



Archivo Temboury

Cristo de los Vigías, siglo XVI. Investigación y Tratamiento

Eva Villanueva Romero
Cinta Rubio Faure
Eugenio Fernández Ruiz
Lourdes Martín García
Francisco Gutiérrez Montero
Marta Sameño Puerto

Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El Cristo de los Vigías es una escultura perteneciente al segundo tercio del siglo XVI y de autor desconocido ubicado en la iglesia de san Juan Bautista de Vélez-Málaga.

El estado de conservación queda determinado tras los estudios preliminares concluyendo que el principal deterioro se encuentra en la madera que constituye la imagen, muy debilitada por la acción de los insectos xilófagos. El tratamiento sigue por un lado una intención conservativa y por otro recuperar los valores estéticos de la obra.

Palabras clave

Retablo siglo XVI / Escultura policromada / Reubicación / Cambio de función / Valor devocional / Agentes de deterioro / Caracterización de materiales

Investigación histórica

Historia material

El Cristo de los Vigías formaba parte del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga. Por lo tanto la autoría y la fecha de ejecución de la imagen está en relación con el origen del citado retablo. La única referencia documental que se tiene del mismo es que el 12 de marzo de 1607, el pintor y dorador Juan Cornejo Centeno firma el contrato para llevar a cabo las labores de policromado, estofado y dorado de su arquitectura e imaginería¹ (Foto 1).

Con relación a su fecha de ejecución y autoría hay varias hipótesis a lo largo de la historia. Según la tradición, recogida por los autores locales del siglo XIX, el retablo se hace en Roma poco después de la construcción del templo llevada a cabo tras la conquista de Vélez que tiene lugar en 1487².

El mismo año la antigua mezquita mayor de esta localidad se consagra como iglesia cristiana bajo la advocación de Santa María de la Encarnación, su confirmación como parroquia se hace en 1489 y hasta 1505 no aparece citada entre las parroquias de la diócesis³.

A principios del siglo XX el investigador Rodrigo Amador de los Ríos opina, con más acierto, que el retablo se debió realizar en España en la segunda mitad del siglo XVI. También observa que su traza es muy semejante al de la iglesia de san Andrés de la villa de Coín, actualmente desaparecido, pudiendo ser ambos de la misma mano aunque no cita el autor⁴ (Foto 2).

Además se ha relacionado con otros artistas, Manuel Gómez Moreno atribuye los relieves del banco a un seguidor del escultor Diego de Pesquera, artista posiblemente italiano residente en Granada tras la muerte de Diego de Siloé (1563) y en Sevilla desde 1571 trabajando en la Catedral. Con respecto al resto de la imaginería del retablo, este historiador opina que es de otro autor⁵.

Andrés Llordén lo asocia con Nicolás de León planteando que un documento, fechado en 1525, correspondiente a un abono parcial al citado artista y al pintor Francisco de Ledesma de un trabajo sin especificar para un vecino de Vélez-Málaga, podría ser el pago por el retablo de la iglesia de Santa María⁶. Pero las características morfológicas y estilísticas de este retablo no se corresponden con la estética del primer cuarto del siglo XVI, como se verá más adelante.

Por último el historiador José Luis Romero Torres lo atribuye al escultor Pedro de Moros por su gran parecido con el retablo de la iglesia de san Andrés de Coín contratado por el citado artista en 1564. Sitúa su fecha de ejecución entre 1565 y 1580 aunque opina que parte de su repertorio escultórico debió quedar sin terminar, acabándose por algún escultor granadino seguidor de Diego Pesquera. Y que no se policromó, posiblemente por problemas económicos, hasta 1607 por cuenta del obispo de Málaga en esa época Juan Alonso de Moscoso (1603-1614). Añade también que el Crucificado presenta unos rasgos arcaicos para esta fecha que se hacen más evidentes al compararlo con el resto de las imágenes del retablo⁷.

Esta hipótesis que plantea Romero Torres referente a la cronología, la autoría de las trazas del retablo y a la intervención de varios artistas en su ejecución es bastante acertada como se verá luego al llevar a cabo su análisis estilístico.

Por lo que respecta al Cristo de los Vigías presenta unas características morfológicas y estilísticas más cercanas al segundo tercio del siglo XVI que a la fecha de realización del retablo y el resto de las esculturas de su programa iconográfico. En lo referente a su autoría es difícil determinar si Pedro de Moros es su autor debido a la imposibilidad de realizar un estudio estilístico-comparativo con las imágenes del re-

Foto 1: Cristo de los Vigías en su ubicación original. Retablo de la Asunción, iglesia de Santa María, Vélez-Málaga. (Archivo Temboursy)

Foto 2: Retablo mayor de la iglesia del hospital de san Andrés, Coín. Málaga. Destruído. (Archivo Temboursy)



tablo de Coín al haberse destruido y no existir fotografías de las mismas. Además tampoco se conservan o se conocen otras obras documentadas de este artista.

La ubicación original de la imagen era, como se ha dicho, el Calvario del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga. Tras la guerra civil española el retablo se traslada al altar mayor de la iglesia de san Juan Bautista. En el Archivo Temboury de la Diputación de Málaga se conservan unas fotos, realizadas en 1943 por el fotógrafo Zubillaga, en las que aparecen las imágenes bajadas del retablo y entre ellas se encuentra el Crucificado⁸ (Foto 3).

El año 1937 se funda la cofradía del Cristo de los Vigías por un grupo de personas que llevan a cabo durante la guerra civil el servicio de vigilancia (Escuchas y Vigías) desde la torre de la iglesia de Santa María y nombran titular al Crucificado objeto de este estudio⁹.

La imagen sale en procesión por primera vez en la Semana Santa de 1938 según indica la inscripción que se ha descubierto, durante el proceso de conservación-restauración, en la pieza de madera que cierra la zona posterior del Cristo.

Este hecho es de gran relevancia en la historia material de la obra a los valores culturales que ya posee se suman ahora el devocional y un nuevo valor funcional. Se produce entonces un cambio de su funcionalidad que va a afectar a la morfología de la escultura.

Entre 1938 y 1987, año en que se hace una copia de la imagen, el Cristo permanece ubicado en el retablo y se baja cada Semana Santa para realizar la estación de penitencia volviendo luego al mismo lugar. En 1988 deja de procesionar haciéndolo en su lugar la copia y tras ser restaurado el retablo vuelve a instalarse en la iglesia de Santa María¹⁰. En 1996 se traslada a la capilla de la Hermandad en la iglesia de san Juan Bautista donde se encuentra actualmente.

Referente a las restauraciones y modificaciones que ha tenido, según comentan los miembros la Hermandad, en 1938 cuando se baja del retablo hubo que limpiar, no muy apropiadamente, la superficie del Cristo con una patata para eliminar la suciedad que tenía acumulada. Este mismo año es objeto de una importante modificación al colocarle un carpintero local una pieza de madera en la parte posterior que se encontraba ahuecada y sin tallar; al ser una escultura de retablo y no de bulto redondo.

En la parte interior de esta pieza se descubre, durante el proceso de conservación-restauración realizado en el I.A.P.H., la siguiente inscripción: Este Cristo pertenece al/ retablo de la iglesia de Santa/ María de Vélez-Málaga, de/ donde se extrajo para sacarlo/ en procesión de Semana/ Santa el 15 de marzo de 1938 por haber quedado des-/truidas las imágenes por los rojos en la revolución/ de julio de 1936./ Fue restaurada la espal-/ da de esta ima-/ gen por el carpintero/

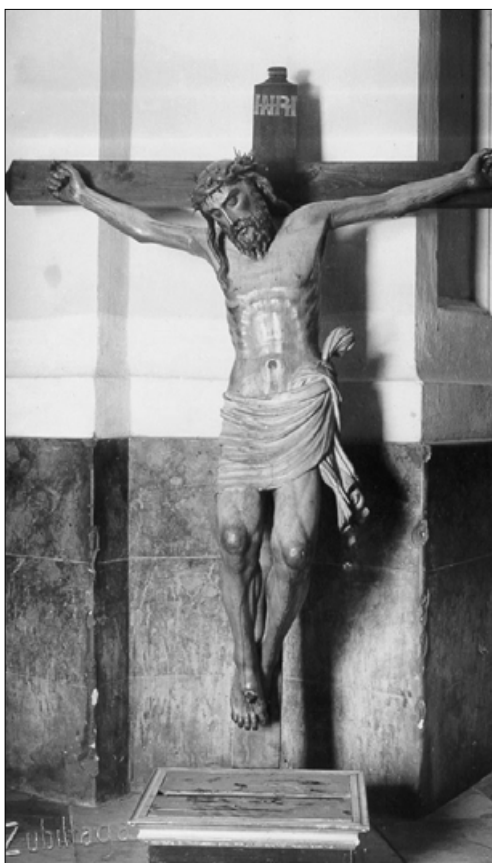


Foto 3: Cristo de los Vigías. 1943. (Archivo Temboury)



Foto 4: Inscripción en la parte interior de la tabla que cierra la zona posterior del Cristo.

José Tellez Jiménez/ Vélez-Málaga 15 de marzo de 1938/ II Año Triunfal/ Un devoto, médico de esta ciudad/ Luis Tellez Herrera/ (Foto 4).

Posteriormente es restaurada en 1986 por Fernando Gil que lleva a cabo, según consta en la memoria de la restauración, la desinsectación de la escultura que presentaba un ataque de insectos xilófagos, después procede a la consolidación de la madera y la policromía, realizando una limpieza de las mismas y por último su reintegración¹¹.



Foto 5: Cristo de los Vigías. Detalle del rostro.

Análisis iconográfico

El desarrollo del retablo que se inicia en el periodo gótico alcanza durante el siglo XVI su máximo esplendor. Tiene entonces una importante función didáctica en la vida religiosa al ilustrar por medio de imágenes los pasajes de la vida de Jesús, la Virgen y los santos. Se pretende así provocar el sentimiento religioso de los fieles acaparando la atención hacia el altar por estos motivos la iconografía del retablo responde a un programa perfectamente definido.

En este caso concreto se compone de una serie de relieves, ubicados en el banco del retablo, dedicados a la Virgen y a Jesús. En la calle central se superponen los grupos escultóricos que sintetizan el gozo, la gloria y la pasión: el Anuncio del Arcángel san Gabriel a María de su Encarnación, advocación a la que está dedicado el templo, la Asunción y el Calvario. Por último la imagen del Padre Eterno de medio cuerpo en el frontón. En el resto de las calles se ubican una serie de santos.

El Cristo de los Vigías es la figura central del calvario representa a un Crucificado muerto como lo pone en evidencia la lanzada que aparece en su costado derecho. El evangelio de san Juan no deja lugar a dudas de que la muerte de Cristo fue previa a la lanzada: "Más al llegar a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas; si no que uno de los soldados con la lanza le abrió el costado y al instante salió sangre y agua" (Jn, XIX, 33-34).

No se especifica si la lanza atravesó el costado derecho o el izquierdo. No obstante, por aquella época se piensa que el órgano vital es el hígado, situado en el lado derecho, y no el corazón. Prácticamente todos los textos antiguos coinciden en considerar que el

costado alanceado es el derecho y así se representa en el arte. Posteriormente cuando se comprueba que el corazón es el órgano vital, el peso de la iconografía cristífera es tan fuerte que no se intenta variar la ubicación de la lanzada.

El Crucificado es la imagen central del arte cristiano y su interpretación iconográfica se ha ido adaptando al pensamiento y al sentimiento de cada época. Durante el Renacimiento, a lo largo del siglo XVI, las imágenes del Crucificado se caracterizan por su serenidad y la ausencia de rasgos excesivamente cruentos, respondiendo así al concepto idealista, platonizante y místico de este siglo. La cruz se interpreta como trono y no como patíbulo. En el Renacimiento y el Manierismo, como alusión a la realeza de Cristo, se exhibe sobre el extremo superior del "stipes" (palo vertical del madero) la tablilla o "titulus" redactada sólo en latín: "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum" o abreviadamente "INRI"¹².

Análisis morfológico y estilístico

Con respecto a su morfología el Cristo de los Vigías, como ya se ha comentado, es una imagen realizada originariamente para estar ubicada en un retablo. Por este motivo tenía la zona de la espalda ahuecada y el cabello muestra una talla no muy cuidada, simplemente abocetada, es por tanto una escultura concebida para ser contemplada a gran altura, no en la capilla de una Hermandad o en procesión. Aún así sorprende el cuidado y minuciosidad de la talla del rostro, la barba y el sudario presentando además, este último, una excelente labor de estofado (Foto 3).

Al analizar detenidamente la imagen se observa como la cabeza y las piernas se encuentran desviadas hacia su derecha con respecto al eje central de la composición. Pero el escultor logra mantener el equilibrio de la figura al colocar en el lado contrario la lazada del sudario cuyo extremo inferior mantiene la misma inclinación que la cabeza.

El Crucificado de los Vigías es la representación del instante posterior a la muerte al tener todavía los músculos en tensión, refleja una muerte tranquila y sosegada mostrando de manera no excesivamente dramática los signos de la defunción provocados por la Crucifixión.

Presenta el torso prácticamente paralelo a la cruz e inclinado levemente hacia el costado derecho, donde tiene la lanzada, de ahí que el haz clavicular izquierdo y el brazo de este lado estén tensos y estirados mientras que el brazo derecho tiene el codo un poco flexionado. Además la inclinación de la cabeza provoca el hundimiento del hueco supraclavicular izquierdo.

El tórax aparece en posición de inspiración profunda con el plano anterior levantado, las costillas están resaltadas y el vientre no muy rehundido. Las piernas se encuentran flexionadas para permitir la superposición de los pies y se observa en ellas la tensión de los músculos que antes se comentaba.

El rostro refleja también, aunque de forma serena, los rasgos de la muerte del Crucificado al tener los ojos rehundidos con los párpados cerrados y la boca entreabierta con el maxilar inferior ligeramente caído.

Además mediante la policromía se consigue dar mayor realismo a los detalles anatómicos al reproducir las manchas hipostáticas que se producen por la acumulación de la sangre en las piernas, los pies y en el abdomen del Crucificado debido a la pérdida del tono vascular y a la acción de la gravedad.

La imagen tiene una serie de grafismos del autor como por ejemplo la manera de tallar la barba que es corta y bífida. Hace una incisión poco profunda de la gubia, formando líneas sinuosas, que es todavía menor en los laterales. Esto le da a la barba un aspecto compacto. El cabello por el contrario se encuentra simplemente abocetado a excepción de un mechón que cae por el lado derecho del rostro y está realizado también mediante líneas onduladas. La corona de espinas forma un bloque trenzado tallado en madera que cubre la parte superior de la frente ocultando el cabello del Cristo (Foto 5).

El rostro muestra unas facciones muy suavizadas con una expresión dulce y serena. Tiene los pómulos poco acentuados, la boca pequeña, los ojos con forma almendrada, las cejas son delgadas, el entrecejo está levemente fruncido y la nariz presenta el tabique nasal muy recto. Pero la talla de las manos y pies no está resuelta con demasiada soltura. Los dedos de estos últimos son demasiado pequeños y cortos para el tamaño de los pies.

Sin embargo el escultor ha sabido resolver con gran maestría la ejecución del sudario. El tejido se dispone a base de amplios pliegues que discurren paralelamente en dirección a la cadera izquierda del Cristo. Se recoge en este lugar con una lazada cuyo extremo inferior cae en sentido oblicuo a la pierna, creando en el borde de la tela un magnífico juego de curvas y contracurvas. De esta manera el artista introduce por medio del sudario cierta sensación de movimiento en la escultura. Lo cual emplea también como recurso para captar la atención del espectador hacia la imagen teniendo en cuenta su ubicación original en el retablo.

Esta manera de disponer el sudario es muy frecuente en los Crucificados de la primera mitad del siglo XVI posteriormente a medida que avanza el siglo se tallan con mayor dinamismo y naturalidad.

Los grafismos que se observan en el Crucificado se repiten con algunas variantes en las figuras de la Virgen y san Juan que completan el Calvario, por ejemplo en la manera de tallar los pliegues de las vestimentas, el cabello o las facciones del rostro. Lo cual hace suponer que fueron realizadas por el mismo escultor.

Al llevar a cabo el análisis estilístico de la imagen se aprecian en ella unas características estéticas más arcaicas a las de la época en que se supone se realiza el retablo, entre 1565 y 1580.



Foto 6: Retablo de la Asunción de la iglesia de Santa María, Vélez-Málaga antes de la guerra civil. (Archivo Temboursy)

Foto 7: Relieve del banco del retablo de la Asunción. (Archivo Temboursy)



Su arquitectura responde a los esquemas del clasicismo manierista que se desarrollan a partir de 1560 con la introducción de un nuevo modelo en la traza del retablo que da mayor valor a las funciones arquitectónicas de los elementos constructivos. Además en este periodo se generaliza el empleo de la escultura en el programa iconográfico del retablo, como ocurre en este caso, en sustitución de la pintura. Aunque conserva algunos elementos ornamentales del primer Renacimiento como los grifos de los laterales y los grutescos de los frisos, rasgos que denotan su carácter de transición (Foto 6).

En lo referente su repertorio escultórico, a excepción del Calvario, se observa también en él las características del manierismo italiano que se estaba desarrollando, aunque con diferentes matices según las escuelas, en la escultura española del último tercio del XVI. Destaca una tendencia a las exageraciones anatómicas de la figura humana y a representar las telas con naturalidad remarcando el sentido macizo de los volúmenes. La influencia italiana es enormemente evidente en los relieves del banco del retablo (Foto 7).



Foto 8: Virgen del Calvario.
Retablo de la Asunción.
(Archivo Temboursy)

Foto 9: San Juan. Calvario del
retablo de la Asunción.
(Archivo Temboursy)

Foto 10: Anunciación del retablo de la Asunción.
Desaparecido.
(Archivo Temboursy)

Foto 11: San Pablo del retablo de la Asunción. Desaparecido.
(Archivo Temboursy)

Por el contrario el Calvario y en concreto el Cristo de los Vigías presenta unos rasgos más estáticos en la composición (Fotos 8 y 9). El escultor del Crucificado pretende alcanzar la belleza formal dulcificando las expresiones de dolor pero no llega a plasmar la monumentalidad ni el dinamismo en la representación de los volúmenes como se aprecia en otras esculturas del retablo, por ejemplo en el grupo de la Anunciación o en la figura de san Pablo, actualmente desaparecidos (Fotos 10 y 11).

Estilísticamente el Cristo de los Vigías es heredero de la estética tardo-gótica de influencia europea que persiste en la península durante el primer tercio del siglo XVI aunque prescinde de la expresividad y patetismo suavizando los excesos góticos.

Anteriormente se ha comentado el parecido del retablo de Vélez-Málaga con el realizado por Pedro de Moros para la iglesia de san Andrés de Coín, actualmente desaparecido, conocido a través de una fotografía anterior a su destrucción donde se aprecia que sus estructuras arquitectónicas son prácticamente iguales¹³.

Pero la información proporcionada por la foto no es suficiente para realizar un estudio estilístico comparativo entre las imágenes de ambos retablos e identificar si existen grafismos comunes entre ellas que posibiliten confirmar si su autor es Pedro de Moros.

Se conocen muy pocos datos biográficos de este escultor, no se sabe ni la fecha de su nacimiento ni la de su muerte y se piensa que es de origen aragonés. La primera noticia que se tiene de él es que hacia 1541 estaba trabajando bajo las órdenes Diego de Siloé en la Catedral de Granada¹⁴. En 1548 aparece en Málaga contratando junto con el pintor Pedro de Morales la ejecución de un retablo para la capilla del Sagrario de la Catedral según las trazas y condiciones que da el arquitecto del templo catedralicio Diego de Vergara. Este retablo se sustituye en el XVIII por otro de estilo barroco. Aunque a través de los documentos se conoce que las características del diseño responden la estética del primer Renacimiento por el empleo del balaustre como elemento de soporte y ser su programa iconográfico principalmente pictórico a excepción de la imagen titular y el calvario del ático que se especificaba fuesen de "bulto"¹⁵.

Posteriormente entre 1564 y 1565 realiza el retablo para la iglesia de san Juan de Coín por encargo del entonces obispo de Málaga Bernardo Manrique quien da también las condiciones de su traza. En ellas sin embargo se observa una evolución hacia formas del Renacimiento manierista al utilizar la columna como soporte y la escultura en su representación iconográfica. En 1577 Pedro de Moros continúa viviendo en Málaga en la calle de la Morería y en 1586 consta que su mujer es ya viuda¹⁶. Por tanto su producción escultórica se desarrolla en un periodo de transición de la estética del primer Renacimiento a unas formas más clasicistas propias del periodo romanista.

En conclusión creemos que el Cristo de los Vigías es una escultura realizada posiblemente en el segundo tercio del siglo XVI por un escultor procedente del norte de la península con una formación tardo-gótica e influenciado posteriormente por la estética clasicista y policromado por el pintor Juan Cornejo en 1607.

Datos técnicos

Nos encontramos ante una escultura en madera policromada concebida como parte de un retablo, y que remata el último cuerpo junto con las imágenes de la Virgen y San Juan. Esto hace que la obra tenga una serie de características singulares. Al estar adosadas a un retablo, la zona posterior raramente sería visible por lo que no se terminaban, quedando abocetadas en muchas ocasiones.

Los estudios preliminares efectuados (inspección visual, observación con lupa binocular, luz UV, estudio radiográfico y estudio analítico) han permitido conocer por un lado la técnica de ejecución y las intervenciones anteriores y por otro diagnosticar su estado de conservación (Foto 12).

Materia base

La imagen esta tallada en madera de álamo a excepción de dos piezas que configuran la lazada del sudario. La naturaleza de esta otra madera no se ha determinado por la imposibilidad de obtener una muestra sin eliminar parte de la policromía. Su aspecto observado a través de pequeñas lagunas de preparación, hace pensar que se trata de pino.

La imagen del Cristo de los Vigías, de tamaño inferior al natural (149.9 x 128.4 cm.), tiene un sistema de construcción sencillo. Esta configurado por un elemento central que abarca desde la cabeza hasta las rodillas, al que se han añadido dos piezas para formar las piernas y dos mas para completar el volumen de la cabeza. La pieza que forma el cuerpo esta ahuecada desde los hombros hasta el final del sudario.

Los brazos se ensamblan al cuerpo mediante dos espigas de sección circular de gran diámetro que son prolongación de los mismos. La zona de ensamble está recubierta de tela. Este recurso se vuelve a utilizar para tapar una fenda que originalmente presentaba la madera y que recorre la totalidad de la longitud del brazo. También se ha empleado tela en el muslo derecho y en el sudario, aunque no se ha podido precisar su extensión.

Los únicos elementos metálicos utilizados en la construcción del soporte se localizan en el sudario, donde se alojan tres clavos de forja que aseguran las piezas que forman la lazada.

El dedo medio del pie izquierdo y un pequeño fragmento de la lazada del sudario son las únicas pérdidas volumétricas de original (Foto 13).

Conjunto policromo

El conjunto policromo está formado por dos estratos, la capa de preparación y la de policromía. En el sudario interviene un estrato mas constituido por una capa de bol y láminas de oro.

La preparación es magra a base de sulfato cálcico y cola animal, presentando diferencias cuantitativas. En el sudario esta capa es de mayor espesor y con más carga de sulfato cálcico que la aplicada sobre el cuerpo.

La policromía del Cristo de los Vigías está realizada con dos técnicas artísticas distintas, oleosa para el cuerpo y estofado al temple para el sudario.

La policromía del cuerpo presenta una textura irregular; siendo muy lisa en el anverso de los brazos y torso, mas gruesa y con huella de pincel en el resto del cuerpo. Es de color ocre amarillento con tonos azul verdoso para los pies y manos, morados para las marcas de los golpes y latigazos.

El sudario es de color blanco grisáceo con matices azules de distinta intensidad para potenciar los pliegues, está decorado sobre el oro con un esgrafiado li-



neal en el anverso de la tela y con pequeños círculos en el reverso y esta manchado de la sangre que brota de la llaga del costado.

En la encarnación se aprecia un cuarteado pequeño y regular, localizado en las zonas más lisas, cuyas líneas principales se orientan en el sentido de las fibras de la madera, característico de este tipo de técnica.

La técnica de ejecución de la policromía presenta una gran diferencia entre el anverso y el reverso. En este lado la aplicación del color solo queda esbozada y en algunas zonas sólo hay preparación, pudiéndose apreciar gestos de ejecución del autor como la descarga de un pincel de bol sobre la parte anterior de la pierna. Hay una clara línea divisoria entre lo que iba a ser visto y lo que quedaría oculto al espectador (Foto 14).

Foto 12: Detalle del estado inicial de la obra.

Foto 13: Fotografía con luz U.V. donde se evidencia la reposición cromática realizada en 1986.



Foto 14: Estado de conservación de la tapa de la espalda y sistema de sujeción.

Intervenciones

Las intervenciones que ha sufrido la obra a lo largo de su historia material se datan documentalmente en 1938 y 1986.

La primera la modifica formalmente. En origen el hueco de la espalda estaba al descubierto, pero al cambiar la funcionalidad de la imagen y pasar a ser procesional, estéticamente se hace necesario taparla. Esto se realiza mediante la colocación de dos piezas de pino que se unen en la cintura, mutilando el borde del hueco para crear un plano de contacto y conferirle una forma regular que facilite la colocación de las nuevas piezas. También se añade un punto mas de anclaje a la cruz, utilizando una gran alcayata de hierro forjado colocada en el borde superior del hueco de la espalda, que se sujeta mediante dos pletinas de acero colocadas posteriormente, posiblemente en la intervención de 1986.

La segunda intervención va encaminada a reponer las pérdidas de preparación y policromía. Para ello se tapan los orificios de salida de los insectos xilófagos con cera o estuco y las lagunas del sudario se doran antes de ser policromadas (Foto 15).



Foto 15: Sudario durante el proceso de limpieza.

Estudios científicos aplicados a la obra

Estudio fotográfico

El seguimiento de la intervención fue documentada a través de la fotografía y sus técnicas especiales.

Se realizaron fotografías iniciales que dieron constancia del estado en el que se encontraba la obra al principio, durante y al final de la intervención. Se utilizó, además de la fotografía pericial o de testimonio, técnicas como la luz ultravioleta, para observar las alteraciones superficiales, la fotomacrografía, la fotomicrografía o luz transmitida, técnicas estas muy útiles para el estudio y actuación de la obra.

Estudio radiográfico

Para la realización del análisis radiográfico se necesitaron como sistema detector y de registro de la imagen 10

metros de película radiográfica continua empaquetada (rollpac) STRUCTURIX D7, cortadas en 2 tiras de 3 metros conformando el cuerpo y 4 tiras de 1 metro para los brazos; estas fueron expuestas con una tensión de 100 kV, una corriente catódica de 40 mAs y un tiempo de exposición de 75480 ms a una distancia foco-película de 520 cm. La película tuvo un revelado automático de 8 minutos a 30 °C en revelador Agfa G-I35.

Caracterización de materiales

Estudio de capas pictóricas

El objetivo principal de esta investigación es el estudio de la superposición de estratos pictóricos en la policromía así como el análisis e identificación de los pigmentos y cargas presentes en la misma.

Se tomaron seis muestras de pintura, de un tamaño inferior al milímetro aprovechando las lagunas o grietas de la policromía con el fin de conseguir que la muestra sea representativa y al mismo tiempo tratando de evitar, en lo posible, las zonas más visibles o significativas.

La metodología de trabajo seguida fue la siguiente:

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico de los fragmentos de pintura extraídos.
- Preparación de los cortes estratigráficos: los fragmentos de pintura, una vez estudiados con el microscopio estereoscópico y seleccionados los más significativos, se engloban en una resina de metacrilato y se cortan perpendicularmente para obtener la sección transversal.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la estratigrafía: estudio de la superposición de capas pictóricas, aspecto morfológico de las mismas e identificación de los pigmentos más evidentes.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X (EDX) de la sección transversal para la determinación elemental de los componentes inorgánicos de la pintura: pigmentos y cargas.

La preparación está compuesta por sulfato cálcico y cola animal. El espesor oscila entre 200 y 225 micras.

En las carnaciones (Foto 16) se observa una única policromía compuesta por blanco de plomo, tierra roja y azurita (en algún caso también hemos encontrado pequeñas cantidades de bermellón). En algunas zonas de las piernas, próximas al sudario, se han encontrado restos de una capa de color rojizo debajo de las carnaciones (Foto 17). Una vez analizado este estrato pictórico se comprobó que se trataba de bol rojo, de similares características al empleado en el sudario.

El sudario está dorado y estofado (Foto 18). La capa de color, de una tonalidad blanco azulada, está constituida por blanco de plomo y azurita. En la muestra

analizada hemos encontrado una segunda capa, de color grisáceo, compuesta por litopón, azurita y trazas de tierra roja. Por la utilización del pigmento litopón (en uso a partir del siglo XIX) se puede confirmar que se trata de un repinte reciente.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, litopón

Rojos: bermellón, laca roja, tierra roja, bol

Azul: azurita

Metálicos: oro

Identificación de fibras textiles

Se identificaron las fibras textiles correspondientes al tejido de refuerzo del ensamble del brazo.

El estudio e identificación de las fibras textiles se llevó a cabo mediante la observación de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada; estudiando su morfología, diámetro, agrupaciones, etc.

El tejido analizado es de lino (Foto 19).

Análisis espectroscópico

Mediante espectrometría infrarroja FTIR, empleando el método de dispersión y prensado de muestras en una matriz de bromuro potásico, y utilizando un rango espectral de 4000 a 400 cm⁻¹, se ha analizado una muestra correspondiente a la capa de protección.

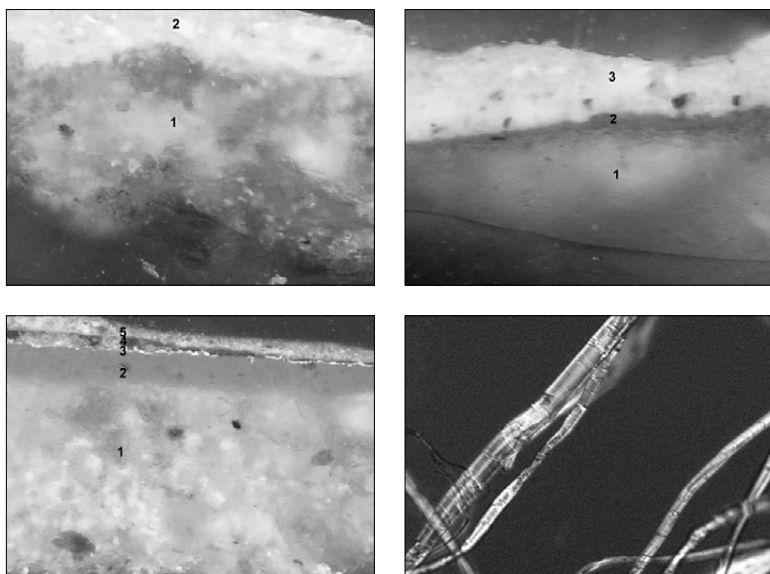
El espectro infrarrojo obtenido pone de manifiesto la presencia de una cera mineral parafínica. Esta cera está constituida por hidrocarburos saturados procedentes del petróleo (fig. 1).

Identificación de madera

La identificación de los materiales que constituyen las obras de arte es necesaria, no sólo para tener un conocimiento histórico de la pieza, proporcionando información sobre el tipo de materiales utilizados en aquella época, sino también para la fase posterior de restauración en la que se emplean materiales y productos que tengan afinidad con el objeto. Por otro lado también puede dar pistas sobre la falsedad de una obra.

Al ser un producto natural de origen biológico, la madera se caracteriza por poseer un alto grado de diversidad y variabilidad en sus propiedades. Así pues, el análisis macroscópico ha de complementarse con el microscópico, mediante el cual se puede asegurar la identificación de la especie, o al menos del género. En todos los casos se recurrió a análisis microscópicos de la estructura celular:

Se tomó una muestra de una zona poco visible y de pequeño tamaño, teniendo en cuenta las tres caras en las que se han de realizar los cortes para su correcta identificación. Las muestras de madera necesitan una



preparación previa antes de su observación al microscopio óptico. Las secciones observadas son: radial, tangencial y transversal; en las cuales se analizan los distintos caracteres anatómicos.

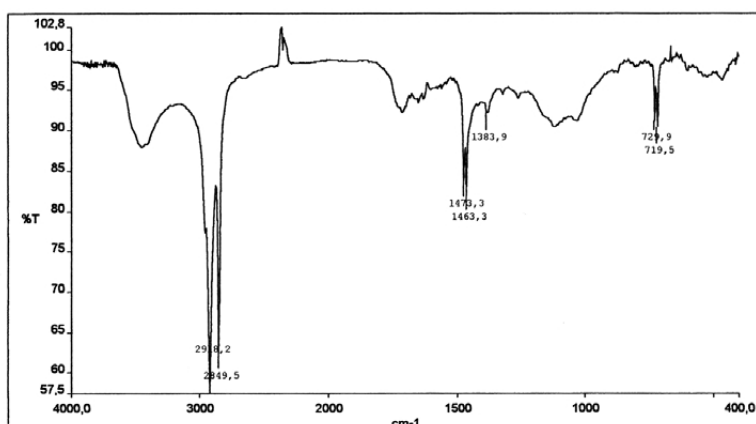
Los resultados obtenidos se constatan con los datos históricos de la obra.

La metodología para la identificación de madera se basa en:

- Observación previa de la madera al estereomicroscopio (lupa binocular).
- Preparación de las muestras.
- Observación de las muestras de nuevo al estereomicroscopio y realización de cortes, mediante bisturí, de las secciones: transversal, longitudinal radial, longitudinal tangencial.
- Observación al microscopio óptico con luz transmitida de las distintas secciones. Determinación de la especie vegetal a la que pertenece la muestra de madera analizada mediante bibliografía especializada en anatomía de la madera (F.H. Schweingruber, 1990).

Fotos 16-19 (de izquierda a derecha; de arriba abajo): Microfotografías al microscopio de varias estratigrafías correspondientes a la policromía de la imagen y de las fibras del tejido de refuerzo del ensamble del brazo.

Fig 1. Espectro infrarrojo de la capa de protección



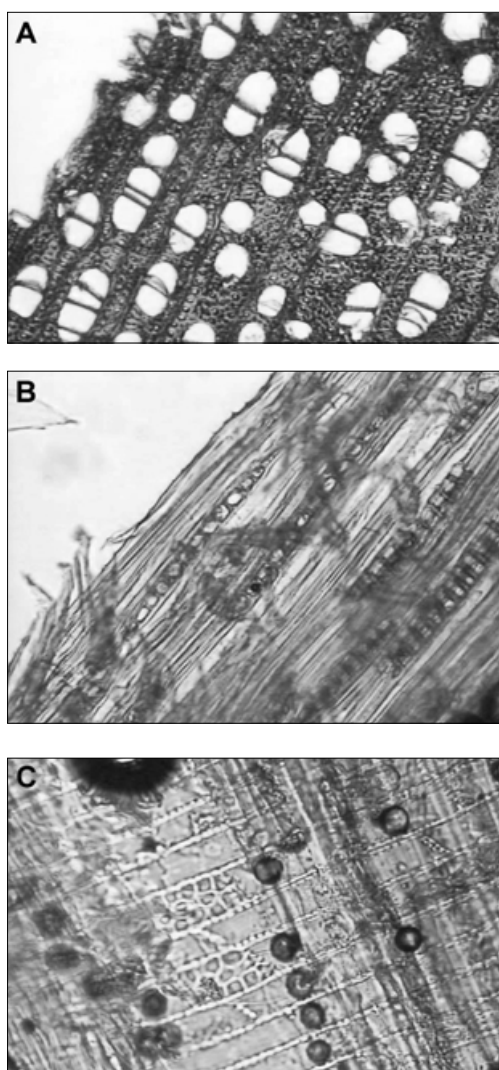


Foto 20: A: Sección transversal, 50x; B: Sección tangencial, 50x; C: Sección radial, 200x.



Foto 21: Restos de insectos xilófagos: abdomen, alas, élitros; 7x.

Resultados y conclusiones

Muestra: XVM.I **Localización:** hueco interior de la espalda, base de los hombros
Especie: *Populus* sp. **Nombre común:** Álamo, chopo
Familia: SALICACEAE

La muestra de madera de la escultura, se identificó como madera de *Populus* sp. (Foto 20). Anatómicamente, esta madera se caracteriza por poseer poros difusos (sección transversal), radios homogéneos uniseriados (sección tangencial y radial) y punteaduras de los radios grandes (sección radial).

La madera analizada pertenece a una especie arbórea del grupo de las ANGIOSPERMAS (frondosas), con-

cretamente del género *Populus*, de la familia de las salicáceas. Son árboles caducifolios de altura media, pudiendo alcanzar de treinta a cuarenta metros, rápido desarrollo y escasa longevidad. Habitan en lugares húmedos y forman parte de los bosques de galería. En cuanto al tipo de suelo, no tiene grandes requerimientos pudiendo vivir en suelos pobres calcáreos.

Su área natural se extiende por el sur y centro de Europa, llega hasta el centro de Asia y alcanza el norte de África. En España aparece en todas las provincias, generalmente mezclado con otras especies, constituyendo los bosques de galería de las orillas de ríos y sotos. En Úbeda, en la zona del Alto Guadalquivir, hay alamedas que poseen árboles monumentales. Entre Granada y Loja, destacan las alamedas que bordean el río Genil.

Su madera es blanda, de color claro, muy apreciada por su ligereza y flexibilidad. Se ha utilizado para la construcción de utensilios y para la fabricación de embalajes de poca consistencia, siendo además muy utilizada por las industrias celulósicas. También se usa en imaginaria.

El porcentaje de los distintos componentes químicos de la madera, como la celulosa, la lignina y las hemicelulosas, varía según la especie de origen (angiospermas o gimnospermas), según la parte del tronco examinada (albura o duramen) y según el envejecimiento de la madera (cura) (G. CANEVA y col. 2000). Por lo tanto no todos los agentes biodeteriorantes tienen la capacidad de atacar todos los tipos de madera. Así pues las maderas se clasifican en función de su resistencia natural (durabilidad) al ataque por parte de los distintos organismos y microorganismos.

La madera de *Populus* sp. no es resistente en el caso de los hongos. En cuanto a los insectos posee una alta resistencia a los líctidos, pero no es resistente a los cerambícidos y los anóbidos.

Estudio de factores de deterioro

Factores biodeteriorantes

La degradación natural de cualquier material de naturaleza orgánica, depende de varios factores y principalmente de las condiciones ambientales a las que está sometido. El biodeterioro de la madera es causado por diversos organismos con características metabólicas diferentes. Los principales son organismos heterótrofos como hongos, bacterias, actinomicetos e insectos.

Metodología para el análisis biológico:

Se realizó una inspección visual de la escultura para determinar la presencia de microorganismos o insectos causantes de un posible deterioro.

Se tomaron muestras de serrín del interior de orificios y galerías de sección circular, así como restos de insectos (Foto 21).

Tras la toma de muestras se observaron éstas al estereomicroscopio y al microscopio óptico. Se procedió a su determinación mediante bibliografía especializada (G. LIOTTA (1998), F. ESPAÑOL COLL(1992)).

Resultados y discusión

Al estudiar las muestras al estereomicroscopio, se observaron restos de madera y excrementos de insectos xilófagos, lo que nos da una idea del tipo de plaga que está atacando o ha atacado el soporte. En este caso concreto se han identificado como excrementos de coleópteros anóbidos.

Por otro lado también se estudiaron los restos de insectos (cabeza, restos de abdomen, alas y élitros) determinándose la especie: *Anobium punctatum* De Geer., perteneciente a la familia *Anobiidae*.

Fam. Anobiidae

Anobium punctatum De Geer

Hábitat natural. Especie muy común en España y Europa. Ataca casi todas las maderas, aún cuando sean viejas y secas, excepto el duramen de roble y algunas maderas tropicales (caoba). La humedad favorece su desarrollo y la temperatura óptima es de 22°C.

Daños causados. Los daños más graves se observan en lugares de mayor humedad y reducida temperatura. Las galerías son numerosas en la zona primaveral de la madera y pueden extenderse a la zona tardía en aquellas maderas en las cuales no se distinguen bien ambas zonas (ej. aliso, haya, abedul, olmo y píce).

Reconocimiento de los daños. Los orificios de salida son perforaciones redondas de 1 a 6 mm de diámetro. Cuando se observa el serrín al estereomicroscopio se distinguen unas bolitas elipsoidales o con forma de limón que son los excrementos. Una actividad continua de la plaga se pone de manifiesto por los montoncitos de polvo o serrín y por la aparición de orificios con restos frescos en el verano.

Hábitos y ciclo de vida. La emancipación de los imagos es continua en primavera hasta fin de verano. La hembra coloca sus huevos, aproximadamente en fisuras o perforaciones de la madera o en los orificios causados por generaciones precedentes. Las larvas no perforan la superficie, por lo que el serrín y excrementos quedan sueltos en las galerías. El imago sale por una perforación redonda. El plazo de generación es muy variable, de 8 meses a 3 años, según las condiciones.

Conclusiones

Tras el estudio de los distintos tipos de degradación biológica, se puede comprender la importancia de identificar la especie leñosa de la cual está constituida la escultura. Esto es para valorar mejor la susceptibilidad del soporte al ataque biológico.

Debido al grave ataque entomológico que presentaba la escultura se hizo una propuesta de tratamiento de desinsectación. Como tratamiento alternativo a los convencionales biocidas (insecticidas) se propuso la aplicación de un gas inerte, argón, en un sistema herméticamente cerrado en cuyo interior se deposita la obra infestada. Fue necesario el control de factores ambientales tales como la temperatura, la humedad y la concentración de oxígeno.

Es evidente también la necesidad de adoptar una serie de intervenciones tras la restauración (tratamientos preservativos, organización de inspecciones periódicas, etc...) para evitar el inicio y la extensión del ataque biológico.



Diagnóstico (Foto 22)

La presencia y actividad de insectos xilófagos es el principal agente de deterioro del soporte. La infección es antigua, en una foto datada hacia 1943 ya es posible ver un gran número de orificios de salida de insectos. La acción de los insectos es generalizada en todo el soporte, llegando en algunas zonas a quedar solamente una delgada lámina de madera y en otras, lamentablemente, a provocar la pérdida del soporte y consecuentemente de la policromía que sustentaba. Las uniones de las piezas que configuran la imagen no presentan pérdida de adhesión. El ensamble de los brazos que suele ser un punto de deterioro común en esculturas de esta tipología, presenta gran estabilidad, debido a la restauración realizada en 1986.

El anclaje colocado en la espalda de la imagen, carece de las condiciones necesarias para ser eficaz. La sujeción de la alcayata a la madera no es firme y con este sistema la imagen queda simplemente suspendida de la cruz, lo que permite cierto movimiento siendo los pies y las manos los que verdaderamente la sujetan.

Con respecto al conjunto estratigráfico, la adhesión al soporte de las diferentes capas es buena, presentando solo algunos levantamientos localizados. Se encuentra bien cohesionada y en ningún momento aparece pulverulenta o disgregada.

La pérdida de policromía del cuerpo se ciñe a las ocasionadas por los insectos xilófagos. En el sudario, ade-

Foto 22: Deterioro causado por los insectos xilófagos una vez eliminados los estratos que lo ocultaban.

más, hay una importante pérdida de policromía original localizada en el lado derecho y en la zona superior izquierda del reverso, provocada posiblemente por la acción del agua.

La reconstrucción cromática llevada a cabo en 1986 para ocultar estas pérdidas, se encuentra alterada por un envejecimiento natural, existiendo un desajuste tonal con respecto al original, distorsionando el aspecto global de la imagen, apreciándose en algunas zonas que el original ha quedado parcialmente cubierto.

La imagen está protegida con una capa de cera, que ha favorecido la acumulación superficial de suciedad y polvo, ocultando detalles y enmascarando la policromía original.

Proyecto

Definido el estado de conservación, el tratamiento va encaminado por un lado a eliminar los agentes biológicos de deterioro y los daños causados y por otro a recuperar los valores estéticos de la obra.

Debido a la importante infestación de insectos xilófagos, la madera ha quedado muy debilitado perdiendo propiedades mecánicas y poniendo en peligro su función estructural y estética como obra de arte. Con lo cual la actuación en la madera va encaminada principalmente a restituir parte de sus propiedades mecánicas, mediante la consolidación de la misma.

Para evitar que las manos y pies sujeten la obra y eliminar posibles movimientos se proyecta un nuevo sistema de sujeción en la espalda que garantice la estabilidad de la imagen en la cruz.

Con respecto a la película de color la intervención propuesta es la eliminación de los distintos estratos aplicados sobre el original, para su correcta conservación y presentación estética. Todas las lagunas provocadas por la falta de preparación se repondrán para su posterior reintegración cromática, enfocada a completar la lectura formal de la obra.

Intervención

Tratamiento no tóxico de desinsectación

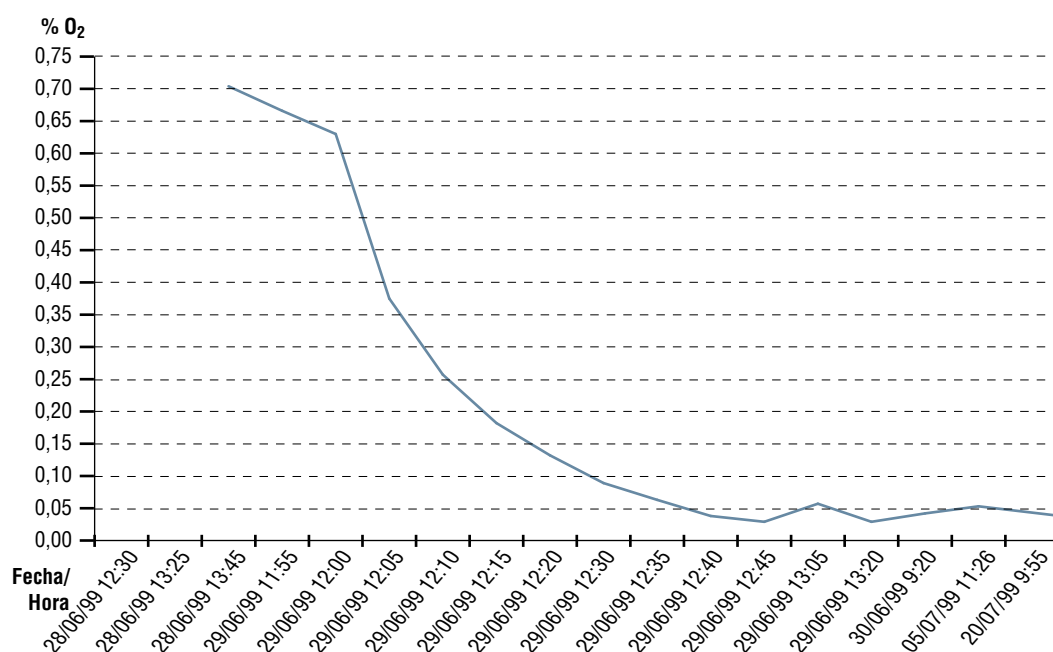
La aplicación de insecticidas y pesticidas ha venido planteando graves problemas que incluyen toxicidad y alto riesgo tanto para las personas que los aplican como para los que manipulan los objetos tratados. Por otro lado, se producen alteraciones físico-químicas en los materiales desinsectados.

Por estos motivos se realizó un tratamiento mediante la aplicación de un sistema no tóxico de desinsectación. El desplazamiento del aire por un gas inerte como el argón produce un efecto letal en insectos que se suelen encontrar en las obras de arte. Investigaciones previas realizadas en laboratorio (N. VALENTÍN, 1994), demuestran que una atmósfera de gas inerte, aplicada a baja concentración de oxígeno, produce una anoxia completa en todas las fases del ciclo biológico de especies de insectos.

Este gas no es tóxico, tiene un bajo coste y es estable por lo que no produce alteraciones físico-químicas en los objetos tratados.

La desinsectación de la obra se realizó depositando ésta en una bolsa de plástico de baja permeabilidad

Fig. 2. Desinsectación del Cristo de Vélez-Málaga



fabricada por termosellado. Dentro de la bolsa se colocó un termo-higrómetro para controlar la humedad relativa y la temperatura durante el tratamiento, y un absorbente de oxígeno que facilita el descenso de la concentración de éste en el interior de la bolsa.

La bolsa llevaba instaladas dos válvulas, una de entrada por donde penetra el gas inerte y otra de salida a la que se conectó una bomba de vacío. Así comenzó la fase de barrido. Esta fase concluyó cuando el analizador de oxígeno, conectado también a la bolsa, señalaba que la concentración de éste era inferior a 0,05% (fig. 2 reconstruir).

En este caso concreto, al tratarse de un material expuesto a altas humedades, fue conveniente humidificar el gas utilizado en los tratamientos. Con esto se evitan descensos bruscos de la humedad relativa en el interior de las bolsas durante la fase de barrido.

El tratamiento se llevó a cabo y, una vez concluido el tiempo de exposición al gas inerte, que fue de unos veinte días, se procedió a cortar la bolsa y extraer la obra.

Materia base (Foto 23)

Las intervenciones llevadas a cabo para realizar la consolidación de la madera, han sido las siguientes:

- Impregnación de la madera mediante inyección de una resina acrílica (paraloid B72) en disolución de tolueno. La aplicación comienza por una concentración del 10% de resina terminando con un 15%.
- Las galerías de los insectos xilófagos se rellenan con de polvo de madera aglutinada en PVA, en proporción de 2:1.
- En las galerías con un orificio de salida muy pequeño o zonas huecas cuyo único acceso son pequeñas fisuras, se aplica mediante inyección una resina epoxi diseñada especialmente para madera (Araldite RY 158 - Eurodur Hy 2996).
- Debido a la fragilidad del soporte, se hace necesario evitar la participación de este, en la medida de lo posible, en el nuevo sistema de sujeción a la cruz. Para ello se talla una pieza de madera de cedro de 190 x 80 x 86 mm, que encaja en la parte inferior del hueco de la espalda. La talla se realiza mediante "sacado de puntos", utilizando como modelo el positivo del hueco realizado en poliéster. En esta pieza se aloja un cilindro de acero con rosca interna, donde se enrosca el perno que sujeta la imagen a la cruz.

Estratos policromos (Foto 24)

- Los tratamientos aplicados en los estratos policromos comienza por la eliminación de la capa de protección de cera mediante hisopos impregnados en xileno.

- Para la fijación de la película de color se emplea como adhesivo colletta, material similar en composición al original.
- Los repintes al igual que los estucos añadidos se eliminan mediante tolueno aplicado con hisopos de algodón y ayuda mecánica.
- La limpieza de los depósitos superficiales se efectúa mediante hisopos impregnados en una mezcla de tolueno y dimetilformamida 75:25 y la ayuda mecánica de un instrumento flexible. Algunos depósitos se eliminaron posteriormente mediante agua destilada y jabón neutro.
- La reintegración de las pérdidas de preparación se realiza con materiales similares al original ("colletta" + sulfato cálcico). La reintegración de color se lleva a cabo con criterio de diferenciación empleando una técnica acuosa y al barniz.



Foto 23: Pieza alojada en el hueco del cuerpo para la sujeción a la cruz.



Foto 24: Testigo del estado inicial de la capa pictórica.

Conclusiones del proyecto (Foto 25)

El Cristo de los Vigías es una imagen realizada en el segundo tercio del siglo XVI policromada a principios del siguiente siglo. Formaba parte del programa iconográfico del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga y en 1938 pasa a ser una imagen procesional. La escultura adquiere entonces unos valores devocionales y funcionales que antes no tenía.



Foto 25: Estado de la imagen tras la intervención.

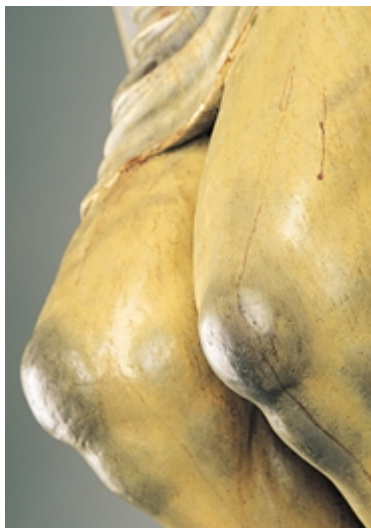


Foto 26: Detalle de las piernas después de la intervención.

Bibliografía

ESPAÑOL COLL, F. (1992). *Fauna Ibérica. Coleoptera, Anobiidae*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

LIOTTA, G. (1998). *Gli insetti e i Danni del Legno*. Nardini Editore, Firenze.

SCHWEINGRUBER, F.H. (1990). Microscopy wood anatomy. SwissFederal Institute for Forest, Snow and Landscape Research, Birmensdorf, Zürcher A.G.

VALENTÍN, N. (1994). "Comparative Analysis of Insect Control by Nitrogen, Argon and Carbon Dioxide in Museum, Archive and Herbarium Collections". *International Biodeterioration & Biodegradation* 32. Elsevier, Science Limited, England, pp. 263-278.

Equipo técnico

Investigación histórica: Eva Villanueva Romero, historiadora del Departamento de Investigación. Centro de Intervención.

Diagnóstico y tratamiento: Cinta Rubio Faure, restauradora del Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención.

Estudio fotográfico y radiográfico: Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo del Departamento de Análisis. Centro de Intervención.

Estudio de capas pictóricas e identificación de fibras textiles: Lourdes Martín García, química del Departamento de Análisis. Centro de Intervención.

Análisis espectroscópico: Francisco Gutiérrez Montero, químico del Departamento de Análisis. Centro de Intervención.

Identificación de la madera y estudio de factores de deterioro: Marta Sameño Puerto, bióloga del Departamento de Análisis. Centro de Intervención.

Para cumplir con esta nueva función se cierra la espalda convirtiéndola en una imagen de bulto redondo, sin ser alteradas por ello sus características estilística e iconográficas. Gracias a esto se ha podido estudiar y analizar la técnica de ejecución de una obra con esta tipología.

El tratamiento ha ido encaminado a eliminar el principal agente de deterioro y asegurar así el mantenimiento de las características materiales, formales y estéticas de la obra.

Notas bibliográficas y documentales

1. Llordén, A.: Pintores y doradores malagueños. Ediciones Real Monasterio de El Escorial. Ávila, 1959. Pág. 95.
2. Marzo, I.: Historia de Málaga y su provincia. Imprenta y librería de D. Francisco Gil de Montes. Málaga, 1850. T. 2. Pág. 137. Moreno Rodríguez, A.: Reseña histórico-geográfica de Vélez-Málaga y su partido. Imprenta de M. Martínez Nieto. Málaga, 1865. Págs. 60 y 61.
3. Amador de los Ríos, R.: Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga. Texto inédito de principios del siglo XX. Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de los Vigías y Nuestra Señora del Mayor Dolor de Vélez-Málaga. Aguilar García, M^a D.: Málaga mudéjar. Universidad de Málaga, 1979. Págs. 72-74.
4. Amador de los Ríos, R.: Op. Cit.
5. Gómez Moreno, M.: Diego de Pesquera, escultor: Archivo Español de Arte. T. XXVIII n^o 12. 1955. Pág. 299.
6. Llordén, A.: Escultores y entalladores malagueños. Ediciones Real Monasterio de El Escorial. Ávila, 1960. Pág. 19.
7. Romero Torres, J. L.: "La escultura de los siglos XV al XVIII". Málaga. Arte. Granada, 1985. Pág. 835.
8. Archivo fotográfico Juan Temboury. Biblioteca Cánovas del Castillo. Diputación Provincial de Málaga. R.6058A, R. 6058B, R. 6059, R. 6060A, R. 6060B, R. 6061A y R. 6061B.
9. V.V.A.A.: Málaga penitente. Sevilla, 1998. Págs. 324 y 325.
10. Datos facilitados por la Hermandad.
11. Gil Moreno, F.: Memoria sobre la restauración de la escultura del Cristo llamado de los Vigías perteneciente al retablo de Santa María la Mayor de Vélez-Málaga. Archivo de la Cofradía del Santísimo Cristo de los Vigías y Nuestra Señora del Mayor Dolor.
12. González Gómez, J.M. y Roda Peña, J.: Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 34.
13. Archivo fotográfico Juan Temboury. Biblioteca Cánovas del Castillo. Diputación Provincial de Málaga. R. 1058B.
14. Gómez Moreno, M.: Las águilas del Renacimiento español. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. Pág. 74.
15. Llordén, A.: Op. Cit. Págs. 26-28.
16. Ibídem. Págs. 26-32.

Agradecimiento:

Agradecemos la colaboración desinteresada recibida por parte del Taller de Manuel Guzmán Bejarano.

Asimismo, agradecemos la autorización para publicar algunas de las fotos al archivo Temboury de la Biblioteca Cánovas del Castillo de la Diputación Provincial de Málaga.