).

A continuación del sotabanco se ubica el banco, con un sistema constructivo de similar disposición que el anterior, a excepción del avance en plano de la mesa del altar. Sobre esta estructura se encuentra la hornacina central, y a los lados se abren una serie de huecos para la enmarcación de dos lienzos que corresponden con la iconografía del conjunto.

En estos cuerpos se colocan las tablas de madera de forma horizontal al suelo, abriendo huecos para la enmarcación de la caja de la hornacina y de los óleos, a ambos lados, así como el situado en la parte superior. Las tablas que configuran el plano para la inserción de las pilastras almohadilladas se posicionan verticalmente y avanzan en plano correspondiendo con las basas del banco y el sotabanco. Por último, es la calle central la que se prolonga hasta la techumbre, en forma de arco carpanel, con una serie de remates en tableros recortados.

Los sistemas de unión son, en la mayoría de los casos, uniones al canto (o al hilo), con sistemas de refuerzo, como clavos de forja y tarugos de madera.

La unión y fijación de los retablos a los muros se lleva a cabo mediante una serie de vigas voladizas que arrancan desde la pared para anclarse al reverso de las piezas constituyentes. Algunas de ellas, calzadas mediante cuñas y clavos de forja.



Figura 60. Riostras ancladas al muro. Varillas traseras para la unión de las piezas del reverso. Retablo de la Misericordia.



Figura 61. Detalle del alambre que sostiene la coronación. Retablo de Animas.



Figura 62. Riostra anclada al muro y reforzada mediante cuñas.



Figura 63. Viga anclada al muro que sostiene el reverso de la mesa del altar. Retablo del Nazareno.

6.2. Catalogación de los retablos

6.2.1. Retablo del Nazareno.

Título	Retablo de Jesús Nazareno
Tipología	Retablo de caja arquitectónica
Material	Madera policromada
Medidas	550 x 350 x 45 cm (aprox.) ²³
Cronología	S. XIX
Ubicación	Desde el s. XVIII entre la puerta lateral norte de la nave y la Capilla de la Misericordia
Autoría	Anónimo



Figura 64. Retablo del Nazareno.

²³ Datos facilitados gracias al informe de restauración de C. García y R. Trujillo, "Proyecto de restauración. Retablo de la Virgen de Abona. Iglesia de San Juan Bautista. Villa de Arico". Septiembre de 2013.

6.2.1.1. Antecedentes históricos.

El retablo del Nazareno se construyó a principios del s. XVIII durante la alcaldía en Arico de Don Diego Antonio de Torres. Con el fin de mantener la conservación y culto a la imagen del Nazareno, se establecieron limosnas en su honor, siendo el hijo del anterior mencionado y posteriores sucesores los que debieron mantener y costear la cera para las velas.

6.2.1.2. Descripción.

El retablo del Nazareno es de estilo rococó, imperante durante finales del s. XVII, en concreto, realizado a principios del siguiente siglo.

Es notable la presencia de las características polícromas, recargada de motivos exóticos y vegetales. En términos generales, el retablo presenta una gran simetría tanto en la ejecución de la talla, como en su policromía. Por lo que se observarán los mismos componentes en un lado como en el otro.

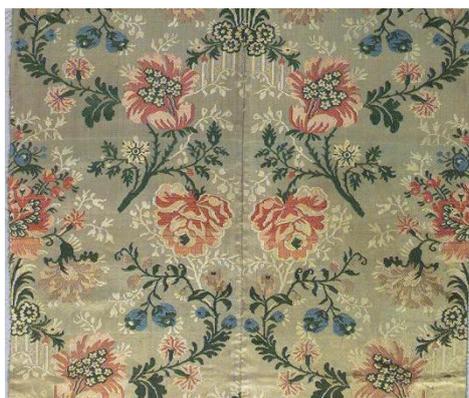
Se observa en el centro del sotabanco un medallón de forma oval por cuyos extremos superiores e inferiores se extenderá una secuencia de rocallas pareadas y enfrentadas, en general motivos vegetales estilizados. Este conjunto recorre todo el largo de estos extremos del sotabanco. El casamento central de esta estructura presenta una serie de elementos florales que imitan la misma secuencia en liado. Todos estos motivos florales se disponen imitando los frontales de los tejidos, posiblemente, de tejidos espolinados, basados en indumentaria religiosa²⁴.



Figura 65. Detalle de la decoración vegetal estilizada en el frontal del sotabanco.

Algunas muestras facilitadas y encontradas por el Centro de Documentació i Museu Tèxtil de Terrasa, fueron seleccionadas por su gran parecido con los motivos del sotabanco.

²⁴ Aportación facilitada por la doctora en Bellas Artes y medios textiles María López Rey.



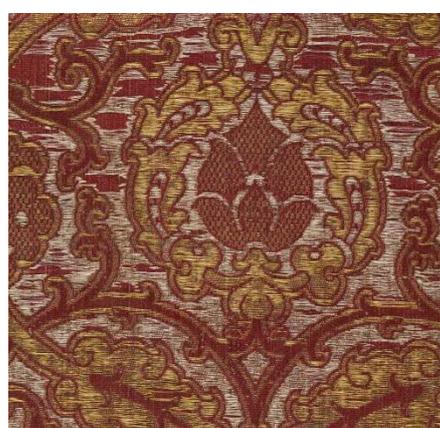
1



2



3



4

1. Motivos florales estilizados
2. Flores, zarcillos, piñas, hojas, jarrones, ...
3. Motivos bizarros, vegetales estilizados.
4. Zarcillos, piñas, hojas, ...

La ornamentación presente en el banco es similar a la encontrada en el resto del retablo, siendo la del sotabanco la que más difiere del resto del conjunto a primera vista. En los pedestales de las pilastras y extremos del banco se observa la imitación marmórea. En el listón frontal se muestran dos motivos de misma tipología pero no de igual simetría, siendo el del lado del evangelio el que muestra un ramillete de flores exóticas, y en el de la epístola se pueden observar un paisaje con elementos vegetales y animales. En la parte frontal, se observa un nicho que alberga una imagen de pequeñas dimensiones de la Virgen de Candelaria. Este nicho está enmarcado por un arco de medio punto que a su vez se ve envuelto por un tablero recortado que configura a su alrededor una serie de rocallas que se van extendiendo por todo este perímetro. En el interior del mismo se observan los mismos motivos policromos del sotabanco.



Figuras 66 y 67. Detalle de la ornamentación vegetal de los extremos de las molduras extremas del retablo, lado del evangelio y de la epístola, respectivamente.

A los lados del nicho se observan dos blasones “... El del lado derecho del retablo es partido, correspondiendo la mitad derecha al apellido Torres: en campo de oro, cinco torres de lo mismo. Su mitad izquierda es del apellido Morales y aparece cortado: el cuartel superior lleva tres bandas en sable sobre campo de plata [...] el inferior, un moral en su color en campo de plata. Por coincidir este escudo con los apellidos de Don Juan Antonio de Torres y de Morales [...] es lógico pensar que el otro escudo sea el de su esposa, Doña Rita Delgado Trinidad y de la Rosa. Es igualmente partido en dos cuarteles: el izquierdo, con cinco llaves de oro sobre campo de lo mismo; el derecho, sobre gules, ocho aspas de oro...”²⁵.



Figuras 68 y 69. Escudo de la familia Torres y de Morales y escudo de la esposa Doña Rita Delgado Trinidad y de la Rosa

Estos dos escudos se encuentran enmarcados por una serie de lambrequines en forma de rocalla, que envuelven la forma del blasón curvo. En la parte superior, se encuentra un supuesto yelmo, tal y

²⁵ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 12.

como se observa en muchos otros blasones. A ambos lados de los escudos familiares y por consiguiente, del pequeño nicho, se prolongan una serie de rocallas con hojas de acanto.

En la moldura de la parte superior se observa de manera consecutiva margaritas que se alternarán con el perfil recortado de la ornamentación vegetal (posiblemente acanto) similar en los extremos del banco.

La principal función del retablo es enmarcar la imagen del Cristo Nazareno, por el cual se abre una hornacina rectangular, cuyo vano en forma de arco carpanel muestra una serie de margaritas que se alternan junto a siluetas de perfil vegetal, que se extienden a lo largo de toda la moldura del arco. En el perímetro interior del mismo, se observa un tablero recortado que sobresale al interior de la hornacina y que continúa la dirección del arco, donde, inserto en el mismo, se observa una cenefa vegetal y curva que recorre toda esta dirección. Enmarcando este arco carpanel en la parte superior, se distinguen una serie de espacios triangulares que se forman entre el trasdós del arco carpanel y que se encuentra enmarcado por un alfiz, en esas albanegas se observa una pequeña ornamentación floral en ambas esquinas de gran sencillez. Alrededor de este conjunto y enmarcándolo a su vez, se observa un tablero recortado atendiendo a los perfiles de formas curvas que recorre todo el perímetro superior y de los lados de la hornacina, y en cuyo interior aparecen una serie de guirnaldas de flores.



Figura 70. Detalle de la hornacina.

El espacio interior entre las pilastras almohadilladas y la hornacina está compuesta por rocallas que enmarcan una serie de medallones, repitiendo el mismo esquema a lo largo de toda esta superficie.

En la parte del entablamento y sobre la estructura del primer cuerpo, se observa la división de las tres partes que lo constituyen, el arquitrabe con una serie de flores blancas sencillas que se extienden a lo largo, posteriormente, el friso, en el que se observa una serie de flores (posiblemente girasoles) alternados por rocallas que enmarcan un pequeño espacio. Finalmente, la cornisa, que se alterna de manera escalonada por molduras, en total cuatro, que es en la tercera y segunda donde se observa la presencia de pequeñas flores.



Figura 71. Detalle de la ornamentación del entablamento.

Finalmente, se encuentra la coronación que se resume en un tablero recortado por el perfil de las rocallas que parecen enroscarse y elevarse en su centro. Es la misma tipología presentada en los laterales del retablo.

6.2.2. Retablo de Santa Rita de Casia.

Título	Retablo de Santa de Casia
Tipología	Retablo de caja arquitectónica
Material	Madera policromada
Medidas	550 x 350 x 45 cm (aprox.)
Cronología	Neoclásico, 1855
Ubicación	Ubicada en la nave, entre la puerta norte y la escalera de acceso al coro.
Autoría	Anónimo (Policromía: Don Antonio Martín Bautista)



Figura 72. Retablo de Santa Rita de Casia.

6.2.2.1. Antecedentes históricos.

El retablo de Santa Rita de Casia fue una obra construida en el año de 1855, pero, tal y como afirma el historiador Domingo Martínez de la Peña, el retablo había finalizado su construcción (sin policromía) tras el año de 1809, permaneciendo a madera vista hasta 1854, siendo al año siguiente finalizada su policromía por el párroco de aquel entonces, Don Antonio Martín Bautista. Nada se sabe acerca del ebanista que pudo haberlo construido.

6.2.2.2. Descripción.

El retablo de Santa Rita de Casia presenta mayor solución polícroma que a su talla se refiere, resolviendo con motivos bidimensionales, e incluso, tratando de imitar elementos escultóricos.

Los colores que predominan en este conjunto, son azules, amarillos, verdes y rojos, sobre todo, se pueden apreciar en las partes superiores del retablo, que posee un mejor estado de conservación.

En el primer cuerpo y alrededor del nicho de la hornacina, se observa el dibujo de dos elementos arquitectónicos, en este caso, columnas de estilo dórico o toscano, realizadas por dos pedestales, los cuales se encuentran rodeados por una serie de guirnaldas de flores. Estas columnas sostienen una serie de ánforas griegas con flores. Continuando esta línea se observa una coronación a modo de guirnalda con multitud de flores en su interior, con dos rosetas en los extremos de la parte superior y una coronando la parte central. En general, se distinguen diversos tipos de flores, como rosas, lirios, peonías, posiblemente, magnolias, rosas, entre otras, donde se observa una gran abundancia de vivos colores.



Figura 73. Detalle de una columna en la policromía.

A su vez, tras esta enmarcación le sigue otra composición rectangular que bordea todo el vano del nicho, por el cual se encontrará tal y como afirma Martín de la Peña "...cubierto por un enrejado de cuadrados tachonados de estrellas e irisados de pequeñas volutas..."²⁶.



Figura 74. Enrejado de cuadros de estrellas incisas y con volutas.

Alrededor de la moldura de medio punto del nicho se detalla una serie de rocallas y volutas que se repiten de manera insistente en los perfiles del retablo, enmarcando todo el conjunto. Las rocallas y volutas que se distribuyen alrededor del nicho se encuentran coronados por un abanico de trece puntas.

²⁶ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 160.



Figura 75. Detalle general de la policromía del primer cuerpo.

En la zona de la coronación se observa una serie de motivos florales que recorren los contornos de dos formas circulares situados a ambos lados a modo de medallones, en el centro se encuentra un medallón trilobulado con una serie de inscripciones, en este caso, un proverbio. En los extremos de la coronación se continúa con las cenefas de rocallas y volutas, semejantes a la representación de hojarasca con hojas de acanto.

En el caso de los medallones, se encuentran tanto en la coronación como en la parte central del sotabanco, donde se observa la inscripción de un salmo. El medallón se ha resuelto mediante elementos florales a modo de guirnalda.



Figura 76. Detalle del medallón del sotabanco.

Un motivo insistente de la policromía son los formales insertos en las formas poligonales del retablo.



Figura 77. Detalle del motivo de la policromía del banco.

La imagen descansa sobre un pedestal que se encuentra en el interior del nicho y que forma parte del conjunto retablístico, en cuya parte frontal se representa una forma orgánica trilobulada, en la parte superior se distingue una serie de dentallones recortados en formas orgánicas. Luego, en el caso de las paredes de la hornacina se representa un sol flameado y en colores vivos, bermellones y amarillos.

6.2.3. Retablo de Ánimas.

Título	Retablo de Ánimas
Tipología	Retablo de caja arquitectónica
Material	Madera policromada
Medidas	550 x 350 x 45 cm (aprox.)
Cronología	Finalizado a principios del s. XVIII
Ubicación	Ubicada en la nave, entre la puerta sur y la Capilla de la Pila Bautismal
Autoría	Anónimo



Figura 78. Retablo de Animas.

6.2.3.1. Antecedentes históricos.

El retablo de Animas posee la mismas características constructivas que el resto de los retablos de la nave, a salvedad de que en este caso, lo que exhibe en el primer cuerpo es un óleo sobre lienzo de "Las Benditas Animas del Purgatorio". En el caso de la policromía original del retablo, no es posible apreciarla debido a la repolicromía aplicada por el párroco Don Norberto Álvarez llevada a cabo a finales del s. XVIII. Es posible que la policromía original haya sido elaborada por el mismo artista que contribuyó a la ornamentación y motivos polícromos de los retablos de la Misericordia y la del Rosario, debido a posibles similitudes pictóricas.

El retablo en un principio había rendido culto a la imagen de San Antonio de Padua, que había sido colocado sobre la mesa de altar.

6.2.3.2. Descripción.

La policromía original, tal y como ya se ha mencionado, no es la original "La policromía de toda la estructura de este retablo se halla alterada por un burda pintura, cuya autoría corresponde al párroco Don Norberto Álvarez..."²⁷. La intervención está presente en el banco, primer cuerpo, entablamento y coronación.

La policromía del sotabanco difiere del resto del conjunto debido a que es la única zona donde se muestra la policromía original. Esta policromía es muy semejante a los motivos florales que se encuentran en los sotabancos de los retablos del Nazareno, el la Misericordia y la del Rosario, por lo que el artista que lo ejecutó podría perfectamente tratarse del mismo. Estos motivos florales y enredados vegetales configuran la imitación al frontal de un telar, del mismo tipo y característica que el de los anteriores retablos mencionados. Sin embargo, lo único que difiere entre ellos y por tanto en el de este caso, es la gama tonal. En el de las Animas predominan colores pastel que es posible cuya intensidad a lo largo de los años se halla visto modificado.

La policromía del banco posee una serie de balaustres que se suceden en toda su transversalidad, pudiendo apreciarse en el del centro una inscripción.



Figura 79. Cenefa de los balaustres del banco.

²⁷ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 170.



Figura 80. Detalle del balaustre central, en el cual se puede leer "Sanda... el cogitatio pro defúnddis exbrâre, ut à peccatis foluántur[...]. 2. Machab. 12".

Este pasaje trata uno de los temas reincidentes del libro segundo de Macabeos, el del Purgatorio. Es uno de los pocos volúmenes donde se especifican datos para la doctrina católica acerca del Purgatorio y las almas condenadas. En este pasaje se narra la intención de Judas Macabeo de ofrecer rezos y sacrificios para perdonar las almas pecadoras de los difuntos y librarlos del Infierno. En este libro no se menciona el Purgatorio, solo se menciona el pecado del hombre, por el cual una vez muertos deben ser juzgados. Este tipo de sacrificios para la salvación de las almas que proponía Judas no era una concepción aprobada por la Iglesia Romana, por lo que fueron consideradas ideas paganas. El libro de Macabeos, se trata de un texto Apócrifo.

En el primer cuerpo, la única policromía existente se encuentra en las pilastras encastradas, donde se distinguen los formeles en cuyo interior aparece una imitación de las estrías propias del mármol. A lo largo de todo este primer cuerpo se observa el óleo sobre lienzo ya mencionado, enmarcado en una moldura de color amarillo que abarca todo el perímetro.



Figura 81. Pilastras almohadilladas del primer cuerpo.

Como ya se ha comentado, la obra que se encuentra en el primer cuerpo es el óleo anónimo de “Las Benditas Animas del Purgatorio”. La obra es posible que se halla realizado por discípulos del artista canario Cristóbal Hernández de Quintana, debido a las soluciones técnicas a las que se ha recurrido y que recuerdan a este último.

Una breve descripción del historiador D. Martínez de la Peña:

“...la composición se divide en tres fajas superpuestas. En la superior está la representación de La Gloria, con la Santísima Trinidad, acompañada por la Inmaculada, San Juan Bautista, San Pablo y los demás Apóstoles, repartidos en dos grupos laterales, a más de un grupo de ángeles a los pies de la Divinidad. En la faja intermedia aparece la figura de San Miguel Arcángel, con un grupo de santos, en el lado izquierdo, y de santas, en el derecho. La zona inferior está figurada en una composición curvada, en torno a una oquedad, donde, en el fuego del Purgatorio, se agitan los cuerpos desnudos de los condenados para alcanzar la ayuda que les ofrecen los santos que se aproximan al borde: San Agustín, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán, San José y San Lorenzo, junto a un par de ángeles. Como remate inferior, una alargada tarja, donde aparece el nombre de José Lorenzo Gómez como donante del cuadro y de los candeleros para su altar, en el año 1790, ...”²⁸.



Figura 82. Óleo de Las Benditas Animas del Purgatorio.

Le sigue tras el primer cuerpo el entablamento, el cual está conformado por un arquitrabe de sencillo color marrón que recorre toda su transversalidad. El friso lo confiere una especie de cenefa compuesta por figuras romboidales de color marrón sobre un sencillo fondo azul. Finalmente, la cornisa se encuentra conformada por finas franjas en las que se alternan el amarillo y el marrón.

Por último, la coronación, presenta un trazado semejante al descrito en el retablo del de Santa Rita de Casia, mediante tablero recortado. En el interior del mismo, se distribuyen cinco escudos a cada lado del pasaje bíblico enmarcado por rocallas.

²⁸ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 170.

6.2.4. Retablo de la Misericordia

Título	Retablo de la Misericordia
Tipología	Retablo de caja arquitectónica
Material	Madera policromada
Medidas	10m aprox.
Cronología	1791
Ubicación	Ubicada en la Capilla de la Misericordia
Autoría	Andrés Botazo (ebanista) anónimo (policromía)



Figura 83. Retablo de la Misericordia.

6.2.4.1. Antecedentes históricos.

La construcción del retablo de la Misericordia tiene lugar en el año de 1791, siendo el autor de la obra el ebanista Andrés Botazo. Una obra de caja arquitectónica que ocupa todo el testero de la capilla. Además, presenta el mismo trazado arquitectónico que el del retablo de la Virgen del Rosario.

6.2.4.2. Descripción.

Debido a la precariedad del estado de conservación de este retablo, la descripción de las soluciones policromas se convierte en una labor de gran complejidad.

En primer lugar y de forma general, destaca un conjunto de gamas de color que van desde los azules, blancos y dorados, con pequeñas zonas de rojo.

En el sotabanco se muestran los mismos detalles policromos que las que se observan en la del retablo del Rosario e incluso, en la del Nazareno. Estos serán una serie de motivos florales y vegetales que pasan a ocupar todo el espacio frontal del sotabanco. Se pueden dejar entrever flores de vivos colores con motivos vegetales en forma de rocallas.



Figura 84. Frontal del sotabanco.

A ambos lados del casamento del sotabanco, en las tablas en retroceso, se encuentra una serie de molduras resueltas mediante procesos pictóricos de forma hexagonal. Entre las dos molduras superiores que recorren todo el perímetro transversal de esta estructura, se puede distinguir una inscripción, tal y como se observa en el resto de los retablos de la nave, "Este retablo y sus costos de madera pinturas y dorado los dio Josef Gomez. Se finaliso en diciembre [...] de 1...1"²⁹. Este motivo también se repite en las tres calles del banco, separadas por las estructuras bases de las pilastras.

²⁹ Posiblemente se trate del año de 1781 tal y como se observa en una de las inscripciones realizadas en el lateral del retablo.



Figura 85. Detalle de la inscripción.

La hornacina principal se encuentra en el primer cuerpo, donde se situarán las imágenes del Cristo de la Misericordia, la Dolorosa y la de San Juan Evangelista. La hornacina es una caja pintada en su interior por un color rojizo, aunque la transparencia de esta capa permite ver el dibujo subyacente de una bóveda pintada, semejante a la encontrada en la hornacina de la del Rosario. La hornacina se abre en arco de medio punto enmarcada por una moldura dorada. La policromía de alrededor imita una estructura marmolada configurada por volutas y rematada por algunas soluciones de imitación de talla. Sobre esta estructura dos angelotes pintados se ubican a cada lado y continúan la lectura iconográfica sosteniendo el lienzo de la Santísima Trinidad.



Figura 86. Hornacina central.

En el caso de las calles laterales se encuentran dos cuadros al óleo, *el Señor de la Humildad y la Paciencia*, y el de la epístola, *el Señor a la Columna*. Ambos lienzos están enmarcados por molduras

doradas que conforman arcos mixtilíneos. Las mismas soluciones polícromas que en la de la hornacina central se exponen sobre estos lienzos. Sobre estas imitaciones escultóricas se asientan dos angelotes, en el del lado del evangelio se observa un ángel que sostiene una cruz, y en el de la epístola otro de semejantes facciones y fisonomía que sostiene un símbolo de la Pasión.



Figura 87. Detalle del angelote del lado de la epístola.

Estas tres calles se separan por pilastras almohadilladas que recorren toda la verticalidad del conjunto. Remata el conjunto la prolongación de la calle principal de arco de medio punto. La prolongación de las calles laterales terminan en remates conformados por arquitrabe, friso y cornisa, que se alargan y se proyectan en toda su transversalidad. Por último se extiende por todo este perímetro el desarrollo de los tableros recortados de contornos curvos y vegetales.



Figura 88. Prolongación de las calles central y laterales.

6.3. Catalogación de las imágenes

6.3. Descripción de las imágenes.

En el siguiente apartado se llevará a cabo la catalogación de las imágenes escultóricas que se encuentran dentro de la Parroquia de San Juan Bautista y que no han sido restauradas.

Todas estas imágenes han sido talladas en madera y posteriormente, policromadas. Muchas de ellas son de talla completa y otras son imágenes de vestir (candelero). La gran mayoría son de autoría desconocida mientras que otras han sido realizadas por importantes artistas isleños, como Ezequiel de León, Rodríguez de la Oliva, Francisco Alonso de la Raya, ... el grupo restante han salido de talleres isleños y discípulos de grandes artistas.

Por otro lado, la mayor parte de estas imágenes datan del s. XVIII, aunque hay otro pequeño grupo que se ubican en siglos anteriores. Muchas de ellas se sitúan actualmente en las hornacinas centrales y laterales (en el caso del Retablo Mayor), siendo únicamente la imagen de San Antonio de Padua la que se expone en la mesa del altar del retablo del Rosario.

A continuación se llevará a cabo el orden de catalogación de las piezas de acuerdo al recorrido señalado en el presente mapa, con la actual ubicación de las imágenes a comentar.

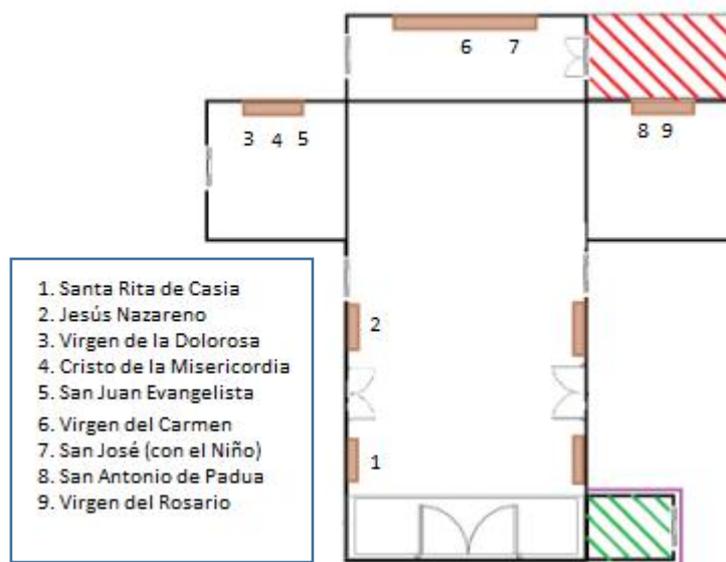


Figura 89. Plano de la ubicación e identificación de las imágenes.

	Nombre	Siglo/ datación	Autoría
1	Santa Rita de Casia	Mediados del s. XVIII	Anónimo
2	Jesús Nazareno	XVIII	Anónimo. Relacionado con José Rodríguez de la Oliva
3	Virgen de la Dolorosa	XX	Ezequiel de León
4	Cristo de la Misericordia	Mediados del s. XVII	Anónimo. Relacionado con Francisco Alonso de la Raya
5	San Juan Evangelista	s. XVII	Anónimo. Talleres isleños
6	Virgen del Carmen	1763	Anónimo. Talleres andaluces
7	San José (con el Niño)	s. XVIII	Anónimo. Relacionado con José Rodríguez de la Oliva
8	San Antonio de Padua	s. XVII	Anónimo
9	Virgen del Rosario	Principios del s. XVIII	Anónimo. Industrial

Tabla 14. Nombre, datación y autoría de las imágenes.

6.3.1. Imagen de Santa Rita de Casia.

Título	Imagen de Santa Rita de Casia
Tipología	Escultura de vestir (candelero) de bulto redondo.
Material	Madera policromada
Medidas	98 cm de altura
Cronología	Mediados del s. XVIII
Ubicación	Ubicada en la hornacina del retablo de Santa Rita, en la nave
Autoría	Anónimo



Figura 90. Santa Rita de Casia.

6.3.1.1. Antecedentes históricos.

Se trata de una de las devociones implantadas por Gregorio Delgado (un habitante del Río), siendo la imagen una adquisición suya para ubicarla posteriormente en la parroquia. “Gregorio Delgado decidió, el 16 de mayo de 1809, dejar la obligatoriedad a sus herederos de entregar 25 reales anuales como pensión anual para las vísperas, misa cantada y procesión, debiendo correr por cuentas de la iglesia el gasto de cera”³⁰.

6.3.1.2. Descripción.

La imagen protagonista representa a Santa Rita, que nació en 1381, en Casia. Recién nacida un enjambre de abejas se agruparon sobre su boca, aunque otras fuentes señalan que estas abejas entraban y salían de la misma, depositando miel sobre sus labios, y todo ello, sin que la pequeña se inmutase.

Con doce años fue obligada a casarse con Paolo Ferdinando, que la maltrataba. Tuvieron dos hijos que heredaron el mismo carácter que su padre. Sin embargo, tras veinte años de matrimonio, su marido le pidió a la santa que le perdonase, y se convirtió. Poco después fue asesinado por enemigos que había ganado en su vida pasada. Sus hijos quisieron vengar su muerte, por ello, Santa Rita pidió a Dios que se llevara sus almas antes de que cayeran en la tentación de la venganza.

De esta manera, comienza una nueva etapa de su vida desvinculada de cualquier relación terrenal y decide entrar en el convento agustino de Santa María Magdalena de Casia. En un principio las monjas agustinas no le permitieron la entrada. Una noche se le aparecieron a Santa Rita, San Juan Bautista, San Agustín y San Nicolás de Tolentino, los cuales la llevaron hacia el monasterio. Ante tal milagro las monjas no pudieron rechazar su entrada. Allí permaneció dedicada a la vida religiosa durante 40 años. Durante su permanencia llevó a cabo determinadas acciones y pruebas que la consagraron, como la planta que regó hasta que una mañana dio uvas que se emplearon para el vino sacramental. Recibió los estigmas de la Pasión de Cristo en su camino al Calvario “...Cediendo a sus ruegos, Jesús fijó en su frente [a Santa Rita] una espina que le produjo una profunda e incurable herida, que desprendía un hedor insoportable que hizo que se aislase en el convento hasta el día de su muerte...”³¹, durante 15 años permaneció aislada de sus hermanas. Sin embargo, su herida se cerró cuando fue a Roma para el primer Año Santo. Cuando volvió al convento este estigma volvió a manifestarse.

A penas momentos antes de morir por una larga enfermedad que la hacía permanecer inmóvil, una amiga fue a visitarla y a despedirla. La Santa le pidió que le trajera una rosa del jardín de su casa, y a pesar de que fuera invierno, una rosa permanecía allí.

Los atributos de la Santa son el crucifijo, la rosa, el clavo y la representación de la herida en su frente. Además, se la suele vestir con su hábito negro y con el cinturón de cuero ceñido alrededor de su cintura, como representación de la Orden de los agustinos. Se la suele representar en éxtasis observando el crucifijo y con la espina en su frente.

³⁰ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 161.

³¹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. (Madrid: Akal, 2011), p. 393.

En cuanto a la imagen protagonista, el rostro de Santa Rita presenta una ejecución bastante rígida, carente de expresividad. Las cejas enmarcan los ojos dibujando un semicírculo. Sus ojos, rasgados, no muestran ningún tipo de emoción, ambos trazan una línea recta en este plano del rostro. La nariz recta y alargada rompe con esta recta y se extiende hasta el comienzo de la boca, que comprende una semisonrisa, casi a la manera arcaica. El rostro en su conjunto, es ovalado, afilado en su extremo inferior. En su frente se deja ver el estigma de la espina. La talla de sus manos corresponde con la estética mostrada en el rostro, las cuales se abren para sostener los atributos otorgados. Dotadas de gran sencillez y delicadeza.



Figura 91. Rostro de Santa Rita.



Figura 92. Detalle de la talla de la mano derecha.

En cuanto a su iconografía, viste una túnica negra al que se ciñe el cinturón de cuero (símbolo de las cadenas de Jesucristo) , sobre este se coloca un manto del mismo color y con encaje dorado en los

bordes. Su cabeza está cubierta por un velo blanco y una toca negra cubriendo su cabello. Coge en su mano derecha un crucifijo de madera y un rosario entrelazado entre sus dedos y sobre la toca se observa el nimbo.

6.3.1.3. Técnica constructiva.

La imagen de Santa Rita de Casia se conforma por varias piezas, correspondiendo a un sistema constructivo bastante semejante a los casos del San Juan Bautista y la Dolorosa. En este caso, la cabeza, cuello y parte del pecho configuran una misma pieza que se inserta en la cavidad superior de la estructura del tronco. Este, a su vez, se conforma por tres piezas, la central y las dos laterales en donde se insertan los brazos. Todas estas uniones son al hilo, adhiriendo las caras lisas. Los brazos se unen a esta estructura de la misma forma, lo que impide la rotación de los mismos, por consiguiente estarán carentes de movilidad. El movimiento se conseguirá con la unión de galleta de los antebrazos a los brazos, que permite rotar en una única dirección. Las manos se unen a estos últimos mediante ensamble de caja y espiga. A partir de la estructura del tronco arranca el sistema de candelero, en este caso, conformado por seis tablas que se unen a la parte superior de la estructura de la imagen así como a la base circular de candelero, estableciendo la altura correspondiente a la imagen.

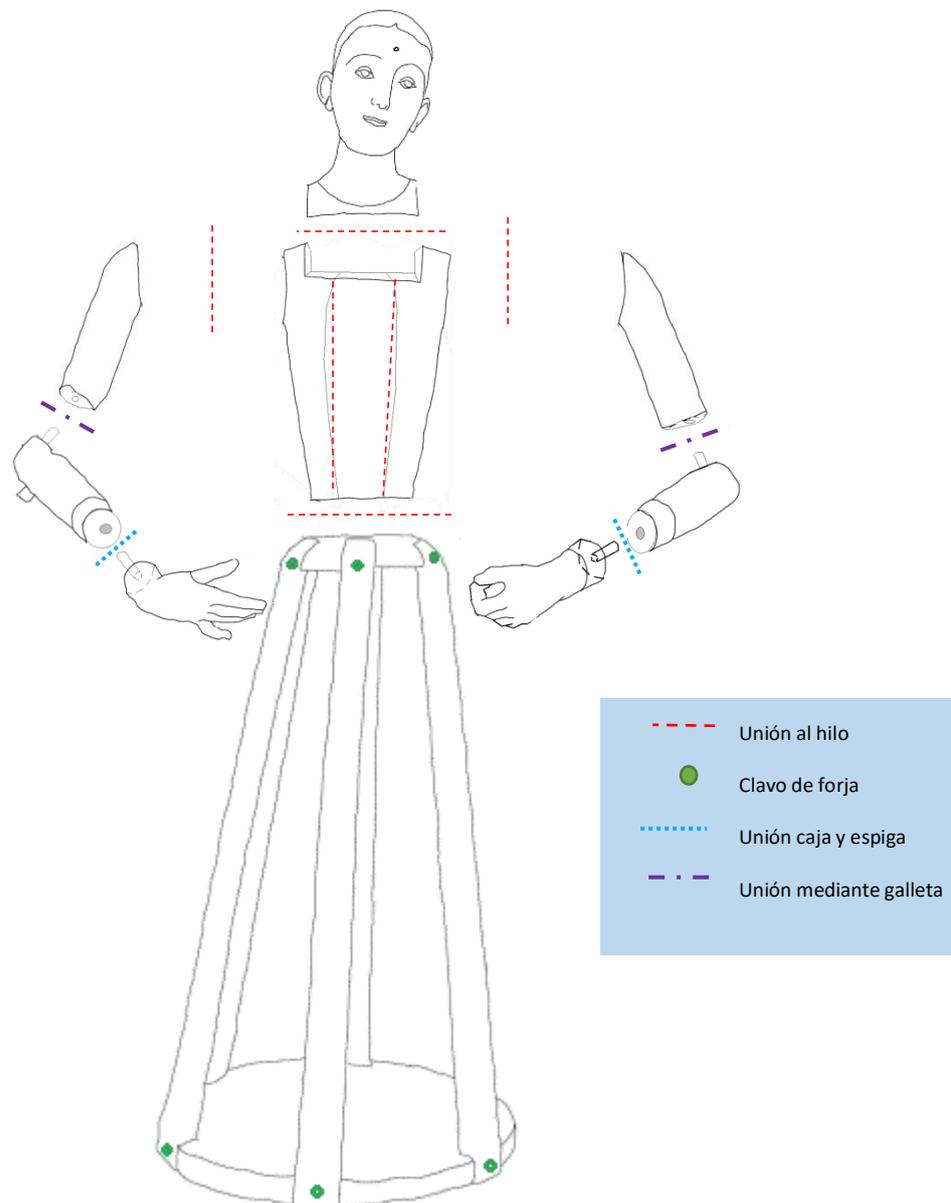


Figura 93. Sistema constructivo Santa Rita de Casia.

6.3.2. Imagen del Jesús Nazareno.

Título	Jesús Nazareno
Tipología	Escultura de bulto redondo (de vestir). Presenta a Jesús cargando con la Cruz sobre su hombro
Material	Madera policromada
Medidas	1'70 m
Cronología	S. XVIII
Ubicación	Hornacina del Retablo del Nazareno, en la nave
Autoría	Anónimo



Figura 94. Imagen del Jesús Nazareno.

6.3.2.1. Antecedentes históricos.

La imagen del Nazareno fue costeada por el pueblo mediante la recaudación de limosnas. Esta imagen además, fue retocada por el artista isleño Ezequiel de León en los años sesenta del s. XX.

Es posible que esta imagen esté directamente asociado con el artista isleño José Rodríguez de la Oliva, debido a las características estéticas y artísticas que le caracterizan. En concreto, el restaurador Pablo Torres recurre en su trabajo final a un análisis comparativo de las imágenes barbadas de este artista, donde se observa una serie de características similares a las adjudicadas a Rodríguez de la Oliva y la imagen protagonista.

El miércoles santo se sacaba en procesión, actualmente, esto no se lleva a cabo.

6.3.2.2. Descripción.

La imagen rinde culto a uno de los pasajes de la Pasión de Cristo, en este caso, los momentos antes de su crucifixión, en donde carga con la Cruz hacia la Calavera, el Gólgota, junto con los dos ladrones que correrán la misma suerte, uno de ellos de nombre Dimas El Buen Ladrón. Este pasaje ha sido narrado por los cuatro evangelistas.

En este pasaje a Jesús le fue colocado un manto rojo después de haber sido azotado, en su cabeza llevaba una corona de espinas, y en su hombro apoyaba la cruz con la que sería crucificado. Cuando es crucificado le colocan en la parte superior de la cruz un cartel que dice "Este es Jesús, el Rey de los Judíos" abreviado con las letras INRI.

Si se obedece a la observación directa de la imagen, se describe a un Jesús doliente y sufridor del castigo llevado a cabo. En la imagen el rostro de Jesús se inclina levemente, al igual que parte de su torso para cargar con la Cruz "...la fácil movilidad de los brazos pudo estar dispuesta para el uso de la imagen en otro momento de la Pasión, tal como para hacer de Señor Preso..."³². Cabizbajo, su mirada conecta con los fieles directamente, impersonal y perdida por el sufrimiento, con la boca entreabierta. En su cabeza se encuentra la corona de espinas. El resto del cuerpo se inclina y se coloca de medio lado, para cargar con la cruz de madera. Su pierna derecha se adelanta con respecto a la otra, para esclarecer este pasaje camino a la Crucifixión. Viste una túnica carmesí cubriéndole todo el cuerpo, de terciopelo de seda que se ajusta mediante un cíngulo dorado a la altura de su cadera, ribeteada con galones dorados en las mangas, el cuello y recorriendo toda la parte central de la zona del torso.

En cuanto al estudio de la talla, hay una importante influencia característica del artista isleño, José Rodríguez de la Oliva, como ya se ha mencionado. Esta tipología se asimila a las facciones del rostro, el cual presenta una serie de rasgos amplios, con cejas finas y largas que enmarcan la profunda cuenca de los ojos. Al igual que gran parte de las imágenes de este artista, muestra en el Nazareno el conjunto de la nariz alargada y la boca entreabierta. Alrededor de esta última se conforma el aspecto barbado de la imagen. La ejecución de la misma presenta una serie de aspectos tendentes a la primera época de Rodríguez de la Oliva por la presencia de simetría a ambos lados; y la ejecución rígida y afilada en sus formas³³.

³² D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 157.

³³ TORRES, P.C. *Restaurando la historia: La imagen de San Francisco Javier del seminario diocesano de Tenerife*. Facultad de Humanidades, 2015.



Figura 95. San Antonio Abad. Imagen extraída del trabajo final de grado de Pablo Luis Torres (2015).



Figura 96. Detalle del rostro del Jesús Nazareno.

Las manos y pies son de gran realismo, resaltando venas y tendones. Tanto las extremidades como el rostro gozan de importante mano experta y concisa. La policromía también deja ver con gran belleza el juego de tonalidades que enfatizan, en el caso del rostro, pómulos y demás convexidades del rostro casi famélico. Tanto cejas como color de los ojos son de color oscuro en relación al cabello y barba. La carnación del rostro y extremidades muestran variaciones tonales desde los rosados hasta los verdes y tostados. De acuerdo a la iconografía de las imágenes de los Nazarenos, la sangre recorre parte del rostro y comisura de la boca, llegando hasta el cuello, esto también se puede apreciar en manos y pies.



Figura 97. Detalle del pie derecho.

El resto del cuerpo de la imagen, al ser de vestir no presenta el mismo trabajo en la talla y en la policromía como se ha descrito anteriormente.

6.3.2.3. Técnica constructiva.

La imagen se encuentra formada por varias partes, en primer lugar, el torso se compone de un embón dividido en tres partes, la central rectangular y dos a los lados que conforman los hombros y axilas hasta converger a la altura de la cintura. Otro embón lo configura desde la altura de la cintura hasta el comienzo de las piernas, formado a su vez por una serie de cuatro tablas. A esta parte se le adjuntan las piernas. Al torso a su vez, se insertan los brazos, en el caso de la unión del brazo con el hombro es mediante unión al hilo reforzado con clavos de forja, mientras que el ensamble del brazo con el antebrazo es mediante ranura de caja y espiga. La imagen se asienta sobre un pedestal sosteniéndose por el palo que arranca desde el interior del torso y que se configura como el anclaje central de la figura a la base, donde en esta última se unirá mediante un clavo de forja. El pie derecho en avance se unirá al pedestal por medio de dos tornillos pequeños, mientras que el izquierdo lo hará mediante un tarugo de madera de base cuadrada.

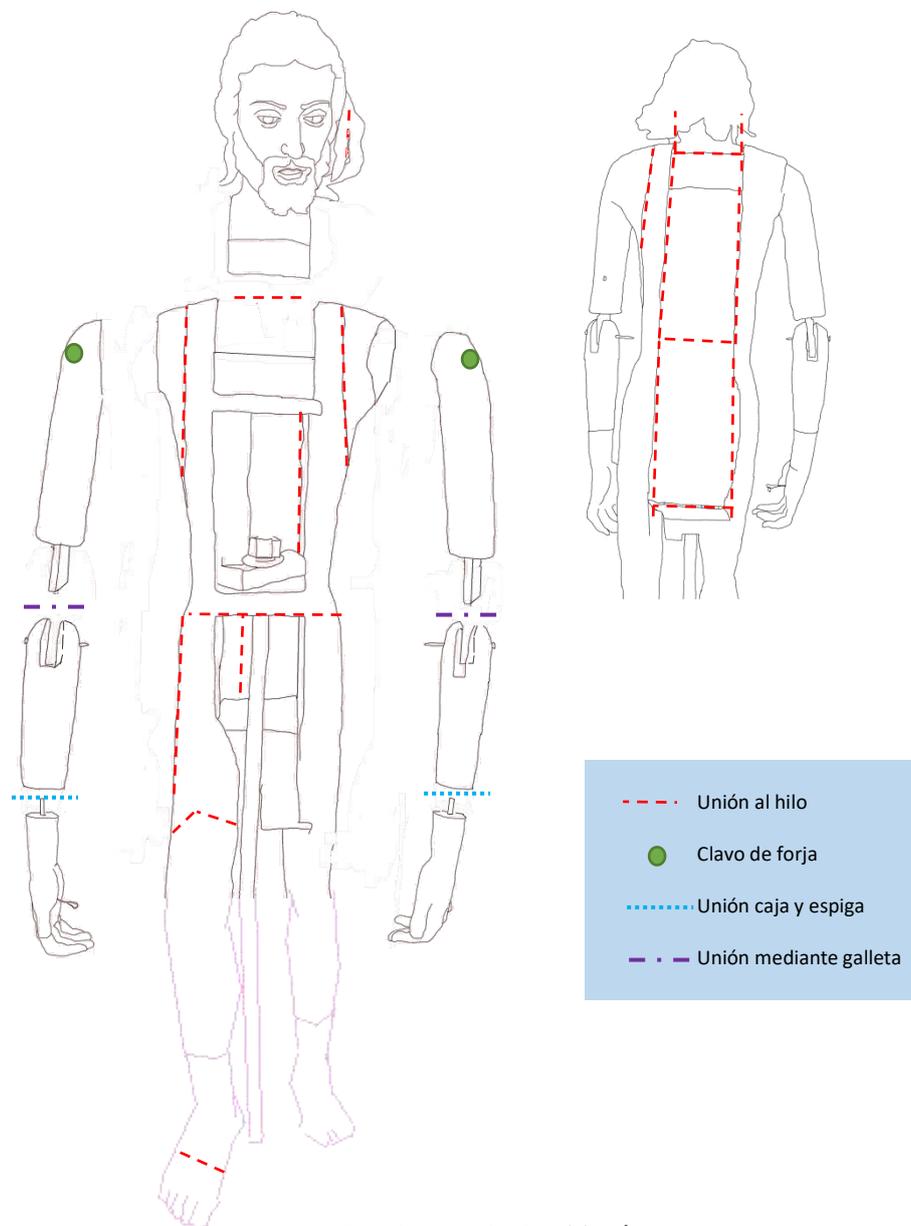


Figura 98. Sistema constructivo del Jesús Nazareno.

6.3.3. Imagen de la Virgen de la Dolorosa.

Título	Imagen de la Dolorosa
Tipología	Escultura de bulto redondo (candelero).
Material	Madera policromada
Medidas	1'57 cm de altura
Cronología	S. XX
Ubicación	Ubicada en la hornacina principal del retablo de la Misericordia
Autoría	Ezequiel de León



Figura 99. Virgen de la Dolorosa.

6.3.3.1. Antecedentes históricos.

La actual imagen de la Dolorosa fue realizada a mediados del s. XX por el escultor tinerfeño Ezequiel de León. Esta imagen se sustituyó por una anterior, probablemente de igual cronología que el Cristo de la Misericordia, esto es a mediados del s. XVII. Sin embargo, el párroco Don Norberto Álvarez, sustituyó la cabeza de la imagen antigua por otra realizada por él mismo (en 1913), lo que contribuyó a "...tenerla que retirar del culto..."³⁴.

La presente imagen es la que sustituye a la anterior expuesta. Esta se inspira en la imagen de misma iconografía de la Concepción de la Orotava.

6.3.3.2. Descripción.

La imagen de la Dolorosa o la Virgen de los Dolores representa a la Virgen María. Se trata de una de las advocaciones a la Virgen, con el rictus marcado por el dolor y la angustia debido a los castigos que recibe su hijo Jesús. La iconografía hace referencia a los siete dolores en relación a los siete pasajes de la vida de su hijo. Se trata de una de las representaciones más comunes durante los siglos XIV y XV, mostrando la naturalidad y el sufrimiento humano, referente en todo momento a la Pasión, en este caso, tras el momento de la Crucifixión. Esta iconografía fue muy popular en España.

La Virgen representa en esta iconografía el conjunto de los siete dolores:

- *La profecía de Simeón en la representación del Niño Jesús.* La Virgen siente como la profecía de Simeón la sume en un triste dolor, las palabras del anciano enuncian al Salvador como sacrificio y perdón del pecado "...y una espada atravesará tu alma...".
- *La persecución de Herodes y la huida a Egipto.* En este caso, el evangelio constata las miserias y sobresaltos vividos por la Virgen en compañía de su esposo San José, en su huida a Egipto con el fin de proteger a su hijo Jesús.
- *Jesús desaparecido, su huida al Templo.* Durante tres días la Virgen lloró y sufrió por la desaparición de Jesús.
- *El encuentro de María con Jesús cuando este se dirige al Calvario con la Cruz a cuestas.*
- *Durante el momento de la Crucifixión de Jesús.*
- *El Descendimiento de Jesús.* Jesús es colocado en brazos de su madre tras ser crucificado.
- *La sepultura de Jesús.*

En un principio se veneraron cinco dolores de la Virgen, luego en la transición del s. XIII al XIV se fueron añadiendo otros muchos, incluso llegando a 150, reduciendo, finalmente, a siete, "En ellas se hace hincapié en sus angustias y sufrimientos al pie de la Cruz"³⁵.

La representación de la Dolorosa se remonta a las Piedades y Calvarios de la Edad Media, buscando inspiración en ellos, para dar con la solución iconográfica adecuada a esta Virgen. La más conocida de ella, es durante el Barroco donde se profundizaba en el dramatismo y sufrimiento, estos han llegado a ser adecuadamente plasmados en la expresión de sus manos y rostro. En este periodo se añadieron a la imagen postizos, con el objetivo de humanizarla todo lo posible.

³⁴ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 144.

³⁵ TRENS, M. *María, iconografía de la Virgen en el Arte Español*. (Madrid: Lagasca, 1946), p. 223 y 225.

Al igual que el resto de Vírgenes Dolorosas la presente muestra un apreciable rictus de dolor en sus rasgos faciales, con lágrimas cayendo por sus mejillas. Las cejas enfatizan esta expresión junto a sus ojos rojos de llorar. Su boca entreabierta casi parece rogar por la salvación de su hijo. Sus manos se extienden, una de ellas señala a su hijo muerto, mientras que la otra se apoya en su pecho sobre el puñal clavado.



Figura 100. Rostro de la Virgen Dolorosa.

De esta manera, sus atributos en este caso son el puñal clavado en su corazón, sopesando y viviendo en carne propia la muerte de su hijo, y sobre su cabeza sostiene un nimbo de plata, del cual se desprenden una serie de rayos “Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas” (Ap. 12,1) enunciado en el Apocalipsis³⁶.

6.3.3.3. Técnica constructiva.

La imagen de la Dolorosa se trata de una imagen de vestir de candelero, formada por varias piezas. Todas ellas están ensambladas por sus caras lisas (unión al hilo) mediante una posible cola fuerte y reforzado mediante clavos de forja.

La realización de la cabeza se compone de dos piezas, siendo el rostro añadido posteriormente como mascarilla. El torso se compone posiblemente de cuatro piezas verticales, dos que conforman la parte central y las otras dos laterales por las que irán unidos los brazos. Tras estas piezas encoladas arranca la estructura de candelero.

El candelero se compone de una base cuadrada a la que van unidas seis tablillas que unen esta base con el cuerpo superior de la imagen, garantizando la altura propia.

Por otro lado, los brazos se componen de tres partes, el brazo y el antebrazo, siendo este último dividido a su vez en dos partes para la inserción de las manos mediante caja y espiga.

³⁶ La Virgen: Iconografía. La Virgen Dolorosa y el Paso de Palio.
<http://www.jesusnazareno-calzadacva.es/pdf/LA%20VIRGEN.pdf>

Hay que decir que se trata de una imagen carente de articulaciones móviles. Mantiene una posición completamente rígida.

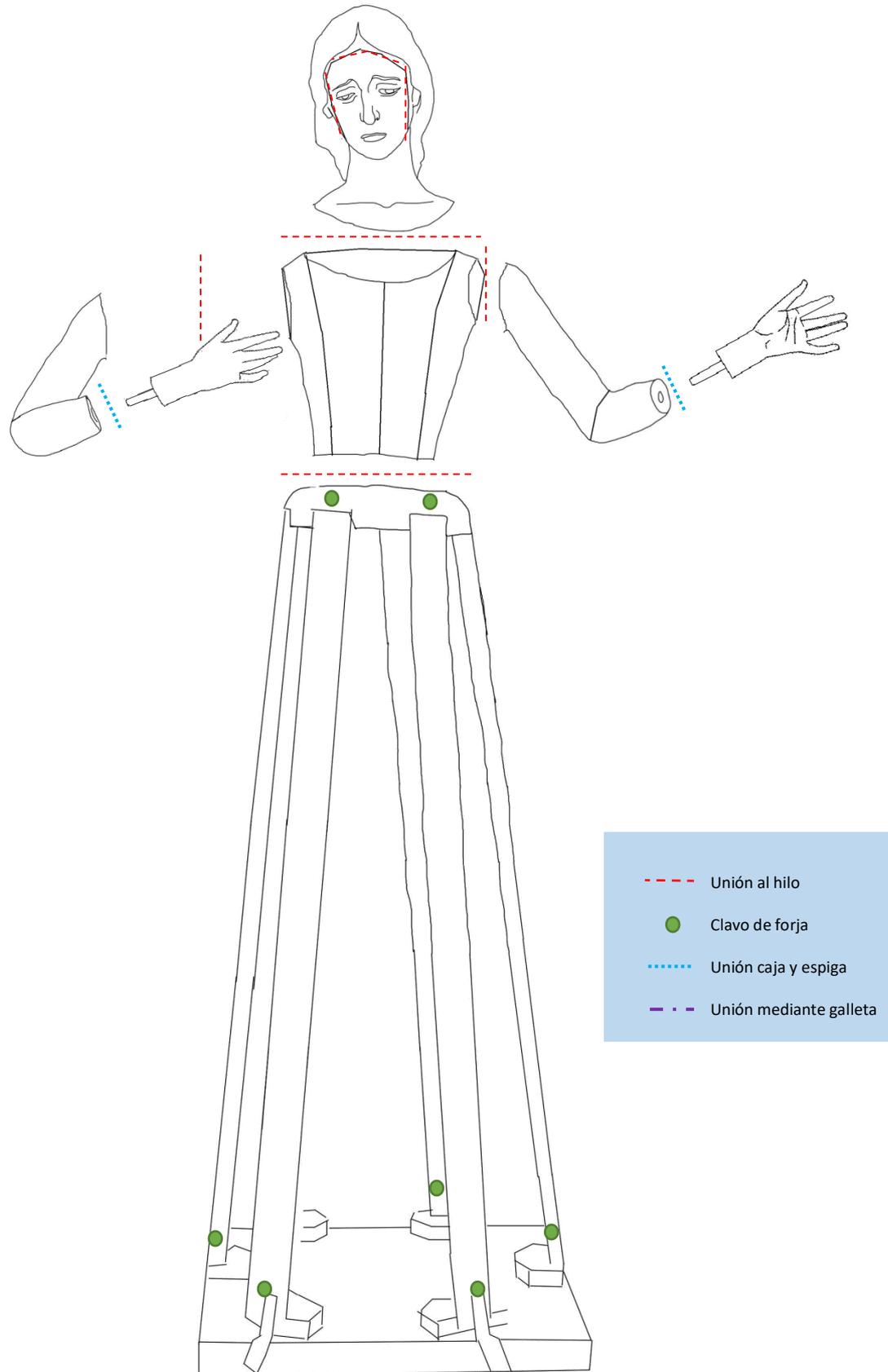


Figura 101. Sistema constructivo de la Virgen Dolorosa.

6.3.4. Imagen del Cristo de la Misericordia.

Título	Imagen del Cristo de la Misericordia
Tipología	Escultura de bulto redondo, de talla completa. Imagen articulada en los hombros
Material	Madera policromada
Medidas	1' 32 cm de altura aprox.
Cronología	Barroco, a mediados del s. XVII
Ubicación	Ubicado en la hornacina central del retablo de la Misericordia
Autoría	Posiblemente de Francisco Alonso de la Raya (estudio realizado por Domingo Martínez de la Peña)



Figura 102. Cristo de la Misericordia³⁷.

³⁷ No se ha podido obtener una fotografía general de la imagen debido a la imposibilidad de extraerla de la hornacina.

6.3.4.1. Antecedentes históricos.

El Cristo de la Misericordia es una imagen de mediados del siglo XVII, posiblemente siendo su autoría el tinerfeño Francisco Alonso de la Raya, debido a las similitudes con el resto de su producción, conservando una impronta característica. La imagen estuvo colocada en un principio en la Capilla Mayor, anterior a la que se encuentra actualmente.

Su iconografía es la del Cristo Crucificado y la del Santo Entierro, al cual se le flexionan los brazos y se le introduce en el sepulcro policromado³⁸ por el párroco Antonio Martín Bautista.

6.3.4.2. Descripción.

La imagen protagonista describe a Cristo aún vivo clavado en la Cruz, representa el pasaje de la Pasión de la Crucifixión. Esta es contada por los cuatro evangelistas. Muestra el momento donde crucifican a Jesús, en la Calavera, el Gólgota. Sobre su cabeza cuelga una inscripción "Jesús de Nazaret, el rey de los judíos". Según el evangelio de Juan, bajo los pies de la Cruz se encontraban la Virgen María, su hermana, María Magdalena y María la esposa de Cleofás. A los lados de la Cruz de Cristo se encontraban otros dos crucificados.

Este tipo de representación tuvo bastante auge a partir del s. VI, luego, los siglos que le sucedieron conllevaron a ligeros cambios en su representación. Durante el s. XI es cuando comienza por centro Europa la realización del crucificado con los ojos entrecerrados, el rostro inclinado y con la corona de espinas.

El crucificado que aquí se presenta es una escultura de bulto redondo, de cuerpo entero. Elaborada mediante madera policromada. Se le atribuye, según lo mencionado por el historiador D. Martínez de la Peña, al tinerfeño Francisco Alonso de la Raya, discípulo de Martín de Andújar, por las características del cabello y de la barba³⁹. Estas características y similitudes se observan en los detalles del Señor de las Aguas en la Iglesia de San Francisco (Icod) realizado por este mismo autor.



Figura 103. Cristo de la Misericordia.



Figura 104. El Señor de las Aguas.

³⁸ Actualmente, el sepulcro se encuentra en un estado precario de conservación en la Sacristía.

³⁹ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 142.

En cuanto a su estudio anatómico, es bastante esquemático y rígido, con acusados entrantes y salientes para la representación del cuerpo famélico de Cristo en la Cruz, tal y como se puede apreciar en su torso. El autor de la obra remarca la tensión de las venas y tendones que recorren el largo de sus brazos y piernas. Sin embargo, la mayor acusación de planos y relieves se observa en el sudario que se extiende a la altura de sus caderas. Su rostro se inclina ligeramente hacia el lado izquierdo, dejando caer parte de su cabello, que tocan sus hombros. Las facciones de su rostro son alargadas y esquemáticas, sus ojos, de gran tamaño miran hacia abajo, entrecerrados; y su nariz es alargada y recta. Alrededor de la boca entreabierta se observa la tupida barba partida y de acusados relieves. Sobre su cabeza se observa la corona de espinas que puede ser fácilmente extraída. A través de ella cae la sangre, al igual que ocurre en las extremidades clavadas a la cruz, profundizando en el dramatismo del tema iconográfico.

La luz que recibe es natural, de forma indirecta a través de la ventana de esta misma capilla, pero que apenas logra incidir al interior de la hornacina. Sin embargo, en horario de liturgia se enciende el foco situado en la pared frontal que incide directamente sobre el grupo escultórico de la hornacina del retablo de la Misericordia.



Figura 105. Detalle del rostro.

6.3.4.3. Técnica constructiva.

El Cristo de la Misericordia está construido de acuerdo a que el torso y la cabeza se componen de una sola pieza, hasta la mitad de los muslos, incluyendo en esta pieza el paño de pureza. Los brazos y las piernas son otras piezas unidas a esta base principal.

Parte del paño de pureza se conforma por dos piezas más a los lados, al igual que sucede con alguno de los rizos del cabello.

Se ha podido llegar a estas conclusiones gracias al estudio visual y a los datos recogidos de la ejecución del Cristo de La Laguna, el cual "...está tallado en la mitad longitudinal de un tronco de

6.3.5. Imagen del San Juan Evangelista

Título	Imagen de San Juan Evangelista
Tipología	Escultura de bulto redondo (de candelero).
Material	Madera policromada
Medidas	1'47 cm de altura
Cronología	Barroco, s. XVII
Ubicación	Ubicada en la hornacina del retablo de la Misericordia
Autoría	Anónimo. Talleres isleños



Figura 107. San Juan Evangelista.

6.3.5.1. Antecedentes históricos.

Poca información se tiene acerca de esta imagen, solo decir que pertenece a un posible taller isleño, debido a las características que presenta. Fue bastante cuidada y venerada por el párroco Don Antonio Martín Bautista.

6.3.5.2. Descripción.

La imagen de San Juan Evangelista representa la figura del Santo, el cual se le considera como uno de los doce Apóstoles de Jesús, en este caso autor del Apocalipsis. Los pasajes de San Juan Evangelista se relacionan con la vida adulta de Jesús, en los momentos más importantes y de cambios relevantes, entre ellos se encuentran la Pesca milagrosa con Jesús y Santiago el Mayor, durante la transfiguración, el Juicio ante Caifás,... Además, fue uno de los personajes que consoló a la Virgen durante la Crucifixión de Jesús y se le representó al lado de Jesús en la Última Cena.

Cuando los Apóstoles se separan él parte junto con la Virgen María a Asia, en concreto a Éfeso. Es durante su destierro por el emperador Domiciano a la isla de Patmos, donde redactará el Apocalipsis. Regresa a Éfeso donde escribe su Evangelio ordenado por el obispo del lugar. El santo es patrono de los libreros, teólogos y escritores. Según los Evangelios Apócrifos, se relatan numerosos pasajes del Santo, muchas de ellas divinas y milagrosas, como el pasaje de la copa envenenada en Éfeso o cuando salió sin daños de haberle sido arrojado aceite hirviendo.

Los atributos con los que se le relaciona son el águila, el cáliz, el caldero de aceite, el libro o el pergamino.

En este caso, la imagen de San Juan Evangelista está vestida con una túnica de color verde oliva, con brocados blancos. Sobre esta le cubre un manto de terciopelo morado con remates dorados, también de brocado. Propio en su iconografía es representar a este Santo con el manto morado o rojo (símbolo del sacrificio del mártir y de su amor a Jesús) y la túnica interior verde (símbolo del renacimiento espiritual) o blanco, e incluso azul celeste (símbolo de su virginidad y pureza).

Lleva sobre su mano derecha una pluma (podría ser de plata) y sobre la mano izquierda el libro abierto de sus escrituras.



Figura 108. Manto morado.



Figura 109. Libro con sus escrituras.

6.3.5.3. Técnica constructiva.

La imagen de San Juan Evangelista, al igual que la Dolorosa, se trata de una imagen de vestir de candelero, compuesta por una serie de piezas.

En primer lugar, conforman la cabeza, cuello y tronco una misma pieza. A los lados del tronco se encuentran dos piezas que se unen por sus cantos. En ellas irá unido mediante ensamble de galleta los brazos, este mismo mecanismo se repite en las uniones del brazo y antebrazo. Luego mediante caja y espiga se unirán las manos.

Tras el tronco arranca la estructura de candelero, configurada por cuatro varillas claveteadas a la base.

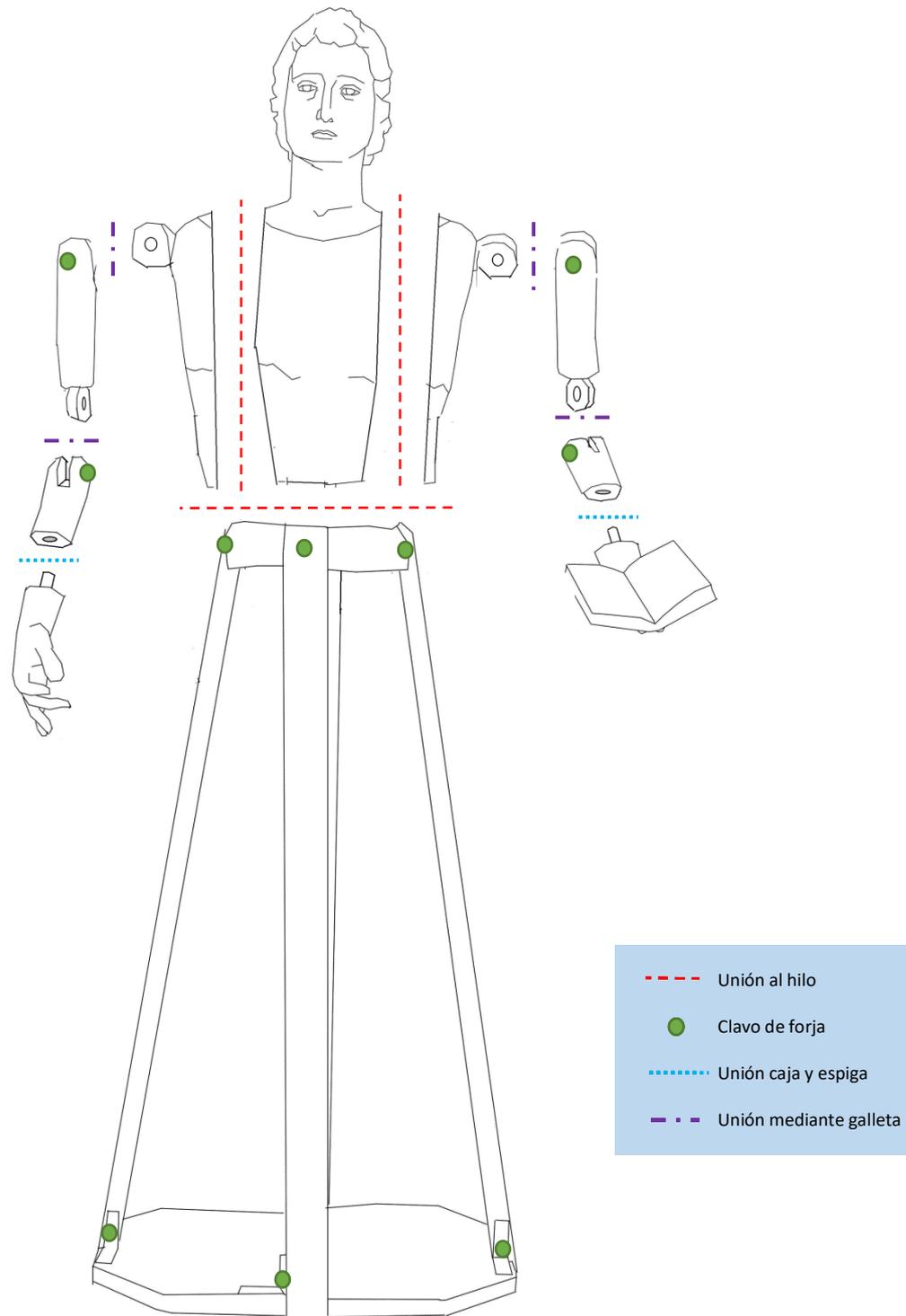


Figura 110. Sistema constructivo de San Juan Evangelista.

6.3.6. Imagen de la Virgen del Carmen.

Título	Virgen del Carmen
Tipología	Escultura de bulto redondo (candelero). Presenta a la Virgen del Carmen con el Niño Jesús
Material	Madera policromada
Medidas	1'52 m
Cronología	Barroco, s. XVIII. 1763
Ubicación	Hornacina central del Altar Mayor
Autoría	Anónimo. Talleres andaluces



Figura 111. Virgen del Carmen con el Niño Jesús.

6.3.6.1. Antecedentes históricos.

La imagen fue encargada a los talleres de Cádiz, en el año 1763 y retocada en 1973 por el isleño Ezequiel de León.

A partir del s. XVIII comienza en Arico la devoción por la Virgen del Carmen, por lo que mientras se construía este retablo se decidió encargar la imagen que lo presidiría.

6.3.6.2. Descripción.

La iconografía de la imagen se rige por las características enfundadas por la orden a la que rinde devoción, esta se trata de la orden de los Carmelitas.

La orden de los Carmelitas tuvo origen en el Monte Carmelo, donde debido a las dificultades sociopolíticas esta pudo haberse perdido, pero gracias al Patriarca de Jerusalén (finales del s. XII y principios del s. XIII) se llevaron a cabo una serie de pautas canónicas que permitieron su permanencia en el tiempo. Esta orden fue amenazada por la incipiente cultura islámica durante el s. XIII, por lo que estos ermitaños no tuvieron más opción que trasladarse y expandirse hacia otras zonas de Europa, siendo su patrona la Virgen María.

El 1 de octubre de 1247 fue reconocida la orden como mendicante junto con las demás órdenes existentes, en este caso, la de los franciscanos, dominicos y agustinos.

En cuanto a la imagen, se representa a María como Virgen Madre, sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús, ambos realizados en los talleres de Cádiz. Tanto la Virgen como el Niño de rostros serenos y tranquilos con la mirada baja, poseen rasgos amplios y finos. Los ojos y las cejas de ambos son alargados, con ojos de vidrio, de color marrón oscuro. Se aprecian tanto en uno como en otro variaciones tonales rojizas pasteles para la acentuación de las mejillas y nariz.



Figuras 112 y 113. Detalle de los rostros de la Virgen y el Niño Jesús, respectivamente.

La talla de las manos es de gran delicadeza y tratado. Tanto la cabeza de ambas piezas con sus respectivos antebrazos las diferencian del resto de las piezas internas que la constituyen. Los dedos índice, corazón y pulgar de la mano derecha de la Virgen se unen formando un círculo para coger el escapulario, mientras que la otra se abre para sostener al Niño Jesús.



Figuras 114. Anverso de las manos de la Virgen del Carmen.

Sobre la cabeza de la Virgen se encuentra una peluca de pelo natural, tal y como afirma la etiqueta, cosida a un pequeño casquete irreversible. Sobre la misma se observa una bella corona imperial de plata repujada y calada, posiblemente en su origen bañada en oro, que se conforma de retazos vegetales que configuran su forma y sobre la que se encuentra el Espíritu Santo en forma de Paloma sobre la bola del mundo, representando el mensaje que debe recibir el arcángel Gabriel para la Anunciación de la Virgen, “... de estilo rococó, datable de la segunda mitad del s. XVIII...”⁴¹.

En uno de los escapularios, que forman parte del hábito de la orden, se muestran la iconografía de la Virgen del Carmen, sosteniendo al Niño Jesús en brazos con un halo de nueve estrellas alrededor de la corona imperial que porta. Se trata de un grabado sobre tela.

El otro escapulario muestra el escudo heráldico de la orden carmelita. En el escudo se observa la representación del Monte Carmelo, cuya cima se alza hacia el cielo en forma de cruz de la Tierra Santa, con las laderas. La estrella plateada del centro evoca la perenigración aún no finalizada de los carmelitas a la Montaña Santa, mientras que las estrellas doradas y por encima de la montaña señala el final del peregrinaje y la llegada a Tierra Santa. Sobre este escudo se encuentra una corona que invoca el Reino de Dios. A continuación, el brazo del profeta Elías, se alza para mostrar el antiguo símbolo de la orden, dando lugar a la representación de la fuerza inquebrantable del profeta hacia su fe a Dios, y a la que se enrolla la filacteria que enuncia en latín lo siguiente: “Zelo zelatus sum pro Domino Deo exercituum”.

⁴¹ MARTINEZ DE LA PEÑA, D. *Historia de Arico*. (Ayuntamiento de Arico: Arico, 1991).



Figuras 115 y 116. Escapulario de la Virgen del Carmen con el Niño Jesús y la representación del escudo de la Orden de los Carmelitas, respectivamente.

La Virgen viste una túnica marrón con filigrana dorada, donde se presenta un escapulario en cuya parte inferior se deja ver un monograma con las letras A y M, del Ave María. Sobre la misma, la Virgen del Carmen se ha provisto de un manto que le cubre la cabeza y le llega a los pies, de color rojo burdeos, sobre la que se dejan ver elementos dorados vegetales cubriendo toda su superficie, y cuyo forro interno se ve envuelto por un fino encaje blanco.

6.3.6.3. Técnica constructiva.

Se trata de una imagen de bulto redondo de pie, de frente, inclinando ligeramente la cabeza hacia su izquierda.

Está conformada por varias piezas, cabeza, busto y torso componen la misma pieza, el busto se conforma a su vez por una pieza inferior y dos laterales en los extremos, unidas mediante clavos de forja y encolado. El brazo y el antebrazo son dos piezas distintas, luego seguirían las manos y parte del antebrazo que forman la misma pieza, finalmente, prosigue la estructura del candelero.

Los hombros se unen al torso mediante ensamble de galleta reforzado mediante tarugos de madera, mientras que los antebrazos se unen con el mismo tipo de ensamble. En el caso de las manos con el antebrazo se realizará mediante un sencillo sistema de caja y espiga. El torso con la base superior de la estructura de candelero es posible que se haya adherido mediante una cola fuerte. El candelero se conforma, actualmente, de cinco varillas, y se encuentra dividido a la mitad, sin llegar a tener las varillas traseras. La base de sustentación de la estructura está conformada por otras cinco tablas, tres de ellas se encuentran partidas por el rebaje de la base del candelero.

Es importante mencionar que la cabeza y manos fueron realizados por el mismo escultor imaginero genovés, mientras que los brazos y parte del antebrazo, así como el candelero han sido elaborados por artesanos isleños, según se puede derivar a partir no solo de su observación y estudio directo,

sino de lo posiblemente mencionado por D. Martínez de la Peña "... En cuentas del año 1776, figuran 12 pesos entregados a un escultor que se encargó del arreglo de la imagen; ..." ⁴².

En el caso del Niño Jesús, está formado por un mismo embón en lo que sería la cabeza y torso, hasta el comienzo de ambos muslos, donde se ensamblan las dos extremidades inferiores, y por la parte superior ambos brazos.

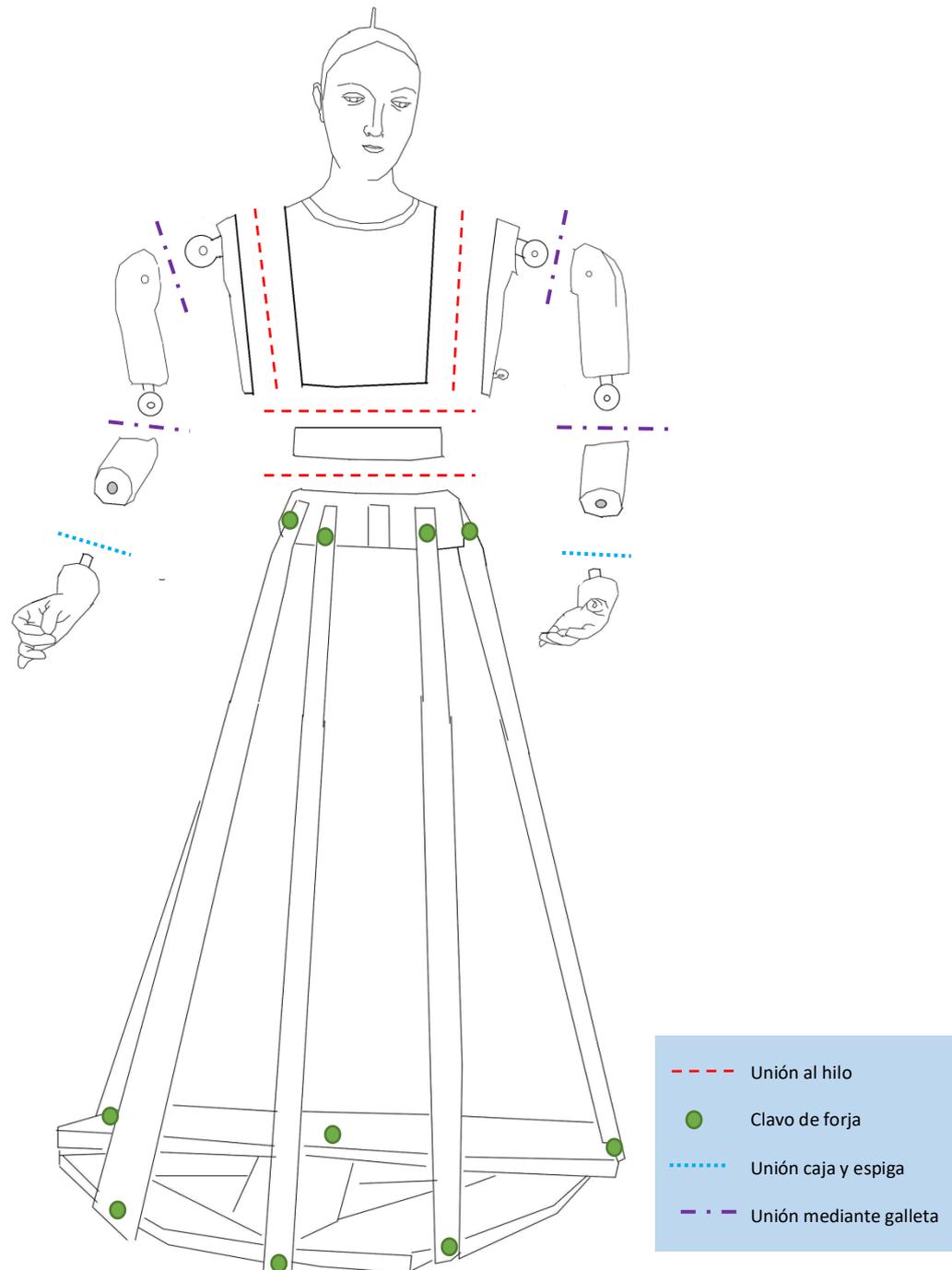


Figura 117. Sistema constructivo de la Virgen del Carmen

⁴² MARTINEZ DE LA PEÑA, D. *Historia de Arico*. (Ayuntamiento de Arico: Arico, 1991), p. 130.

6.3.7. Imagen de San José con el Niño Jesús.

Título	San José (con el Niño Jesús)
Tipología	Escultura de bulto redondo (candelero). Presenta a San José con el Niño Jesús
Material	Madera policromada
Medidas	1'12 m
Cronología	Barroco, s. XVIII.
Ubicación	Lado de la epístola del retablo del Altar Mayor
Autoría	Anónimo. Talleres isleños. Guarda relación con la impronta del escultor Rodríguez de la Oliva



Figura 118. San José con el Niño Jesús.

6.3.7.1. Antecedentes históricos.

Se expone en la Parroquia de San Juan Bautista desde el año 1756, por Don José Bernardo Fernández Romero, en sustitución de la antigua imagen que se encontraba, de la misma iconografía. Su cofradía se fundó en Arico el 11 de mayo de 1758 ⁴³.

6.3.7.2. Descripción.

San José es una imagen de culto que representa al santo carpintero, el cual, según el texto apócrifo del Pseudo Mateo, se convierte en padre putativo de Jesús. Este evangelio hablará de la infancia de Jesús, y por tanto de alguna de las peculiaridades del santo protagonista, entre ellas, se describe a San José como un hombre viudo, padre de seis hijos que acepta la mano de la Virgen, a la que cuida como si fuera su hija.

Se describe como un anciano, siendo esta representación bastante popular en la Edad Media. Sin embargo, los evangelios canónicos de Lucas y Mateo lo describen con cierta madurez pero sin llegar a describirlo como un anciano, más bien como un hombre maduro que puede ocuparse del cuidado de María en su oficio de carpintero. A su vez, durante el Barroco, tomaría mayor popularidad la imagen de San José como adulto.

Los atributos que suelen caracterizar al santo son varios, la vara con azucenas o sus herramientas de carpintería. En la iconografía se le representa en la mayor parte con el Niño Jesús sobre sus brazos o sosteniendo en su mano la vara de azucenas, haciendo referencia a lo narrado por el Profeta Isaías y por el Protoevangelio de Santiago. En ambos se cuenta la congregación de los interesados para desposar a María, todos ellos, pertenecientes a las tribus de Judá. De la vara de San José emergerá una paloma, y por ende, será el elegido según lo dictaminado por Dios "...aquella [vara] sobre la que el Señor mostrase un signo sería el elegido para desposar a María..."⁴⁴.

El Santo se ubica en el retablo del Altar Mayor por su representación en la Orden Carmelita, siendo protector de la Orden, padre de Jesús y Padre Eterno. Se trata de una imagen de bulto redondo, de candelero, con el pie derecho en avance y por lo general, carente de dinamismo y fluidez.

El Santo que se ubica en la Parroquia se representa como un hombre maduro de rostro sereno y con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda y cabizbajo, mirando directamente al espectador. El Niño Jesús también muestra esta serenidad en su rostro, denotando así la impronta característica del artista tallador. Estas similitudes se muestran también en la cabellera ondulada, con bigote y con abundante barba collar, policromado mediante marrón oscuro, al igual que cejas y ojos. En la carnación se aprecian ligeros toques tostados en los pómulos y toques de tonalidades más rojizas, como en las mejillas, sobre todo, en el caso del Niño Jesús.

El tallado de ambos, es bastante profuso, presentando esmero en la plasmación de los rasgos, como en los pómulos y algunos rasgos menudos del rostro, además de los presentados en la clavícula. Los rostros de ambas imágenes presentan los ojos muy juntos y pequeños, al igual que la boca apretada. El ceño del San José está ligeramente cerrado y marcado, a diferencia del Niño Jesús.

⁴³ D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991). p. 130.

⁴⁴ "San José: su iconografía en el Arte Cristiano", Paulinas. Librería Granada.
<https://granada.paulinas.es/san-jose-su-iconografia-en-el-arte-cristiano/>



Figuras 119 y 120. Rostros de las imágenes de San José y el Niño Jesús, respectivamente.

Sin embargo, al tratarse de una imagen de vestir, este marcado carácter en su tallado no es apreciable en su torso, brazos y piernas. En este caso, viste una salla o gonela abotonada en la parte superior, que llega hasta medio muslo, cubriendo gran parte de los brazos. En las piernas viste un sallo, con sandalias a la manera romana en los pies.



Figura 121. Detalle de la mano derecha de San José.

En la parte posterior del San José, concretamente en la zona de los omóplatos, se encuentra una inscripción, en la que se puede leer “Retocó y Barnizó Abelardo Pérez Martínez [...]Tenrfe Mzo 13 1900”⁴⁵. Sin embargo la autoría original de la imagen sigue siendo desconocida, pero es posible que sea de autor isleño.



Figura 122. Inscripción en la espalda.

En el caso del Niño Jesús, marca con veracidad y delicadeza las formas rollizas de un recién nacido. El brazo derecho se alza en señal de bendición observando al fiel directamente, los rasgos de esta pieza son mucho más menudos que los del santo. Muestra una cabellera y cejas policromadas mediante tonos de marrón claro.

La imagen presente muestra al Santo con la vara de azucenas en la mano derecha y sostiene con la otra al Niño Jesús. En cuanto a la vestimenta, viste una túnica talar con brocado hasta los pies y un manto que le cubre de elementos vegetales. Tanto la túnica como el manto son de color amarillo y morado, respectivamente, respetando su característica iconográfica. Se encuentra esta típica representación del Santo con la de su iconografía en la Huida de Egipto, ya establecida en el s. XVIII.

6.3.7.3. Técnica constructiva.

La imagen está formada en un principio por dos piezas, desde la cabeza hasta el pecho que será la primera pieza, y seguidamente, todo el torso hasta el comienzo de la estructura de candelero.

Los hombros son otras dos piezas individuales, luego el brazo y el antebrazo son otras dos piezas unidas mediante ensamble de galleta y reforzados mediante clavos de forja. Luego, tendrán lugar las manos, ensambladas mediante un sistema de caja y espiga a la parte inferior del antebrazo. La unión de hombros y brazos no es articulada a diferencia de otras imágenes. A partir de la parte inferior del torso arranca la estructura de candelero conformado por un total de ocho tablillas dando lugar a un interior hueco. En la parte inferior del candelero y siendo la base de dicha estructura se encuentra

⁴⁵ Se menciona a este personaje en un artículo de la Opinión de 1900, donde se detalla la labor de este escultor así llamado, en la restauración de las piezas de la Parroquia de Arico, en concreto, las de San Juan y San José, elogiando su figura “...corroborando la merecida fama que disfruta de excelente artista. ¡Lástima que no tuviera campo más vasto para lucir sus excepcionales dotes como escultor!”. La Opinión del 18 de junio de 1900.

Sin embargo, también se menciona su figura por Constanza Morín en su libro, acerca de la descripción del Cristo de la Dulce Muerte que ella hace “...En otra inscripción deja constancia de que en octubre de 1891 fue retocado y barnizado en Guía por Abelardo Pérez Martín.” El Patrimonio Histórico- Artístico de Guía de Isora.

un tabla de madera circular donde las ocho varillas irán unidas. A partir de esta tabla inferior se prolongan las piernas y los pies, que constituyen dos piezas distintas.

En el caso del Niño Jesús, se encuentra formado por una pieza común a la que se unen las otras cuatro extremidades, los brazos y las piernas.

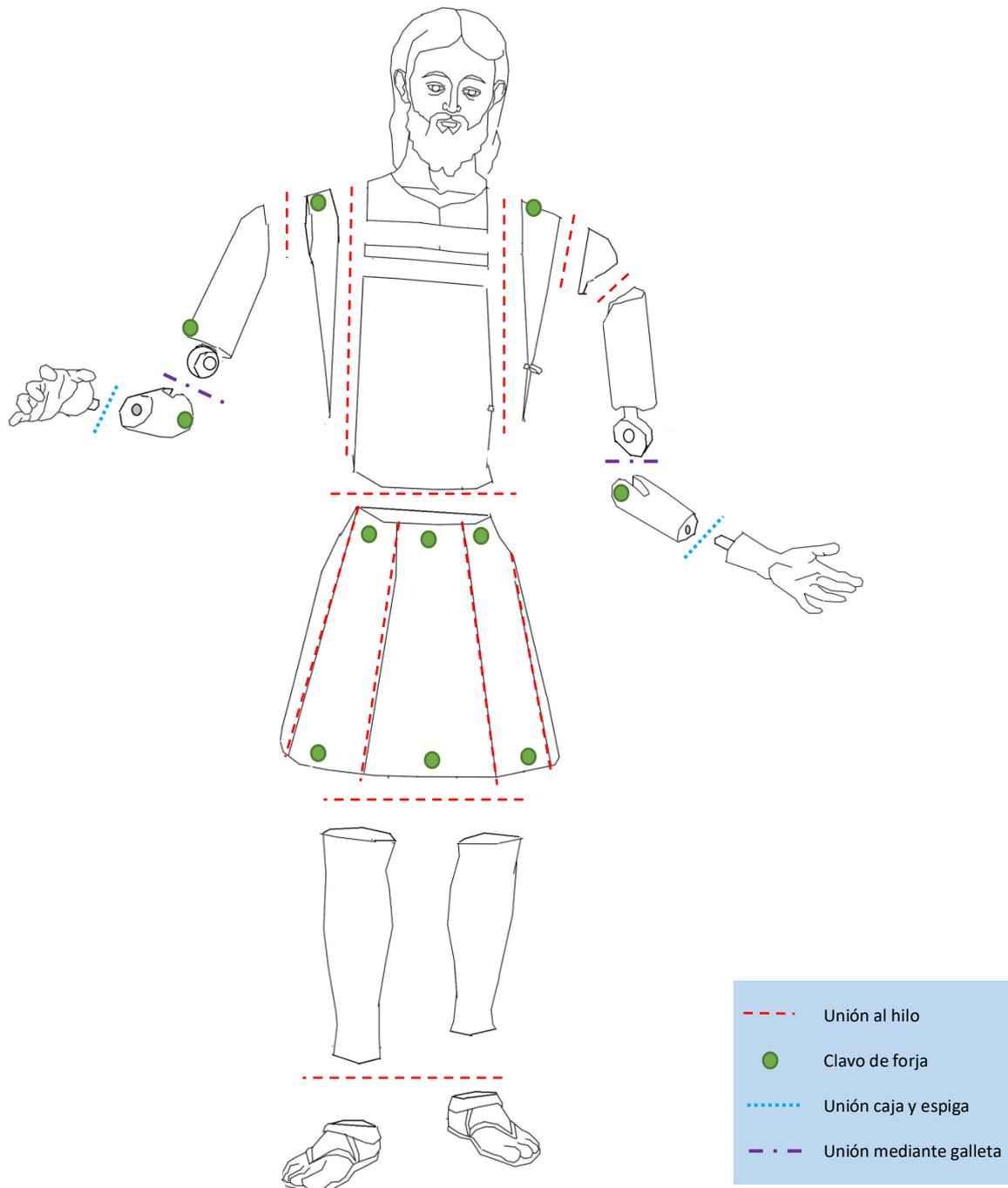


Figura 123. Sistema constructivo de San José.

6.3.8. Imagen de San Antonio de Padua.

Título	Imagen de San Antonio de Padua
Tipología	Escultura de bulto redondo, de talla completa. Estilo popular. Presenta a San Antonio de Padua con el Niño Jesús
Material	Madera policromada
Medidas	1 m (aprox.)
Cronología	Barroco, s. XVII
Ubicación	Ubicada sobre la mesa de altar del retablo del Rosario
Autoría	Anónimo



Figura 124. San Antonio de Padua.

6.3.8.1. Antecedentes históricos.

Se trata de una de las primeras imágenes que ya se encontraban en la antigua ermita, junto a la Concepción (actualmente, Virgen del Rosario) y la imagen de San Juan Bautista. La imagen de San Antonio de Padua fue nombrada en los inventarios de principios del s. XVII “pudo ser donación de Don Antonio Miguel Gómez, por haber sido patrono del altar donde estaba colocado...”⁴⁶. Se nombran herederos para que continúen sus actos litúrgicos, sus festividades y devociones. Además, se había construido un retablo para el culto de esta imagen cerca de la capilla Bautismal, pero desapareció sustituyéndose por el actual retablo de Ánimas, donde se colocó la imagen una vez se terminó el templo.

6.3.8.2. Descripción.

La imagen de San Antonio de Padua representa la figura del santo predicador, culto importante durante la Edad Media, donde predicaba la penitencia y la pobreza. Nace en Lisboa en 1195, con sus misiones se traslada a Italia junto a San Francisco de Asís. El Santo recorre Italia, Francia y España llevando la palabra de Dios. Al ser un gran orador y devoto cada ciudad por la que pasa le aclama y dedican su más profunda admiración, entre sus múltiples relatos “La leyenda relata incluso que predicó un día a los peces, que se apresuraron a escucharlo; les habló del Creador y les dio su bendición...”⁴⁷. Se convierte en patrono de Portugal, adquiere numerosa fama, y es admirado y rezado por las altas clases, náufragos y viajeros, cautivos, ...etc. La figura de San Antonio de Padua se convierte en un hito para la representación, sobre todo a partir del s. XVI.

En cuanto a su iconografía, suele representarse con el hábito franciscano ajustado mediante el cordel de tres nudos. Sobre su mano izquierda sostiene un libro, y sobre este la figura del Niño Jesús. Esta representación también fue muy común a partir del siglo mencionado anteriormente, representando el momento en el que se le aparece el Niño y la Virgen. En concreto, hace alusión a uno de los pasajes del santo que se encuentran en el *Liber Miraculorum*. El libro que sostiene representa la Sagrada Escritura y la azucena que tiene en su otra mano, representa la señal de su virginidad, más propio este atributo iconográfico en las esculturas. La representación del Niño sobre el Libro, tuvo mayor auge durante el Renacimiento.

Se trata de una talla de cuerpo entero de composición hierática, carente de dinamismo y movimiento. Los brazos se encuentran completamente pegados al torso, los dos antebrazos se adelantan con respecto a la línea del cuerpo, sosteniendo en la mano izquierda las Sagradas Escrituras, y en la otra, su mano agarra la azucena símbolo de la virginidad y pureza del Santo. Viste el hábito franciscano ceñido a la cintura con un cordel de cinco nudos. El hábito presenta un estampado de flores repetitivas y consecutivas.

El rostro del Santo es inexpresivo, su mirada se dirige al frente, su boca se encuentra entreabierta, y sus cejas describen un arco alrededor de los ojos. Las manos sobresalen de las mangas del hábito, con falta de técnica, al igual que ocurre con los pies. En general la resolución de los rasgos comprenden una labor tosca y sencilla, característico del arte popular.

⁴⁶ D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ. *Historia de Arico*. (Arico: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991), p. 121.

⁴⁷ DUCHET-SUCHAUX, G, et al. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. (Madrid: Alianza EDITORIAL, 2009).



Figura 125. Detalle del rostro de San Antonio de Padua.

La tonsura se representa como un elemento clave de su consagración a Dios, y como característica principal de su advocación eclesiástica y dogmática a la Palabra de Dios.

Toda la obra se encuentra apoyada sobre un pedestal rectangular que imita una superficie marmórea.



Figura 126. Detalle de la tonsura.

6.3.8.3. Técnica constructiva.

La imagen de San Antonio de Padua es una talla completa de bulto redondo, de pie. Debido a la gran presencia de capas de repolicromía que presenta, tal y como se muestra en el Anexo 13. 1, no ha sido posible constatar el número de piezas por el que se conforma.

6.3.9. Imagen de la Virgen del Rosario.

Título	Virgen del Rosario
Tipología	Escultura de bulto redondo (candelero). Presenta a la Virgen del Rosario con el Niño Jesús
Material	Madera policromada
Medidas	1'27cm de altura
Cronología	Principios del s.XVIII
Ubicación	Hornacina central del Retablo del Rosario
Autoría	Anónimo. Carácter industrial



Figura 127. Virgen del Rosario.

6.3.9.1. Antecedentes históricos.

La imagen actual se trata de una sustitución de carácter industrial de principios de s. XVIII y colocada durante los tiempos del padre Don Norberto Álvarez. Antes de la colocación de esta imagen había una antigua Virgen de la Concepción, durante el año de 1645 debido a la creación de la hermandad del Rosario. Esta adoptaría esta devoción hasta que se adquiriera otra imagen de la Virgen del Rosario. La nueva imagen se compró en el año de 1684, adquiriéndose, como se comentaba anteriormente, la actual a principios del s. XVIII.

6.3.9.2. Descripción.

La iconografía de la Virgen del Rosario es una de las muchas devociones que la Virgen María asume, en este caso, instaurándose su fiesta por Pío V por la victoria de los cristianos en la batalla de Lepanto. Luego, en el s. XVIII se extienden sus fiestas y su popularidad.

En el año de 1208 se aparece la Virgen María a San Domingo de Guzmán, al cual le enseñó a rezar el rosario y le pidió que transmitiera este saber a los fieles, eso hizo el santo. Además de la victoria de la Batalla de Lepanto, también se le atribuyen a su victoria la de la Batalla de Muret. Su devoción decayó en el s. XV pero ya en el s. XVI, volvió a crecer instaurándose su fiesta con el nombre de Nuestra Señora del Rosario, sobre todo, devenido con la aparición de epidemias. Con la victoria de la batalla de Temesvár a principios del s. XVIII se declara por el papa la consagración del Rosario de forma universal para la Iglesia.

En cuanto a las representaciones primitivas de esta iconografía, se representaba a la humanidad bajo el manto de María "...quiero bajo mi ancho manto defender y gobernar a tus hijos; y todos los que se pongan bajo tu regla serán salvados [la Virgen dirigiéndose a Santo Domingo de Guzmán]"⁴⁸, y para enfatizar este hecho suele estar rodeada de un rosario, es su representación como Mater Omnium. Se debe tener en cuenta que la iconografía y representación de la Virgen del Rosario suele estar asociada a la antigua iconografía de la Virgen de la Misericordia.

La imagen de la Virgen del Rosario que aquí se encuentra, se trata de una imagen de talla completa de vestir. Los rasgos de su rostro son dulces y serenos, con la mirada baja para observar desde arriba al fiel. Las cuencas de los ojos están enmarcadas por unas cejas finas y alargadas. Su nariz, de gran rectitud, enfatiza la verticalidad del rostro, bajo esta se configura una boca pequeña y cerrada de labios apretados. Su cabello oscuro enmarca el rostro ovalado y se extiende por toda su espalda.

Los dedos índice y pulgar de la mano derecha se unen para sostener el rosario, es posible también, que la propia imagen contara con una rosa tal y como se muestra en su iconografía, "...Ya en la Edad Media, se principia a generar el culto a María con el título de Rosa Mística. La rosa es una flor asociada a la Virgen María, que recibe la denominación de "rosa sin espinas" es decir sin pecado. Una leyenda muy primitiva mencionada por San Ambrosio, cuenta como la rosa no tenía espinas antes de la caída del hombre. En la antigüedad la rosa estaba consagrada a Venus. En su significación de Alegría y Fertilidad Divina [...] no es extraño que en las representaciones iconográficas de la Virgen del Rosario, aparezca rodeada o coronada de rosas, o con una rosa en la mano o más aún, con rosales en plena floración..."⁴⁹.

La mano izquierda se extiende para sostener al Niño Jesús.

⁴⁸ TRENS, M. *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. (Madrid: Lagasca, 1946).

⁴⁹ MEJÍA MOTTA, E.M. *Arte e historia de la imagen de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades. Mayo del 2000.
http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1216.pdf



Figura 128. Detalle del rostro.



Figura 129. Detalle del rostro del Niño Jesús. Es obvia la diferencia de que se trata de una figura de posterior adquisición.

En cuanto a sus vestiduras, posee un manto rosa pastel de brocado de mangas anchas y ribeteado en la parte superior con encaje. El cíngulo permite su ajuste alrededor de la cintura. Sobre su cabello se extiende su toca que llega hasta el suelo, de color verde pálido con brocado de flores, todo ello rematado por una corona imperial. Además lleva unos pendientes largos.

Esta iconografía no es la propia establecida en las demás producciones que se observan de la misma. Normalmente, se la suele representar con una corona de flores y perlas (*chapelete*), con una mandorla de rosas, el Niño sin vestiduras sobre sus rodillas o sostenido en sus brazos (con o sin nimbo).

Sin embargo, en este caso, la imagen de la Virgen del Rosario se muestra exuberante, propia de una estética mucho más Barroca y ecléctica, donde tanto el Niño como la Virgen se muestran convenientemente ataviados. En este caso, el Niño, no se trata del original, ya que este último parece haber desaparecido.



Figura 130. Corona imperial. La imagen ubicada en la hornacina.

6.3.9.3. Técnica constructiva.

La imagen de la Virgen del Rosario fue recientemente intervenida, concretamente a principios del s.XXI, por el profesor en Bellas Artes de la misma facultad, en La Laguna, Francisco Javier Viña Rodríguez. En este caso, se sustituyó la antigua estructura de la imagen por un sistema de talla completa pero que a la vez cumple con su función de vestir.

La imagen del Rosario está conformada por varias piezas. La cabeza, cuello y pecho conforman una misma estructura que junto con las manos y el cabello es lo único que se conserva del original. El torso y la estructura de candelero (completamente cerrada) son dos piezas que se unen al hilo. Los brazos se unen a la estructura mediante ensamble de galleta al igual que los brazos y antebrazos. Luego, las manos se insertan mediante un sistema de caja y espiga. Los sistemas de refuerzos para el ensamble de las piezas han sido mediante tornillos inoxidables.

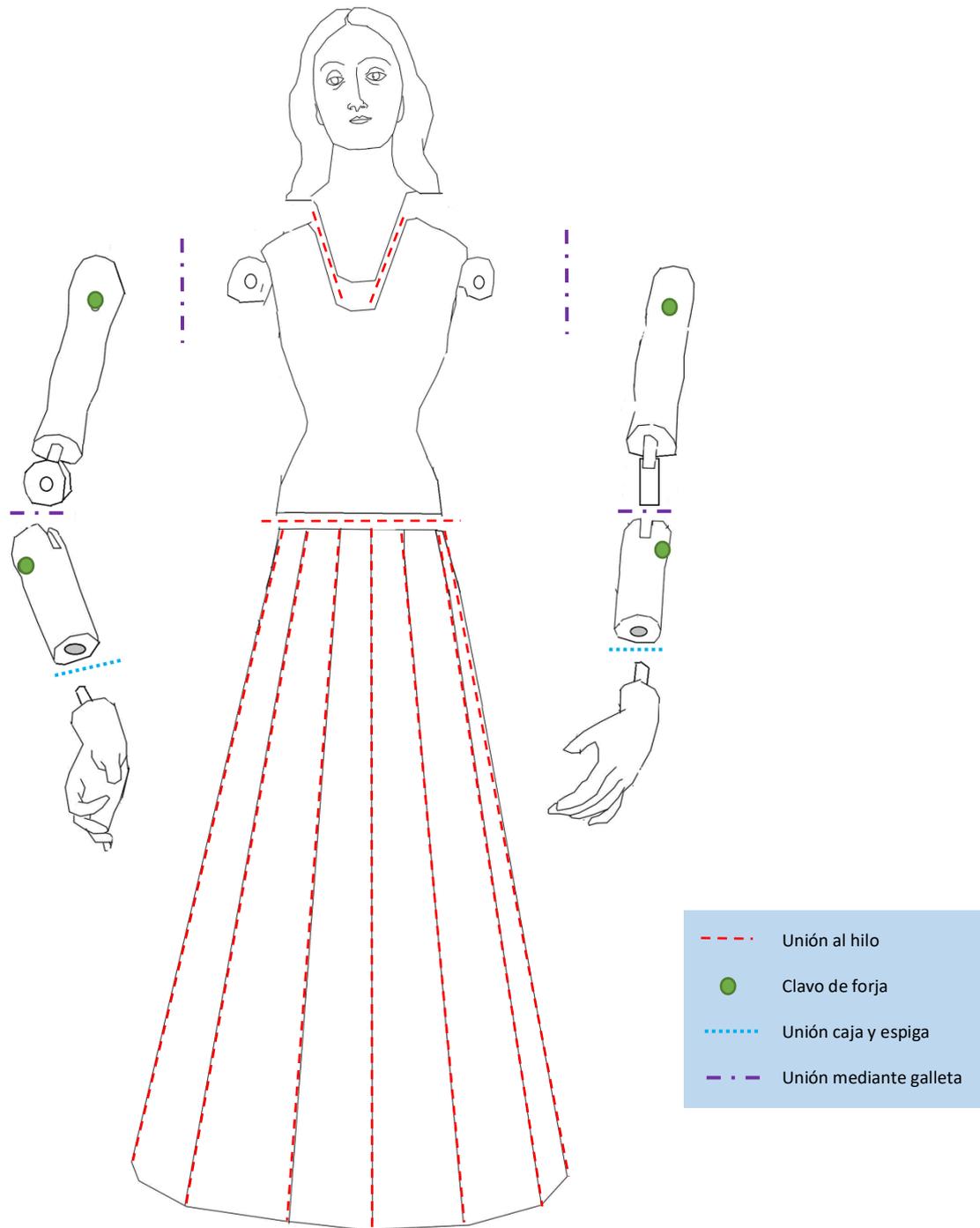


Figura 131. Sistema constructivo de la Virgen del Rosario.

7. Estado de conservación de las obras expuestas.

En este apartado se llevará a cabo la descripción del estado de conservación en el que se encuentran las obras expuestas en la Parroquia de San Juan Bautista de Arico. De esta manera, se describirán los agentes de alteración de conformidad general para la mayoría de las obras pasando a apartados independientes a cada obra.

Gracias a los exámenes visuales y pruebas analíticas correspondientes realizadas con anterioridad, se ha podido describir estos daños, prosiguiendo a fichas independientes de alteración a cada obra.

- Factores medioambientales.

Todas las piezas que se estudian están realizadas en madera, esto supone un agravante para ambientes de alto contenido de humedad, como es el caso.

- La madera se trata de un material higroscópico que garantiza el intercambio de humedad existente con la que se encuentra en el medio, lo que se conoce como equilibrio higroscópico de la madera. Por consiguiente, los cambios drásticos en la humedad suponen variaciones dimensionales en la madera. Desde un punto de vista químico, cuando el ambiente posea una abundante humedad relativa las moléculas de agua del medio penetrarán al interior de los espacios del tejido leñoso (sorción) llegando a producir este aumento de volumen de la madera, la cual quedará retenida en la pared celular (agua higroscópica). Cuando el ambiente es mucho más seco, las moléculas pasan al exterior y se producirá una reducción en el volumen de la madera, por lo que mermará (desorción).

Todas las imágenes y el conjunto de los retablos expuestos en este trabajo, se han visto afectados por este tipo de factor. Algunos de los daños presentes en la mayoría de las obras por este agente han supuesto el debilitamiento de los estratos de la estructura, lo que ha perjudicado en gran medida la caída de las capas de preparación y policromía, dejando la mayor parte del soporte de la madera al descubierto. De hecho, la presencia de humedad a lo largo de los años ha contribuido a la pulverulencia de la capa pictórica y la preparación, el aglutinante ha perdido su poder adhesivo y de elasticidad, devenido por los movimientos de la madera y su alteración en la composición.

La humedad por condensación es un factor que tiene lugar en ambientes de poca ventilación, donde el vapor de agua entra en contacto con la superficie fría, como la pared donde se ubica el retablo y en la madera del mismo. Esto hace que se generen manchas de humedad, que podrían ocasionar la aparición de hongos (manchas negras), esto irá poco a poco provocando el deterioro de la superficie. En este caso, se ha visto afectado en mayor medida el retablo de las Animas. También por ubicarse en una zona donde no existe ventilación alguna.

- El dorado al agua o también llamado al mistión es un procedimiento que se lleva a cabo sobre una capa de estuco pulida y lisa (pues todo rastro quedará plasmado en las finas capas de oro), y sobre este se aplica, generalmente, un agua cola como tapaporos. A su vez y sobre esta, se aplica la capa de bol, que será una especie de tierra conformada por arcilla ferruginosa (en este caso bol rojo, tal y como se observa en los retablos). Para preparar la mezcla de bol, se deja calentar agua al baño maría, una vez en su punto de ebullición se le aplica una cantidad determinada de bol "...consiguiendo una fluidez tal que cuando metamos un pincel y lo saquemos, el líquido haga hilo, ésta será la señal más fiable para no saturar el aguacola con el bol..."⁵⁰. Elaborada l

⁵⁰ GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999), p. 199.

mezcla se aplican las pinceladas con un total de tres capas aproximadamente, dadas en distintas direcciones. Luego se pulen las capas de bol una vez secas. Para la aplicación del dorado, se aplica el mistión, esto será en un porcentaje de agua y alcohol (a 50% generalmente), o incluso aplicando a esta mezcla el aguacola de la capa de imprimación anterior.

Al tener contenido en agua en las mezclas que se han aplicado para adherir (tanto como función para tapaporos antes del bol, como de adherencia para las láminas de oro) la concentración de humedad en el ambiente y las filtraciones de agua conllevan a la disolución del agua de estas mezclas y por tanto, a la pérdida de los estratos, para ello, es conveniente recordar: Semejante disuelve a semejante, los enlaces intermoleculares de las sustancias que intervienen coinciden y por ello este factor contribuye a su consecutiva disolución.

- Factores lumínicos.

Este no ha sido un agente de gran impacto para las obras a diferencia de otros. A pesar de ello, la existencia de ventanas en la nave y el propio alumbramiento de las lámparas de araña y acopladas al muro, han afectado a lo largo de los años (aunque en menor medida) los estratos policromos de las obras.

- La luz es uno de los agentes de alteración más importantes a tener en cuenta, pues junto con la elevada humedad del ambiente puede llegar a ocasionar daños en las composiciones de los pigmentos y aglutinantes. Este tipo de agentes contaminantes contribuyen a la alteración y modificación del color debido a que su composición se ha visto dañada. La luz es un agente que actúa de catalizador.

En el caso, de los retablos de la nave, hay un total de cuatro ventanas ubicadas a gran altura y a los lados de cada uno, sin embargo, la luz (a las 11/ 12 a.m.) incide por la pared sur, provocando una importante incidencia sobre los retablos de Santa Rita y del Nazareno, en concreto, sobre la superficie de ambos sotabancos y bancos, sin llegar a las imágenes de las hornacinas.

En cuanto a las luces artificiales se encuentran dos lámparas de araña, cuatro acopladas a ambos muros de la nave, un foco de gran dimensión a la altura de la puerta principal de la parroquia (bajo el órgano), dos focos colocados en cada una de las capillas incidiendo sobre el retablo en la pared de enfrente y otras dos ubicadas en el transepto de parroquia incidiendo sobre el Altar Mayor. Casos más particulares son los de las imágenes de San José y San Juan Bautista, en cuyas hornacinas se ha colocado una bombilla (se desconoce si de luz led) muy próximas a las imágenes. Sin embargo, la luz artificial solo se enciende en el horario de la liturgia, dos días en semana.

- Factores antropogénicos.

Junto a la humedad, se trata del mayor agente de impacto en la parroquia. En ella, se han visto afectadas todas las obras descritas. Entre ellos se encuentra el abandono y las intervenciones anteriores.

- Las intervenciones anteriores han supuesto la división de las tablas de madera de las mesas de altares en tres partes, lo que ha ocasionado la falta de estabilidad del mismo. A su vez se ha procedido a cortar las tablas laterales del sotabanco que suponían el avance transversal, desvirtuando el motivo policromo que no mantiene ya continuidad. En todos ellos se observa el frontal de este casamento de la mesa del altar ligeramente inclinado y con separaciones, lo que ha ocasionado la entrada de elementos externos. Tanto en el del Nazareno, el de Santa Rita como en el de las Animas esta apertura se encuentra en las tablas superiores de la mesa del altar, y en las tablas laterales. Sobre las tablas originales de estos tres altares, se ha colocado una tabla

de conglomerado. La falta de estabilidad y el desplazamiento incorrecto de las piezas es el daño más importante.

- La abrasión por causas antropogénicas también han tenido lugar, tal y como se observa en la moldura inferior del sotabanco. Esta ha perdido por completo su policromía, por la posible limpieza de los suelos con disolventes químicos, que ha propiciado la desaparición de los estratos policromos, dejando la madera viva.

7.1. Retablo del Nazareno.

El retablo del Nazareno presenta una serie de daños por falta de conservación que han afectado a las propiedades del soporte, y los diversos estratos, así como problemas a nivel estructural. Entre algunos de estos daños se encuentran pérdida de la capa de policromía y preparación que dejan ver el soporte, faltas volumétricas, oxidación de clavos de forja, alteraciones mecánicas del sistema estructural debido a causas antropogénicas, suciedad ambiental, presencia de grietas longitudinales y craqueladuras debido al debilitamiento de los estratos y el movimiento de la madera por higroscopicidad, presenta restos de cera en las capas de policromía y de pintura de pared; y separación de las piezas del soporte.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	x	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
<u>Observaciones:</u>					
El retablo como se ha indicado se encuentra al lado derecho de la puerta lateral norte, la cual siempre permanece abierta. Además, está encastrado al muro y al pavimento, con falta de ventilación y en contacto con la humedad de ambas superficies. Este retablo está formado por madera, lo que ocasionará una serie de cambios con la presencia de humedad, debido al comportamiento higroscópico.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
<u>Observaciones</u>					
Las alteraciones cromáticas tienen que ver en parte por la presencia de derrame de cera en los laterales del sotabanco. Posiblemente devenidos por el encendido de las velas.					

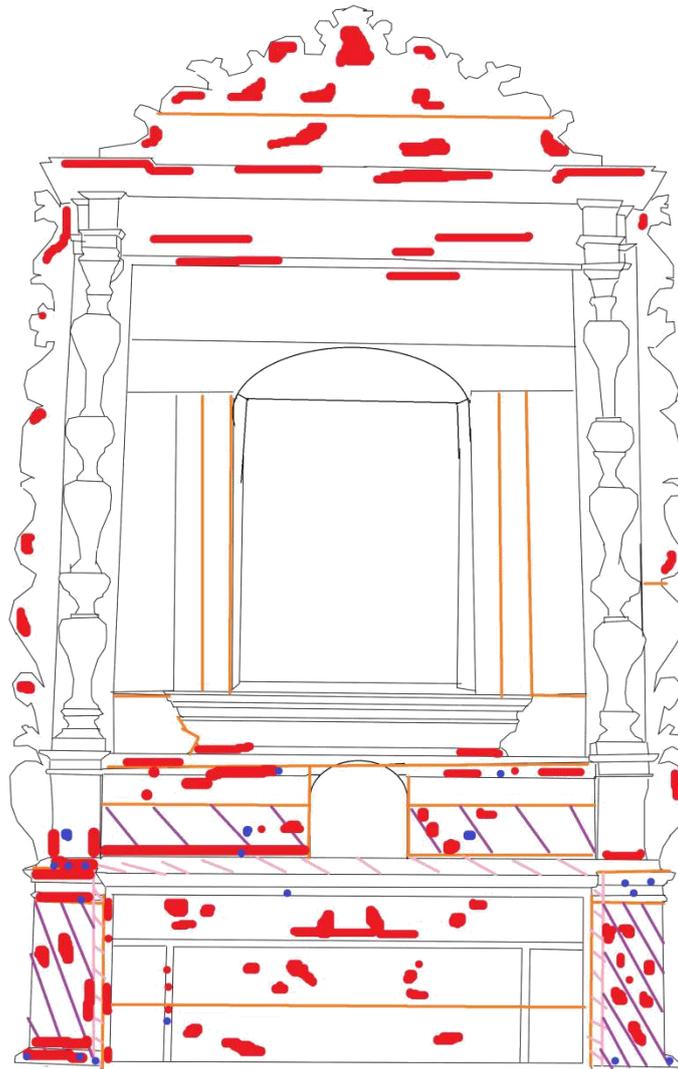


Figura 132. Mapa de daños del retablo del Nazareno.

-  Grietas y separaciones
-  Manchas sin identificar
-  Intervenciones anteriores
-  Pérdida policroma



Figura 133. Detalle del desprendimiento de policromía del banco.



Figura 134. Amarilleamiento de la capa de protección. Sotabanco, lado de la epístola.



Figura 135. Detalle de la mesa del sotabanco intervenida.

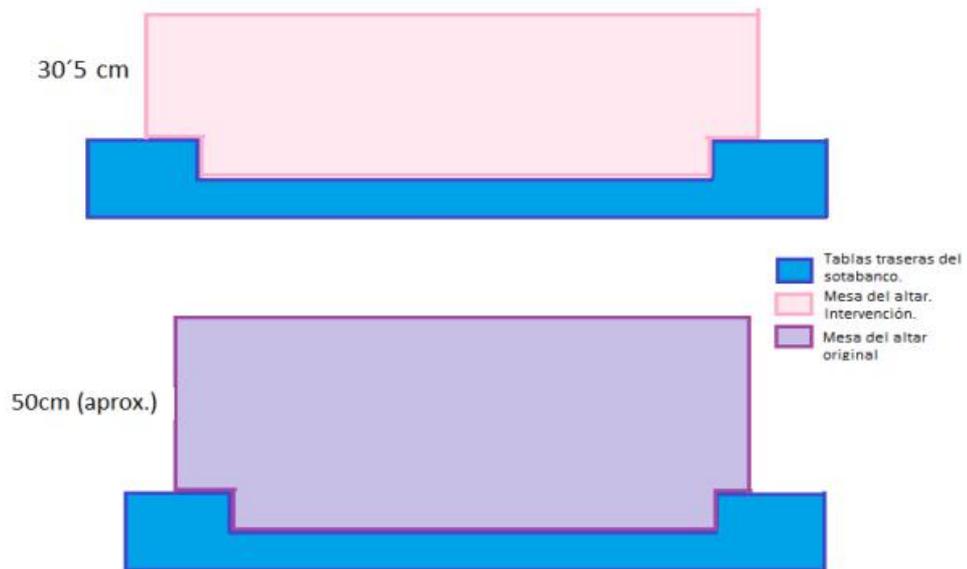


Figura 136. Vista desde arriba del sotabanco y la intervención sufrida en su desarrollo en avance.

7.2. Retablo de Santa Rita.

El retablo de Santa Rita presenta, de forma general, una serie de patologías que se han visto agravadas por la falta de conservación y abandono a lo largo de los años. Los factores medioambientales también han perjudicado gravemente la circunstancia en la que se encuentra esta pieza, en la que se pueden encontrar diversos daños que afectan tanto a la policromía como al soporte. Algunos de estos daños son la presencia abundante de suciedad superficial, debilitamiento del soporte, inadecuada colocación de los elementos estructurales, presencia de grietas, oxidación de clavos de forja, presencia de insectos y restos orgánicos; inserción de piezas no originales en el retablo, pérdida de las originales, así también, como pérdida de policromía y estratos de preparación.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
El estado en el que se encuentra el soporte es igual a las condiciones en las que se encuentra el del Nazareno y el de las Animas, en cuanto a condiciones de humedad y rebaje de la estructura del sotabanco.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuarateado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuarateado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
Las alteraciones cromáticas que se observan son devenidas por la incidencia de la luz en parte, siendo notable esta alteración en las zonas del banco y sotabanco, así como la coronación. En la zona del primer cuerpo el estado de la policromía es bastante bueno. Son importantes, además, la presencia de marcas a la altura del banco por agentes antropogénicos.					

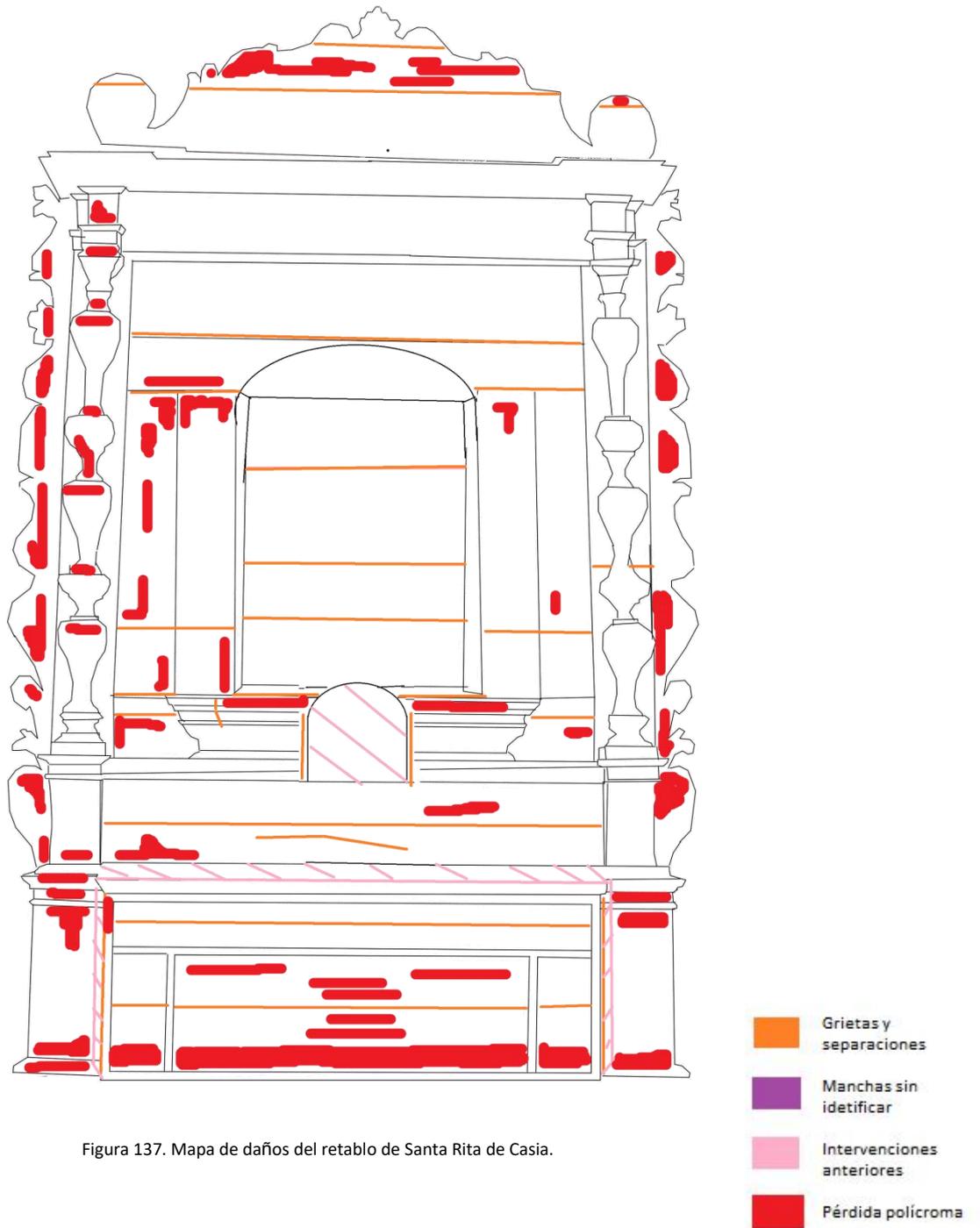


Figura 137. Mapa de daños del retablo de Santa Rita de Casia.



Figura 138. Pérdida de la policromía de la zona del sotabanco.



Figura 139. Pérdida polícroma del banco.

7.3. Retablo de Ánimas.

El retablo de Ánimas presenta una serie de alteraciones como la falta de estratos policromos, de preparación e incluso, de faltas volumétricas. Además de presencia de desperfectos en el soporte, como grietas y separación entre las tablas, sobre todo en las del sotabanco, debido a causas antropogénicas. También se destaca la presencia de oxidación de los clavos de forja que han afectado a los estratos de pintura. Amarilleamiento de la pintura, craqueladuras y escamas en los estratos, con desprendimientos y manchas de humedad en la madera. Es notable la suciedad superficial sobre la misma, con restos de insectos y telarañas. Por último, lo que más caracteriza a esta obra con respecto a los demás retablos, es que presenta la mayor intervención pictórica, la cual afecta de forma significativa la original.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	X
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
Debido al lugar en el que se ubica el retablo de Ánimas este presenta manchas por condensación en el soporte. En este caso, la pérdida policroma ha dejado ver estas alteraciones de condensación a la altura del sotabanco y los tableros recortados de los laterales.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
La luz que entra por la puerta lateral norte es la que pasa a incidir sobre este retablo de forma indirecta, desde la mitad del primer cuerpo hasta los pies del sotabanco. Esto se ha visto perjudicado, lo que junto a las condiciones ambientales, haya contribuido al desprendimiento de los estratos y a su alteración cromática.					

Como ya se ha mencionado ha sufrido una importante repolicromía que afecta a la original, realizada en el s. XVIII por Don Norberto Álvarez. Incorporó el azul, el blanco, el marrón y el amarillo.

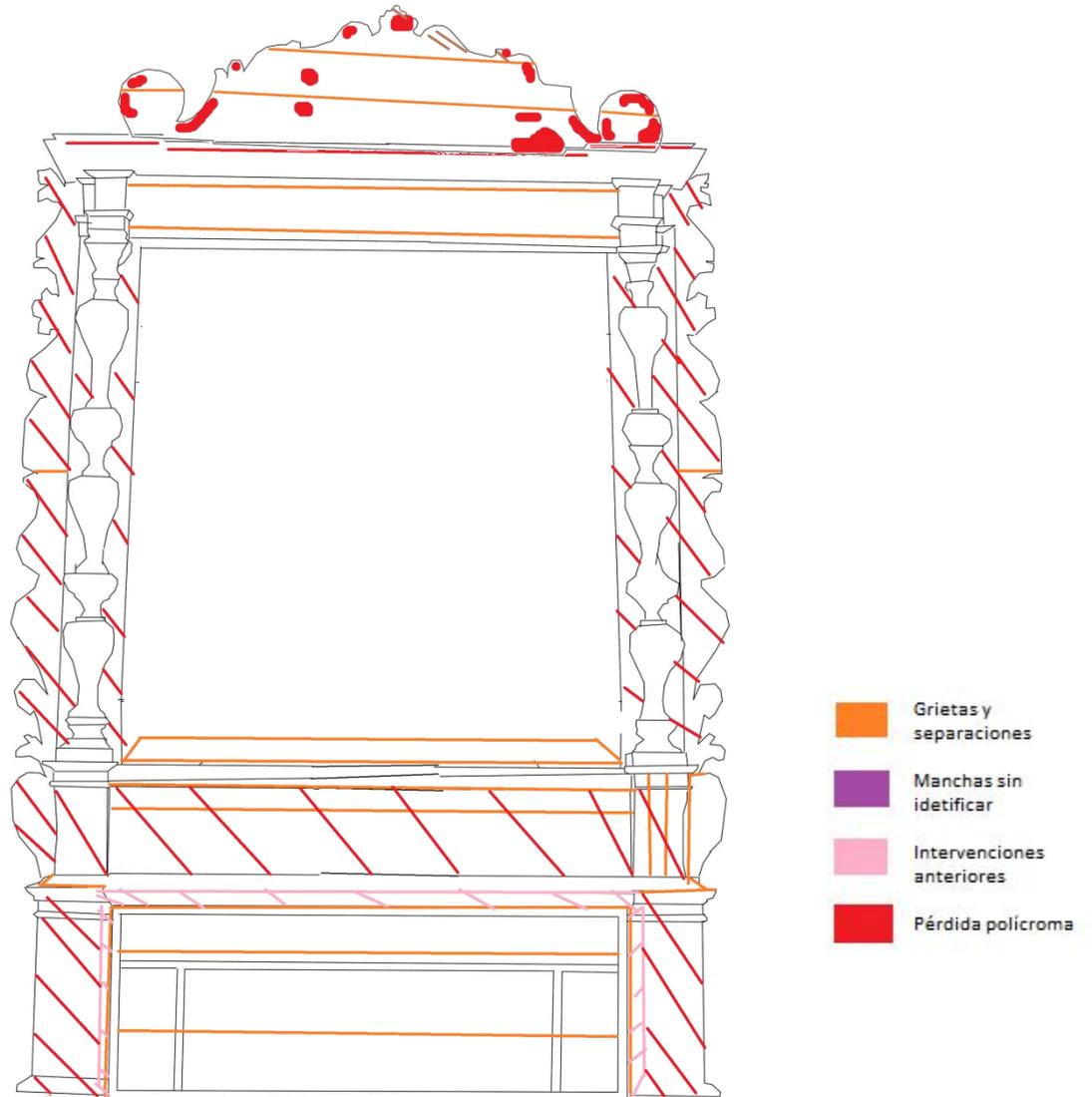


Figura 140. Mapa de daños del retablo de Ánimas.

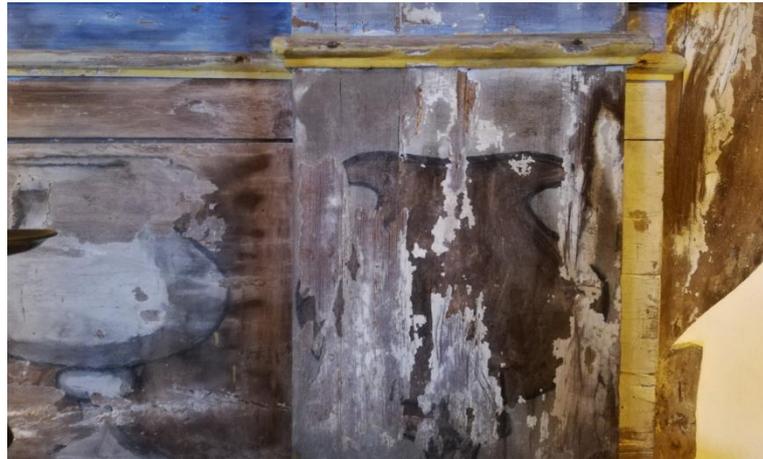


Figura 141. Manchas de humedad que afectan a la zona del banco.

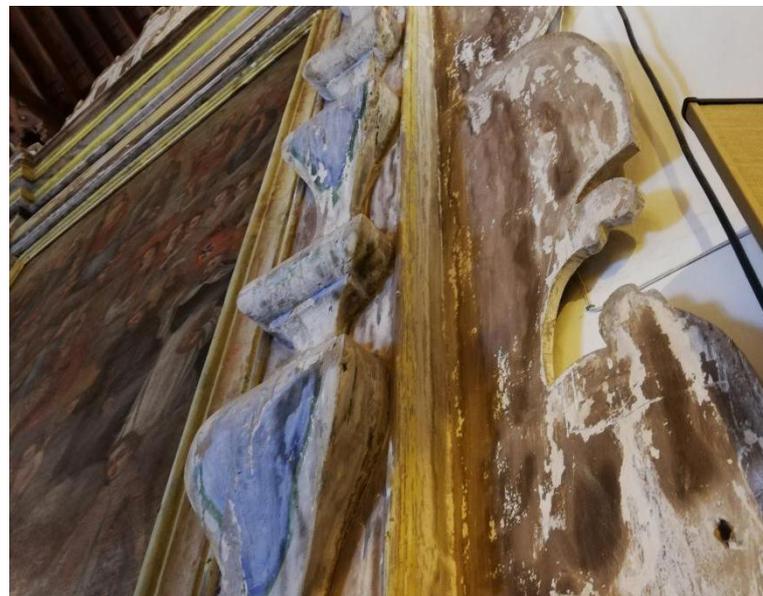


Figura 142. Manchas de humedad en el soporte. Tablero recortado.

7.4. Retablo de la Misericordia.

Se trata de uno de los retablos en peor estado de conservación, junto al de las Animas. Todo ello, propiciado por el abandono y falta de conservación y mantenimiento. En ningún momento ha quedado constancia de que este retablo haya sido intervenido anteriormente, sin embargo, la muestra estratigráfica da pistas de lo contrario.

Por lo general, presenta un diagnóstico similar a los demás retablos, a excepción de que no se ha visto demasiado alterado por causas antropogénicas, más bien por un continuado abandono. En este caso, se observa una gran pérdida de policromía, muchas de ellas efectuadas por presencia de escorrentías. Además, son notables a simple vista las pérdidas volumétricas y suciedad superficial. Los estratos policromos presentan craqueladuras, pérdidas del dorado y separación de las piezas que conforman su estructura.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
Queda constancia de la intervención realizada para la sustitución del pequeño nicho del banco, por las fotografías que se tienen de las primeras documentaciones del retablo de la Misericordia, en este caso, la fotografía realizada en 1966 de la obra.					
Estrato de preparación					
Daños venidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Observaciones					
Es posible que posea dos estratos de imprimación debido a una posible repolicromía.					
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					

Observaciones

Uno de los daños por causas ajenas a la pieza y relacionados con las condiciones del entorno donde se ubica, fue la presencia de filtraciones de agua a través de la techumbre de la sede. En este caso, se observa el rastro de dichas escurrientías por el lado del evangelio, afectando a la pintura del lienzo de dicho lado y a toda la policromía que sigue bajo este.

La concentración de humedad en el ambiente también ha provocado la aparición de las craqueladuras y pérdidas policromas, sobre todo, en el caso del dorado. Esto es así por que posiblemente se trate del dorado al agua. En las lagunas del dorado se observa la capa de preparación convenientemente pulida y lisa, y en otras se observa el bol que no se ha perdido y sobre la que se asienta este dorado. Gracias a los resultados obtenidos por los análisis estratigráficos de la muestra recogida en la policromía del sotabanco, se ha podido comprobar una posible policromía original y anterior a la que se observa a primera vista, donde se obtienen resultados de este estrato original de un posible azul maya o azul de Prusia (1720). (ANEXO 13.1). La hornacina central es posible que haya sido intervenida, pues se deja apreciar tras la veladura de la pintura amarronada otro dibujo subyacente semejante a una cúpula.



Figura 143. Mapa de daños del retablo de la Misericordia.

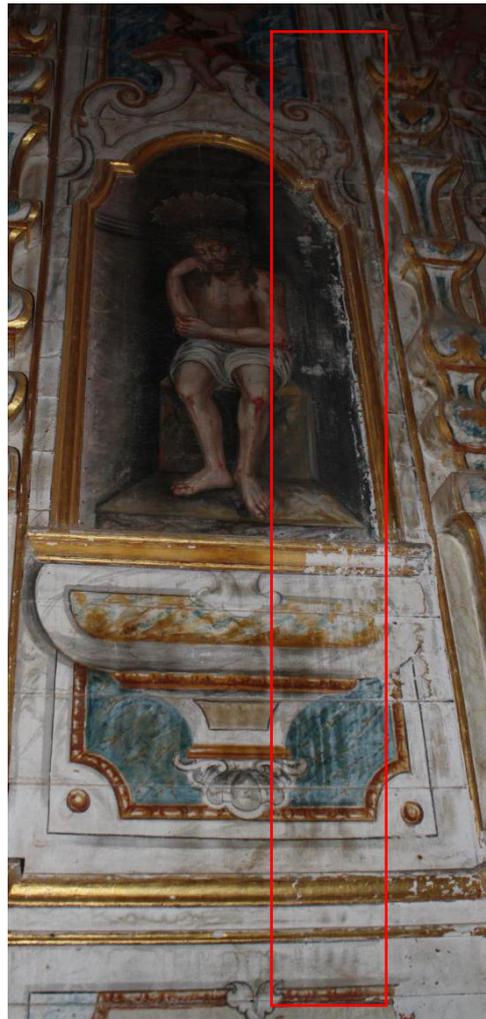


Figura 144. Filtraciones de agua que han afectado a la policromía.



Figura 145. Pérdida del dorado.

7.5. Imagen de Santa Rita de Casia.

La imagen de Santa Rita de Casia presenta una serie de daños, encontrándose en precario estado de conservación, comenzando por alteraciones en el soporte, donde una de las varillas de candelero se encuentra partida y afectando a la estabilidad de la imagen. Se observan grietas de separación coincidentes con las uniones de las piezas del soporte. Hay presencia de agujeros realizados por alfileres para la colocación del tocado, clavos de forja oxidados con presencia abundante de herrumbre, arañazos en la madera de la talla, cambios en la posición original de los brazos de la imagen (actualmente no existe el perno de madera que fijaba el brazo izquierdo). La manipulación ha conllevado a pérdidas en la policromía, y la elevada concentración de humedad con el abandono ha reforzado la aparición de grietas y craqueladuras en la policromía.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones		Separación	X
Lagunas	X	Manchas		Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
El soporte presenta su mayor alteración en la falta de estabilidad de la imagen, una de las varillas de la estructura del candelero está fijada mediante cinta adhesiva.					
Hay bastante presencia de arañazos en la estructura y manchas del soporte; y agujeros en el mismo para la fijación de la toca mediante alfileres. Se ha perdido el perno de madera que fijaba la posición del brazo izquierdo. Hay grietas en algunos de los dedos de la mano derecha, con evidente signo de desprenderse si la manipulación del mismo se efectúa.					
Es posible que se haya intervenido para el añadido de otra base para la estructura de candelero.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	

Otras	
Observaciones	
<p>La mayor parte de los daños de la policromía son debidos a la manipulación, humedad y abandono. El mayor porcentaje de pérdida es en el rostro, las manos parecen conservarse en buen estado, a pesar de las grietas formadas por la colocación de un hilo de nylon para fijar la posición de las mismas y mantenerlas unidas.</p>	

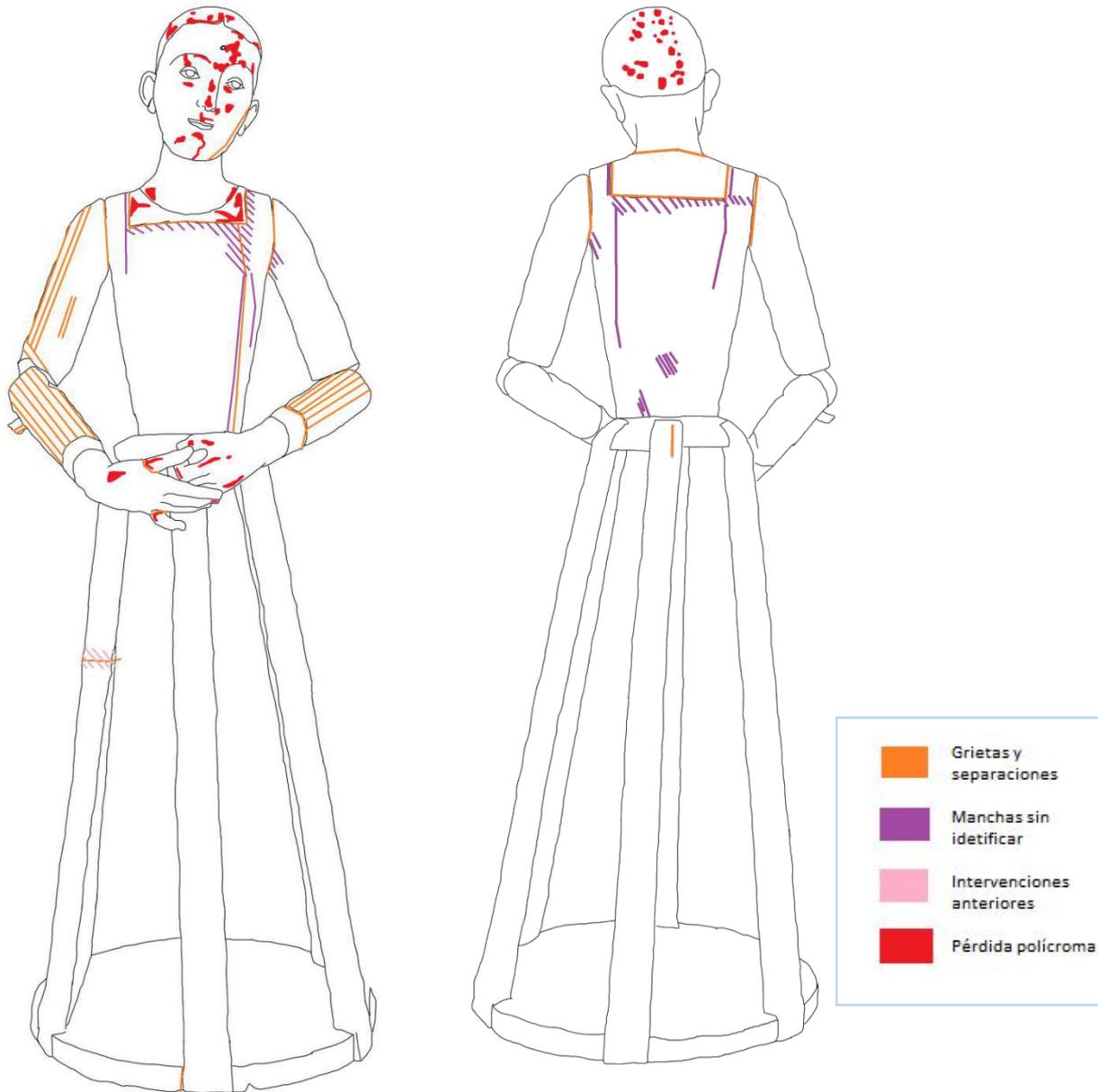


Figura 146. Mapa de daños de Santa Rita de Casia. Anverso y reverso.



Figura 147. Pérdida polícroma debido a la manipulación y sujeción del tocado y elevadas concentraciones de humedad.



Figura 148. Pérdida polícroma.

7.6. Imagen de Jesús Nazareno.

La imagen del Jesús Nazareno se encuentra en un estado relativamente precario, donde debido a las alteraciones antropogénicas producidas y al ambiente en el que se ubica ha acumulado la aparición de notables daños. Algunas de estas alteraciones son las faltas de policromía, intervenciones anteriores, grietas de la policromía relacionada con los ensambles de las piezas, craqueladuras propias de los estratos, añadidos, faltas volumétricas, suciedad de la policromía, alteraciones del diseño original, oxidación de los clavos de forja, grietas ocasionadas por elementos metálicos y marcas de clavos.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas		Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	X	Otras	
Observaciones					
<p>Al igual que el resto de las piezas, la obra presenta serios problemas en la composición de sus partes debido a la alta concentración de niveles de humedad, donde la madera se ha visto debilitada, y por la que la cola se ha desnaturalizado en las piezas de unión, lo que ha provocado el movimiento independiente de cada pieza por la que se conforma la imagen.</p> <p>Una vez desvestida la imagen posee un palo que asegura su equilibrio en el eje central, y que arranca desde el torso hasta el pedestal de la misma. Se observa la abertura realizada en la cavidad del torso donde se aprecia un tornillo relativamente reciente que une la pieza con el palo. Desde un principio la imagen se sostenía por sí sola sobre la base con la unión de los dos pies. Sin embargo, no es difícil constatar la inestabilidad que ha ido adquiriendo con el paso de los años posiblemente por los pasos procesionales</p> <p>Otra de las intervenciones llevadas a cabo es la desvirtuación de los brazos. Se puede apreciar la colocación contraria de estas extremidades pues lo que en verdad sería el brazo derecho se ha colocado en el lado izquierdo y viceversa, y aplicando una capa de yeso alrededor para poder acomodarlas. Además, en esta misma zona se aprecia la colocación de un clavo de forja de cuerpo cuadrado sobre el hombro derecho que carga la cruz. Este clavo ha provocado una presión que ha ocasionado la aparición de una grieta que recorre desde su ubicación hasta parte de la axila.</p> <p>El ensamble de los brazos también ha sufrido cambios importantes, gracias a las muescas observadas en la caja del antebrazo. Estas muescas presentan apreciables curvaturas, y al igual que muchos de las imágenes de Nazarenos, los ensambles solían ser de galleta para permitir una articulación de los mismos en varias direcciones, sin embargo, en este se ha desvirtuado y solo permite un tipo de dirección hacia delante o hacia atrás.</p> <p>Por último, junto con todas estas intervenciones se suma los postizos policromados añadidos al cabello, quizás para enfatizar el volumen y carácter de esta última. De esta forma, se podrá constatar que el recorrido de los bucles se ve interrumpido en la zona de los añadidos pues la colocación no mantiene continuidad con el original.</p>					

Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
<p>Observaciones</p> <p>Se ha visto desprendimiento de la capa pictórica, sobre todo, en las manos y dedos posiblemente de la manipulación. Así también, los añadidos del pelo, parecen no haber sido ejecutados por el artista, tal y como se indica en las micromuestras M13 Y M14 (ANEXO 13.1).</p>					

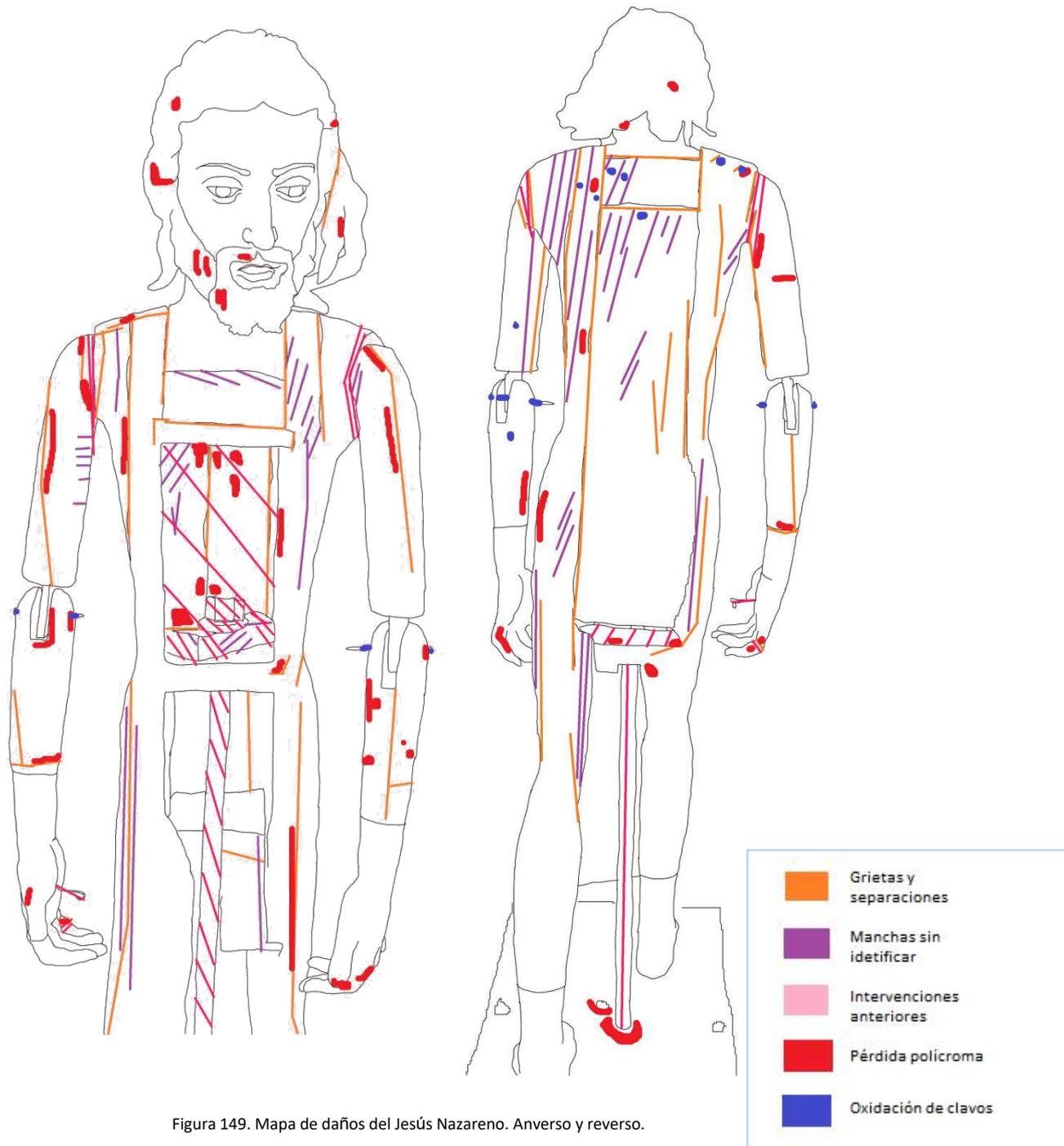




Figura 150. Detalle de la grieta entre las dos piezas que configuran el pie derecho.



Figura 151. Desprendimiento de la capa de policromía de la mano.

7.7. Imagen de la Virgen de la Dolorosa.

La imagen de la Virgen de la Dolorosa se encuentra en un muy buen estado de conservación, debido a la reciente ejecución de la misma (mediados del s. XX). Esto certifica el empleo de materiales adecuados y óptimos para su conservación.

A pesar de ello, y contando con el poco tiempo (a diferencia de las demás obras) que ha permanecido en la parroquia, cuenta ya con una serie de daños de importante mención. La mayor parte devenidos por la policromía sin profundizar en mayores desperfectos. Por ello, se observan grietas longitudinales coincidentes con la unión de piezas que dañan a la policromía, cuarteados, lagunas polícromas y separación de piezas.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones		Separación	X
Lagunas	X	Manchas		Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
En general, presenta a nivel soporte un buen estado de conservación, solo se ve afectado por la separación de las piezas debido a posibles cambios de temperatura y humedad a los que la imagen se ha sometido en tan poco tiempo.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
Todos los daños de la policromía son a efectos de la separación de las piezas del soporte. Es la policromía del rostro la que posee el mejor estado de conservación.					

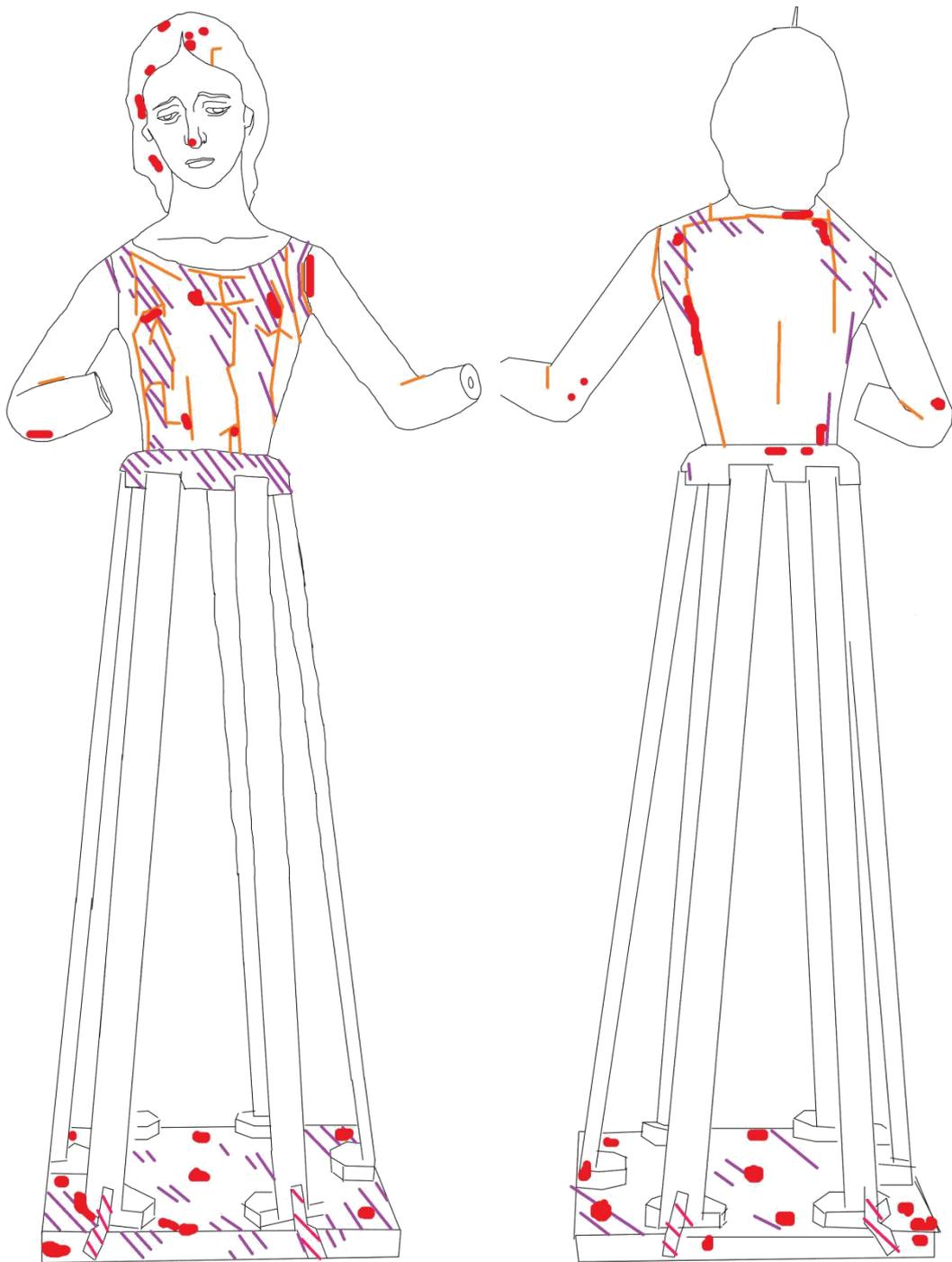


Figura 152. Mapa de daños de la Virgen de los Dolores. Anverso y reverso.

	Grietas y separaciones
	Manchas sin identificar
	Intervenciones anteriores
	Pérdida policroma
	Oxidación de clavos



Figura 153. Detalle de las grietas de la policromía por separación de las piezas del soporte.



Figura 154. Lagunas pictóricas.

7.9. Imagen del Cristo de la Misericordia.

El Cristo de la Misericordia presenta una serie de daños devenidos en primer lugar por las manipulaciones en los actos litúrgicos. En este caso, se trata de una imagen de brazos articulada, esta característica a hecho que se vea afectada con el paso de los años, hoy día esta articulación se ha fijado mediante bandas y adhesivos. El soporte de madera se ha visto seriamente dañado, contribuyendo a la afectación de los estratos superpuestos, con la aparición de grietas y fendas en las piezas de unión. La pérdida de estratos por falta de adhesión entre los mismos se ha visto agravada en mayor medida. Cubre toda la superficie de la policromía cuarteados y craqueladuras por factores medioambientales y de envejecimiento.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas		Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					



Figura 155. Mapa de daños del Cristo de la Misericordia. Anverso.

	Grietas y separaciones
	Manchas sin identificar
	Intervenciones anteriores
	Pérdida policroma



Figura 156. Detalle de la articulación del brazo derecho. Intervenciones anteriores.



Figura 157. Detalle de falta de policromía en el paño de pureza.

7.10. Imagen de San Juan Evangelista.

La imagen presenta un precario estado de conservación, por manipulación y abandono continuado. Esto ha provocado la transformación y daños consecutivos en el soporte y estructura, como sería el caso de la articulación del brazo izquierdo, la inserción de clavos y alfileres que han perforado la estructura y ocasionado la pérdida policroma. Esta última se acentúa en los dedos de la mano, por manipulación. Se han realizado múltiples intervenciones como la modificación de la estructura del candelero, por la cual se ha pretendido aumentar su altura y desvirtuar su anclaje inicial al torso, donde aún se pueden ver las marcas. Se ha colocado un candelero nuevo.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	X
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
Se intervino en el candelero, posiblemente para darle una mayor altura.					
Se ha colocado en la zona de las articulaciones hilos de nylon sujetos a clavos para permitir la sujeción y rigidez de los brazos.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
En el caso de la policromía, según fuentes recientes, Ezequiel de León intervino en el repinte de la policromía del rostro y manos, tal y como se puede apreciar en el contraste de de la opacidad del estrato subyacente con el superpuesto.					

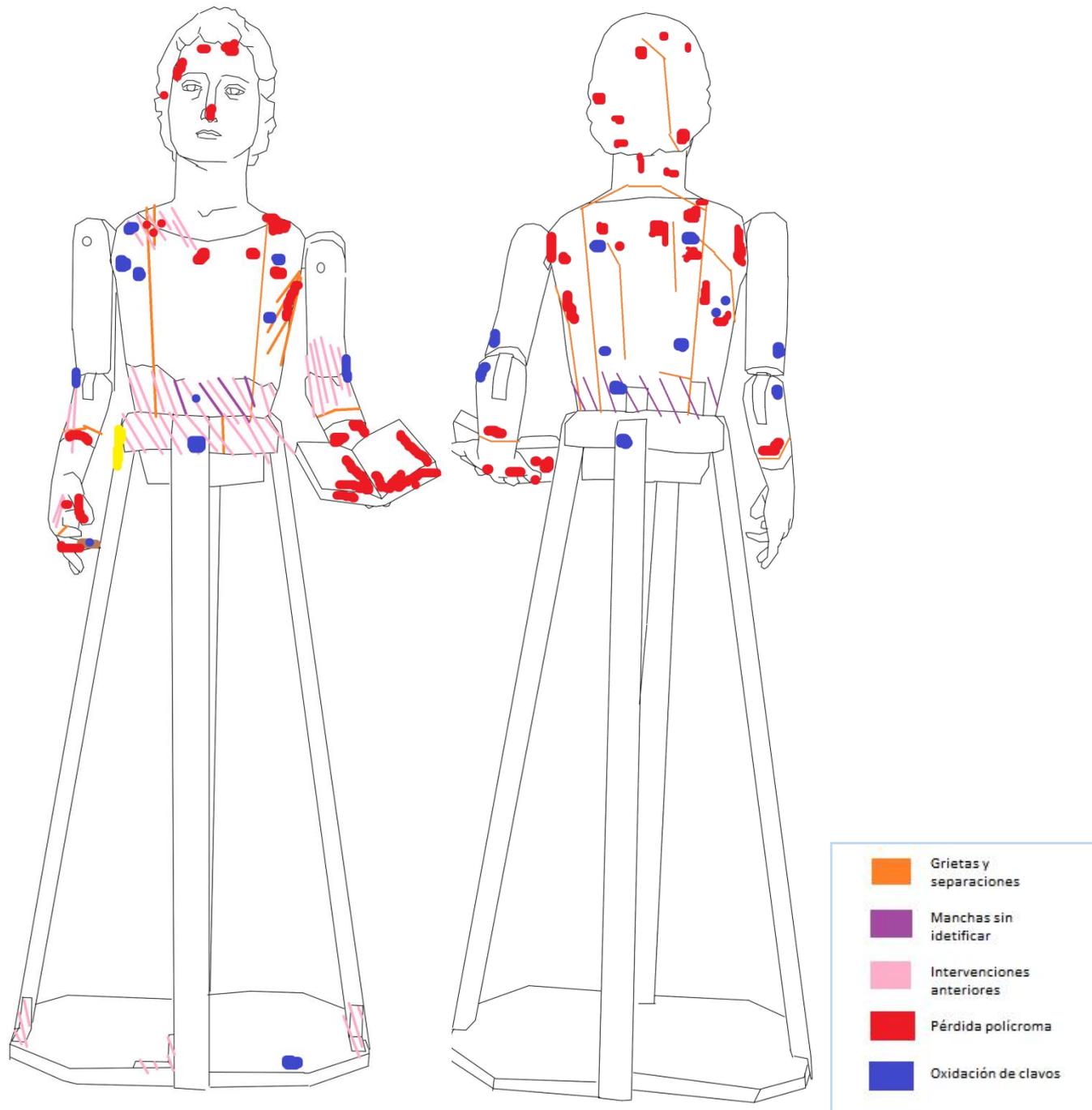


Figura 158. Mapa de daños de San Juan Evangelista. Anverso y reverso.



Figura 159. Daños en el soporte por alfileres y clavos de forja.



Figura 160. Pérdida polícroma.

7.11. Imagen de la Virgen del Carmen.

La presente imagen muestra una serie de daños y alteraciones que han sido necesario evaluar y recopilar para establecer un adecuado estudio del estado en el que se encuentra.

De forma general, se han podido observar determinados daños del soporte como fendas y grietas longitudinales, envejecimiento de la madera, alteraciones mecánicas, marcas del soporte, pérdidas volumétricas, falta de adhesión entre los estratos que conforman la policromía, grietas, craqueladuras, repolicromías en el caso de los estratos policromos y desvirtuaciones iconográficas, entre otros.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
Se puede distinguir la presencia de intervenciones anteriores, como alteraciones en el soporte, afectando a la unión de hombros y torso; y del brazo con el antebrazo mediante sujeción de alambre e incorporación de tornillos industriales.					
Se ha rebajado la estructura de candelero en la parte posterior, seccionando la mitad de la estructura. Aún se aprecian los huecos de las varillas de candelero que se ubicaban en la parte trasera. Esto agrava la falta de estabilidad del conjunto.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
La mayor parte de los daños provocados en la policromía se deben a los altos contenidos de					

humedad en el ambiente, lo que ha ocasionado pérdida de la misma, por falta de adhesión debido al envejecimiento de los componentes de los estratos. Esta pérdida también se debe a la consecutiva manipulación de las imágenes.

Destaca la repolicromía del rostro y manos de la Virgen que desvirtúan la obra en conjunto con el Niño Jesús.

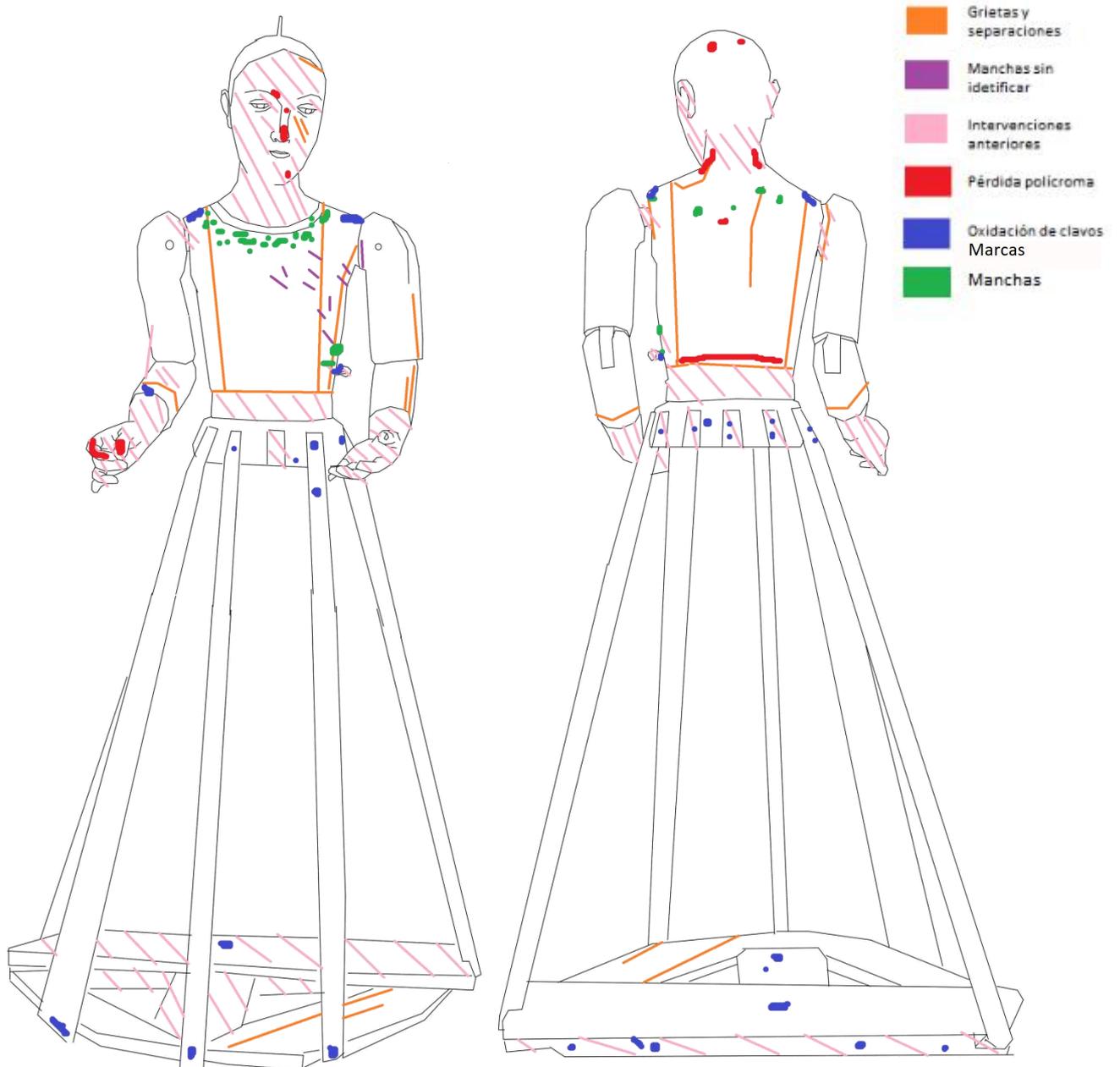


Figura 161. Mapa de daños de la Virgen del Carmen. Anverso y reverso.



Figura 162. Grieta longitudinal. Reverso del busto.



Figura 163. Detalle de la repolicromía en la carnación.

7.12. Imagen de San José con el Niño Jesús.

Las imágenes de San José y el Niño Jesús presentan una serie de patologías y daños asociados, en mayor medida por las características de humedad y temperatura. Estos agentes han producido la aparición de grietas y craqueladuras en los estratos. La desnaturalización de las propiedades de algunos materiales ha provocado la consecutiva pérdida de policromía. El mayor número de daños, se debe sobre todo, a las intervenciones humanas, como repolicromías, daños en la posición natural de la imagen, roturas y remedios escogidos para la adhesión de piezas, ... etc.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones	X	Separación	X
Lagunas	X	Manchas	X	Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores		Otras	
Observaciones					
La creación de fendas y grietas se deben, principalmente, a comportamientos higroscópicos de la madera.					
Estrato de preparación					
Daños venidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Observaciones					
La unión entre el torso y la estructura de candelero presenta una gran cantidad de yeso aplicado, posiblemente con la intención de crear un mayor volumen. El movimiento inherente de la madera en esta parte de la imagen y la gran cantidad de preparación aplicada ha hecho que (sumado esto al envejecimiento) no puedan adaptarse a los movimientos propios de la madera. El espesor propio que posee y la elevada humedad del ambiente ha contribuido a su hinchamiento junto a la consecutiva pérdida de adherencia.					
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					

Se observa en la cabellera pérdida de policromía debido a las correntías de agua que posiblemente entrara por esta parte del retablo.

Parte de la pérdida policroma no solo se debe a consecuencias medioambientales, sino también a las manipulaciones. En este caso, se presenta falta de policromía en la mano derecha de San José debido a la colocación de alambres para fijar la vara de plata. Se presentan faltas volumétricas de los dedos de las manos y de los pies del Niño Jesús.

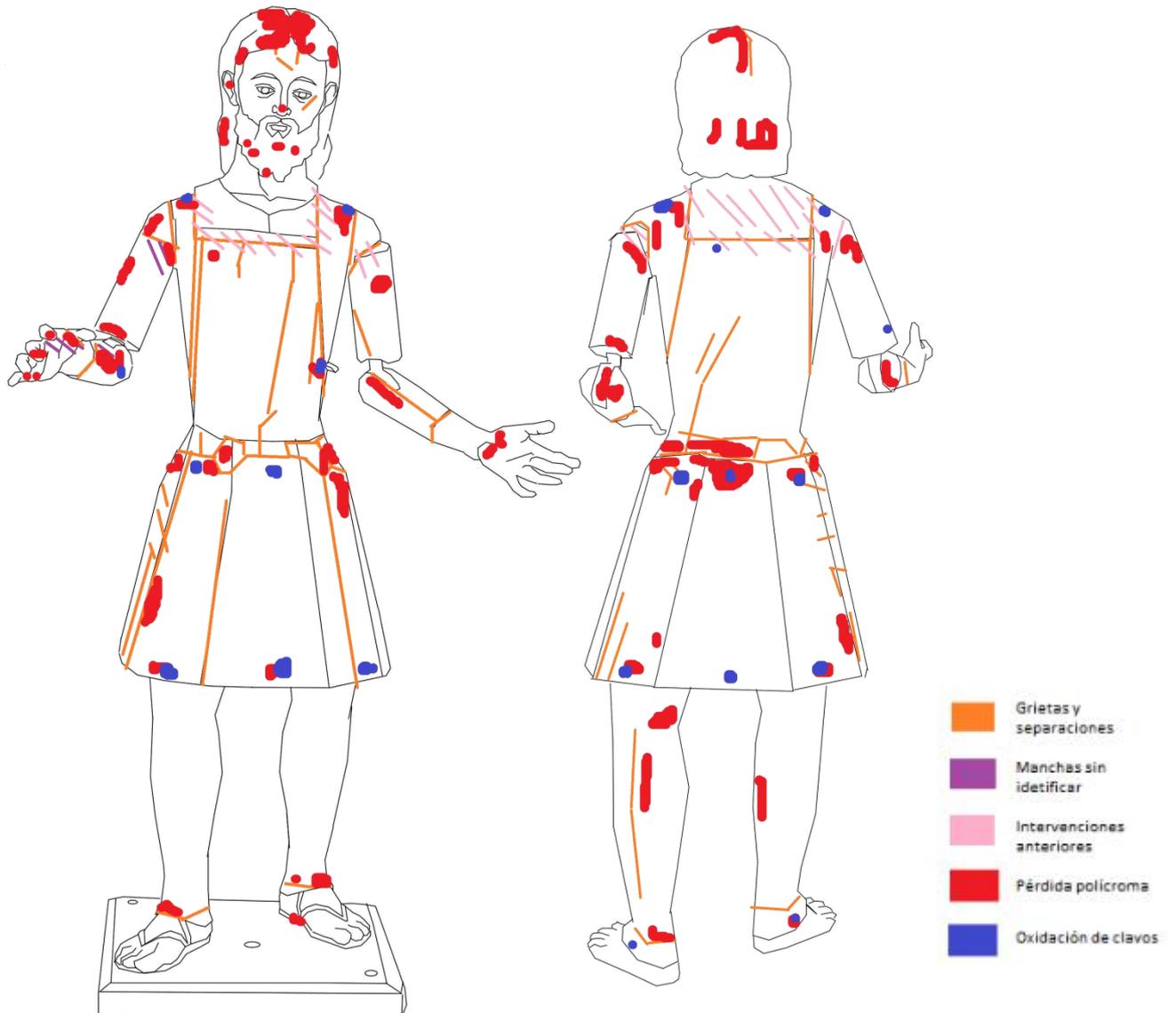


Figura 164. Mapa de daños de San José. Anverso y reverso.



Figura 165. Pérdida de estratos de preparación y polícromos efectuados por un elevado espesor y concentración de humedad.



Figura 166. Pérdida volumétrica de los dedos del Niño Jesús.

7.13. Imagen de San Antonio de Padua.

La imagen presenta a primera vista un notable repinte, que abarca el completo de la pieza. Esta repolicromía oculta parte de los daños subyacentes. Muchos de estos daños han traspasado a los estratos superficiales. Algunos de esos daños son craqueladuras y grietas devenidos por la alta presión a la que la policromía se ha visto ligada por efectos de higroscopicidad de la madera, con ello, se observan pérdidas en la policromía y grietas longitudinales. El Niño Jesús presenta bastante suciedad y manchas en la carnación, así como grietas.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones		Separación	X
Lagunas	X	Manchas		Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	X	Otras	
Observaciones					
La obra se ha visto desplazada considerablemente de un lugar a otro de la Parroquia (estando en un primer momento en el Retablo de las Animas, tras ello se retiró del culto a la Sacristía, luego pasó al de la Misericordia y recientemente, tras las festividades de Semana Santa del año 2019 pasó a ubicarse en el retablo del Rosario), es bien sabido los diversos gradientes de humedad y temperatura que hay en cada zona. El movimiento del soporte se ha visto en mayor medida afectado, provocando la aparición de las grietas.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores	X	Otras	
Estrato de policromía					
Cuardeado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas		Intervenciones anteriores	X	Intervenciones de restauración anteriores	X
Otras					
Observaciones					
En relación a los desplazamientos, si estos no los lleva a cabo una persona formada en el sector, en este caso de la conservación de obras, la obra puede sufrir un daño instantáneo o gradual, esto es posible que se haya agravado dado la fragilidad y vulnerabilidad de la imagen al encontrarse al nivel					

del satabanco. Uno de los mayores agravantes a este hecho es la pérdida polícroma, tal y como ocurre en las partes salientes de la vestidura del Santo. “La manipulación de una obra de arte somete a la misma a un riesgo de deterioro, que puede ser mayor o menor en función de las circunstancias en las que se produzca o de la manera en que se realice.”⁵¹.

La repolicromía aplicada ha contribuido a la alteración de la imagen, creando craqueladuras. Se trata de una obra que se encontraba en un estado precario antes de su intervención, sin embargo, llevando a cabo la comparativa con la fotografía realizada en los años 60, la imagen adquiere un cambio considerable con la que actualmente se expone.

Por último, mencionar que el Niño Jesús presenta los mismos daños que la pieza del Santo. En este caso, se observan varias capas de policromía y una suciedad y manchas considerables.

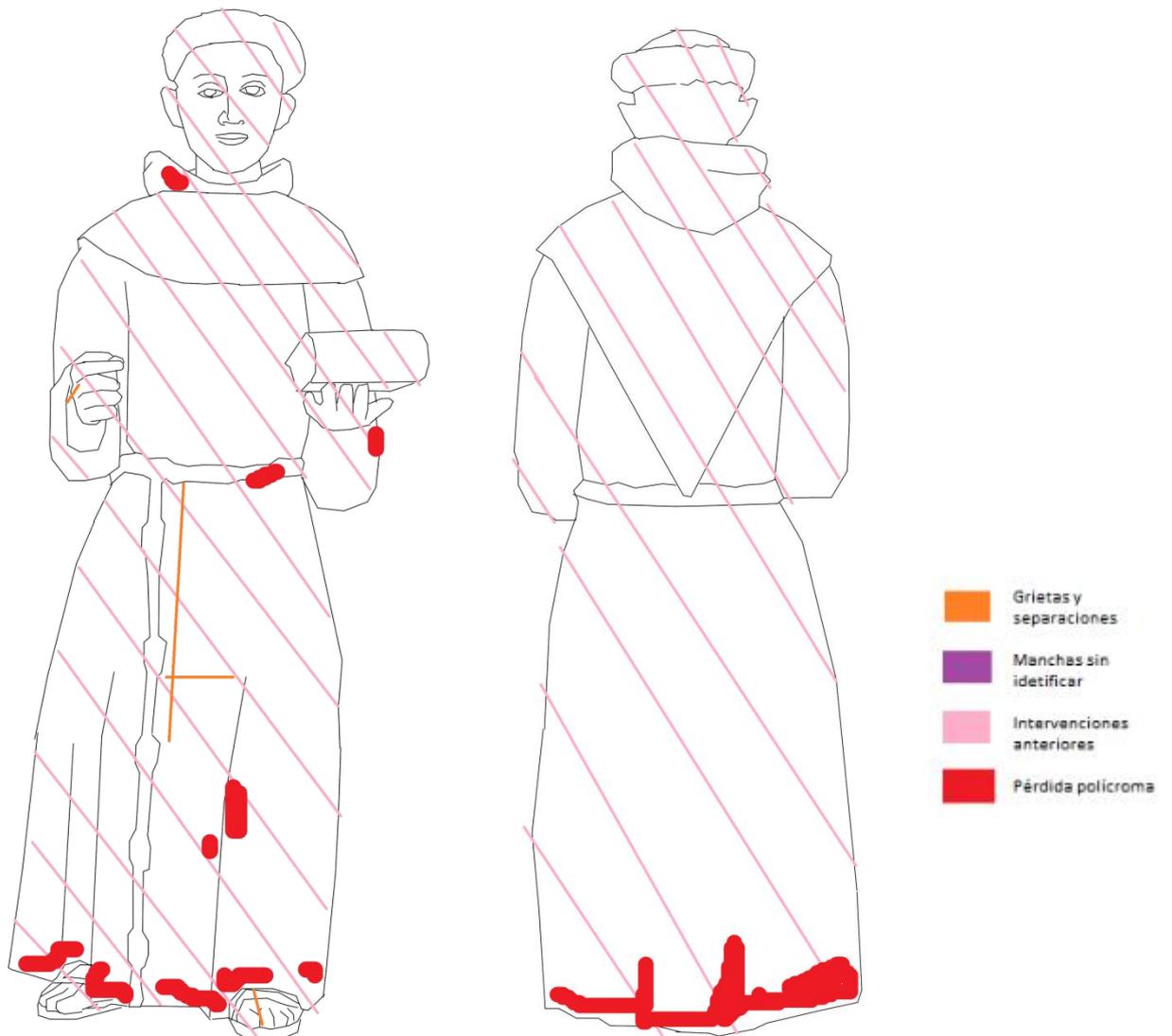


Figura 167. Mapa de daños de San Antonio de Padua. Anverso y reverso.

⁵¹ MONTERO, EUGENIA, M. *Gestión de movimientos de la colección estable del Museo del Prado*. Frágil. Pág. 88. https://campusvirtual.ull.es/1718/pluginfile.php/257767/mod_resource/content/4/14517.pdf



Figura 168. Grieta del soporte.



Figura 169. Repinte.

7.14. Imagen de la Virgen del Rosario.

La imagen del Rosario presenta una importante intervención en general. En este caso, solo se ha intervenido en la estructura del mismo. No se tiene pruebas de ello pero según fuentes orales la estructura anterior se encontraba en un deplorable estado. Debido a esta reciente intervención solo es posible evaluar el estado del busto, cabello y manos de la Virgen.

A términos generales en estas zonas especificadas, se presentan pequeñas grietas del soporte, daños devenidos por el mismo a los estratos pictóricos, por consiguiente se observan cuarteados en la pintura y consecutiva falta de adhesión. Este tipo de daños se observa también en la cabellera. Hay presencia de lagunas pictóricas. Aún así, la carnación de la Virgen se encuentra en muy buen estado.

Estado de conservación					
Soporte					
Grietas	X	Deformaciones		Separación	X
Lagunas		Manchas		Alteraciones biológicas o microbiológicas	
Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores	X	Otras	
Observaciones					
Presenta intervenciones en la estructura de candelero, realizadas por el profesor en Bellas Artes Francisco Javier Viña. Este tipo de alteraciones especificadas hacen alusión a la carnación y cabello de las dos imágenes.					
Estrato de preparación					
Daños devenidos del soporte	X	Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X
Daños provocados a la policromía	X	Intervenciones anteriores		Otras	
Estrato de policromía					
Cuarteado/ grietas	X	Falta de adhesión	X	Lagunas	X
Alteraciones cromáticas	X	Intervenciones anteriores		Intervenciones de restauración anteriores	
Otras					
Observaciones					
El cabello es el que se ha visto más afectado en comparación al estado de la carnación. En esta última, el rostro se ha visto afectado por un constante flujo de agua venido desde la parte superior de donde se encontrara, pues se debe recordar que esta imagen ha sido colocada en distintas zonas, una de ellas en el retablo de la ahora Virgen de Abona.					

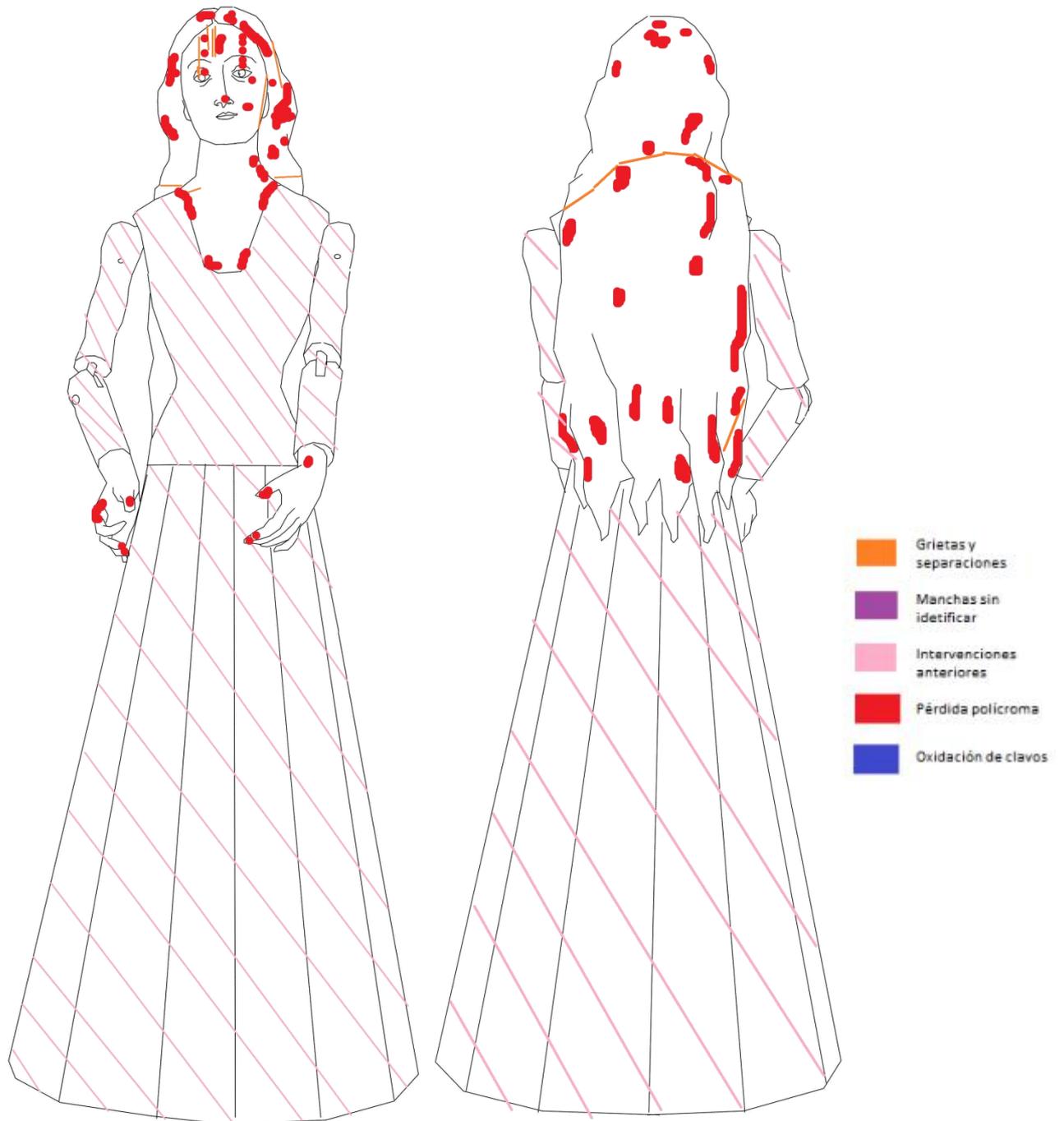


Figura 170. Mapa de daños de la Virgen del Rosario. Anverso y reverso.



Figura 171. Presencia de una posible escorrentía, con la consecutiva pérdida polícroma.



Figura 172. Detalle de la pérdida polícroma por el flujo de agua.

8. Daños comunes.

Una vez estudiadas cada una de las piezas y las condiciones del espacio en las que se encuentran, se proponen una serie de soluciones ante la generalidad de los daños que parecen incidir de la misma forma en cada una de las obras. De forma general, la mayor parte de esos daños han venido fundamentados y acaecidos por la concentración de humedad en el ambiente a lo largo de los siglos que ha contribuido a la formación de grietas, separación y deformación de las piezas constituyentes. El continuo abandono y la manipulación de las mismas han supuesto un agravante a estos factores últimos.

8.1. Daños comunes en los retablos:

		Retablo Nazareno	Retablo de Santa Rita	Retablo de Ánimas	Retablo de la Misericordia
Soporte	Grietas	X	X	X	X
	Deformaciones	X	X	X	X
	Separación	X	X	X	X
	Lagunas	X	X	X	X
	Manchas	X	X	X	X
	Alteraciones biológicas			X	
	Intervenciones anteriores	X	X	X	X
	Intervenciones de restauración anteriores				
	Otras				
Preparación	Daños devenidos del soporte	X	X	X	X
	Grietas	X	X	X	X
	Falta de adhesión	X	X	X	X
	Daños provocados a la policromía	X	X	X	X
	Intervenciones anteriores			X	X
	Otras				
Policromía	Grietas	X	X	X	X
	Falta de adhesión	X	X	X	X
	Lagunas	X	X	X	X
	Alteraciones cromáticas	X	X	X	X
	Intervenciones anteriores			X	X
	Intervenciones de restauración anteriores				
	Otras				



Figura 173. Porcentajes de deterioros y daños en el soporte de los retablos.



Figura 174. Porcentajes de deterioros y daos en la preparación de los retablos.

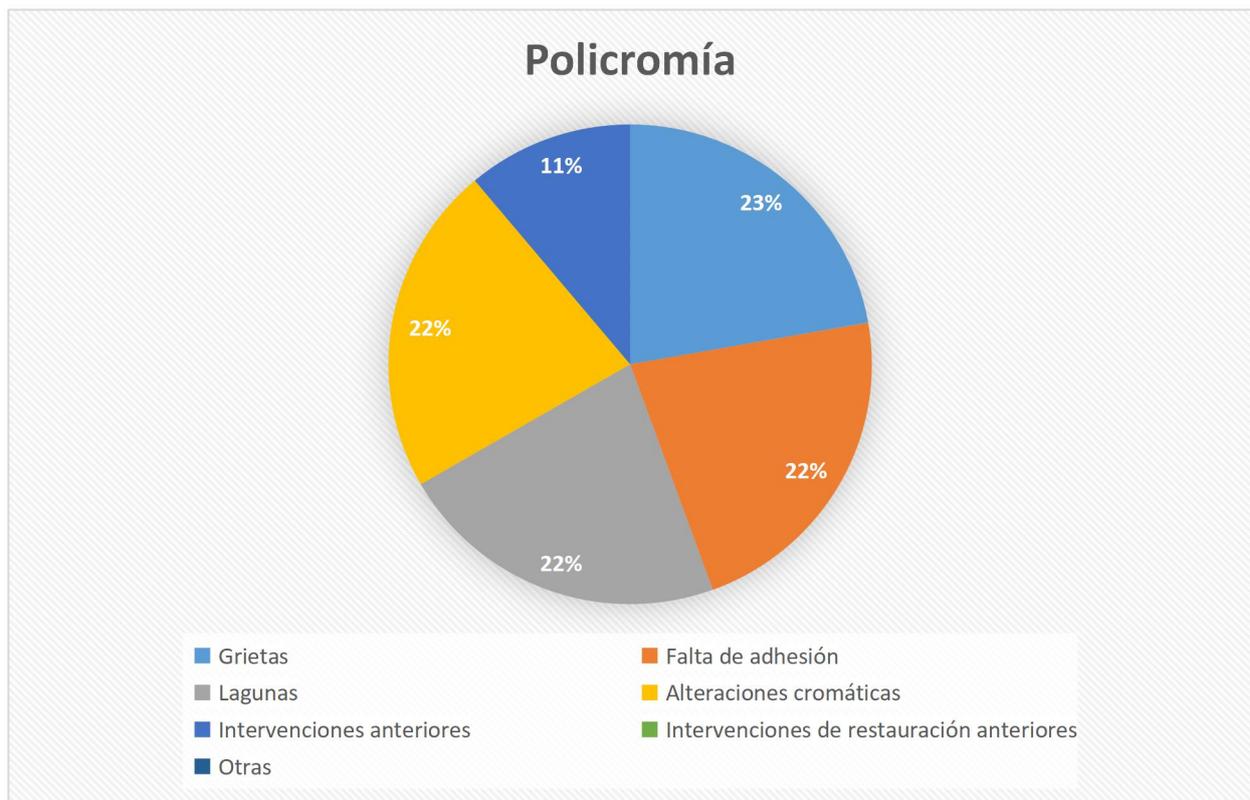


Figura 175. Porcentajes de daños y deterioros en la policromía de los retablos.

8.2. Daños comunes de las imágenes:

		Santa Rita de Casia	Jesús Nazareno	Virgen de la Dolorosa	Cristo de la Misericordia	San Juan Evangelista	Virgen del Carmen	San José	San Antonio de Padua	Virgen del Rosario
Soporte	Grietas	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Deformaciones		X		X	X	X	X		
	Separación	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Lagunas	X	X	X	X	X	X	X	X	
	Manchas				X	X	X	X		
	Alteraciones biológicas					X				
	Intervenciones anteriores	X	X	X		X	X	X	X	
	Intervenciones de restauración anteriores		X						X	X
Otras										
Preparación	Daños devenidos del soporte	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Grietas	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Falta de adhesión	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Daños provocados a la policromía	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Intervenciones anteriores		X				X	X	X	
	Otras									
Policromía	Grietas	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Falta de adhesión	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Lagunas	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Alteraciones cromáticas	X			X	X				X
	Intervenciones anteriores	X	X	X	X	X	X	X	X	
	Intervenciones de restauración anteriores		X						X	
	Otras									

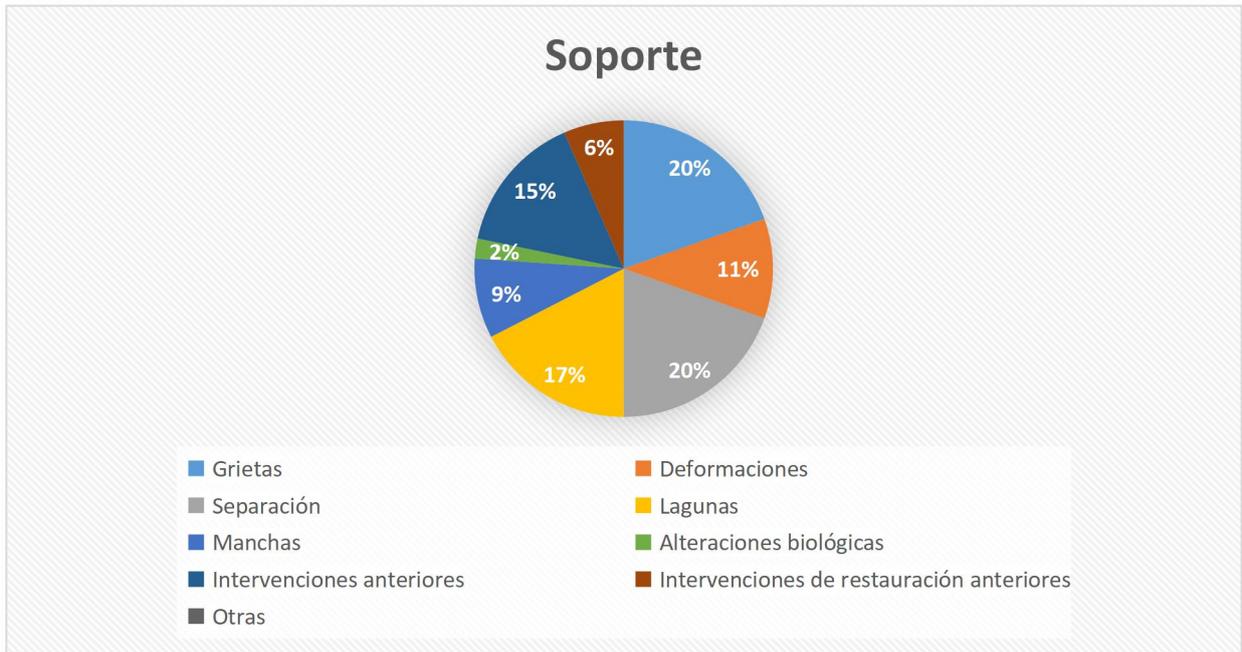


Figura 176. Porcentajes de daños y deterioros en el soporte de imágenes.



Figura 177. Porcentajes de daños y deterioros en la preparación de imágenes.

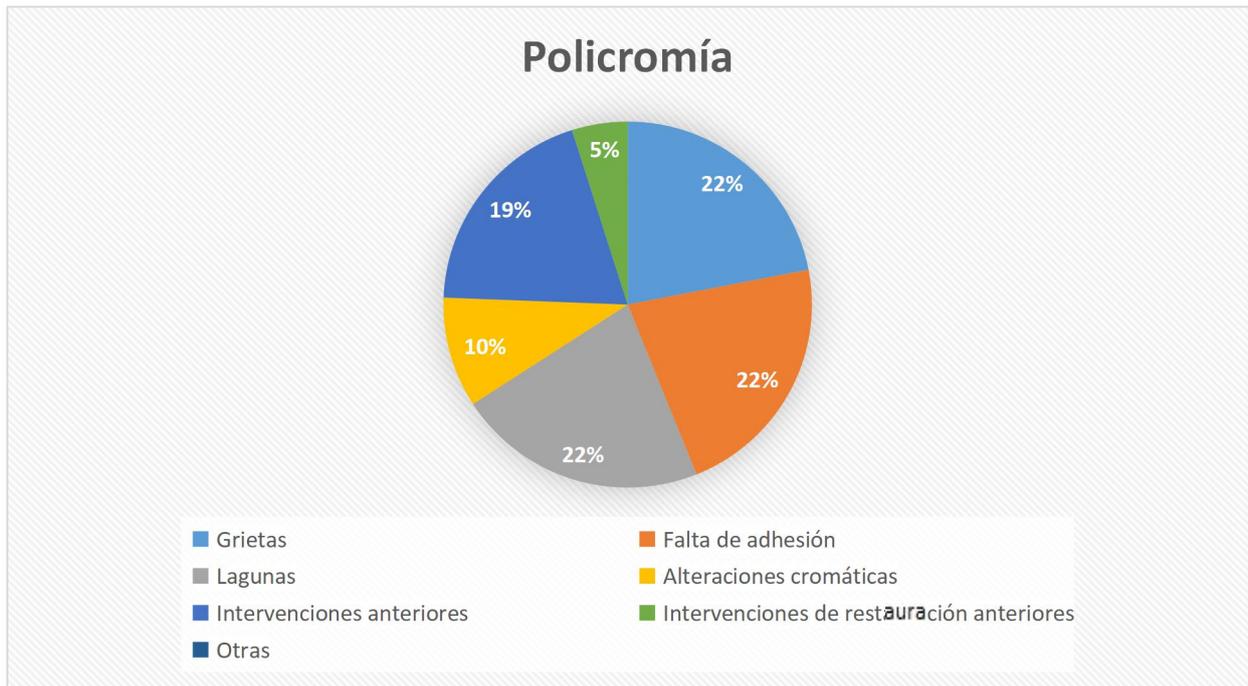


Figura 178. Porcentajes de daños y deterioros en la policromía de imágenes.

9. Propuesta de restauración y conservación.

En este apartado se llevará a cabo una propuesta general de la intervención de restauración y conservación de las piezas. Es importante tener en cuenta, que cada pieza presenta una serie de daños y alteraciones particulares, por ello se insiste en el estudio minucioso previo a la restauración de cada obra.

Estudios previos.

- 1- Análisis directo con luz directa, rasante y transmitida.
- 2- Fotografías visibles, U.V., I.R., radiológico, etc. En el caso de la imagen de San Antonio de Padua convendría llevar a cabo un estudio radiológico y una exploración completa mediante TAC para comprobar el número de capas de repolicromías que lo conforma y su sistema constructivo.
- 3- Extracción de muestras: De zonas poco visibles pero de importancia para el estudio (policromía y madera).

Soporte.

- 1- Desmontaje: Para el caso de los retablos.
- 2- Limpieza superficial: Esta se puede realizar mediante una brocha de pelo suave, con ayuda de un aspirador, desde las partes superiores hasta las inferiores (en el caso de los retablos se precisará de andamios).
- 3- Eliminación de añadidos: De intervenciones anteriores que afecten significativamente a la obra, como clavos de forja, tornillos, pernos metálicos, cableado eléctrico, partes añadidas, etc. Esto ocurre en los casos de algunos de los retablos y en algunas imágenes, como ocurre en los alambres colocados en la fijación de las extremidades.
- 4- Desinsectación. Tanto en el reverso como en el anverso. En este caso, solo se ha encontrado alteraciones de este tipo en la imagen de San Juan Evangelista, pudiendo ser posible la presencia de los mismos en algunos de los retablos.
- 5- Consolidación de la madera. De carácter general para todas las obras descritas, pues es uno de los principales daños.
- 6- Refuerzo de elementos estructurales en el caso de los retablos, y algunas de las imágenes que presenten serios problemas de estabilidad. En ellos se encuentran involucrados todos los retablos descritos y algunas de las imágenes, como el Nazareno, San Juan Evangelista y la Virgen del Carmen.
- 7- Reconstrucción de pérdidas del soporte/ Reintegración volumétrica: Mediante el uso de resina epoxi en grietas o separaciones del soporte, una vez secas deberán tallarse. En caso del conglomerado de los retablos, es necesario sustituirlo por otro tipo de madera correspondiente a la original o de similares características. Colocar tablas a la medida de los huecos que quedan, en el caso de los retablos debido al retranqueo de las tablas del altar. Las partes de madera que vayan a ser reconstruidas deben tratarse previamente mediante fungicidas e insecticidas.

En las imágenes de la Virgen del Carmen, de San Juan Evangelista y del Nazareno sería conveniente, no solo realizar un examen de la estructura de candelero, sino, en caso de que fuese necesario, proceder a una nueva construcción de este sistema o sustitución de tablas nuevas.

Para este apartado es imprescindible que el restaurador cuente con la ayuda de carpinteros o ebanistas que hayan estudiado previamente la obra.

Policromía.

- 1- Fijación del color. Esto podrá realizarse incluso, a la misma vez que se realiza la limpieza mecánica del conjunto, debido a posibles pérdidas de los estratos por falta de adhesión.
- 2- Test de solubilidad. La elección adecuada de los disolventes debe realizarse en función a distintas intensidades y proporciones, de menor a mayor.
- 3- Eliminación de repintes. Suelen presentarse purpurinas para los dorados o acrílicos para la policromía, lo cual debe ser retirado.
- 4- Limpieza de la policromía.
- 5- Proceso de estucado o embolado: Mediante la técnica tradicional (sulfato cálcico + cola de conejo hidratada) y embolado (bol rojo + cola de conejo en agua).
- 6- Aplicación de una capa de intervención: Mediante resina acrílica.
- 7- Reintegración cromática (dorado o policromía): Dorado (pan de oro o iriodín) y policromía (Acuarelas, pigmentos aglutinados con goma arábiga, pigmentos al barniz).
- 8- Protección final.

10. Medidas para la conservación.

Todas las obras aquí expuestas obedecen a una misma función: la del culto. No se trata de obras que se expongan en un museo sino que son pertenecientes a la Parroquia protagonista, y como tal deben restaurarse y conservarse de acuerdo a una serie de criterios que cumplan dichas premisas. Por ello, se debe cuidar y velar también el entorno en el que van a ser expuestas.

Este entorno cumple con una serie de condicionantes que agravaban las situaciones de las obras, en mayor medida en el caso de los retablos al estar directamente anclados al suelo y pared. Sin embargo, las imágenes también se han visto agravadas por estos condicionantes a lo largo de los años. Es por ello, que la humedad se trata de uno de los principales agentes de alteración. En este caso, se debe apostar por una adecuada ventilación de la zona, creando una corriente de aire que circule de forma conveniente, esto será suficiente en el horario de apertura.

Esta corriente de aire podría circular trazando un recorrido diagonal, desde la puerta lateral norte de entrada hasta la sacristía y viceversa, contribuyendo a un reparto del aire y eliminación de zonas estancas. Este problema también se puede solucionar mediante el acoplamiento de sistemas de ventilación (sin aire acondicionado, solo con aire exterior), sistemas de extracción o aires acondicionados con componentes deshumificadores que se activen ante la presencia del ascenso del punto de condensación, todos ellos ubicados en puntos determinados de la sede, ya que mediante el motor acoplado estos ventiladores (de varias marcas en el mercado) llevan a cabo la correcta climatización del espacio, estableciendo un reparto uniforme. Estos sistemas contribuyen a remover el aire entrante y el aire estanco.

La humedad filtrada a través del pavimento se podría solucionar mediante la incorporación de una capa intermedia entre el suelo y la losa, de material plástico que funciona como una potente barrera

capilar que impide el ascenso del agua. También es efectivo la aplicación de una capa de grava gruesa⁵². Es conveniente, la instalación de sistemas aislantes tanto en paredes, suelos como techos.

Con estas medidas la desaparición de altas concentraciones de humedad preverán de la aparición de microorganismos y determinados insectos xilófagos.

El control de la humedad y temperatura por medio de dispositivos especializados es una de las soluciones más convenientes para evaluar y corregir estos parámetros.

Otros de los agentes de alteración de mayor prevalencia son los que tienen que ver con las intervenciones anteriores, entre las que se encuentran incorporaciones de elementos ajenos a las obras e inadecuadas manipulaciones. Por ello, es conveniente, que en el cuidado y conservación de las obras se tenga consciencia del material que se trata y los comportamientos que pueden estar relacionados. De esta manera, las personas que se encarguen del cuidado de las obras deben tener en cuenta los puntos que el conservador - restaurador establezca tras los procesos de restauración. En ellos, se debe prefijar las condiciones de temperatura, humedad relativa y contaminación, así como el control de plagas y evaluación periódica del entorno.

Por otro lado, las manipulaciones deben efectuarse solo cuando sea necesario y por mano experta. No se debe realizar estas acciones cuando la obra se encuentra en mal estado. Si en el caso de las imágenes estas poseen atributos, se deben manipular por separado.

En fechas destacadas la Parroquia suele estar provista de flores y demás materiales de carácter orgánico, esto debe evitarse en la medida de lo posible para poder circunvalar apariciones de microorganismos. En resumidas cuentas, se debe proseguir siempre con un control periódico del recinto por mano experta o por el personal al cargo, que tenga el suficiente conocimiento previo que se le otorgue por mano de un especialista.

La limpieza de las obras no se deben realizar mediante el empleo de productos líquidos (en el caso de obras estado crítico de deterioro no se debe efectuar). Las limpiezas se deben realizar mediante instrumentos suaves, como plumeros, brochas o pinceles suaves.

Estas son medidas que se convierten en puntos de prevención para la conservación de las piezas hasta la llegada de sus correspondientes restauraciones.

Otras propuestas.

Este trabajo propone también la creación de un lugar de exposición. Esto es debido al abandono y mala conservación de piezas y elementos de importante valor histórico- artístico, que hay en los objetos de la sacristía y el sótano (al cual no se ha podido acceder). Para estos elementos como elementos de orfebrería existentes, el sarcófago del Cristo de la Misericordia, las antiguas andas de la Virgen de Abona, ropajes, imágenes y posiblemente, documentación antigua, sería conveniente y de importante necesidad la creación de un espacio museístico en una de las habitaciones de la Casa parroquial o en la misma Sacristía. Con vitrinas equipadas para los elementos de orfebrería, adecuación de las piezas abandonadas, y la instalación de importantes controles medioambientales y lumínicos y de seguridad, mediante luces fluorescentes blancas Led.

Finalmente, la creación de trípticos y cartelas para la información de las piezas e historia del recinto en el que se encuentra podría incrementar el conocimiento del patrimonio existente en este templo, uno de los más importantes del sur. De esta forma, la consciencia patrimonial de lo que allí se expone y alberga se expandirá, no solo a los turistas sino a los que cuiden de este templo y velen por su patrimonio, ellos, la gente de este pueblo de Arico.

⁵² *Guía para el Control de la Humedad en el Diseño, Construcción y Mantenimiento de Edificaciones*. United States Environmental Protection Agency. (Abril 2016), p. 19.

Los trípticos, incluirían información de la historicidad de la Parroquia, con una breve y concisa recopilación de datos acerca de su creación y desarrollo, citando las fuentes recavadas. En él también se dispondría de un pequeño plano que indicaría la identificación y colocación de cada imagen y retablo, con la oportuna señalización de la estancia museística. Esta información se encontraría, a poder ser y facilitar el entendimiento, en tres idiomas, el castellano, inglés y alemán.

Luego, de forma independiente y al lado de cada obra se colocaría la información de cada una con los siguientes datos:

- Título de la obra.
- Autor.
- Lugar y año de creación y finalización.
- Tipo de obra: escultórica o mobiliario.
- Técnica.
- Breve descripción de su valor histórico/ artístico.

Planos del contenido del tríptico.



Figura 179. Anverso del tríptico. Muestrario.

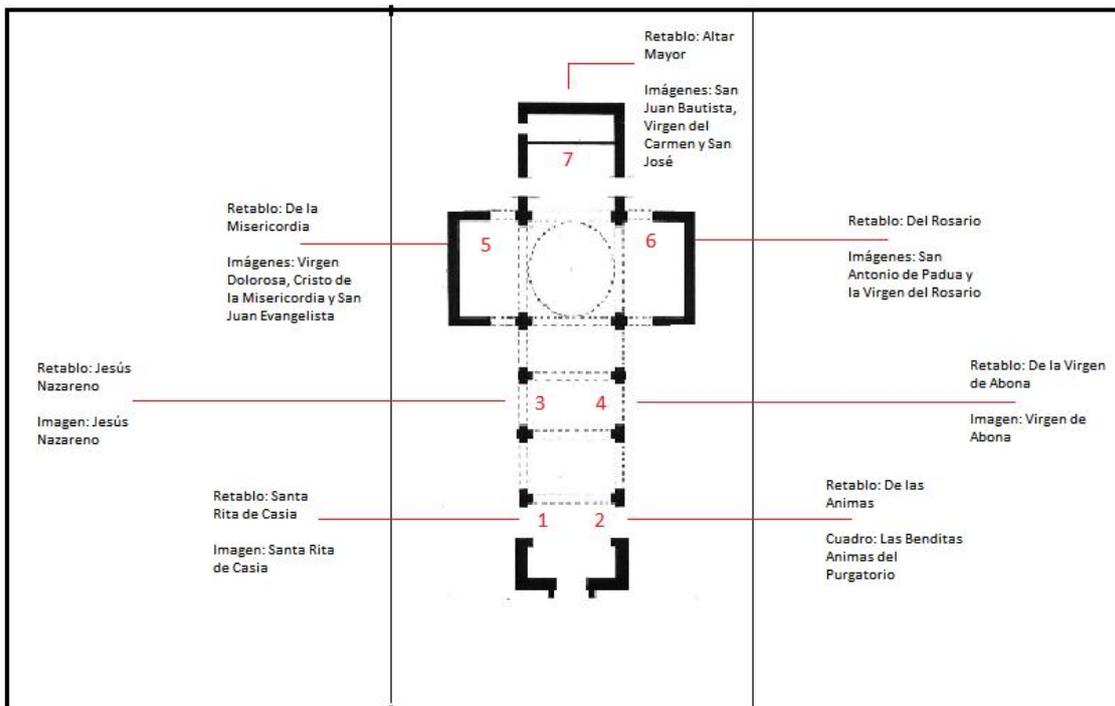


Figura 180. Reverso del tríptico. Mustrario.

11. Conclusiones.

- El estudio se ha acondicionado debido a ciertas circunstancias que han dificultado la expansión de estudios y análisis. El no poder sacar las obras del recinto ha sido el principal motivo límite para los estudios posteriores.
- Los estudios físico- químicos constituyeron un importante punto de partida para la comprensión y estudio de las obras.
- Gracias a los análisis globales se pudieron recopilar datos en cuanto al estado de conservación así como la elaboración del sistema constructivo de las mismas.
- Los análisis de micromuestras de capas policromas y de protección garantizaron un estudio mucho más pormenorizado, como la creación de paletas comunes de pigmentos empleados, presencia de repintes o repolicromías y qué tipo de aglutinante es empleado en cada estrato.
- El estudio mediante FTIR y CG/EM garantizaron la inexistencia de capa de protección en el retablo del Nazareno, mostrando únicamente restos de cera en su superficie, que gracias al análisis visual se ha llegado a la conclusión de que posiblemente se trate del derrame producido por el encendido de las velas.
- El empleo de luces portables de U.V. no pudo certificar la presencia de capa de protección en las imágenes. Para ello, es necesario contar con luces U.V. y espacios adaptados a tal fin. El empleo final de las luces portables permitió certificar ciertos aspectos en cuanto al estado en el que se encontraban las piezas, como la presencia de repintes, repolicromía o faltas en las mismas.
- Se requiere de un mayor estudio en el caso de la imagen de San Antonio de Padua, pues además de tratarse de una de las imágenes más antiguas de la parroquia, no se ha podido llevar a cabo estudios de su capa de protección ni certificar con exactitud el sistema constructivo de la misma por motivos de tiempo. Los resultados de la micromuestra tomada afirman de la existencia de repolicromías pero no llega a esclarecer la capa de preparación de la misma.
- En el caso de los análisis de micromuestras de los retablos es necesario recurrir cuando se proceda a su restauración a la extracción de varias muestras. Esto pasaría igual en el caso de las imágenes.
- Las limitaciones sistémicas encontradas en los resultados analizados de los materiales de las capas de preparación, de pintura y de protección deben ser superadas con la introducción de nuevas técnicas de estudios de las probetas de micromuestras que no causen fenómenos con daños a los contenidos de estas capas. La solución está en la combinación de la información obtenida con nuestras técnicas actuales con la procedente de alguna otra nueva (de efectos no-destructivos a nivel molecular) que lleve la información concluyente sobre la composición de la capa pictórica.
- Las condiciones de humedad y temperatura tomadas son medianamente favorables, sin embargo, la concentración de la humedad a lo largo de los años, la falta de ventilación y la falta de cuidado en las obras ha sido un importante agente de deterioro.
- Las condiciones lumínicas no afectan en mayor medida a las obras, sobre todo, teniendo en cuenta que estas fuentes solo se encienden dos veces a la semana en horario de liturgia, y que a su vez, no incrementan el límite de exposición lumínica en un año.
- La catalogación realizada ha servido de incremento a la poca información que se tenía de las obras de esta parroquia. Esta nueva información cuenta con análisis estilísticos detallados de cada obra y el estudio del sistema constructivo.

- El estado de conservación ha sido de suma importancia en este trabajo, pues sin el cual, no se podría enfatizar el poco cuidado que han tenido las obras y la necesidad de tomar conciencia del patrimonio que se tiene. Luego, se ha procedido a una suma total de daños para evaluar el estado común que ha afectado a las piezas y poder ofrecer soluciones al respecto.

- Las propuestas de restauración van dirigidos en cuanto a medidas del soporte y la policromía, así como sugerir la aplicación de una protección final. Se propone un desmontaje para el caso de los retablos, pues no poseen suficiente estabilidad, además de eliminar añadidos que no correspondan con la iconografía del conjunto o afecten al original. Se precisa de reconstrucciones volumétricas, desinsectaciones, limpiezas superficiales y consolidaciones. En caso de la policromía, es necesario en la gran mayoría de obras estudiadas la fijación del color, realizar tests de solubilidad para limpiezas y eliminación de repintes o repolicromías, proceder a estucados y a embolados en los casos en los que se necesite. Posteriormente, se deberá aplicar un barniz retoque que proteja todo lo anterior y proceder a una reintegración cromática.

- La conservación del lugar es una medida imprescindible y urgente en el caso de las condiciones que se han obtenido de la parroquia de San Juan Bautista. Los procesos acumulativos de algunos factores ambientales, el abandono y las inadecuadas manipulaciones han conllevado a la situación en la que hoy día se encuentran las obras del centro parroquial. Se exige, por tanto, un control de las condiciones de humedad y temperatura, aislar las obras de las paredes y suelo, establecer una correcta ventilación de la zona, no mover las obras (en ningún caso las que se encuentren en peor estado) y en el caso de que se debiera poseer los conocimientos necesarios para una adecuada manipulación, la limpieza debe realizarse mediante brochas o plumeros.

- Finalmente, se ha propuesto la realización de un tríptico informativo acerca de la parroquia y la localización de sus obras que refuerce el conocimiento del patrimonio allí encontrado. Por otro lado, se insiste en la creación de fichas identificadoras de cada obra. Además, se propone la creación de un espacio expositor de todas aquellas piezas mal conservadas y abandonadas que la parroquia posee.

12. Bibliografía.

- MARTÍN FERNÁNDEZ, C.S. *La geografía del sur de Tenerife, un análisis bibliográfico*. II Jornadas de Historia del Sur de Tenerife. (Arona: Llanoazur, 2010).
- CORRALES ZUMBADO, C. *Tesoro lexiográfico del español de Canarias*. (Madrid: Real Academia Española, 1992).
- DELGADO GÓMEZ, J.F. *El menceyato de Abona: Arico, Granadilla, San Miguel, Arona, Vilaflor*. (Canarias: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1995).
- 100 años de la Villa de Arico*. (Tenerife: Ilustre Ayuntamiento de Villa de Arico, 2016).
- DE VIERA Y CLAVIJO, J. *Historia General de las Islas Canarias*. (La Laguna: Nivaria, 2016).
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la Contrarreforma del Concilio de Trento", *Revista Criticón*, Universidad de Oviedo: 51.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. *La emigración canaria a América*. (Stª Cruz de Tenerife: Centro de la cultura popular Canaria, 2005).
- DOMÉNECH CARBÓ, M.T, et al. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. (Valencia: Univesitat Politecnica de Valencia Serv. Publ, 2006).
- STANLEY TAFT, W et al. *The Science of Paintings*. (Springer, 2001).
- MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D. *Historia de Arico*. (Madrid: Iltre. Ayuntamiento de la Villa de Arico, 1991).
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. (Madrid: AKAL, 2011).
- TORRES, P.C. (2015). *Restaurando la historia: La imagen de San Francisco Javier del seminario diocesano de Tenerife* (Trabajo Fin de Grado). Universidad de La Laguna.
- GALANTE, F. *El Cristo de La Laguna, 500 años de historia*. (Sª Cruz de Tenerife: ROMERO, S.L., 2014).
- DUCHET-SUCHAUX, G, et al. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. (Madrid: Alianza EDITORIAL, 2009).
- TRENS, M. *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. (Madrid: Lagasca, 1946).
- GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999).
- Guía para el Control de la Humedad en el Diseño, Construcción y Mantenimiento de Edificaciones*. United States Environmental Protection Agency. (Abril 2016).
-
- España. Decreto 71/2005, de 4 de mayo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Conjunto Histórico, "La Villa de Arico", en el término municipal de Arico, isla de Tenerife. Boletín Oficial de Canarias, 13 de Mayo del 2005, num.93. (Consultado el 25 de enero). Disponible en: <http://www.gobiernodecanarias.org/boc/2005/093/005.html>
- España. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado, 19 de julio de 1985, num. 155. (Consultado el 25 de enero). Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

“El microscopio electrónico de barrido SEM”. Pardell.
<https://www.pardell.es/el-microscopio-electronico-de-barrido-sem.html> (Consultado el 22 de abril).

MEJÍA MOTTA, E.M. (2000). *Arte e historia de la imagen de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Guatemala* (Tesis doctoral). Universidad de San Carlos de Guatemala. Recuperado de http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1216.pdf

“Espectrometría infrarroja por Transformadas de Fourier”. Lublearn.
<http://noria.mx/lublearn/espectrometria-infrarroja-por-transformadas-de-fourier/> (Consultado el 18 de junio).

“¿Qué es un espectrómetro de Resonancia Ciclotrónica de Iones (ICR-FT)?”. IQFR CSIC.
<http://www.iqfr.csic.es/icr/espectrometro.htm>(Consultado el 18 de junio).

“Término: Azul Maya”. Tesoros del Patrimonio Cultural de España.
<http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1016533.html> (Consultado el 23 de julio).

“Paleta de los Antiguos”. Atelier Saint André.
<http://www.atelier-st-andre.net/es/paginas/tecnica/colores/pages/bleus.html> (Consultado el 24 de julio)

Archivo:
A.D.H Archivo Histórico Diocesano de La Laguna.

Bibliografía de imágenes.

Figura 1.
https://lugaresdetenerife.com/wp-content/uploads/2018/04/todos_los_municipios_de_tenerife_compressed.png

Figura 2.
<https://images.climate-data.org/location/880640/climate-graph.png>

Figura 3.
http://fundacionorotava.org/media/canariassigloxix/images/page171_filosofia_011.01.0012.jpg

Figura 4.
<https://1.bp.blogspot.com/-gNQScB-J-Ko/UO6stdqBodI/AAAAAAAAALKE/QAuCxnA5InM/s1600/robayna.jpg>

Figura 5.
<http://blog.octaviordelgado.es/wp-content/uploads/2016/03/Arico-Punta-de-Abona.jpg>

Figura 7. 100 años

Figura 8. 100 años

Figura 9.
<http://blog.octaviordelgado.es/wp-content/uploads/2014/12/Arico-Lomo-1905-1910.jpg>

Figura 13.
<http://blog.octaviordelgado.es/wp-content/uploads/2014/07/Arico-iglesia-San-Juan.jpg>

Figura 18.

<https://www.webtenerife.com/es/tenerife/la-isla/municipios/orotava/lugares-interes/publishingimages/iglesia-san-juan-bautista-fc.jpg>

Figura 19.

<http://www.gobiernodecanarias.org/opencms8/export/sites/cultura/.content/galeria/bics/GranCanaria/204-santa-ana-g.jpg>

Figuras 24,25 y 26. Maquetas realizadas por Luis García Mesa

<http://lgmarquitectura.blogspot.com/2013/11/iglesia-de-san-juan-bautista-arico.html>

Figura 27.

<https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwihm4HYxsjkAhWOxIUkHe46A5kQjRx6BAGBEAQ&url=http%3A%2F%2Fblog.octaviordelgado.es%2Fcategory%2Farico%2Fpage%2F3%2F&psig=AOvVaw1YAXcFpUAFmkbvQeOCtcfq&ust=1568283823459818>

Fotografías de telas del Centro de Documentació i Museu Tèxtil de Terrasa:

- 1 http://imatex.cdmt.es/_cat/fitxa_fitxa.aspx?m=n&num_id=6596&t=114
- 2 http://imatex.cdmt.es/_cat/fitxa_fitxa.aspx?m=n&num_id=3707&t=705
- 3 http://imatex.cdmt.es/_cat/fitxa_fitxa.aspx?m=n&num_id=18233&t=190
- 4 http://imatex.cdmt.es/_cat/fitxa_fitxa.aspx?m=n&num_id=3798&t=701

Figura 95. Imagen extraída del trabajo final de grado de Pablo Luis Torres (2015).

Figura 104.

<http://www.adeje.es/website/contenido/galerias/B661-F9890-cristo-de-la-misericordia.jpg>

13. ANEXO

Este capítulo (Apartado) de ANEXOS recoge los Resultados de los Estudios experimentales siguientes:

- 13.1. Estudios de la capa policroma.
- 13.2. Galería de fotografías por fluorescencia U.V. de zonas de las piezas estudiadas (imágenes y retablos).
- 13.3. Estudio de la capa de protección (barniz).
 - 13.3.1. Resultados de los registros FTIR.

- 13.4. Galería fotográfica de la Catalogación. Descripción de materiales y técnicas.
- 13.5. Fotografías del estado de conservación de las obras expuestas.

13.1. Estudios de la capa policroma.

En esta parte del Apartado de ANEXOS se recogen los Resultados que se indican en el título anterior. Se recoge primero la Tabla con los códigos de las muestras, la localización y el color de la zona de extracción de la obra de que proceden.

A continuación, se describen los Resultados de cada una de las micromuestras (M1-M21) en la secuencia siguiente:

- Fotografía MOLP de la estratigrafía- Fotografía SEM correspondiente.
- Tablas de composición elemental de cada uno de los estratos.
- Tabla global de características de cada micromuestra, incluyendo:

Nº del estrato - Color del estrato en MOLP - Grosor del estrato - Pigmentos y cargas - Observaciones

- Fotografías MOLP de la micropartícula con las dos tinciones correspondientes.

Etiqueta	Nombre de la obra	Color
M1	Retablo de Santa Rita	Blanco
M2	Retablo de la Misericordia	Amarillo
M4	Retablo de las Animas	Amarillo
M8	Imagen de San José (con el Niño Jesús)	Rosa
M9	Imagen de la Virgen del Carmen	Rosa
M10	Retablo del Nazareno	Marrón claro
M11	Imagen del Nazareno	Rojo
M13	Imagen del Nazareno	Negro
M14	Imagen del Nazareno	Marrón oscuro
M15	Imagen del Nazareno	Rosa
M16	Imagen del Cristo de la Misericordia	Marrón
M17	Imagen de la Virgen Dolorosa	Negro
M18	Imagen de San Juan Evangelista	Rosa
M19	Imagen de la Virgen del Rosario	Blanco rosáceo
M20	Imagen de Santa Rita de Casia	Blanco rosáceo
M21	Imagen de San Antonio de Padua	Marrón anaranjado

Tabla 1. Identificación de cada pieza con su etiqueta y el color aparente de la muestra.

M1. Micromuestra de color blanco. Retablo de Santa Rita de Casia.

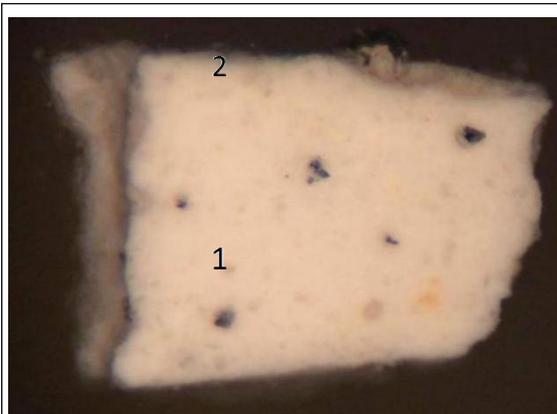


Figura 181. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 1.

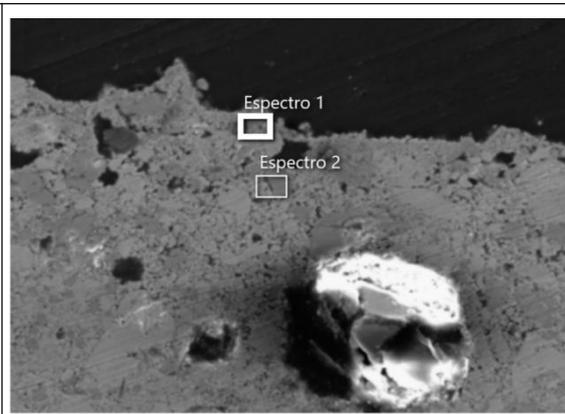
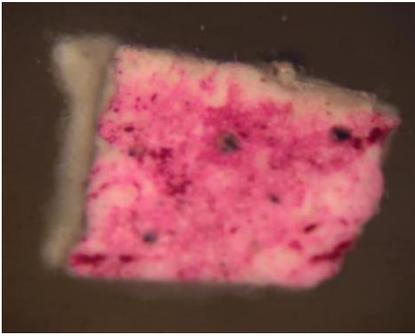
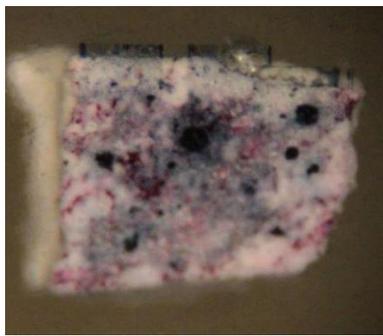


Figura 182. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 1.

Espectro 1. Blanco							
Elemento	O	S	K	Ca	Ba	Pb	Total
% Atómico	69.63	4.52	0.58	0.77	4.94	19.57	100.00

Espectro 2. Blanco					
Elemento	O	S	Ba	Pb	Total
% Atómico	63.40	10.78	14.38	11.44	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
2	Blanco	10	Blanco de plomo, blanco de bario (sulfato de bario BaSO ₄), caliza (carbonato de calcio), K no explicado.	Capa de policromía
1	Blanco	50	Blanco de plomo, blanco de bario, carbonato de bario (mucho más presencia de Ba)	Aparejo

	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
M1		
Se muestra presencia de ambos componentes en los estratos, posiblemente se deba a la aplicación de una cola orgánica		

M2. Micromuestra de color amarillo. Retablo de la Misericordia.

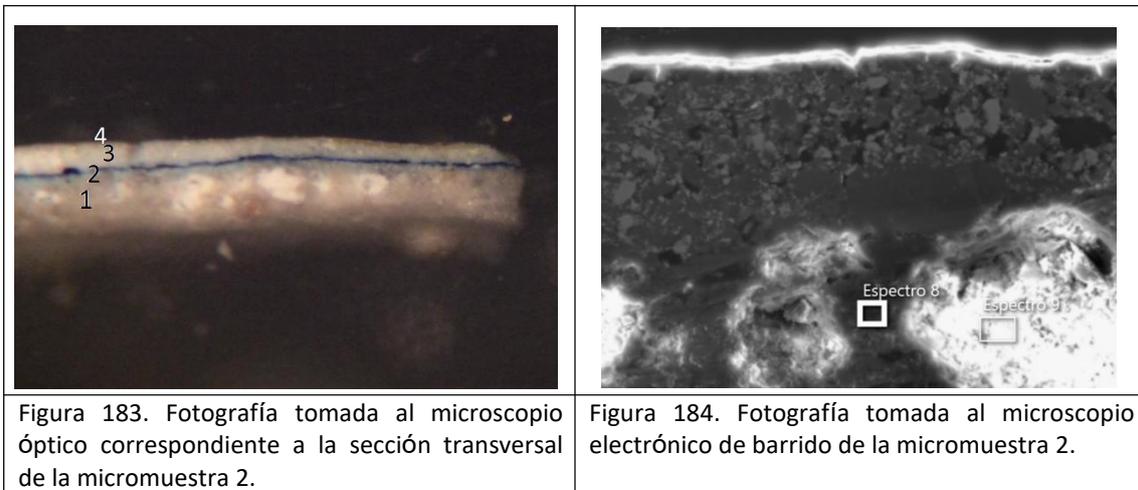


Figura 183. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 2.

Figura 184. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 2.

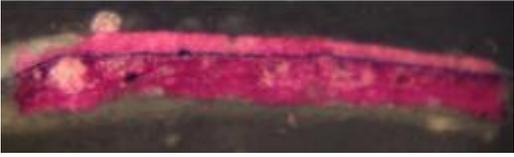
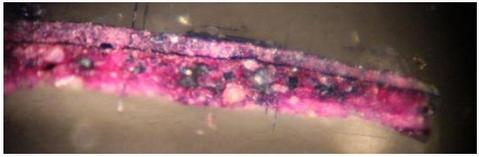
Espectro 1. Blanco								
Elemento	O	Mg	Si	S	Cl	Ca	Pb	Total
% Atómico	53.23	0.35	0.92	21.08	0.60	23.18	0.64	100.00

Espectro 2. Azul										
Elemento	O	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Fe	Pb	Total
% Atómico	67.57	4.84	0.90	0.96	1.25	0.70	17.42	0.43	5.93	100.00

Espectro 3. Blanco							
Elemento	O	Mg	Si	Cl	Ca	Pb	Total
% Atómico	69.41	4.74	0.66	0.56	17.84	6.79	100.00

Espectro 4. Amarillo								
Elemento	O	Mg	Al	Si	Cl	Ca	Pb	Total
% Atómico	73.58	4.80	0.38	0.87	0.98	14.07	5.32	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Amarillo	2	Carbonato de calcio y magnesio (dolomita), Pb ₃ O ₄ (minio), Si y Al arcilla; y blanco de plomo.	Capa de policromía
3	Blanco	5	Carbonato de calcio y de magnesio (dolomita), blanco de plomo, silicato de magnesio (talco)	Aparejo
2	Azul	2	Carbonato de calcio y magnesio (dolomita), blanco de plomo, azul maya	Capa policroma original
1	Blanco	10	Carbonato de calcio (calcita) , sulfato de calcio (yeso), sílice (cuarzo),	Aparejo

M2	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí. Primer, tercer y cuarto estrato	Sí. El segundo estrato posee un aglutinante de tipo graso

M4. Micromuestra de color amarillo. Retablo de Animas.

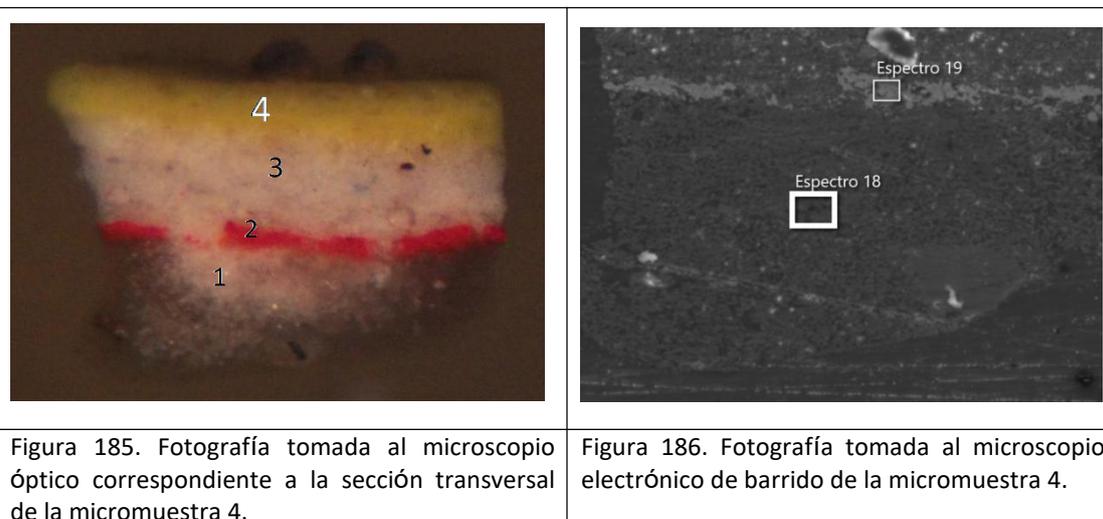


Figura 185. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 4.

Figura 186. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 4.

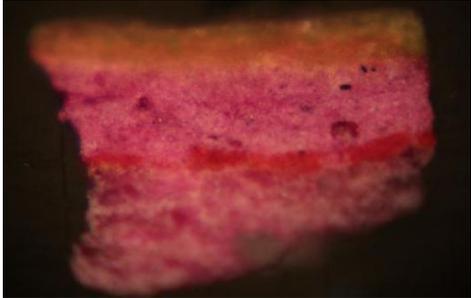
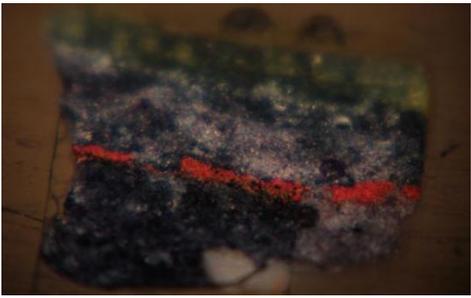
Espectro 1. Blanco					
Elemento	O	S	Cl	Ca	Total
% Atómico	68.41	15.14	0.36	16.10	100.00

Espectro 2. Rojo Bermellón						
Elemento	O	Al	S	Ca	Hg	Total
% Atómico	39.16	0.98	31.82	3.18	24.95	100.00

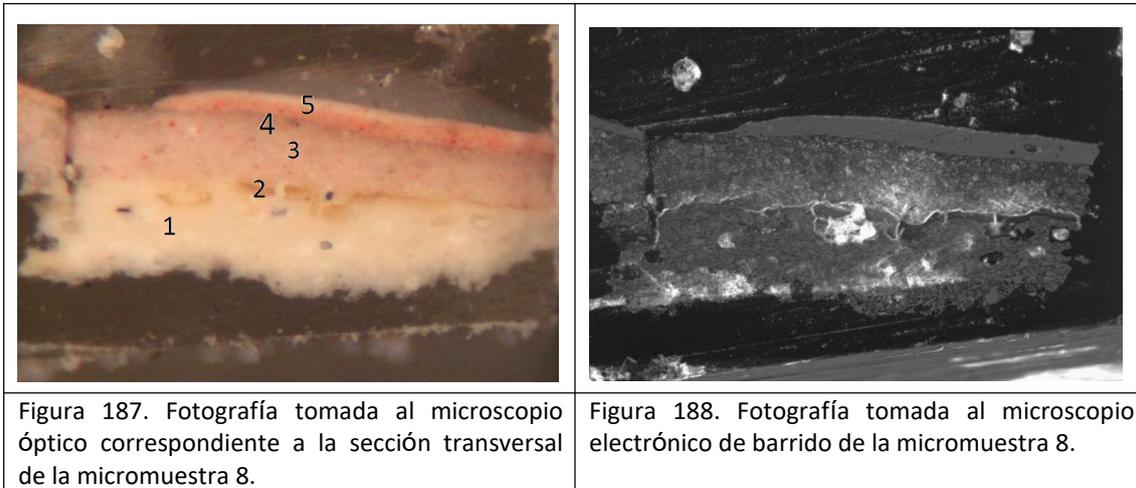
Espectro 3. Blanco									
Elemento	O	Mg	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	63.76	0.63	1.32	5.57	0.36	21.85	2.84	2.91	100.00

Espectro 4. Amarillo									
Elemento	O	Al	Si	S	Cl	Ca	Ba	Pb	Total
% Atómico	59.16	0.57	1.30	14.19	0.39	9.79	13.64	0.95	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Amarillo	5	Sulfato de bario, Pb ₃ O ₄ (minio), carbonato de calcio (calcita), sílice (cuarzo), cloruro de penetración	Capa de policromía
3	Blanco	30	Carbonato cálcico (calcita) , sulfato de bario y sulfuro de zinc (litopón), arcilla (alúmino silicato de magnesio), cloruro de permeación	Aparejo
2	Rojo bermellón	3	Sulfuro de mercurio (bermellón) , sulfato de calcio (yeso), algo de alúmina como soporte blanco del pigmento bermellón	Capa de policromía original
1	Blanco	20	Sulfato de calcio (yeso) , cloruro de penetración, carbonato de calcio (calcita) (m.b.p)	Aparejo

M4	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí. El segundo estrato parece tener material aglutinante de tipo proteico	Sí. Salvo en el segundo estrato. La repolicromía presenta aglutinante de tipo graso

M8. Micromuestra de color rosa. Imagen de San José. Imagen de San José.



Espectro 1. Blanco								
Elemento	O	Al	Si	S	Cl	Ca	Pb	Total
% Atómico	70.55	0.79	1.23	7.07	0.73	7.73	11.91	100.00

Espectro 2. Amarillo											
Elemento	O	Na	Mg	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	73.1	2.24	1.15	1.41	2.99	6.55	2.76	2.60	1.09	6.04	100.00

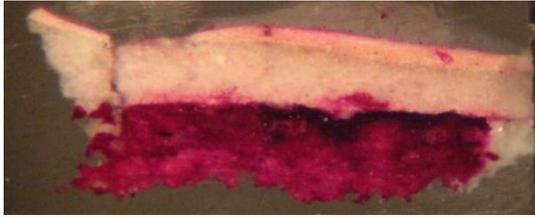
Espectro 3. Rosa claro									
Elemento	O	Na	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	53.29	1.70	11.67	12.80	0.51	3.55	5.29	11.20	100.00

Espectro 4. Rosa											
Elemento	O	Na	Si	S	Cl	Ca	Zn	Br	Ba	Pb	Total
% Atómico	63.7	2.12	0.81	3.90	0.52	19.01	5.04	0.18	3.52	1.13	100.00

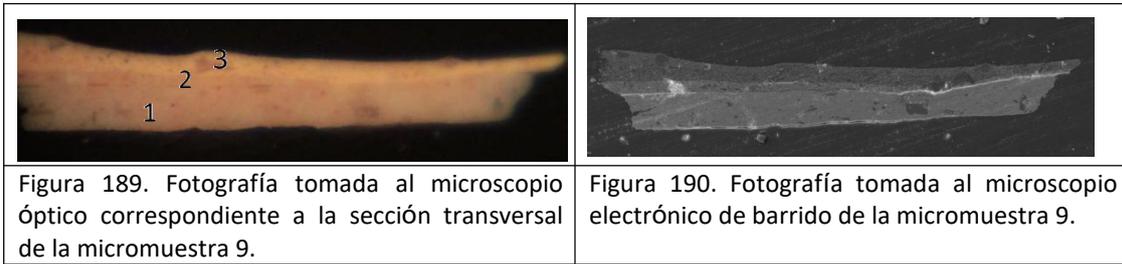
Espectro 5. Rosa claro									
Elemento	O	Na	Al	Si	Cl	K	Ca	Pb	Total
% Atómico	63.39	1.90	0.82	3.13	7.22	1.09	2.66	20.79	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
5	Rosa claro	4	Pb₃O₄ (minio) , blanco de plomo, sílice (cuarzo), óxido de potasio y Al (piedra pómez), carbonato de calcio (calcita), cloro de almacenamiento	Capa de policromía (Carnación)
4	Rosa	2	Calcita , blanco de zinc, blanco de bario, minio, sílice	Aparejo
3	Rosa claro	14	Blanco de bario , blanco de zinc, carbonato de calcio (calcita), Pb ₃ O ₄ (minio), sílice (cuarzo), cloro de permeación	Aparejo

2	Amarillo	3	Pb₃O₄ (minio) , sulfato de calcio (yeso), carbonato de calcio (calcita), blanco de bario, blanco de zinc, cloruro almacenamiento (estrato bastante alterado, altera al plomo, zinc o al Mg), silicato de magnesio (talco), aglutinante sal sódica	Barniz de retoque
1	Blanco	20	Blanco de plomo , sulfato de calcio (yeso), arcilla (caolinita), cloruro de permeación	Aparejo

M8	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí (Primer, segundo y último estrato)	Sí (Solo en el primer y segundo estrato)

M9. Micromuestra de color rosa. Imagen de la Virgen del Carmen.



Espectro 1. Blanco			
Elemento	O	Pb	Total
% Atómico	68.99	31.01	100.00

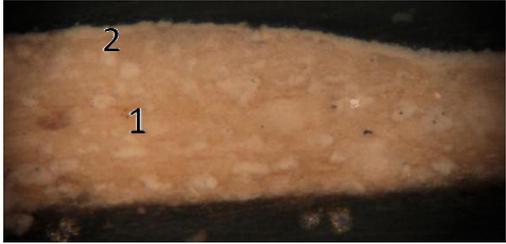
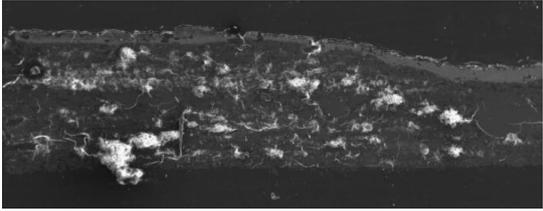
Espectro 2. Rosa claro										
Elemento	O	Na	Al	Si	K	Ca	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	61.41	2.79	1.40	3.64	0.67	0.26	11.48	0.39	17.97	100.00

Espectro 3. Rosa claro/ amarillo														
Elemento	O	N	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Total
% Atómico	55.17	4.64	2.06	1.23	2.06	0.33	4.86	0.40	1.05	10.20	0.94	14.62	2.43	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
3	Rosa claro amarillento	3	Al + Si + óxido férrico: siena, blanco de zinc, blanco de titanio, Ca ₃ (PO ₄) ₂ (negro marfil), cloro de permeación, sulfato de bario y sulfuro de zinc (preparación litopón), Na (posiblemente aglutinante orgánico, sal de sodio)	Capa de policromía
2	Rosa claro	3	Al + K y Si arcilla, blanco de zinc, carbonato de bario. Parte del Pb es Pb ₃ O ₄ (minio) y otro porcentaje es blanco de plomo	Capa de policromía
1	Blanco	5	Blanco de plomo	Capa de policromía

M9	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	No	Sí. Material con aglutinante de tipo graso en las dos capas de policromía

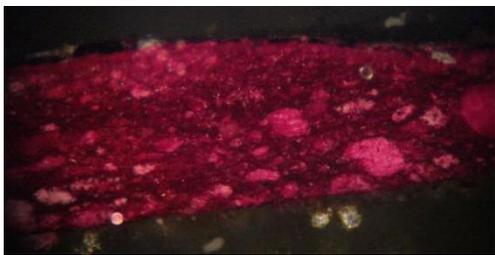
M10. Micromuestra de color marrón claro. Retablo del Nazareno

	
<p>Figura 191. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 10.</p>	<p>Figura 192. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 10.</p>

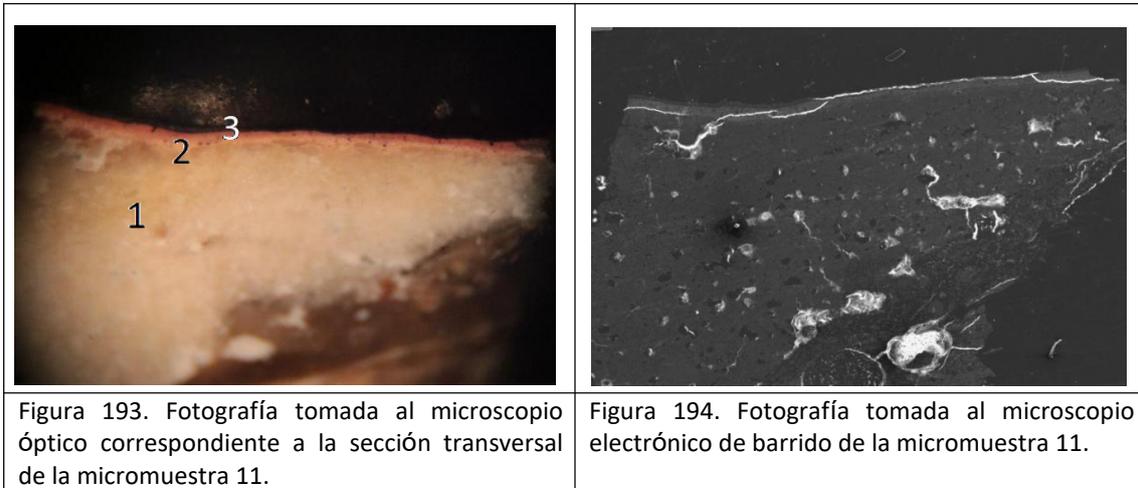
Espectro 1. Blanco							
Elemento	O	Na	Mg	Si	S	Ca	Total
% Atómico	64.80	0.18	0.27	0.49	17.13	17.12	100.00

Espectro 2. Marrón claro											
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	Cl	K	Ca	Fe	Pb	Total
% Atómico	65.83	0.67	0.39	8.96	2.36	1.56	0.48	1.05	6.42	12.30	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
2	Marrón claro	5	Alúmina + Na + Mg + K + óxido de hierro: siena, blanco de plomo	Capa de policromía
1	Blanco	50	Al + Si + Al +, óxido de hierro: siena, blanco de plomo , Mg, Na y K arcilla, carbonato de calcio (calcita)	Aparejo

M10	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí	Sí

M11. Micromuestra de color rojo. Imagen del Nazareno.



Espectro 1. Blanco				
Elemento	O	S	Ca	Total
% Atómico	60.07	19.80	20.13	100.00

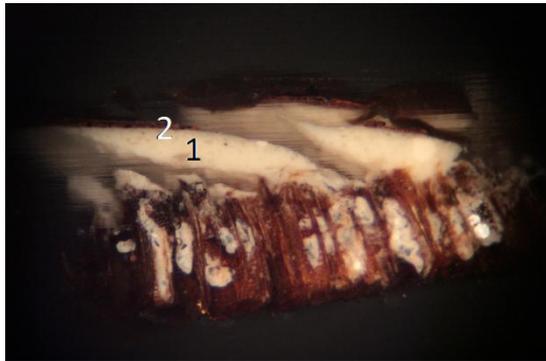
Espectro 2. Marrón claro													
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Total
% Atómico	58.33	0.82	4.52	0.61	2.27	7.56	0.23	5.00	13.03	0.55	3.44	3.65	100.00

Espectro 3. Rojo													
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	S	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	59.61	0.83	1.19	0.88	1.58	4.63	0.36	9.87	2.47	4.23	3.81	10.52	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
3	Rojo	4	Al + Si, Na y Ca arcilla + óxido férrico: siena, sulfato de calcio (yeso), sulfato de bario, blanco de titanio, blanco de zinc, blanco de plomo y Pb₃O₄ (minio)	Capa de policromía
2	Marrón claro	8	Al y Si arcilla + óxido de hierro: siena tostada, sulfato de bario + sulfuro de zinc (litopón), blanco de titanio , carbonato de calcio (calcita), cloro de permeación, Na material aglutinante de sal sódica	Capa de policromía
1	Blanco	100	Sulfato de calcio (yeso) y carbonato cálcico (calcita)	Aparejo

M11	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí (salvo el segundo y tercer estrato)	Sí. Las capas de policromía de aglutinante de tipo graso

M13. Micromuestra de color negro. Imagen Jesús Nazareno.

	
<p>Figura 195. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 13.</p>	<p>Figura 196. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 13.</p>

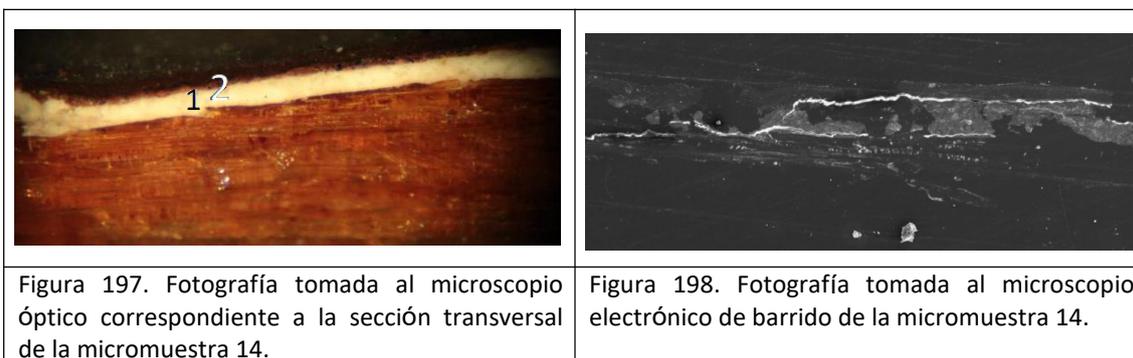
Espectro 1. Blanco									
Elemento	O	Na	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	44.01	7.27	1.21	14.15	0.65	3.48	19.53	9.70	100.00

Espectro 2. Marrón rojizo													
Elemento	O	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Fe	Zn	Ba	Hg	Pb	Total
% Atómico	56.07	0.43	0.75	0.98	14.94	0.41	5.89	0.67	1.19	15.95	1.46	1.27	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
2	Marrón rojizo	5	Al y Si arcilla + óxido férrico: siena, blanco de bario , sulfuro de mercurio (bermellón), Pb ₃ O ₄ (minio), Ca ₃ (PO ₄) ₂ (negro marfil), cloro de permeación, blanco de zinc	Capa de policromía
1	Blanco	10	Blanco de bario, sulfato cálcico (yeso), blanco de zinc , sílice (cuarzo), Na aglutinante con contenido en sal de sodio	Aparejo

M13	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí	Sí (solo el primer estrato)

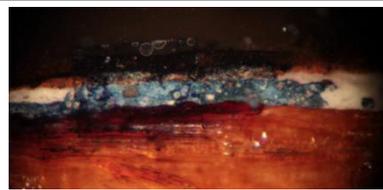
M14. Micromuestra de color marrón oscuro. Imagen Jesús Nazareno.



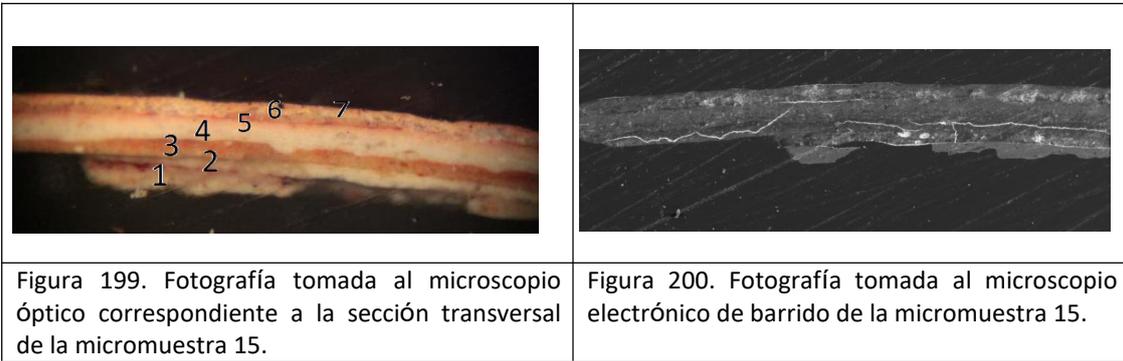
Espectro 1. Blanco									
Elemento	O	Na	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	50.48	5.08	0.65	14.58	0.42	3.09	13.36	12.33	100.00

Espectro 2. Marrón														
Elemento	O	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ca	Fe	Zn	Cd	Ba	Pb	Total
% Atómico	58.30	6.09	1.81	9.55	0.29	5.91	1.59	1.31	9.18	0.41	0.61	4.62	0.33	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
2	Marrón	3	Al y Si arcilla + óxido férrico: siena, sulfuro de cadmio (amarillo de cadmio), Ca ₃ (PO ₄) ₂ (negro marfil), Pb ₃ O ₄ (Minio)	Capa de policromía
1	Blanco	10	Blanco de bario, blanco de zinc , cloro de permeación, carbonato de calcio (calcita), sílice (cuarzo), Na aglutinante sal de sodio	Aparejo

M14	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí	Sí . Capa de policromía con aglutinante de tipo graso

M15. Micromuestra de color rosa. Imagen Jesús Nazareno.



Espectro 1. Blanco			
Elemento	O	Pb	Total
% Atómico	67.53	32.47	100.00

Espectro 2. Rosa												
Elemento	O	Na	Al	Si	S	Cl	Ca	Fe	Zn	Ba	Hg	Total
% Atómico	40.48	7.74	1.08	4.78	11.28	0.35	0.19	1.99	24.50	6.17	1.43	100.00

Espectro 3. Naranja rosáceo											
Elemento	O	Na	Al	Si	S	Cl	Fe	Zn	Ba	Hg	Total
% Atómico	43.90	7.46	0.75	4.43	10.07	0.54	2.37	22.97	4.51	3.00	100.00

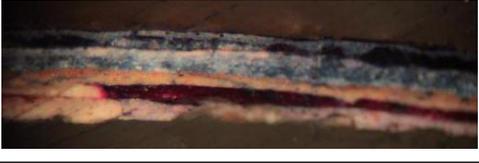
Espectro 4. Blanco									
Elemento	O	Na	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	37.63	9.99	8.12	1.23	0.96	36.74	4.70	0.62	100.00

Espectro 5. Rosa								
Elemento	O	Na	Mg	S	Cl	Ca	Zn	Total
% Atómico	60.54	1.07	0.33	17.94	1.23	17.49	1.38	100.00

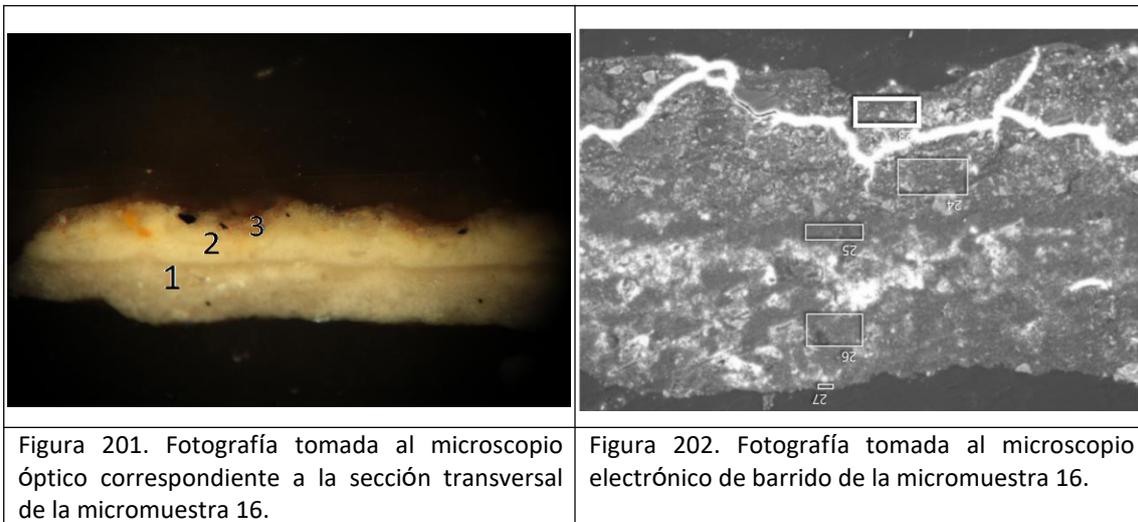
Espectro 6. Blanco										
Elemento	O	Na	S	Cl	Ca	Zn	Sb	Hg	Pb	Total
% Atómico	39.50	12.01	2.98	1.43	0.33	40.08	0.35	2.71	0.61	100.00

Espectro 7. Rosa													
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Total
% Atómico	52.95	2.96	0.80	0.71	1.08	10.89	1.16	8.77	8.63	1.04	9.30	1.70	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
7	Rosa Tonalidad: Aglutinante con contenido proteico	2	Arcilla(Al, Si, K y Na) + óxido férrico: siena, Talco, blanco de bario, blanco de zinc, cloro de acumulación comienzo	Capa de policromía
6	Blanco Tonalidad: Aglutinante con contenido proteico	3	Blanco de titanio , Arcilla (Al Si Mg- O + óxido férrico: siena, sulfato de calcio (yeso), blanco de bario, blanco de zinc, cloro de acumulación comienzo, Na aglutinante sal sódica,	Policromía
5	Rosa Tonalidad: Aglutinante con contenido proteico	3	Blanco de zinc , sulfuro de mercurio (bermellón), antimonio de plomo (amarillo de Nápoles), minio, cloro de acumulación, Na aglutinante sal sódica	Capa de policromía
4	Blanco Tonalidad: Aglutinante con contenido lipídico y proteico	4	Sulfato de calcio (yeso), blanco de zinc, Na aglutinante sal sódica, cloro de acumulación	Policromía
3	Naranja, rosáceo Tonalidad: Aglutinante con contenido lipídico y proteico	5	Minio (Pb), Sulfato de bario- sulfuro de zinc (litopón), blanco de zinc, caliza, Na aglutinante sal sódica	Aparejo
2	Rosa Tonalidad: Aglutinante con contenido lipídico y proteico	2	Blanco de zinc, Sulfuro de mercurio (rojo bermellón), sulfato de bario + sulfuro de zinc (litopón), arcilla + óxido de hierro: siena, cloruro de permeación, Na aglutinante sal de sodio	Capa de policromía
1	Blanco Tonalidad: Aglutinante con poco contenido lipídico	8	Blanco de plomo	Aparejo

M15	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí	Sí. Los últimos cuatro estratos se tratan de repolicromías al óleo

M16. Micromuestra de color marrón. Imagen Cristo de la Misericordia.



Espectro 1. Blanco							
Elemento	O	Si	S	Cl	Ca	Zn	Total
% Atómico	76.25	0.61	0.12	0.14	22.73	0.15	100.00

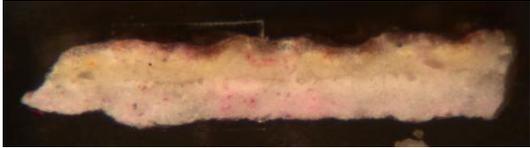
Espectro 2. Amarillo											
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Zn	Ba	Total
% Atómico	71.44	0.81	0.23	0.42	0.77	1.05	0.21	23.22	1.15	0.70	100.00

Espectro 3. Marrón claro												
Elemento	O	Na	Al	Si	S	Cl	Ca	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	52.00	7.57	0.63	4.67	8.38	1.21	3.34	0.39	16.08	5.43	0.30	100.00

Espectro 4. Marrón rojizo														
Elemento	O	Na	Al	Si	P	S	Cl	K	Ca	Fe	Zn	Ba	Hg	Total
% Atómico	56.45	4.99	1.28	3.08	2.23	9.10	1.65	0.21	6.25	0.68	7.82	5.86	0.40	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Marrón rojizo	10	Blanco de zinc, sulfato cálcico (yeso) , blanco de bario (sulfato de bario), Al + K + Si arcilla + óxido férrico: siena, sulfuro de mercurio (bermellón), Pb ₃ O ₄ (negro marfil), cloro de almacenamiento. Sal de Sodio posible aglutinante orgánico.	Capa de policromía
3	Marrón	15	Carbonato de calcio (calcita) , Al + Si + Mg	Capa de

	claro		arcilla, sulfato cálcico (m.b.p), blanco de zinc, blanco de bario, cloro de permeación	policromía
2	Amarillo	6	Cáliza, arcilla, sulfato cálcico (m.b.p), blanco de zinc, blanco de bario, cloro de permeación	Capa de barniz de retoque
1	Blanco	20	Al + Si arcilla, sílice (cuarzo), carbonato de calcio (calcita) , blanco de zinc, cloro de permeación	Aparejo

M16	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí. Menos la última capa de policromía	Sí

M17. Micromuestra de color marrón oscuro. Imagen de la Virgen Dolorosa.

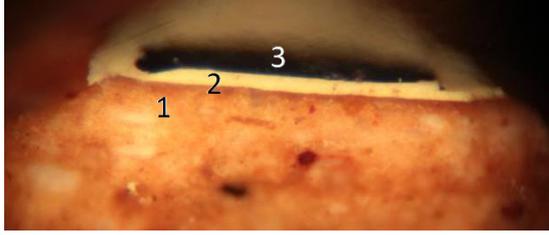


Figura 203. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 17.

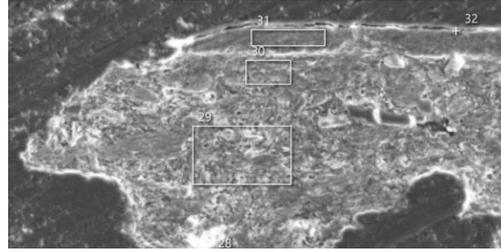


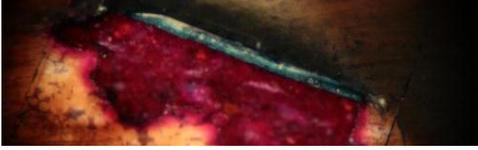
Figura 204. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 17.

Espectro 1. Marrón claro										
Elemento	O	Mg	Al	Si	S	K	Ca	Fe	Zn	Total
% Atómico	56.47	0.21	0.50	0.79	15.04	0.26	25.35	0.96	0.42	100.00

Espectro 2. Marrón claro														
Elemento	O	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	50.55	5.70	4.14	1.45	0.99	8.28	0.41	5.41	1.75	0.53	15.96	4.52	0.32	100.00

Espectro 3. Marrón oscuro															
Elemento	C	O	Na	Mg	Al	Si	S	Cl	K	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Total
% Atómico	68.24	6.16	2.13	2.52	0.87	3.14	3.48	0.49	0.12	0.47	0.52	0.18	10.09	1.59	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
3	Marrón oscuro	2	Al + Si + óxido de hierro: siena, blanco de titanio, blanco de bario, blanco de zinc, Sílice (cuarzo), negro humo	Capa de policromía
2	Marrón claro	10	Blanco de zinc, Al + Si + óxido de hierro: siena, alúmina, blanco de bario, minio, blanco de titanio, sulfato cálcico (yeso), sal de sodio	Capa de policromía
1	Marrón claro	30	Al + Si +K + óxido de hierro: siena, sulfato cálcico (yeso) , blanco de zinc, carbonato de calcio (calcita)	Aparejo

M17	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí (Salvo el segundo estrato)	Sí

M18. Micromuestra de color rosa. Imagen de San Juan Evangelista.

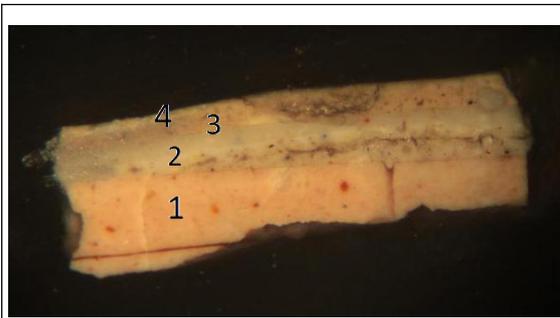


Figura 205. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 18.

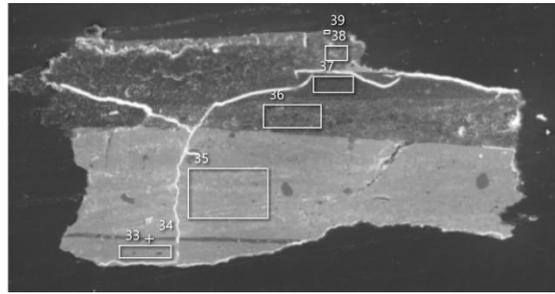


Figura 206. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 18.

Espectro 1. Blanco				
Elemento	O	Ca	Pb	Total
% Atómico	69.98	1.18	28.85	100.00

Espectro 2. Blanco											
Elemento	O	Na	Si	S	Cl	Ca	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	51.43	6.71	1.67	6.41	0.29	12.38	0.24	19.86	0.67	0.34	100.00

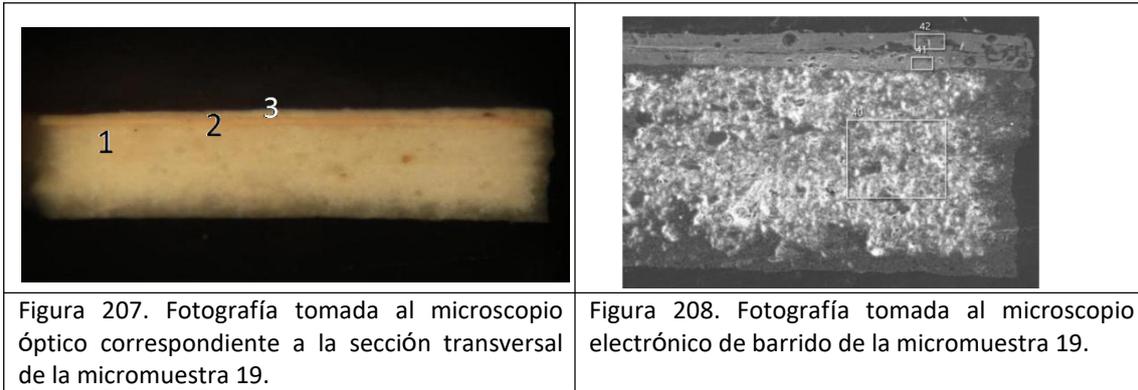
Espectro 3. Blanco								
Elemento	O	Na	Si	Ca	Zn	Cd	Pb	Total
% Atómico	43.39	17.67	0.59	0.39	37.19	0.24	0.53	100.00

Espectro 4. Marrón claro															
Elemento	O	N	Mg	Al	Si	S	Cl	K	Ca	Ti	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	39.96	12.18	1.24	1.81	2.19	8.29	6.10	0.18	0.84	1.51	0.85	22.42	1.96	0.45	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Marrón claro	10	Blanco de zinc , sulfato cálcico (yeso), minio (m.b.p), blanco de bario, óxido de hierro (m.b.p), sílice (cuarzo), blanco de titanio, sal sódica, cloro de permeación	Capa de policromía
3	Blanco	15	Blanco de zinc , cálcica (m.b.p), sílice, minio	Aparejo
2	Blanco	15	Blanco de zinc , sulfato cálcico (yeso), minio (m.b.p), blanco de bario, óxido de hierro (m.b.p), sílice	Capa de policromía
1	Blanco	20	Blanco de plomo y carbonato cálcico (calcita)	Aparejo

M18	Fucsina (Aglutinante proteico)	Negro Sudán B (Aglutinante graso)
		
	Sí	Sí . Las capas de policromías de aglutinante de material graso

M19. Micromuestra de color blanco rosáceo. Imagen de la Virgen del Rosario.



Espectro 1. Blanco rosáceo											
Elemento	O	Mg	Al	Si	S	Cl	K	Ca	Fe	Zn	Total
% Atómico	68.40	10.50	0.50	2.68	0.16	0.11	0.15	17.08	0.19	0.24	100.00

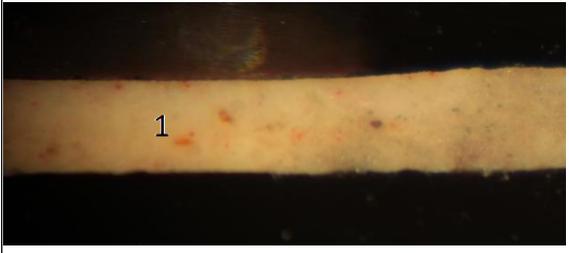
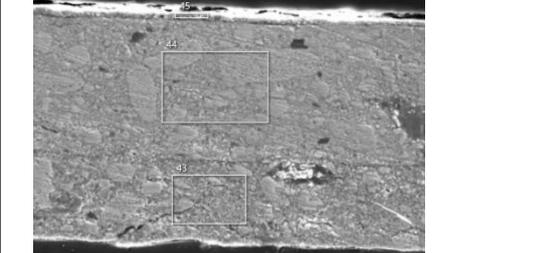
Espectro 2. Blanco									
Elemento	O	Na	Mg	Si	Cl	Ca	Fe	Zn	Total
% Atómico	27.53	13.70	0.86	0.30	0.44	0.57	0.21	56.40	100.00

Espectro 3. Blanco							
Elemento	O	Na	Si	Cl	Ca	Zn	Total
% Atómico	32.01	14.64	1.22	0.39	1.95	49.79	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
3	Blanco	5	Blanco de zinc , carbonato cálcico (calcita), sílice (cuarzo), sal sódica, cloro de permeación	Capa de policromía
2	Blanco	5	Blanco de zinc , carbonato cálcico (calcita), óxido de hierro, sílice (cuarzo), cloro de permeación, sal sódica	Capa de policromía
1	Blanco rosáceo	20	Sulfato cálcico, carbonato cálcico (calcita), Al + Si + K + óxido de hierro: siena, sílice (cuarzo), blanco de zinc, cloro de permeación	Aparejo

M19	Fucsina	Negro Sudán B
	Sí	Sí

M20. Micromuestra de color blanco rosáceo. Imagen de Santa Rita de Casia.

	
<p>Figura 209. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 20.</p>	<p>Figura 210. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 20.</p>

Espectro 1. Blanco rosáceo					
Elemento	O	Si	Zn	Pb	Total
% Atómico	76.20	0.90	0.64	22.27	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
1	Blanco rosáceo	15	Blanco de plomo, blanco de zinc, sílice (cuarzo)	Capa de policromía

M20	Fucsina (aglutinante proteico)	Negro Sudán B (aglutinante graso)
		
	Sí	Sí. Posiblemente se trate de pintura al temple

M21. Micromuestra de color marrón anaranjado. Imagen de San Antonio de Padua.

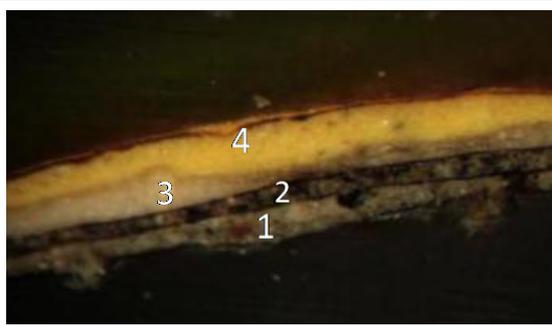


Figura 211. Fotografía tomada al microscopio óptico correspondiente a la sección transversal de la micromuestra 21.

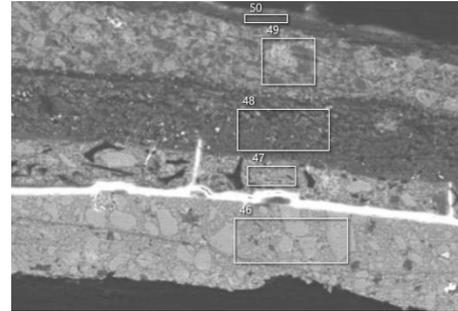


Figura 212. Fotografía tomada al microscopio electrónico de barrido de la micromuestra 21.

Espectro 1. Gris				
Elemento	O	Cu	Pb	Total
% Atómico	67.46	0.71	31.83	100.00

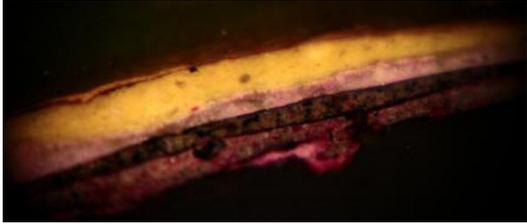
Espectro 2. Gris										
Elemento	O	Na	Al	Si	S	Cl	Ca	Zn	Pb	Total
% Atómico	61.68	3.69	0.30	0.44	0.27	0.48	22.93	10.07	0.14	100.00

Espectro 3. Blanco								
Elemento	O	Si	S	Ca	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	56.84	1.29	13.68	11.82	2.54	13.03	0.80	100.00

Espectro 4. Marrón anaranjado																
Elemento	O	Mg	Al	Si	P	S	Cl	K	Ca	Ti	Mn	Fe	Zn	Ba	Pb	Total
% Atómico	56.69	7.44	4.41	12.06	0.19	0.81	0.84	0.30	2.27	3.13	0.18	10.74	0.48	0.20	0.25	100.00

Capa	Color	Espesor (µm)	Pigmentos/ cargas	Observaciones
4	Marrón anaranjado	5	Si + Al + K + Mn + óxido de hierro: siena, blanco de zinc, minio, blanco de bario, blanco de titanio, carbonato cálcico (calcita), cloro de permeación,	Capa de policromía
3	Blanco	10	Blanco de bario, sulfato cálcico (yeso), minio, Sílice (cuarzo)	Capa de policromía
2	Gris	10	Carbonato cálcico (calcita), Sulfato cálcico (yeso), blanco de zinc, minio, Al + Si arcilla, cloro de permeación	Capa de policromía

1	Gris	10	Blanco de plomo, cobre (m.b.p)	Capa de policromía
---	-------------	----	---------------------------------------	--------------------

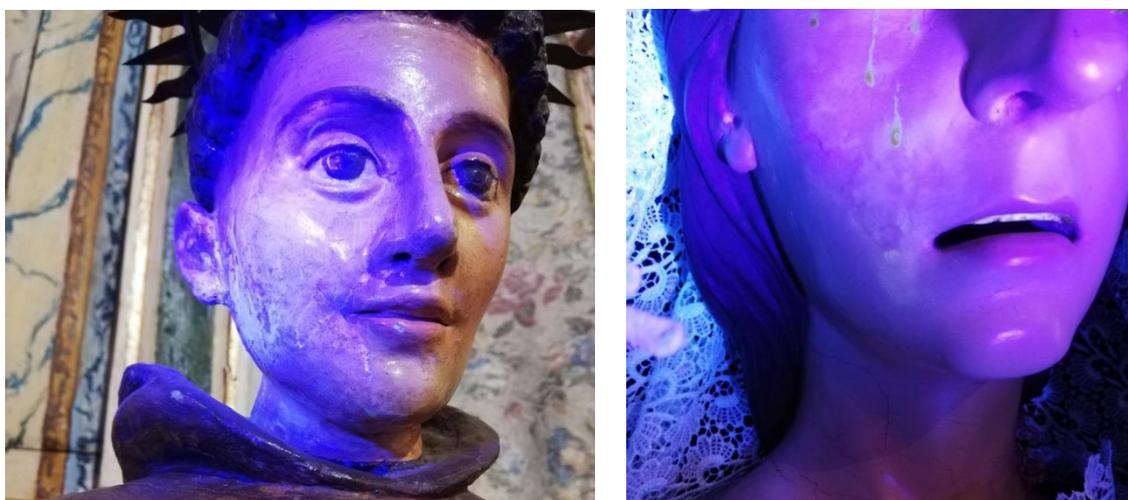
M21	Fucsina (aglutinante proteico)	Negro Sudán B (aglutinante graso)
		
	Sí (Salvo en los estratos 3 y 4)	Sí. La capa amarilla se trata de un óleo

13.2. Galería de fotografías por fluorescencia U.V. de zonas de las piezas estudiadas (imágenes y retablos).

En este apartado se muestran las fotografías U.V. realizadas a algunas de las obras para confirmar el estado de conservación en el que se encuentran y su consecutivo deterioro.



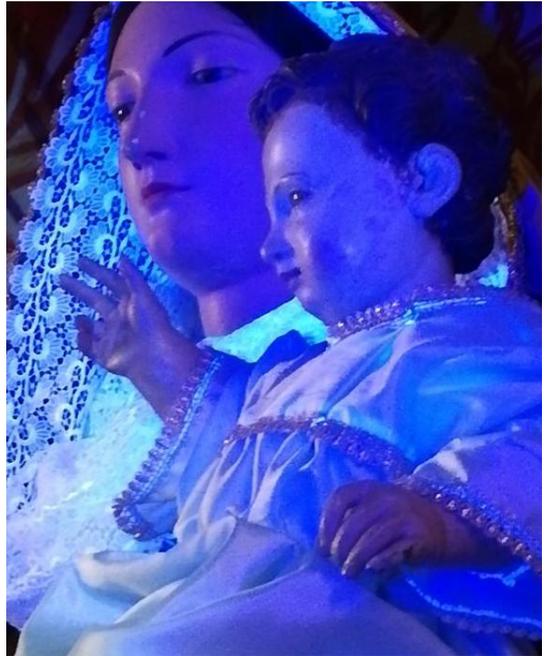
Figuras 213 y 214. Rostro de San Juan Evangelista y del Cristo de la Misericordia.



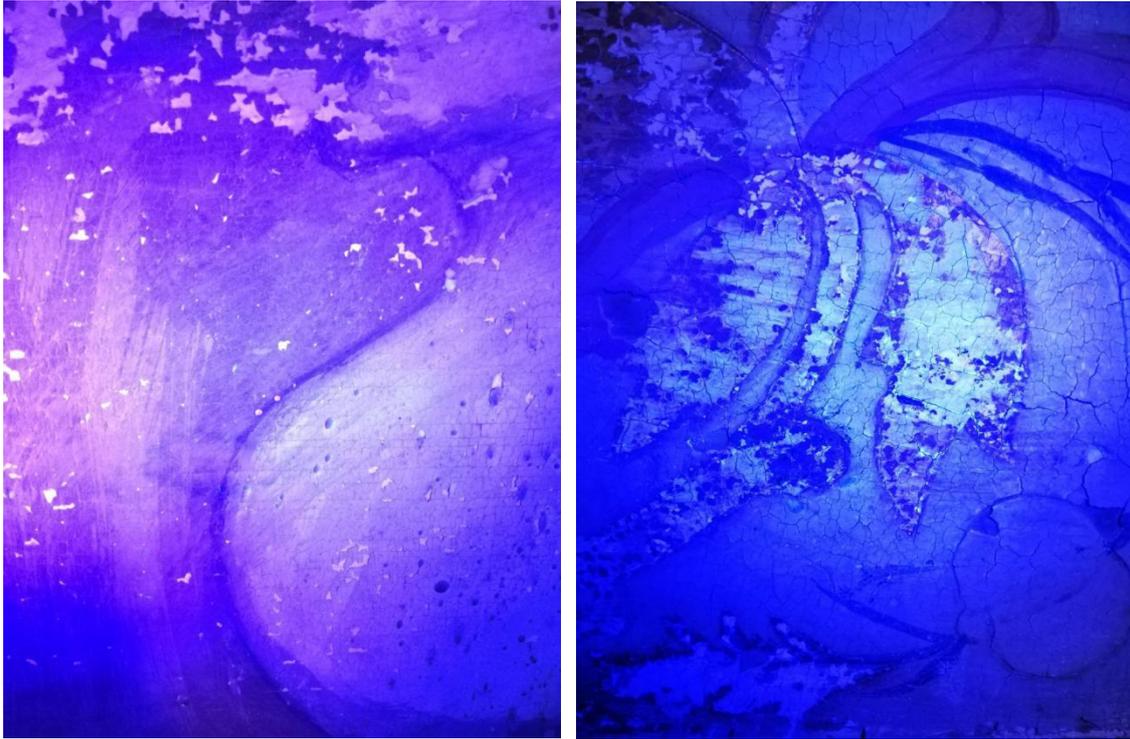
Figuras 215 y 216. Rostro de San Antonio de Padua y de la Virgen Dolorosa.



Figuras 217 y 218. Rostro de Santa Rita y pie derecho del Jesús Nazareno.



Figuras 219 y 220. Mano derecha de la Virgen del Rosario y Niño de la Virgen del Carmen.



Figuras 221 y 222. Banco del retablo de las Animas y Banco del retablo del Jesús Nazareno.

13.3. Estudio de la capa de protección (barniz).

13.3.1. Resultados de los registros FTIR.

Las gráficas obtenidas de los análisis y que han barajado la inexistencia final de capa de protección se muestran a continuación:

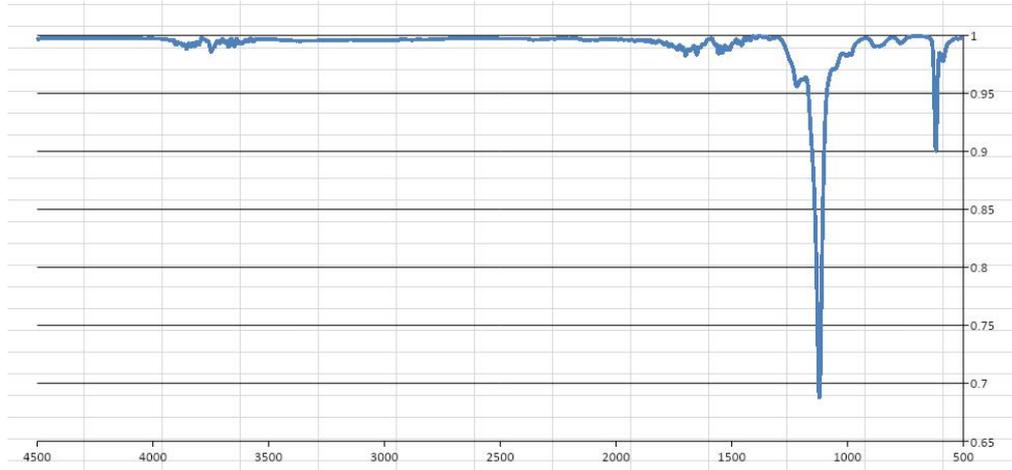


Figura 223. Espectro FTIR de la muestra de estudio.

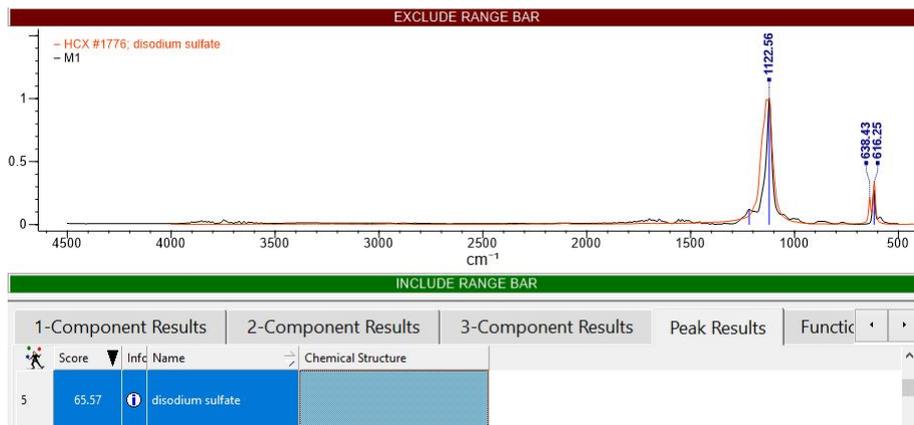


Figura 224. Espectro candidato di- K- Sulfate, mediante el software Deformulation Expert.

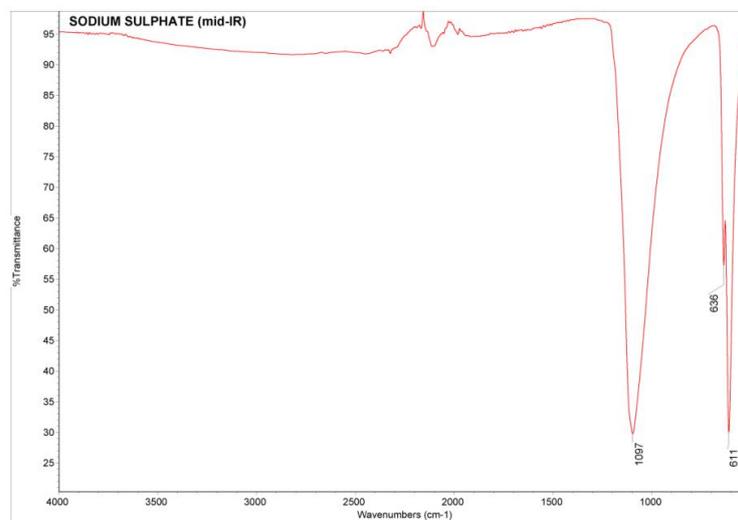


Figura 225. Espectro Sodio sulfato.

13.5. Galería fotográfica de la Catalogación. Descripción de materiales y técnicas.

Se muestran a continuación las fotografías pertenecientes a cada uno de los retablos e imágenes, que tienen que ver con la descripción estilística correspondiente a cada obra.

13.5.1. Retablo del Nazareno.



Figura 226. Detalle del pequeño nicho.

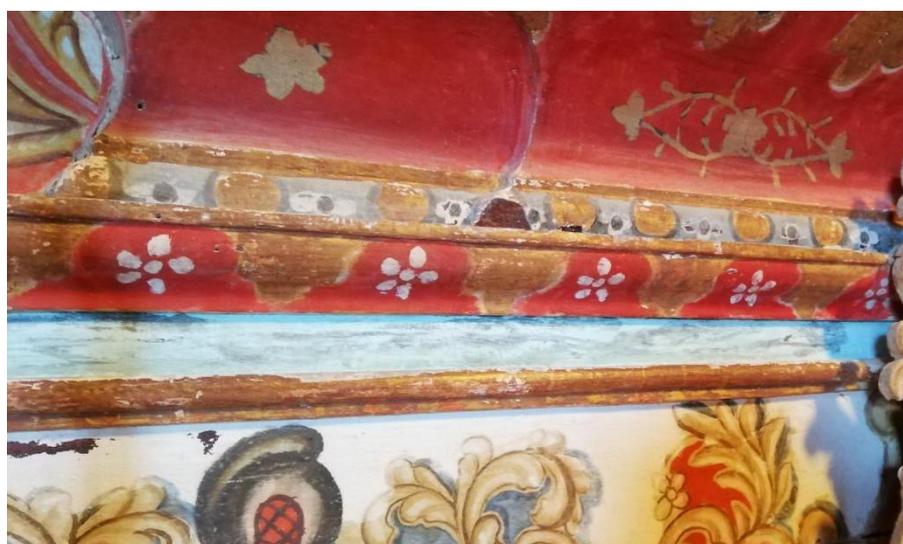


Figura 227. Policromía de la moldura superior del banco.



Figura 228. Detalle de la coronación.

13.5.2. Retablo de Santa Rita de Casia.



Figura 229. Motivos de la policromía de la coronación.



Figura 230. Pedestal del interior de la hornacina.



Figura 231. Detalle del sol flameado en las tablas traseras del nicho.

13.5.3. Retablo de las Animas.



Figura 232. Entablamento.



Figura 233. Coronación.

13.5.4. Retablo de la Misericordia.



Figura 234. Detalle del fragmento afectado por la humedad "...finaliso en diciembre de [...] 1...1 (1791).

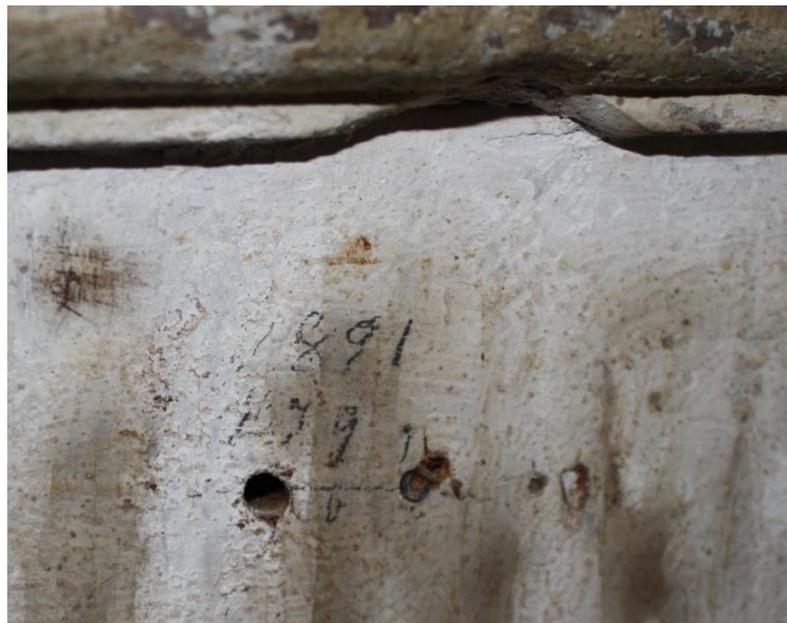


Figura 235. Inscripción donde se observa la resta realizada para obtener el año, posiblemente de 1791.



Figuras 236 y 237. El Señor de la Humildad y la Paciencia (lado del evangelio); y el Señor de la Columna (lado de la epístola)

13.5.5. Imagen de Santa Rita de Casia.



Figura 238. Perfiles imagen de Santa Rita de Casia.



Figura 239. Detalle del nimbo de plata.

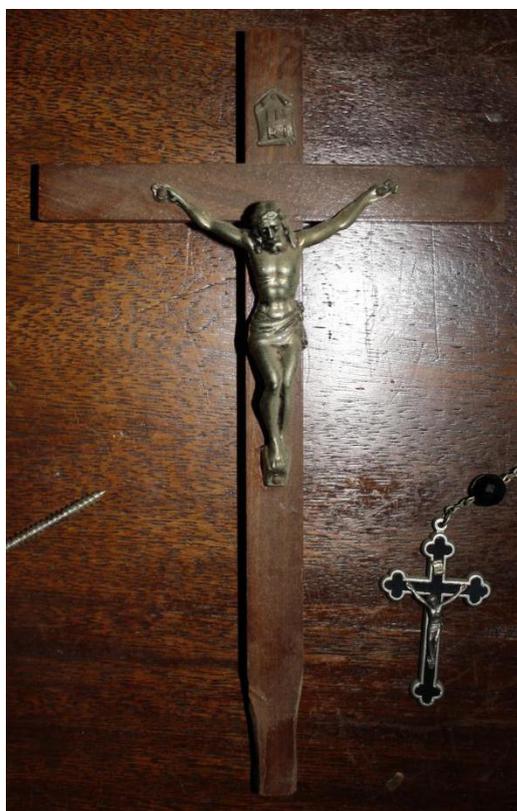


Figura 240. Detalle del crucifijo.



Figura 241. Unión del busto inserto al tronco.



Figura 242. Varillas de la estructura de candelero, adjuntas en sus cavidades correspondientes y reforzadas mediante calvos de forja.

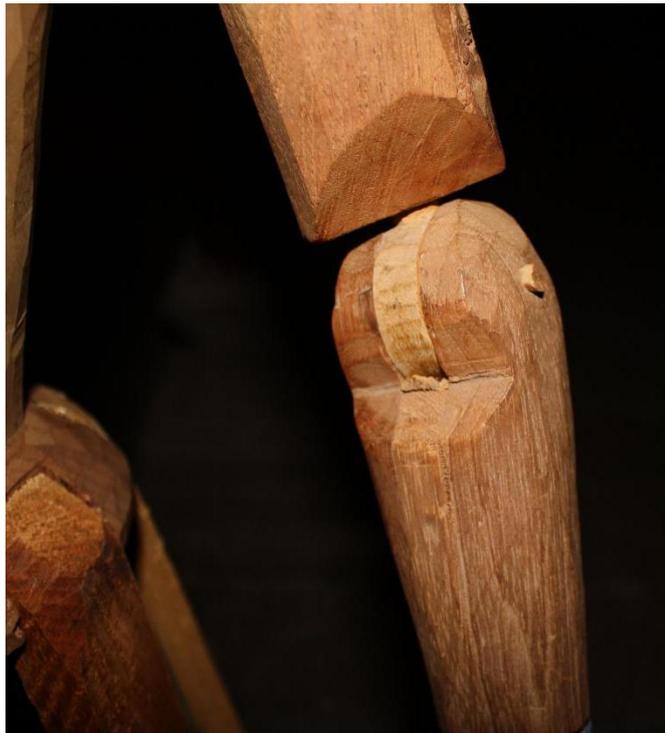


Figura 243. Muesca de madera en el brazo que permite posicionar el antebrazo. Ambos unidos mediante un sistema de unión de galleta.

13.5.6. Imagen de Jesús Nazareno.



Figura 244. Perfiles imagen del Jesús Nazareno.



Figura 245. La talla del resto de la imagen, reafirmando su condición de imagen de vestir.

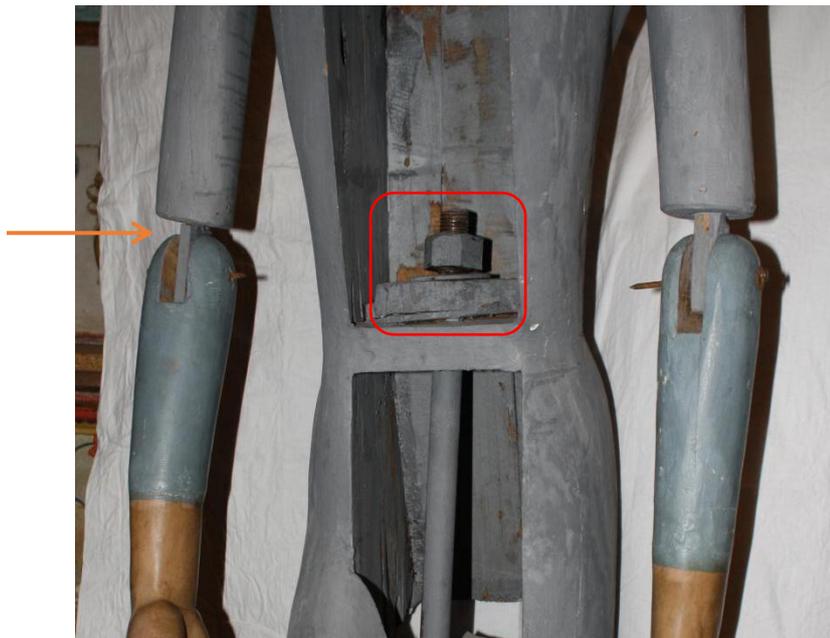


Figura 246. Uniones de los brazos y del tornillo del palo en el interior del torso.



Figura 247. Unión del pie derecho al pedestal mediante tornillos. Vista inferior del pedestal.



Figura 248. Unión del palo al pedestal mediante clavo de forja de cabeza cuadrada.



Figura 249. Unión del pie izquierdo al pedestal mediante un tarugo de madera de base cuadrada.

13.5.7. Imagen de la Virgen Dolorosa.



Figura 250. Perfiles imagen de la Virgen Dolorosa.



Figura 251. Puñal de plata.



Figura 252. Halo de plata donado por Juan Ángel en el año 2000.

13.5.8. Imagen del Cristo de la Misericordia.



Figura 253. Torso del Cristo.

13.5. 9. Imagen de San Juan Evangelista.



Figura 254. Perfiles de la imagen de San Juan Evangelista.



Figura 255. El nimbo de plata.



Figura 256. La pluma de plata.

13.5.10. Imagen de la Virgen del Carmen.



Figuras 257 y 258. Anverso y reverso de la imagen de la Virgen del Carmen.



Figura 259. Reverso de las manos de la Virgen del Carmen.



Figura 260. Corona imperial de plata repujada.



Figura 261. Detalle de la representación del Espíritu Santo sobre la Bola del Mundo.

13.5.11. Imagen de San José con el Niño Jesús.



Figura 262. Vestimenta interior.



Figura 263. Resolución de la talla del Niño Jesús.

13.5.12. Imagen de San Antonio de Padua.



Figura 264. Perfiles San Antonio de Padua.



Figura 265. Detalle de los motivos florales del hábito.

13.5.13. Imagen de la Virgen del Rosario.



Figura 266. Perfiles imagen de la Virgen del Rosario.



Figura 267. Detalle de la mano derecha.

13.5. Fotografías del estado de conservación de las obras expuestas.

A continuación, se realizará la muestra de fotografías realizadas para evaluar el estado de conservación de cada una de las obras.

13.6.1. Retablo del Nazareno.



Figura 268. Desaparición de la policromía por efectos de la humedad y envejecimiento.



Figura 269. Detalle del recorrido de la escorrentía en la parte de la coronación y entablamento.



Figura 270. Desplazamiento del pequeño nicho del banco.



Figura 271. Abrasión de la moldura inferior del sotabanco.



Figura 272. Detalle de los rayones en el banco.



Figura 273. Clavos en el banco.

13.6.2. Retablo de Santa Rita de Casia.



Figura 274. Pérdida parcial de la policromía en la coronación.



Figura 275. Detalle del pavimento roto.



Figura 276. Detalle de un clavo de forja oxidado.

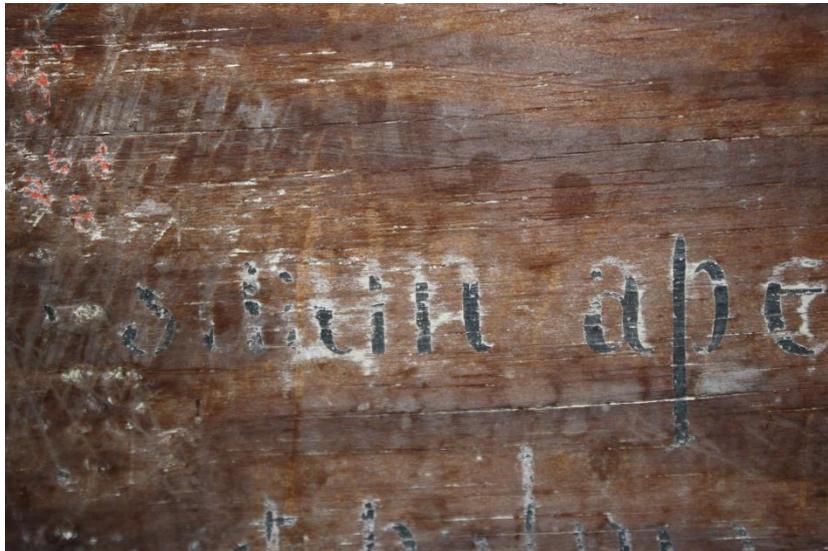


Figura 277. Pérdida de la policromía blanca.



Figura 278. Intervención en el sotabanco, aplicación de conglomerado en la mesa del altar. Tablas originales partidas.



Figura 279. Antigua disposición del sotabanco. Marcas en el pavimento.



Figura 280. Abrasión de la policromía.



Figura 281. Pérdida volumétrica de los dentallones.



Figura 282. Marcas en el soporte, a la altura del banco.

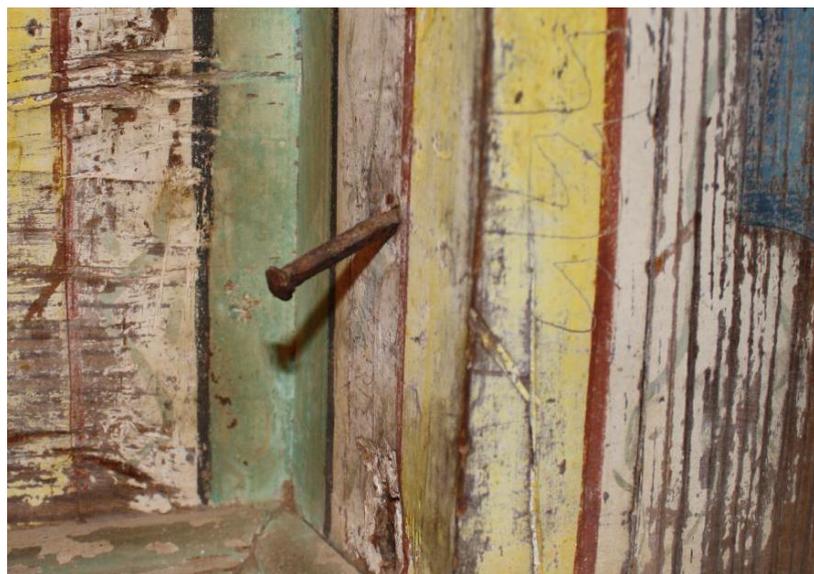


Figura 283. Detalle de uno de los clavos.

13.6.3. Retablo de Animas.



Figura 284. Restos de suciedad acumulada y telarañas. Tablas de la mesa del altar.



Figura 285. Intervención en el sotabanco tras el rebaje sufrido.

13.6.4. Retablo de la Misericordia.



Figura 286. Acumulación de escombros y suciedad ambiental. Mesa del Altar.



Figura 287. Repolcromía aplicada en las tablas de la hornacina.

13.6.5. Imagen de Santa Rita de Casia.



Figura 288. Detalle de los agujeros dejados por los clavos y alfileres.



Figura 289. Oxidación de clavos.



Figura 290. Pérdida polícroma del rostro.



Figura 291. Craqueladuras de la policromía.



Figura 292. Grieta del dedo pulgar de la mano derecha.

13.6.6. Imagen de Jesús Nazareno.



Figura 293. Grieta longitudinal que coincide con las uniones de ensamble. Parte posterior de la imagen.



Figura 294. Detalle de las lagunas en la capa pictórica del cabello.



Figura 295. Detalle de la colocación del tornillo en el interior del torso.



Figura 296. Detalle de la cinta adhesiva.



Figura 297. Presencia de un tornillo y un alambre para la sujeción de la Cruz.



Figura 298. Colocación del brazo derecho en el hombro izquierdo.



Figura 299. Detalle del clavo en el hombro derecho que sostiene a su vez la cruz.



Figura 300. Detalle de la grieta ocasionada por la presión del clavo de forja. Vista del perfil derecho.



Figura 301. Detalle del ensamble del brazo.

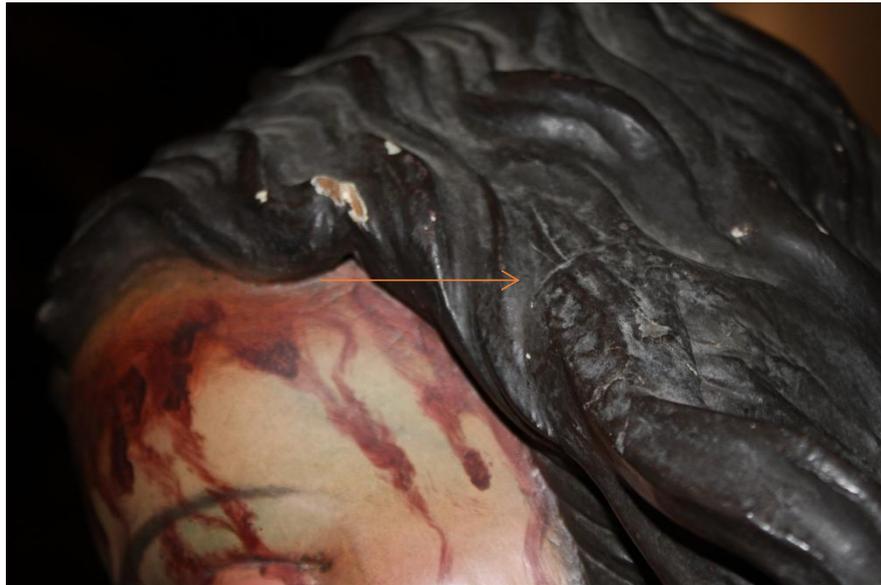


Figura 302. Detalle del postizo.

13.6.7. Imagen de la Virgen Dolorosa.



Figura 303. Detalle de las grietas de la policromía.



Figura 304. Grieta longitudinal de la unión de la mascarilla del rostro al resto de la cabeza.

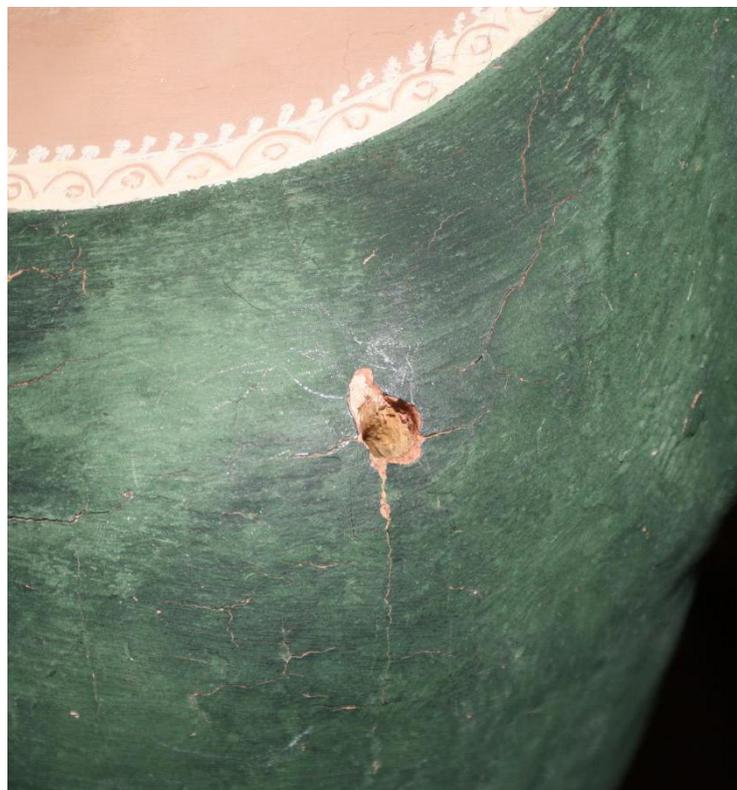


Figura 305. Detalle del agujero realizado para la inserción del puñal en el pecho.



Figura 306. Grieta longitudinal.

13.6.8. Imagen del Cristo de la Misericordia.



Figura 307. Detalle de la articulación del brazo izquierdo. Intervenciones anteriores.



Figura 308. Detalle de las grietas originadas en los dedos.



Figura 309. Fenda coincidente con la línea de unión de las piezas de madera.



Figura 310. Detalle de las lagunas y grietas de la policromía.



Figura 311. Detalle de las craqueladuras.

13.6.9. Imagen de San Juan Evangelista.



Figura 312. Intervenciones en la sujeción de la articulación del brazo izquierdo.



Figura 313. Alteración de la colocación original de la estructura de candelero.



Figura 314. Posible ataque xilófago.



Figura 315. Pérdida volumétrica.

13.6.10. Virgen del Carmen.



Figura 316. Faltas de la policromía. Pie izquierdo del Niño Jesús.



Figura 317. Colocación de un alambre para tensar la articulación del brazo derecho de la Virgen.



Figura 318. Detalle del alambre y el clavo al que se sujeta.



Figura 319. Alteración en la parte inferior de la estructura de candelero.



Figura 320. Marcas de elementos punzantes en la zona del pecho de la Virgen.



Figura 321. Marcas de las colocaciones anteriores del hierro que sostiene la imagen del Niño Jesús.

13.6.11. Imagen de San José con el Niño Jesús.



Figura 322. Craqueladuras en la policromía.



Figura 323. Craqueladuras y cazoletas en el hombro izquierdo.



Figura 324. Pérdida polícroma debido a la constante presencia de escorrentías.



Figura 325. Detalle de un clavo oxidado de la mano de San José.



Figura 326. Colocación del alambre con consecutiva pérdida de estratos.

13.6.12. Imagen de San Antonio de Padua.



Figura 327. Falta de adhesión de los estratos.



Figura 328. Pérdida polícroma.

13.6.13. Imagen de la Virgen del Rosario.

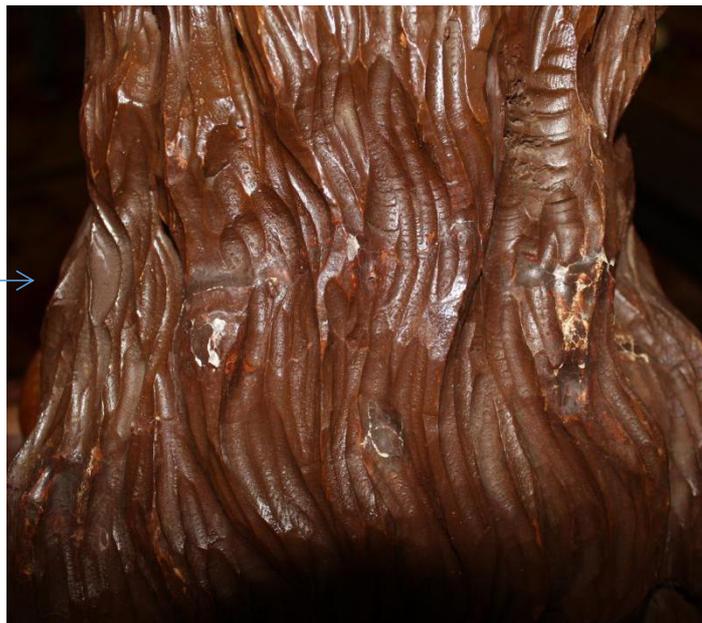


Figura 329. Separación de la parte que compone el largo del cabello.



Figura 330. Detalle de la grieta coincidente con la unión de ambas piezas.



Figura 332. Faltas volumétricas de los dedos de la mano izquierda del Niño Jesús.

