



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

San Pablo Apóstol. Écija. (Sevilla).

Iglesia de Santa María Nuestra Señora.

Enero, 2010



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

ÍNDICE

Introducción

Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico

1. Identificación del Bien Cultural	5
2. Historia del Bien Cultural	6
Documentación gráfica y fotográfica	14

Capítulo II: Diagnóstico Y Tratamiento

1. Datos técnicos y estado de conservación	26
2. Tratamiento	31
Documentación gráfica y Fotográfica	34

Capítulo III: Estudio científico- técnico

Conclusiones	71
--------------	----

Capítulo IV: Recomendaciones	75
-------------------------------------	----

Equipo Técnico	76
-----------------------	----

Introducción

A petición del alcalde de Écija y del párroco de la Iglesia de Santa María de dicha localidad, se ha llevado a cabo la restauración de la imagen de San Pablo mediante encomienda de la Dirección General de Bienes Culturales.

La presente memoria final tiene como objeto definir las características técnicas de la obra así como observar las problemáticas particulares que afecta a la imagen. Tras lo cual se realiza el diagnóstico de su estado de conservación para formular una propuesta de intervención fundamentada en los resultados obtenidos en la fase de estudio siguiendo la metodología de trabajo del Centro de Intervención. A continuación se llevó a cabo la intervención de la imagen que se inició en Junio de 2009 y se finalizó en Diciembre de dicho año.

La imagen, que normalmente se encuentra ubicada en la Iglesia de Santa María de dicha localidad, se trasladó a las dependencias del IAPH para ahondar en el conocimiento de los materiales constitutivos y del estado de conservación, antes de iniciar los tratamientos.

Los recursos humanos necesarios para la realización del tratamiento han sido:

Un historiador para la realización de la investigación histórica del bien cultural.

Un restaurador para la ejecución del tratamiento y elaboración de la memoria final de intervención.

Un Fotógrafo para la realización de la documentación fotográfica de todo el proceso con toma general y detalles.

Un Biólogo para el análisis de la naturaleza del soporte.

Un Químico para el análisis del conjunto estratigráfico.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA

Nº Registro 23E/01

1.1 Título y objeto: San Pablo.

1.2 Tipología: Escultura de bulto redondo.

1.3 Localización.

1.3.1 Provincia: Sevilla

1.3.2 Municipio: Écija

1.3.3 Inmueble: Iglesia de Santa Bárbara

1.3.4 Ubicación: Quinto tramo de Nave Izquierda (del Evangelio). Retablo Neoclásico.

1.3.5 Demandante de Intervención: D. Esteban Santos Peña. Párroco de la Iglesia de Santa María y Santa Bárbara.

1.4 Identificación iconográfica: San Pablo Apóstol

1.5 Identificación Física:

1.5.1 Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2 Dimensiones: Imagen: 147x57x57 cms.
Peana: 16x61x61 cms.

1.5.3 Inscripciones, marcas, monogramas o firmas: En la peana: "Este Patrón se restauró con todo lujo en el año 1853 por cuenta del ilustrísimo ayuntamiento de esta ciudad siendo su presidente Juan Bautista Castillo y Berny, vizconde de Benaoján". En la espada: "Enrique... en Alemania" y en la empuñadura de la espada: "Año 1770". En el reverso del nimbo "Año de 1770".

1.6 Datos históricos-artísticos.

1.6.1 Autor/es: Atribuido a Salvador Gómez Navaja y a Juan Bautista Vázquez

1.6.2 Cronología: 1575

1.6.3 Estilo: Manierista

1.6.4 Escuela: sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO

La vinculación de la ciudad de Écija con el apóstol San Pablo viene fundamentada en dos hechos; por un lado la creencia de la visita de este a la ciudad astigitana en su viaje a España, y por otra, el milagro de su aparición a un joven de la ciudad en 1436.

Sobre el primero de los fundamentos tenemos que dar por sentado que San Pablo visitó realmente España. Esto es algo sobre lo que hay pocas dudas. En primer lugar el santo lo anuncia en la Carta a los Romanos¹ y, posteriormente en la carta a Timoteo reconoce haber evangelizado a todas las gentes, habiendo numerosos testimonios como el de San Clemente Romano en el que se asegura que San Pablo alcanzó los límites de Occidente que en ese momento se encontraban representados en la provincia Bética del Imperio Romano: Andalucía. Como afirma Jerome Murphy-O'Connor, máximo conocedor de la figura del santo, lo más probable es que en su viaje a España utilizara como entrada el puerto de Cádiz, aunque otros estudiosos del tema se inclinan por Tarragona; fuera uno u otro, todos los expertos convergen en que recaló en la ciudad de Écija, tesis que viene consolidada por el que se supone fue su acompañante en este viaje a la península ibérica: su discípulo Hieroteo, nacido en esta ciudad y que probablemente le sirvió de traductor para contactar con la gente peninsular.

Según escribe el padre Quintanadueñas los primeros convertidos en la ciudad serían Probo, presidente del convento jurídico astigitano, su esposa Xantipa y la hermana de ésta, Polixena; los tres forman parte del santoral cristiano. Hay un dato más que hace hincapié en esta tesis de la visita del apóstol de los gentiles a la ciudad y es la existencia en ésta de Silla Pontifical desde los orígenes del cristianismo. Parece, según la tradición, que San Pablo prometió volver a la ciudad, pero su arresto en Roma y posterior martirio provocaron que no lo pudiera hacer en vida, pero sí con la aparición ocurrida en 1436.

Exactamente, en la madrugada del 20 de febrero de 1436, según cuenta la tradición oral y escrita, San Pablo se apareció al joven Antón Arjona con el propósito de advertir a la ciudad que si seguía con los vicios y pecados que cometían contra Dios, este haría caer sobre ella "penitencia grande"². Para convencerlos unió los dedos de la mano del muchacho y le ordenó que organizara una procesión con las autoridades y el pueblo hasta el convento de San Pablo y Santo Domingo, delante de todos, obró el milagro de desunir los dedos del chaval. Existe un acta del milagro cuya copia más antigua que se conserva es de 1597.³

Estos dos hechos serán el punto de partida de la vinculación del apóstol con la ciudad. Se solicitó al Arzobispado la declaración del 25 de Enero (conversión de San Pablo) como fiesta obligatoria, aprobada en 1573 por el Arzobispo Don Cristóbal de Rojas y Sandoval.

Aunque será a partir de esta fecha de 1573, cuando se empiece a fomentar de una forma más amplia el culto a San Pablo en la ciudad, sabemos que ya en 1551

¹ "espero veros pasar cuando vaya a España, y ser allá encomendado por vosotros, después de haberme llevado un poco de vosotros...." Romanos 15-16 (24).

² Así aparece reflejado en la transcripción del acta del Milagro que se conserva en el Archivo Municipal de la Ciudad.

³ Ibidem

existía una imagen del santo vinculada a la hermandad de los zapateros (fue mandada a dorar el 3 de diciembre de 1551 por Alonso de Orejuela, pintor vecino de la ciudad)⁴.

Respecto a la imagen que nos ocupa, tradicionalmente se ha venido atribuyendo al escultor local Salvador Gómez de Navaja y dándose como fecha de realización la de 1575. Deberemos hacer algunas consideraciones sobre tal atribución basándonos en los últimos estudios sobre la obra⁵.

Para situarnos deberemos dar noticias sobre los distintos documentos que sobre la hechura conocemos. En primer lugar citar la existencia de un documento sacado a la luz en 1929 por el investigador sevillano Celestino López Martínez⁶, en el que el Cabildo de la ciudad de Écija contrata una hechura de una imagen de San Pablo, con su tabernáculo y parihuela de salida, con cuatro ángeles, a Batista Vázquez y Gaspar del Águila, escultores vecinos de Sevilla, en el que aparecen como fiadores Juan Chacón, de oficio pintor, y Juan del Águila. El precio se acuerda en 170 ducados. Recientemente el historiador del arte y restaurador Jesús Porres Benavides ha relacionado este contrato con la hechura que nos ocupa. El contrato se produce el 21 de Agosto de 1574 y, posteriormente, el 12 de Noviembre de ese mismo año, se manda librar desde el Cabildo de la ciudad de Écija la cantidad de 150 ducados para pagar la hechura y su transporte desde Sevilla⁷. Unos días más

⁴ *"El 3 de Diciembre de 1551 Alonso de Orejuela, Pintor, vecino de Écija, se obliga a dorar una imagen de San Pablo que habían hecho los zapateros de esta hermandad. Dicha Imagen estaba en casa de doña Ana Aguilar Ponce de León, había de hacerse tomando por modelo el estofado y encarnado de la Imagen de San Juan que estaba en la viga de la Iglesia de Santa Maria"* en Arch. Protocolos Not. De Écija. Leg^a de 1550-52. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. III. Sevilla : Diputación, 1951, nota 352, p. 310

⁵ Porres Benavides, Jesús: "algunas pistas sobre la autoría de la imagen de San Pablo de la Iglesia de Santa Bárbara de Écija" en Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. Écija 2009. Pág. 233-244.

⁶ *"Batista Bazquez e yo Gaspar del aguila escultores vzos de seuilla en san biceinte como pricipales e yo juan chacon pintor e juan de aguilar como sus fiadores otorgamos a los ylles señores concejo justicia e regimiento de la cibdad de ecija e decimos que por quanto nos batista bazquez y gaspar del aguila nos abemos obligado de hazer una imagen del bienaventurado apóstol san Pablo con quatro angeles dos a cada lado puesto en un lecho que se nombra pariguela y un tabernáculo donde la dha Imagen este que todo a de ser talla conforme a las muestras e dibuxos e condiciones su tenor de los quales es el siguiente- Se a de hazer la del santo apóstol de madera de cedro que sea gueca por de dentro labrado en rredondo e con su montante de fierro – se a de hazer una pariguela e un tabernáculo de madera de borne de flandes ecetolas dos colunas que a de ser de pino de flandes – a de tener el tabernáculo dos baras y dos tercias de alto – la pariguela para llevar la imagen en procesión de borne de flandes y los angeles de cedro de tres quartas y media de alto con sus candeleros en las manos e guecos porque sean livianos – en precio de 170 ducados que se nos an de pagar luego la tercia parte dellos e que daremos fecha y acabada la dha imagen con todo lo demas dentro de dos meses en la ciudad de seuilla en las casas de nuestra morada .(oficio 1º)"* en López Martínez, Celestino "Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés" Pág. 105. Sevilla 1929.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. III. Sevilla : Diputación, 1951, nota 426, p. 317.

tarde, el día 20 del mismo mes se volverán a librar 50 ducados a Alonso de Orejuela, pintor, por las gestiones y demás diligencias relativas a la hechura del San Pablo⁸ y dos meses después, el 31 de Enero se librarán otros 30 ducados a cuenta del importe de la hechura y dorado de la misma⁹.

Estos documentos, junto con el análisis estilístico de la imagen, que se desarrollará más adelante, inclinan a tener en consideración la hipótesis planteada por el historiador Jesús Porres Benavides de la posible autoría de esta imagen por el escultor de origen castellano Juan Bautista Vázquez, el viejo.

Pero, a pesar de tener en consideración esta hipótesis de autoría, debemos reflejar que la mantenida hasta la actualidad de Salvador Gómez Navaja viene avalada por la lectura del acta de cabildo celebrado por la corporación ecijana el 17 de Enero de 1575 en la que se lee: "que en aquel acto entró en la Sala capitular el R. Padre Prior del Convento de Santo Domingo fray Alberto de Escalera y manifestó que estaba terminada la imagen de San Pablo y que había hecho, de su orden y por encargo que al dicho Prior confiriera el Cabildo, el maestro escultor ecijano Salvador Gómez de Navaja". Esta referencia la conocemos a través del cronista ecijano Manuel Ostos Ostos que en su libro "San Pablo Apóstol y la ciudad de Écija", redactado en 1915, certifica haber leído la citada acta y que en ella figura lo que transcribe.¹⁰

Tenemos, pues, documentos que nos hablan de la existencia de dos imágenes de San Pablo encargadas en la misma fecha y, supuestamente, por la misma entidad: El Cabildo de la Ciudad.

2.2 CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

Se considera que la imagen que nos ocupa, sea de uno u otro de los autores citados, es la que desde 1575 ha realizado la procesión del día 25 de Enero al convento de San Pablo y Santo Domingo, se concretan los cambios conocidos de ubicación a lo largo de su historia.

Consta por la transcripción ya comentada que Manuel Ostos Ostos, en el cabildo realizado por la corporación ecijana el 17 de Enero de 1575,¹¹ que al final de la misma figura un acta autorizada por el escribano Gerónimo Guzmán donde se describe y fija la forma en que habían de salir la procesión y donde se concreta que la Imagen del Santo quedaría depositada en las Casas del Cabildo, que en esas fechas se encontraba en los números ocho y diez actuales de la Plaza Mayor, que se llamaron en tiempos "del cabildo viejo".

Cuando el ayuntamiento, a mediados del siglo XIX se traslada y, no existiendo en este nuevo espacio capilla para el culto, debido a que ya en esas fechas las instancias municipales se encuentran más separadas de los temas religiosos, se decide que la imagen se instale en la parroquia de Santa Bárbara, por pertenecer la capilla del antiguo cabildo a esa parroquia. Es en esta ubicación donde todavía se encuentra la imagen del Santo.

⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. T. III. Sevilla : Diputación, 1951, nota 426, p. 317

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Ostos Ostos, Manuel : "San Pablo Apóstol y la ciudad de Écija" Sevilla 1915, pág. 70

¹¹ *Ibidem*

2.3 RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES

Se constatan varias restauraciones realizadas a la imagen a través de su historia. En 1611 se tienen noticias de que se pagaron ocho ducados a Pedro Freire, entallador, por aderezar el retablo, los ángeles, la imagen del Santo y la de Nuestra Señora¹². La segunda realizada a principio del siglo XVIII que se encuentra recogida documentalmente en el Acta del Cabildo de la ciudad ecijana celebrada el 9 de Febrero de 1714, donde se anotan los gastos producidos por el dorado y estofado de la escultura de San Pablo y su urna. Es interesante este dato que nos inclina a considerar que esta imagen fuera la realizada por Juan Bautista Vázquez y Gaspar del Águila, ya que en este contrato se habla de la realización de un paso, además de la escultura.

Este apunte de las actas dice "El señor D. Antonio de Montilla presentó a la ciudad una memoria de los gastos hechos en estofar y dorar la imagen del señor San pablo y dorar su urna, que todo importó 1.100 reales y 17 maravediis de vellón que se librase la cantidad por el mayordomo"¹³

En 1770 se vuelve a tocar la imagen. Esta vez para la inclusión de la espada metálica, la diadema y el relicario, elementos que en la actualidad porta la imagen y que presentan el punzón del platero Gaitán. No se sabe, en el caso de la diadema y el relicario, si estos elementos existían con anterioridad y ahora son sustituidos o son añadidos. Respecto a la espada sí podemos certificar la existencia de una anterior, realizada en madera, de la que se conserva la empuñadura, que forma parte del trozo de madera en la que se talla la mano por lo que no fue retirada sino que se utiliza como engarce de la espada metálica actual.¹⁴

A esta restauración puede corresponder la decoración actual de la túnica y manto del santo, ya que su estilo corresponde a esta segunda mitad del siglo XVIII, más que a la fecha de ejecución de la imagen.¹⁵

Igualmente en esta restauración se les pudieron introducir los ojos de cristal que presenta en la actualidad la imagen¹⁶, que no son originales, ya que no será hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando se utilicen estos elementos. Originalmente la imagen tendría los ojos tallados en la madera y policromados. Por la observación y análisis de la imagen estos ojos se introdujeron por el rostro, concretamente por el hueco que ocupa el globo ocular entre las cejas y la parte superior de las mejillas, por lo que la talla de los párpados superiores e inferiores debe corresponder igualmente a esta restauración. Esto provoca que la imagen general del rostro no se corresponda con la original, lo que es un gran inconveniente para su comparación con otras imágenes del autor.

La última restauración de la que tenemos constancia documental se realiza en 1893, según consta en la leyenda pintada en el exterior de la peana de la imagen y que dice "Este Patrón se restauró con todo lujo en el año 1853 por cuenta del ilustrísimo ayuntamiento de esta ciudad siendo su presidente Juan Bautista Castillo y Bernuy, vizconde de Benaoján"¹⁷.

Tenemos conocimiento de que la imagen ha sido restaurada en el siglo pasado, sobre la década de los 60 por D. Guillermo Riego, quien hizo una limpieza general a

¹² Porres Benavides, Jesús op. cit. Pág. 233-244.

¹³ Porres Benavides, op. cit. Pág. 233-244.

¹⁴ Figura I.3

¹⁵ Figura I.1

¹⁶ Figura I.2

¹⁷ Figura I.4

la escultura, arreglando pequeños desperfectos de pérdidas de policromía y dándole un barniz para protección de la obra.

2.4 ANALISIS ICONOGRÁFICO

La imagen representa al Apóstol San Pablo, patrón canónico de la ciudad y el Cabildo de Écija. La iconografía del Santo, que es considerado como fundador de la Iglesia Universal, viene fundamentada por los aspectos de su curiosa vida:

Pablo era un judío helenizado de la Diáspora, nacido en Taso, capital de Cilicia. Era judío por su origen étnico; griego por su cultura y romano por su nacionalidad. Este último hecho tuvo influencia en su martirio.

Su vida tiene tres fases:

1.- Antes de la Conversión. Nace hacia el año 3, según algunos y hacia el 10 según otros. Su formación académica fue rabínica y helenística. Después de estudiar en Jerusalén bajo la dirección del rabino Gamaliel, se destacaría por su odio a los cristianos.

2.- Su Apostolado. Un día, cuando hacia el año 35 iba de camino de Jerusalén a Damasco, fue deslumbrado por un rayo, desmontando del caballo, y oyó la voz de Jesús que le decía "Saulo, Saulo ¿Por qué me persigues?". Pasó, entonces, bruscamente del papel de perseguidor al de celador de la cristiandad. A partir de la curación de la ceguera de Ananías comenzó su vida de misionero itinerante.

3.- San Pablo en Roma. En el año 60 embarcó hacia Roma, pero naufragó en la costa maltesa. Llegado a Roma permaneció presuntamente en ella hasta su muerte. Según Tertuliano habría padecido martirio en Roma al mismo tiempo que San Pedro, pero al ser ciudadano romano tuvo el privilegio de ser decapitado en lugar de crucificado.

San Pablo, en el arte primitivo, sólo tiene como atributo genérico un libro o rollo de pergamino. Su atributo personal, la espada, el instrumento de su martirio, no apareció como parte de su emblema en la iconografía cristiana hasta el siglo XIII.

Otra de las generalidades en la representación del apóstol de los gentiles es el de la incipiente calva o frente muy despejada y la barba abundante.¹⁸

En nuestro caso no se cumplen todas las generalidades que se han comentado. Aunque se le representa con su espada (en origen de madera y a partir de 1770 metálica y sobrepuesta), símbolo como ya se ha visto del privilegio como romano en su martirio, y también con el libro que representa las Sagradas Escrituras, no presenta el rasgo característico de la calva, ni se le representa, como habitualmente se suele hacer, como un hombre anciano, lo que se asimilaba en el pensamiento neoplatónico a la sabiduría. Esta diferencia en la representación podría deberse a que se quisiera hacer corresponder su imagen, no con el anciano que recibió martirio en Roma, sino con la edad que pudo tener en su estancia en la ciudad ecijana.

¹⁸ Figura I.5

2.5 ANALISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO

La imagen es una escultura de bulto redondo, realizada en madera tallada y policromada, en la que el estar tallada con detalle en todo su perímetro indica que fue realizada para procesionar y no sólo como imagen de altar. Es algo menor que el natural, 147 cms. de altura, y se dispone de pie, en actitud de caminar, sobre una peana octogonal con una inscripción.

Su frontalidad indica que es una escultura manierista, al igual que la caída vertical de los paños en los que hay ausencia de movimiento como en el total de la representación que solo alcanza a ocupar el espacio con el adelantamiento del brazo derecho en el que porta la espada y el inicio de paso del pie contrario para compensar, lo que, en general, produce una sensación de pesadez y reposo muy cercana al manierismo romanista.¹⁹

Es en la policromía donde se observan algunas reminiscencias barrocas que corresponderían, seguramente, a la intervención acaecida en 1770, donde se repolicromaría y estofaría completamente la imagen.²⁰

Viste túnica y manto sobrepuesto con una decoración de hojarascas en tonos verdes, rojos y dorados. Tanto la túnica como el manto están ribeteados por una cenefa dorada realizada en yeso policromado en la que se reproduce con bajo relieve algo similar a un encaje o brocado adornado con pequeñas notas de color, verde y rojas, a modo de piedras engarzadas en el tejido. Esta cenefa presentaba una capa de dorado de poca calidad que pertenecería a intervenciones del siglo XIX o XX que se ha eliminado para recuperar la subyacente que parece corresponder por estilo a la intervención documentada de 1770. Esta cenefa dorada realizada como hemos comentado arriba en yeso correspondería a un añadido efectuado en esta restauración de 1770, por ser en esta época donde encontramos esta tipología de decoración de clara raigambre rococó.

La vuelta del manto presenta una policromía con una base dorada en la que se dibujan motivos vegetales en color blanquecino que se recubren al final con una "Corla" o capa de barniz rojizo. Encima de esta capa de barniz rojizo o "corla" se encontraba una capa de pintura en tonos verdes que por sus características pudiera haber correspondido a intervenciones realizadas en los siglos XIX o XX y que ha sido eliminada en esta intervención para recuperar la policromía del siglo XVIII.

Porta la imagen un libro de las Sagradas Escrituras (en un principio se representaba con un pergamino plegado en forma de rollo) y una espada, símbolo de su martirio, que por lo que podemos suponer al conservarse el mango, en un principio fue de madera y en la actualidad presenta una metálica sobrepuesta que correspondería a la intervención sobre la imagen documentada en 1770. También a partir de esa fecha porta la imagen un relicario en forma de sol, colgado en su cuello y una diadema con ráfagas.²¹

La cabeza presenta una leve inclinación a la derecha, mostrando un rostro sereno con mirada perdida, de forma ovalada con pómulos y surco naso-labial muy pronunciados. Las cejas rectas y poco pobladas y la nariz recta de clara raigambre helenística. Todo ello es enmarcado por un pelo con el nacimiento bajo –algo poco habitual en las representaciones del santo– y con una talla profunda de gubia formando mechones acaracolados muy semejantes a las esculturas del manierismo

¹⁹ Figura I.6

²⁰ Figuras I.1 y I.7

²¹ Figura I.8

italiano.²² Del mismo tipo de talla está realizada la barba bifida, de longitud y abundancia considerable.²³

Los ojos son de cristal, añadidos como ya hemos dicho en un momento posterior a la de la ejecución de la imagen, lo que puede quitar expresividad al rostro y también desvirtuar la expresión del rostro original.²⁴ La zona de los párpados inferiores y superiores está ejecutada en yeso para tapar el horadamiento realizado para introducir los ojos de cristal. Esta intervención no sabemos si corresponde al siglo XVIII, XIX o XX.

Donde mejor podemos observar la calidad de la imagen es en la ejecución de manos y pies, con una talla virtuosa de gran realismo en la que se señalan tendones y venas²⁵. Es la calidad en la talla de esta zona amén de la ejecución de la cabellera (de clara influencia del manierismo italiano) y las zonas del rostro que no han sido tocadas con posterioridad, lo que nos inclina a considerar con más fundamento la hipótesis de que esta imagen se corresponda con la contratada por el cabildo con los escultores Juan Bautista Vázquez, el Viejo, y Gaspar del Águila (no sabiéndose quien de los dos realiza la hechura), más que con la que hiciera el escultor local Salvador López Navajas, del que dado su desconocimiento general suponemos que se trataría de un escultor con menores capacidades técnicas y estéticas que los anteriormente citados.

2.6 CONCLUSION

Estamos ante una escultura de clara raigambre manierista y de una calidad considerable en la talla de las zonas que durante su larga vida no han sido retocadas, fundamentalmente manos, pies y cabelleras de cabeza y barba que nos inclina a considerar que puede tratarse de la obra que el cabildo de la ciudad contrató con los escultores Juan Bautista Vázquez, el Viejo y Gaspar del Águila.

La imagen esta muy en sintonía con otras obras realizadas por Bautista Vázquez en su etapa sevillana como son la Imagen titular del retablo mayor de la Iglesia de San Mateo de Lucena (h. 1575).²⁶

Consideramos que la imagen realizada por el escultor local Salvador López Navajas pudiera ser otra de las conservadas en la ciudad, pero no creemos que pueda ser esta escultura que tratamos, debido a su calidad que no corresponde a la que pudiera tener un escultor de carácter local en esa época en la que se está empezando a formar la escuela sevillana y en la que serán precisamente escultores como Juan Bautista Vázquez, de origen castellano y con amplio conocimiento de la escultura que se hacía en Italia, los que den origen a esta escuela escultórica.

Por ello consideramos desestimar la atribución realizada por Ostos Ostos al escultor local Salvador López Navajas y atribuirla a los escultores Juan Bautista Vázquez, el viejo y a su discípulo Gaspar del Águila. Ambos trabajaron conjuntamente para la ciudad en la realización de la labor escultórica (relieves) del Retablo de la Iglesia de Santa María de la ciudad en 1568²⁷ y Gaspar del Águila realizó en 1567 la venerada

²² Figuras I.9 y I.10

²³ Figura I.11

²⁴ Figura I.12

²⁵ Figuras I.13 y I.14

²⁶ Figura I.15

²⁷ Bautista Vazquez escultor otorgo cumplido a xpoual sanches estante en seuilla para que pueda pedir e cobrar del mayordomo de fabrica de la iglesia de Santa Maria de la ciudad de Ecija 32.500 mrs que es el tercio de los 97.500 mrs que yo tengo de auer por el retablo questoy obligado de hacer para la dha iglesia" en

Imagen renacentista del Stmo. Cristo de la Sangre de la iglesia de Santa Cruz²⁸ Es curioso que el documento del contrato de este crucificado se realizara con la misma persona que después se encargaría por el cabildo para las gestiones de la ejecución de la figura de San Pablo, el pintor local Alonso de Orejuela.

López Martínez, Celestino *"Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés"*. Sevilla, 1929, pág. 92.

²⁸ El día 29 de enero de 1567, el escultor sevillano Gaspar del Águila suscribía un contrato con Alonso de Orejuela, vecino de Écija, para tallar un crucifijo con destino al convento de San Agustín de dicha ciudad. Poco después, en 1571, Fray Pedro Clavijo, prior del convento, y fray Atanasio de Lasarte, considerando la existencia de suficiente número de devotos de la Imagen, celebran cabildo y se constituye la primera Junta de Gobierno de una nueva hermandad que adopta las constituciones de la hermandad del Santísimo Crucifijo del monasterio de San Agustín de Sevilla, ordenadas en 1527. El contrato reza así *"un crucifijo de bulto que será de pino de segura que tenga en largo dos varas e de la postura del Crucifijo de Santo Agustín e que sean guecas las espaldas del dicho cristo e la cruz que ha de tener donde el Cristo a de estar a de ser de madera de borne e de treze palmos en largo e una terzia en ancho. e su calvario abajo de madera de segura dandole el anchura que le convenga e de varia e media de largo"* pagina Web de la hermandad de la Sangre de Écija

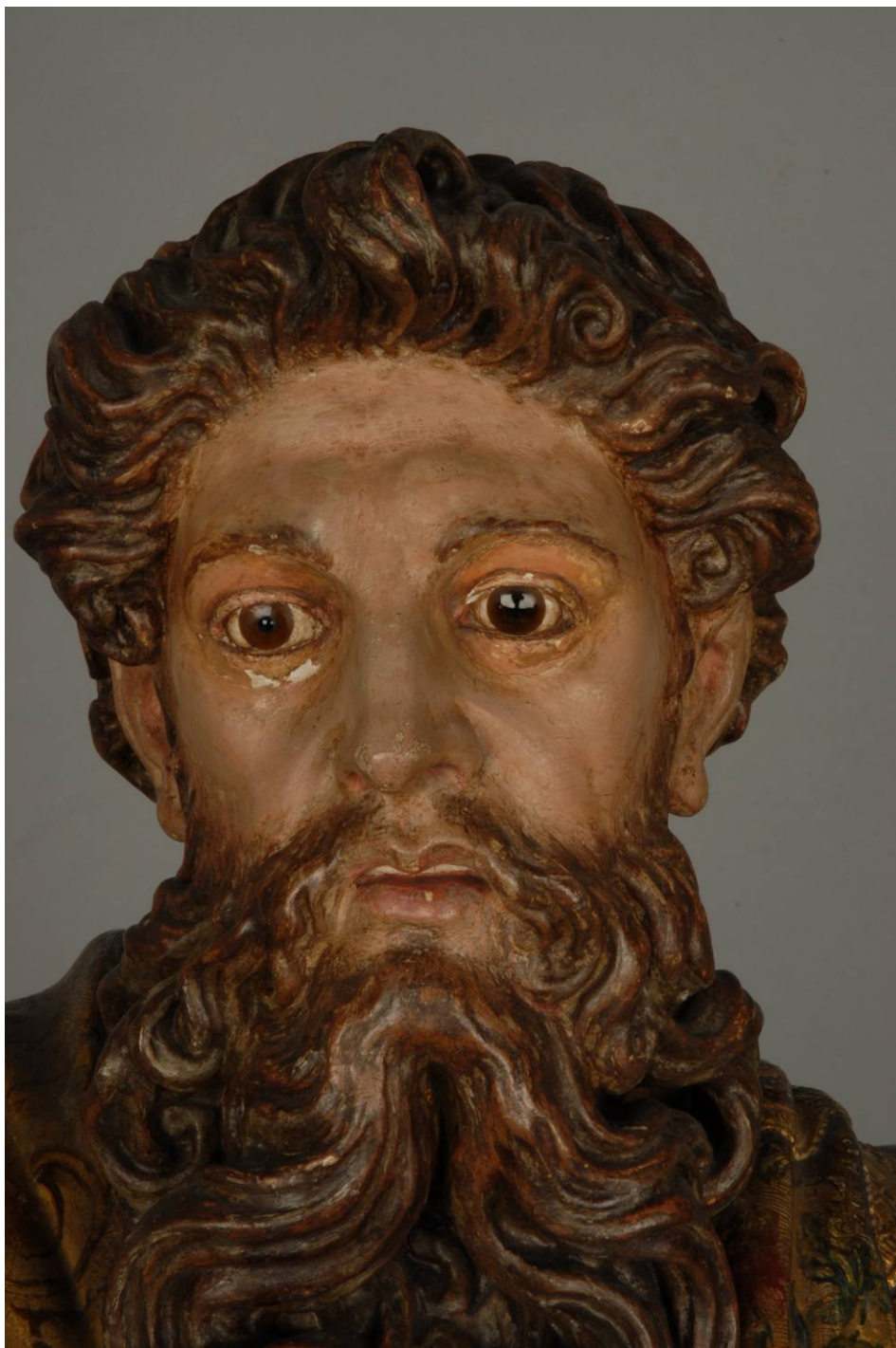
DOCUMENTACION GRÁFICA CAPÍTULO I

FIGURA 1



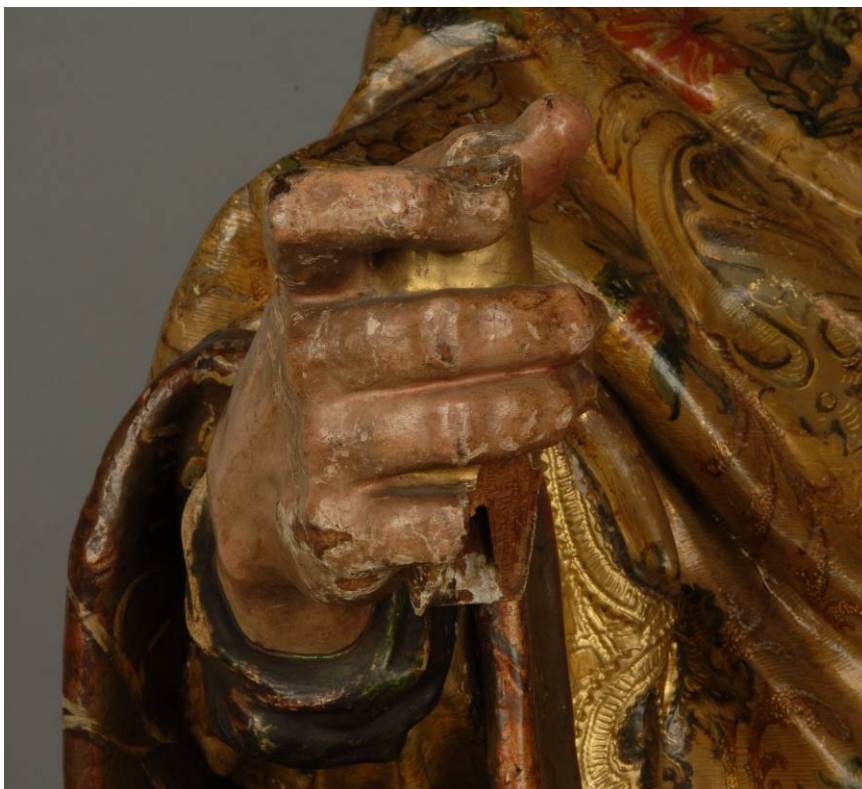
San Pablo. Detalle policromía manto.

FIGURA I.2.



San Pablo. Detalle de los ojos.

FIGURA I.3

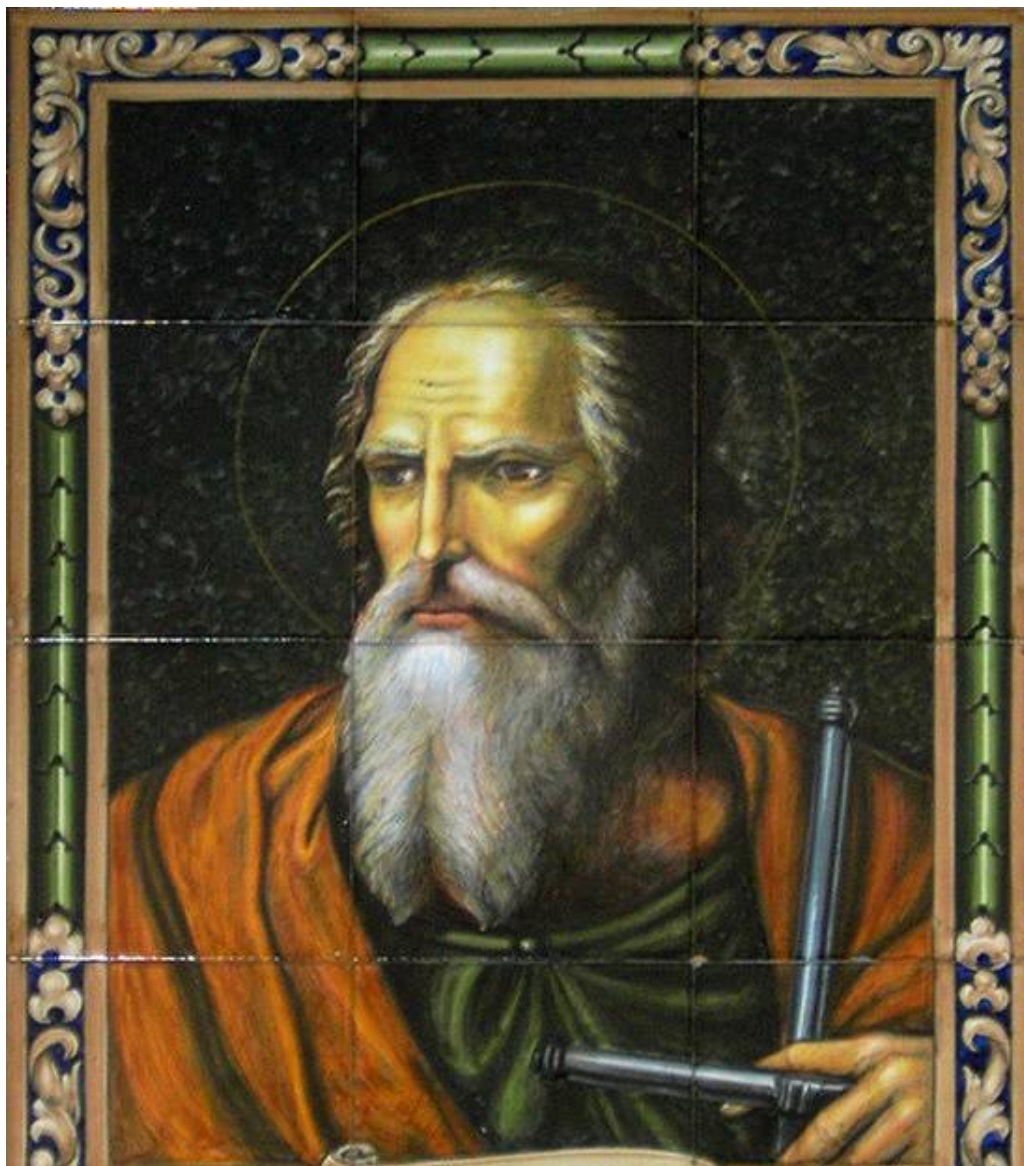


San Pablo. Detalle de la mano y empuñadura de la antigua espada.



San Pablo. Detalle de la peana.

FIGURA I.4



Representación habitual de San Pablo con frente despejada, abundante barba y edad anciana.

FIGURA I.5



San Pablo. Cuerpo entero.

FIGURA. I.6



San Pablo. Detalle policromía Orla.



San Pablo

FIGURA. I.7



. David. Miguel Ángel.



. Perseo. Cellini

FIGURA I.8

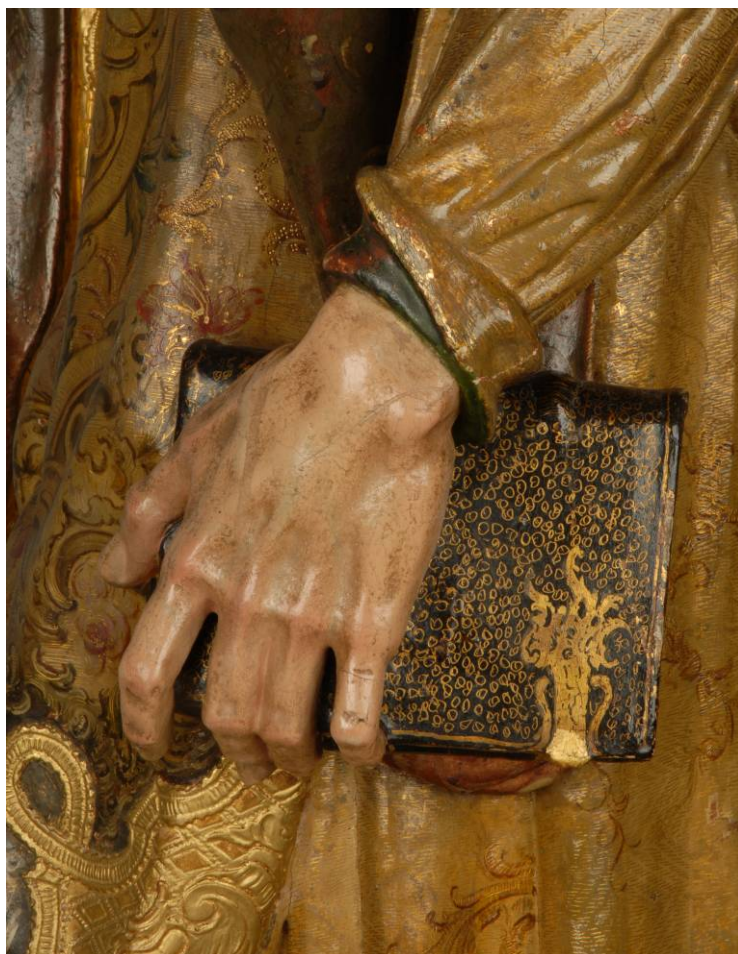


Moisés. Miguel Ángel.

FIGURA I.9

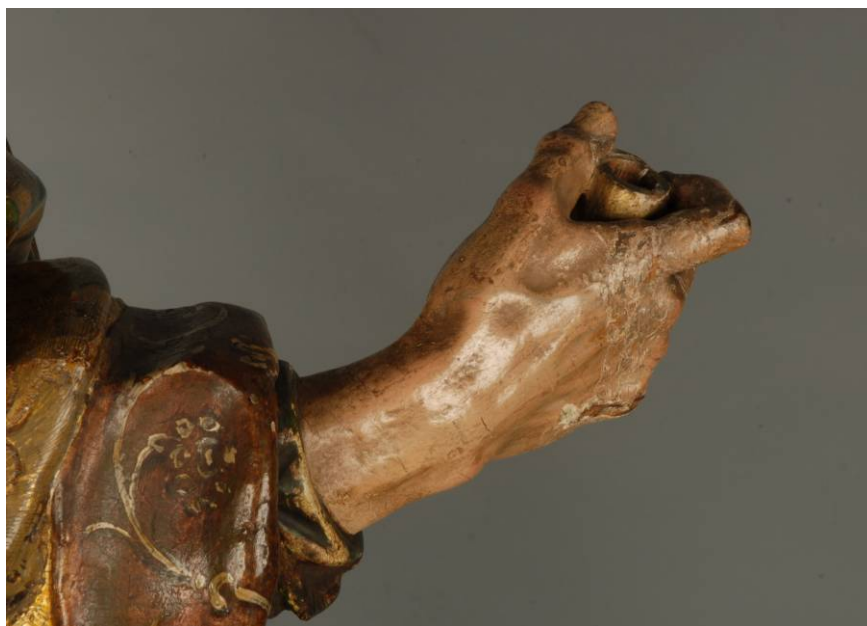


San Pablo. Detalle zona ocular.



San Pablo. Detalle mano izquierda.

FIGURA I.10



San Pablo. Detalle. Mano derecha.



San Pablo. Detalle pie.

FIGURA I.10



San Mateo. Juan Bautista Vázquez. Iglesia de San Mateo. Lucena (Córdoba).

CAPITULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

1.1. Peana:

1.1.1. Datos técnicos.

Se trata de una peana, hueca en su interior, de forma cuadrada (60 x 60 cm.) achaflanada en sus esquinas, que le confiere a la peana un perímetro octogonal, de 15 cm. de altura, construida básicamente por ocho piezas que conforman los laterales de la peana (cuatro grandes en sus frentes y cuatro en los chaflanes) y una tablazón de varias piezas (unidas a hilo) que cierra la peana y es donde se asienta la imagen. Parece que esta peana se le añadió en la intervención del siglo XIX.

1.1.2. Intervenciones anteriores.

La peana donde se asienta la imagen se cambió durante el siglo XIX. La separación de las piezas de la peana se ha intentado reparar con clavos de ferretería.

1.1.3. Alteraciones.

Pérdidas de preparación y por tanto de capa policroma en zonas puntuales. Pérdida de adhesión y cuarteados pronunciados en la preparación. Acumulación abundante de cera en las esquinas debido a la salida procesional o a velas durante los cultos.

La peana, en la superficie de apoyo de la imagen, tiene una serie de grietas profundas por pérdida de adhesión que corresponde a la separación de la pieza central que forma esta zona.

La pieza central que forma la cara superior de la peana ha perdido adhesión con los elementos colindantes, presentando grietas que en algunas zonas llega a la separación entre las piezas.

1.1.4. Conclusiones.

El estado que presentaba la peana era regular, sobretodo las alteraciones que ya hemos comentado anteriormente a nivel del estado estratigráfico. De las muestras analizadas de la obra se ha determinado como madera de la especie *Pinus sylvestris*²⁹.

1.2. Soporte:

1.2.1. Datos técnicos.

La imagen representa a San Pablo Apóstol, patrón de Écija, con un libro en la mano izquierda y la espada (atributo prescindible y metálico) en la izquierda.

Se trata de una talla de madera policroma, de bulto redondo y se asienta de forma fija sobre una peana. En cuanto a la madera en que se ha realizado, por sus muestras analizadas y en comparación con otros catálogos ligneos se deduce que se trata del género *Cedrela* de la familia Meliaceae³⁰.

El estado general de conservación del soporte se puede considerar como bueno, los ensambles mantienen un apropiado estado de adhesión, no se han apreciado degradaciones de la madera por causas biológicas o microbiológicas.

²⁹ Menguiano, Víctor y Sameño, Marta: *Identificación de madera. San Pablo Apóstol*. Agosto de 2009. Departamento de análisis IAPH

³⁰ Menguiano, Víctor y Sameño, Marta: *Identificación de madera. San Pablo Apóstol*. Agosto de 2009. Departamento de análisis IAPH

Por el recorrido exterior de las fisuras regulares y por el estudio de las radiografías realizadas se adivina que están en disposición longitudinal. Se trata de una adición de al menos tres piezas (o tablones) de madera con ensambles de piezas pequeñas en su mayoría a unión viva. Se observa que se han utilizado clavos de forja (para las fisuras que presentaba la imagen, sobretodo una que recorre oblicuamente la imagen, desde su hombro izquierdo hasta la parte inferior derecha) en concreto han aparecido unos diez en toda la imagen, saliendo su cabeza al exterior algunos, en el pecho, en la parte inferior de la túnica, dos más en la manga del brazo izquierdo y dos en la espalda. También hay puntillas, sobre todo en la peana algunos de los cuales manifiestan la cabeza al exterior, fracturando perimetralmente los estratos que componen la preparación y la capa pictórica. Se aprecia una técnica de talla con adición de algunas piezas de mediano o pequeño tamaño.

Medidas: 1,47 cm de alto por 57, 0 cm de ancho y 57,0 cm de profundidad.

1.2.2. Intervenciones anteriores.

La Imagen de San Pablo parece que ha sufrido al menos dos intervenciones importantes en su historia material, la primera podría ser la que tuvo la obra en época barroca, en donde se policromo y estofó de nuevo la obra y otra hacia mediados del siglo XIX, que fue cuando se le cambió la peana. Aparte en los años 60 del pasado siglo se restauró la obra por Guillermo Riego que actuaría sobretodo a nivel de estrato pictórico.

1.2.3. Alteraciones.

Grietas y fisuras

Aunque no se apreciaba que las piezas estuvieran sueltas, sí presentaba en algunos puntos fisuras. Está ahuecada y esto es comprobable por el peso que posee, que no es demasiado grande, por los sonidos al palparla en algunos puntos y por el análisis de las radiografías practicadas, ocasionándose fendas y grietas de recorrido irregular en algunas zonas de acusada debilidad. La presencia de grietas en la imagen es puntual, se localizan en la zona posterior, en la base del cuello en sentido horizontal y en el lateral izquierdo en el borde del manto. Estas grietas corresponden a uniones entre piezas. Tuvo en un momento una intervención con los clavos para minimizar esta patología. Estas grietas y fisuras se traducen externamente en la rotura del conjunto estratigráfico.

Otras son de recorrido externo errático como las que hay en la zona del manto derecho.

No tenía pérdidas de soporte importantes. La principal pérdida de madera que presenta la obra se debe a la colocación en la mano derecha de una espada de plata, atributo de San Pablo, que no siendo original de la obra tiene una cogida y colocación forzada lo que ha provocado la fractura y pérdida del dedo meñique y de la empuñadura de madera que forma parte de la mano.

En la zona posterior en el borde del manto hay algunas pérdidas de pequeño tamaño de soporte.

Insectos xilófagos

No se ha detectado a lo largo de la intervención orificios de actividad xilófaga en la imagen.

Elementos metálicos

Posee un perno metálico para la sujeción de la diadema y una veintena de puntillas en la peana. Diez clavos antiguos que cosen la imagen y una decena de tornillos en la zona de la peana para unir la cruceta metálica que tiene la imagen en la peana con las asas giratorias de las esquinas. En la base aparecen dos grandes tornillos, fijados desde el interior de la peana, de unos 15 cm de longitud aproximadamente por los datos que se tienen de las radiografías.

1.2.4. Conclusiones.

No parecía que el soporte estuviera en malas condiciones, tanto a nivel material como en la estabilidad estructural, debido también a la excelente elaboración material de la obra, comprobable por ejemplo en el ahuecado tan preciso de la obra. Fue necesario sin embargo resanar zonas de la imagen que o bien necesitaban piezas o chirlatas de madera o era necesaria su consolidación a base de adhesivos. El soporte, sobre la base del examen visual realizado se encuentra en un estado de conservación aceptable, no detectándose problemas de consideración que hagan temer por su estabilidad. Pero ya que la imagen procesiona ha sido necesaria su intervención, consolidando los diferentes elementos para garantizar su integridad y estabilidad.

1.3. Preparación

1.3.1 .Datos técnicos

Según la analítica efectuada la imagen presenta una preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal (estuco tradicional). El espesor máximo medido es superior a 300 μm ³¹.

Sobre la preparación, para las zonas que se van a dorar se encuentra una capa de bol (tierra roja) aglutinado con cola piscis. Es de un espesor medio (que iría de 125 u a 375 u en las muestras tomadas) en casi toda la obra y se encuentra enrasado y lijado de una manera precisa, teniendo una textura fina, salvo en algunas zonas de difícil accesibilidad como los pliegues interiores de la túnica en la zona inferior en contacto con las piernas.

Es de color blanco marfileño. En el manto y traje tiene labores posteriores al dorado (como el punzonado, que se realiza una vez dorado) y realizado seguramente con punzones sellos y otras herramientas afines. Muy interesante es la labor decorativa que tiene en la orla de malla reticular con motivos vegetales y rocalla en sus extremos que presenta la imagen tanto en la parte inferior de la túnica como en el manto que lleva sobrepuesto.

1.3.2. Intervenciones anteriores

La Imagen de San Pablo parece que ha sufrido al menos dos intervenciones importantes en su historia material, la primera podría ser la que tuvo la obra en época barroca, en donde se decoró de nuevo y en donde se realizaría la magnífica cenefa hecha de estuco en relieve y con labores de plantilla y raspines, y otra hacia mediados del siglo XIX, que fue cuando se le cambió la peana. Aparte en los años 60 del pasado siglo se restauró la obra por Guillermo Riego. En estas últimas intervenciones es cuando se colocarían los ojos y los rehechos en pasta de los parpados y de la zona ocular.

1.3.3 Alteraciones

Las alteraciones que presenta a nivel de preparación son básicamente:

Adhesión

La preparación presenta falta de adhesión respecto al soporte en algunas zonas, que incluso llegan a pérdidas y lagunas en zonas de roce o pliegues externos del ropaje.

La pérdida de adherencia puede ser debida a la cristalización de las colas en el estuco y a golpes y rozamientos. También hay un factor importante como sería el

³¹ Martín, Lourdes: *Análisis estratigráfico. San Pablo Apóstol*. Agosto de 2009. Departamento de análisis IAPH

grosor del estuco y que facilita su fractura y por tanto su pérdida de adherencia. A estas pequeñas alteraciones se observan zonas de craquelado en puntos de pérdida de adhesión y de acumulación de cera como en la peana. Encontrándose también algunas en la zona inferior de las vestimentas.

También era preocupante la zona de los ojos donde la preparación no estaba bien consolidada. Los párpados reconstruidos con estuco se han fisurado siguiendo el contorno de los ojos. La fisura del párpado inferior derecho presenta cierto movimiento a la presión.

Cohesión

La preparación se encuentra cohesionada entre sí.

1.3.4 Conclusiones

Se trata de una preparación tradicional a base de estuco y una imprimación de bol rojizo en las zonas del ropaje, para su posterior dorado al agua con oro fino.

La preparación, presenta falta de adhesión al soporte en algunas zonas, Incluidas las lagunas estucadas en la última intervención. Su estado es regular y conserva aproximadamente un 90%. Las lagunas se localizan en la mano derecha y en la zona del pecho una serie de lagunas motivadas por los atributos metálicos que porta. En los párpados las lagunas están causadas por la falta de adhesión del sustrato al soporte. Se localizan también en la zona posterior lagunas en el borde de algunos pliegues y en la peana, provocadas por golpes o roces. Estas lagunas son de diversa extensión y profundidad llegando en algunas a ser visible el soporte.

En general la adhesión entre los diferentes estratos del conjunto estratigráfico es regular y entre esta y el soporte también. Se observan pérdidas de adhesión puntuales en los bordes exteriores del ropaje donde a veces llega a perderse la preparación. También aparecen las fisuras provocadas por los movimientos del soporte que rompen la preparación.

1.4. Capa pictórica

1.4.1 Datos Técnicos

La policromía se realiza con dos técnicas diferentes, una para las carnaciones de aspecto liso y pulido y otra para los ropajes, realizada sobre láminas de oro o plata bruñidos, sobre la que se aplica el estofado que decora los ropajes.

La escultura presenta una capa pictórica que se compone de una encarnadura para cabeza y manos de la imagen (realizado con aglutinante oleoso) de tonalidad ocre - rosada clara con matices mas rosados en los pómulos y carmín claro en los labios. El acabado es brillante y pulido en algunas zonas (que en zonas como el rostro esta mas acentuado). La carnación original está compuesta por blanco de plomo y escasos granos de bermellón, tierra roja u ocre. Superpuesta a la misma se aprecia una capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita, bermellón y trazas de tierras

El pelo es de tonalidad sombra tostada, aunque tiene tonalidades mas claras en los intersticios de los cabellos (para acentuar valores pictóricos) que quizás correspondan a intervenciones posteriores.

En el ropaje hay una labor de dorado y estofado (túnica y manto) con técnicas diferentes (aunque la técnica dominante sea esgrafiado de temple, también hay decoración a punta de pincel o picado de lustre). En la túnica hay una labor de esgrafiado y punzonado en picado de lustre. En el manto y la túnica hay diferentes técnicas (esgrafiado alternado con una labor de picado, así como un rayado sobre el

oro de "pequeños caracoles" (por ejemplo en el libro).

En la túnica domina el color ocre claro (aunque debido a que se encuentra sucio el temple, ha adquirido una tonalidad verdosa-sombra en algunas zonas), en el manto, en cambio, domina el gris verdoso de fondo con unas decoraciones vegetales de flores rojas y azules y ramilletes verdes. Aparte la vuelta del manto presentaba una "corla" con decorados vegetales algo burdos, rehecha en la intervención seguramente del XIX que ocultaba la corla original. Las orlas de relieve que lleva en la túnica y en el manto estaban redoradas y con las corlas hechas de nuevo.

El estofado de los ropajes está constituido por la preparación, una capa de bol rojo y el pan de oro. El blanco del manto está compuesto por blanco de plomo y calcita.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita

Rojos: tierra roja, bermellón, laca roja

Amarillos: ocre

Pardos: tierras, sombra

Negros: carbón

Metálicos: oro

1.4.2. Intervenciones anteriores

La Imagen de San Pablo parece que ha sufrido al menos dos intervenciones importantes en su historia material, la primera podría ser la que tuvo la obra en época barroca, en donde se policromó y estofó de nuevo la obra y otra hacia mediados del siglo XIX, que fue cuando se le cambió la peana cuya decoración policroma podría corresponder a esta época. Por último en los años 60 del pasado siglo se restauró la obra por Guillermo Riego que actuaría sobretodo a nivel de estrato pictórico, realizando repintes puntuales sobre la indumentaria del santo y seguramente añadiéndole una capa de protección.

En algún momento se doró con pan de plata algunos desgastes o barridos que se doraron con técnica al "mixtión" y encima repintes que lógicamente han virado con el paso del tiempo.

Aunque estas imágenes no solían acabarse con una protección final del tipo barniz, éstas se han ido superponiendo a lo largo de su historia material como una labor de mantenimiento habitual por parte de los cuidadores de las imágenes.

1.4.3 Alteraciones

Se aprecia una acumulación de polvo y suciedad generalizada, barnices envejecidos en superficie, así como pequeños depósitos de cera.

Las superficies doradas que se encuentran en los bordes están afectadas por la abrasión producida por el rozamiento (en general toda la imagen ha perdido mucha decoración policroma) y a veces el oro se encuentra desgastado apareciendo el bol subyacente.

Hay pérdidas de la capa pictórica en bastantes zonas del ropaje dejando el oro a la vista. Los repintes oleosos realizados tras las últimas intervenciones se han oxidado y por tanto "virados" tonalmente.

También se observan algunos puntos del ropaje en la zona mas baja con pequeñas calcinaciones, seguramente por efecto de velas. También hay reintegraciones en las encarnaduras y el cabello de la imagen que se encontraba con repintes.

Las encarnaduras, especialmente en algunas zonas como la parte del cuello o del rostro se encontraban cuarteadas, incluso desprendidas o con falta de adhesión entre capas policromas debido sobre todo a la acumulación de estratos.

Superficialmente presenta acumulación de suciedad y barnices alterados de coloración muy amarillenta que altera el cromatismo original.

1.4.4 Conclusiones

La utilización de atributos era la principal causa de deterioro en la policromía, aparte de las intervenciones comentadas

La oxidación de los barnices distorsiona y oculta la percepción de la policromía.

2. TRATAMIENTO

METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La intervención realizada ha consistido en un tratamiento conservativo, con objeto de eliminar los daños que presenta, y la aplicación de los tratamientos de restauración que requiera la obra, de cara a su presentación estética y por supuesto el carácter devocional.

2.1. ESTUDIOS PREVIOS.

El estado de la obra ha requerido la realización de una serie de estudios previos que aporten la información necesaria para la realización de la intervención.

Estudio científico:

1. toma radiográfica frontal y lateral de la obra.
2. barrido fotográfico general con iluminación ultravioleta y luz natural.
3. estudio estratigráfico con lupa binocular.

Estudio Analítico:

Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.

- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.

- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas.

Se extrajeron dos muestras de policromía de la imagen para su estudio estratigráfico.

Localización y descripción de las muestras:

SPA-1 Carnación, zona del párpado del ojo derecho.

SPA-2 Carnación, mano derecha del santo.

2.2 TRATAMIENTO REALIZADO.

El tratamiento que se ha llevado a cabo ha sido integral, con objeto de neutralizar las patologías que presenta y reintegrando cromática y volumétricamente aquellas partes que lo necesiten. La descripción del tratamiento no sigue una secuencia temporal real, se adapta a la estructura de la memoria: en primer lugar el soporte y en segundo la película pictórica.

A nivel de soporte:

* Revisión de todos los ensambles y consolidación de aquellos que lo necesitaban, para conseguir la estabilidad necesaria. Se han consolidado las fendas en la zona de la espalda, así como las fendas y pérdidas de soporte que tenía en otras zonas.

* Colocación de pasta madera en zonas donde lo ha necesitado, como en las pequeñas grietas para una mejor estabilidad del soporte.

* Colocación de pequeñas chirlatas de madera en zonas donde ha sido posible bien por el recorrido regular de las separaciones o porque había espacio suficiente para la introducción de éstas (como por ejemplo en la parte superior de la peana.) reconstrucción de algunas piezas como el dedo pequeño de la mano derecha con pequeñas piezas de madera y pasta araldit, tallándolo hasta darle la forma original.

* Cuando ha sido posible, se han eliminado los clavos de forja y puntillas, bien porque ya no cumplían su función de ensamble, bien porque aportaban oxidación al entorno circundante. En algunos fue más difícil su extracción (sobre todo por los daños circundantes que esto provocaba) por la adhesión tan fuerte que tenían, por lo que se procedió a rebajar la parte saliente o introducirla con un botador, además de neutralizarla con productos químicos y protegerlas con un barniz especial.

A nivel de preparación:

* Fijación de las áreas con riesgo de desprendimiento.

Las zonas donde ha perdido adhesión, se ha fijado la preparación mediante adhesivos. En su mayor parte se ha utilizado coleta aplicada con calor y presión y puntualmente Primal B52. Como se comentó en el apartado anterior el cuarteado pronunciado que presentaba la imagen en zonas de la encarnadura se ha minimizado, con las operaciones de fijación con calor y adhesivo.

Tras los estudios organolépticos y analíticos correspondientes se ha eliminado algunas preparaciones que perjudicaban a la obra y que ocultaban la preparación original.

A nivel del estrato pictórico:

* Limpieza general de la obra, de tipo mecánico (con brochas y aspirador) para eliminar el polvo y suciedad acumulados.

* Realización de test de solubilidad para determinar el disolvente o mezcla de ellos adecuados para la remoción y eliminación de los barnices, redorados o repintes alterados y desbordantes.

* Limpieza de las superficies, retirando los barnices y suciedad en la imagen y en las encarnaduras y pelo retirada de repintes que las ocultaban. Mayoritariamente se utilizado disolventes por medio de hisopos de algodón, que funcionaba correctamente en las zonas doradas y de temple, aunque puntualmente se ha utilizado gasas impregnadas de disolventes en algunas zonas pues hinchaba los depósitos acumulados en los intersticios del punzonado y facilitaba su eliminación. En otras zonas, como la peana, la limpieza dio algunos problemas debidos al pigmento rojo existente en la leyenda que la recorre, ya que éste era muy débil y se desgastaba con facilidad. En este caso se tuvo que realizar una limpieza química con hisopos muy pequeños para su mejor control.

En las manos y pies se han eliminado los repintes que las ocultaban parcialmente. Se ha alternado procesos mecánicos con procesos químicos para su eliminación, auxiliadas con la lámpara de lupa binocular.

Se ha eliminado el dorado realizado en la última intervención que cubría las orlas decorativas en relieve, devolviendo el dorado original y las corlas, pues ocultaba la capa policroma original.

También se procedió a eliminar la corla realizada en una intervención posterior en la vuelta del manto, para dejar visible la original, con la consiguiente complicación técnica de eliminación de oleos y dorados sobre corla. Más dificultad supuso la eliminación de unas decoraciones vegetales que estaban sobre la corla original, que debido a su dureza se eliminó de manera mecánica.

A nivel de Soporte

* Se han consolidado grietas y fisuras en la zona de la peana, mediante adhesivos, pasta de madera y auxiliados por presión controlada. Se procedió a tallar el dedo meñique que le faltaba en la mano derecha auxiliado por un boceto modelado en plastilina de restauración. También se han colocado chirlatas de madera en zonas que ha sido posible. Se han retirado los elementos metálicos que se han considerado superfluos (como clavos o puntillas) y los que no ha sido posible su total eliminación se han rebajado de forma mecánica, aunque se han estabilizado y protegido. Los dos grandes tornillos existentes en la peana y que atravesaban la figura taladrándole los pies se ha dejado debido al daño estructural que podía ocasionar su eliminación.

* Reintegración volumétrica

Se han estucado las lagunas y pequeñas grietas con sulfato cálcico y cola, tras lo cual se han enrasado y lijado convenientemente hasta dejar una superficie lisa.

* Reintegración cromática

Se han reintegrado las lagunas con técnicas acuosas reversibles utilizando una técnica de "rigatino" reversible y diferenciable. Después se procedió a proteger la superficie con un barniz de la marca Lefranc & Bourgeois líquido aplicado a brocha. Posteriormente se ultimó la reintegración cromática mediante colores al barniz (comúnmente denominadas "restauro").

Paralelamente al proceso de tratamiento en la escultura, se realizó el estudio fotográfico de todos los procesos que se consideraron oportunos documentar.

Conclusiones.

La imagen de San Pablo no se ha mantenido a lo largo de su historia como fue concebida. Las obras de arte están expuestas a múltiples intervenciones máxime si se trata de obras de arte con carácter devocional. En este caso las intervenciones, con los cambios que ha conllevado, configuran las características técnicas y estéticas de la obra, que es lo que hace que una obra de arte sea única. Con esta perspectiva el tratamiento realizado ha sido siempre respetuoso con estos aspectos.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA CAPITULO II

Figura II.1 y II.2



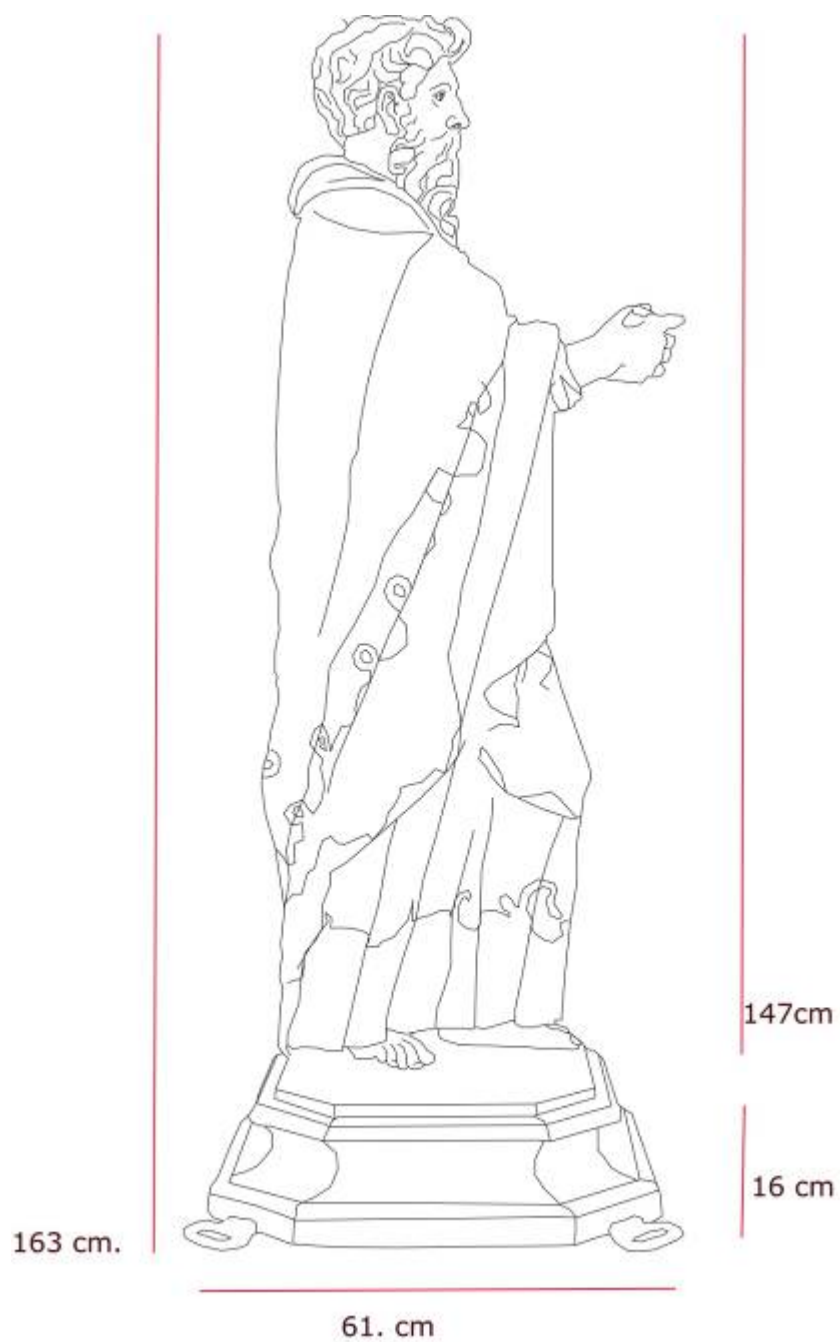
Vista frontal y lateral derecho de la Imagen de San Pablo antes de comenzar la intervención.

Figura II. 3 y II.4



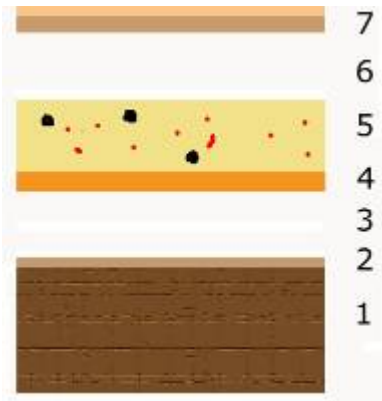
Vista trasera y lateral Izquierdo de la Imagen de San Pablo antes de comenzar la intervención.

Figura II. 5



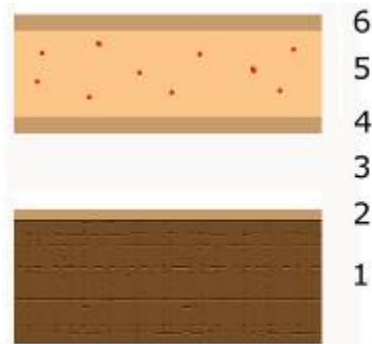
Vista lateral de la Imagen de Santiago. Medidas

Figura II.6.1 y 6.2



Descripción: Carnación, ojo derecho (de abajo a arriba):

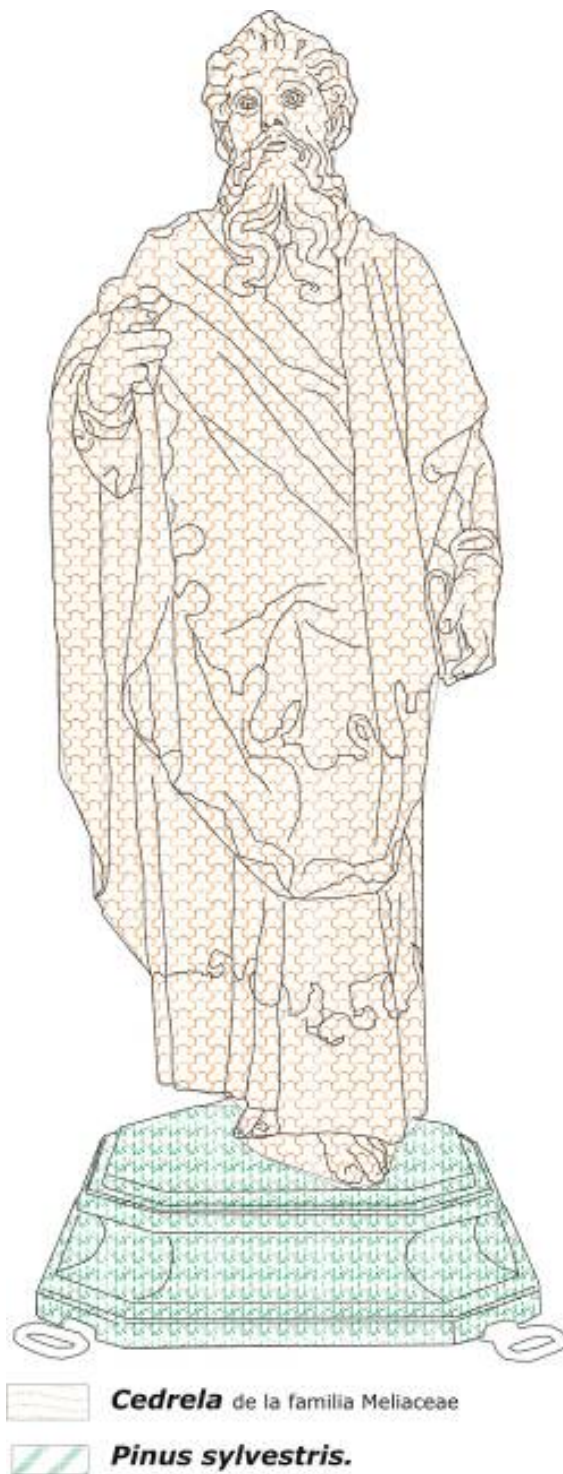
- 1) soporte.
- 2) capa de cola.
- 3) Capa de preparación blanquecina (estuco).
- 4) Capa de color rosa-anaranjado.
- 5) Capa de preparación blanquecina (estuco).
- 6) Capa de color ocre.
- 7) Capa de color oscuro (posiblemente barniz).



Descripción: Carnación, mano derecha (de abajo a arriba):

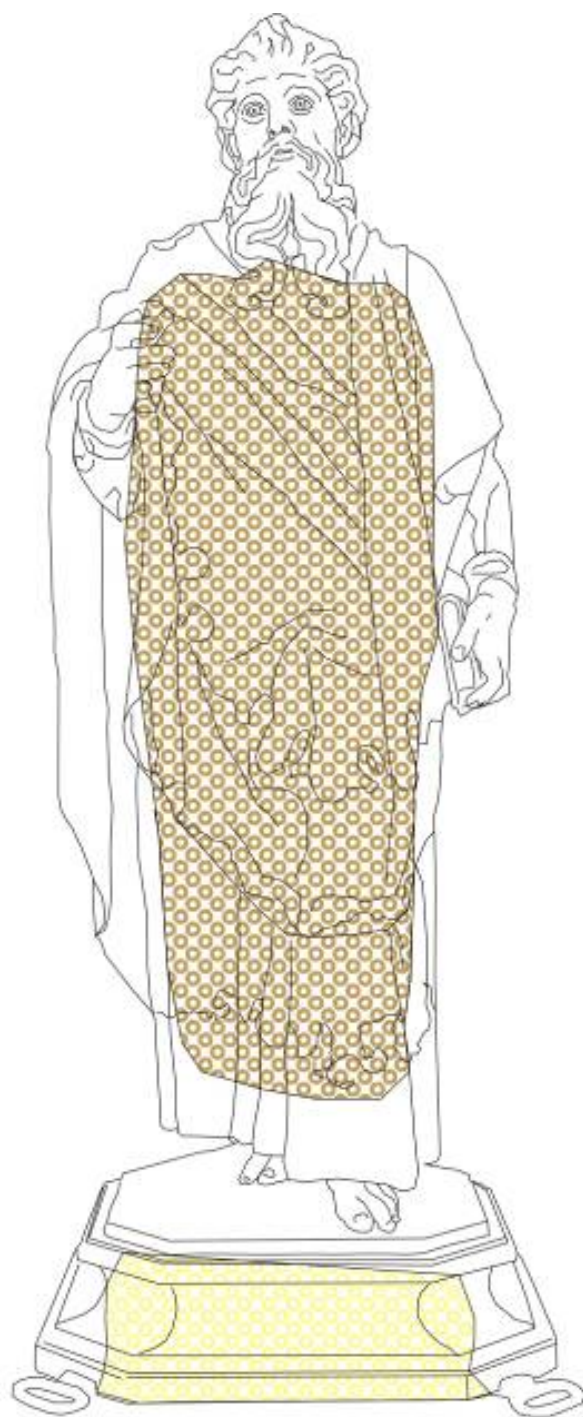
- 1) soporte.
- 2) capa de cola.
- 3) Capa de preparación blanquecina (estuco).
- 4) Capa de color ocre.
- 5) Capa de color rosado.
- 6) Capa de color oscuro (posiblemente barniz).

Figura . II.7



Vista frontal de la Imagen. Añadidos de soporte en la última restauración.

Figura. II. 8



Ahucado del interior



Hueco en el interior de la peana

Esquema constructivo de la pieza. Ahucados.

Figura. II.9

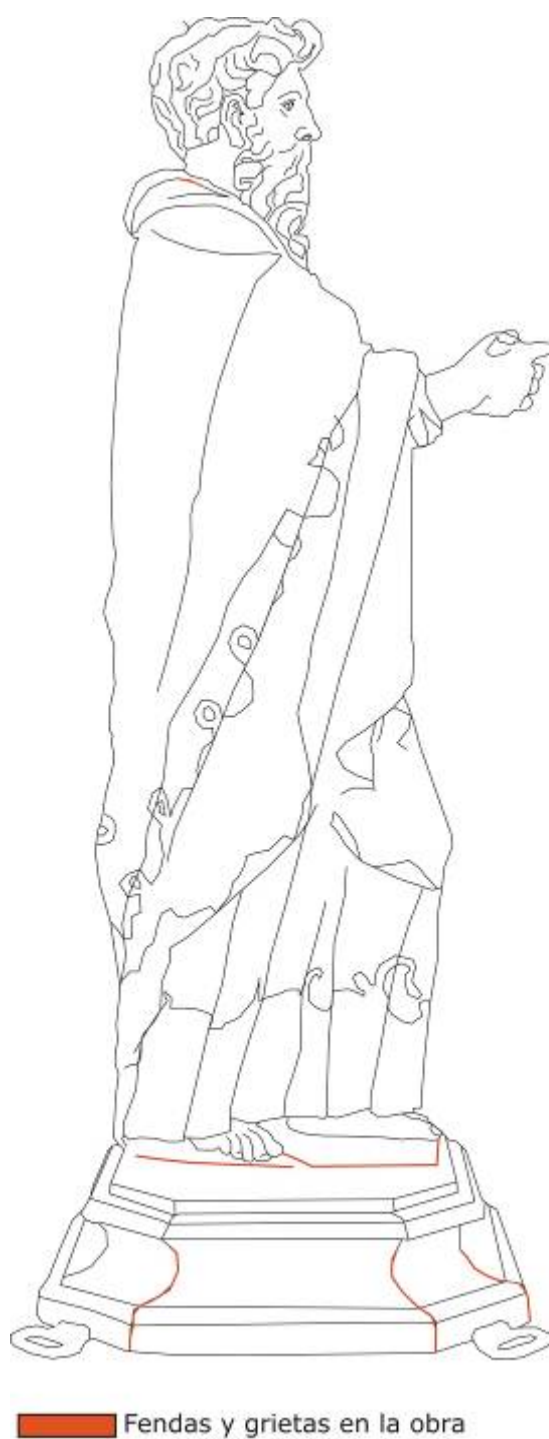
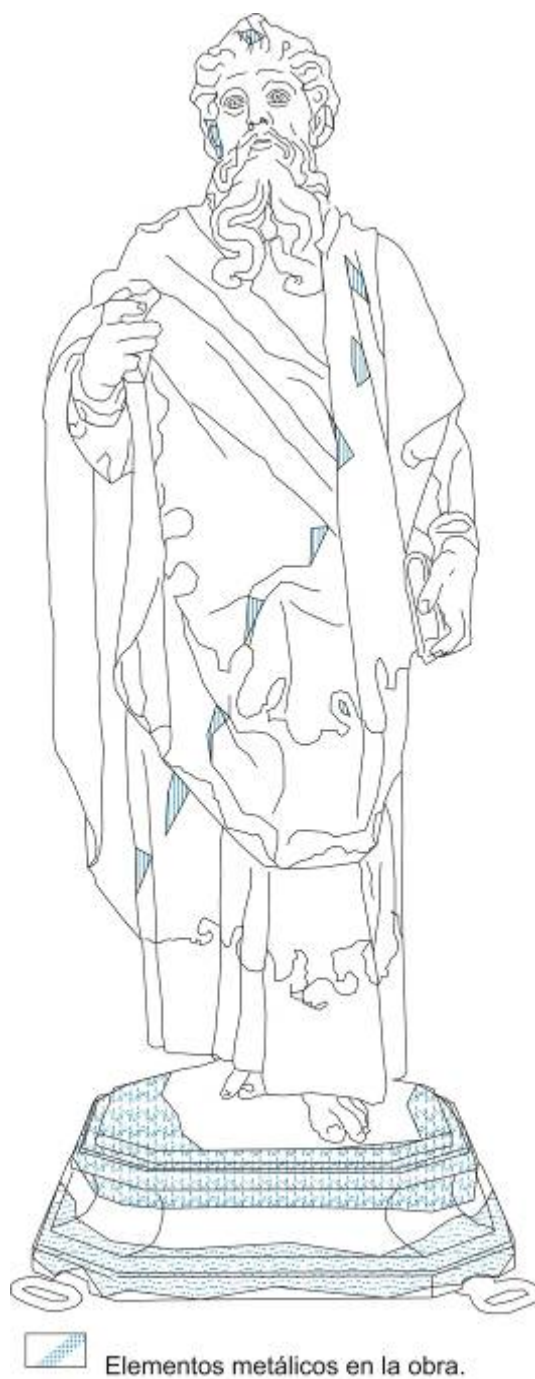


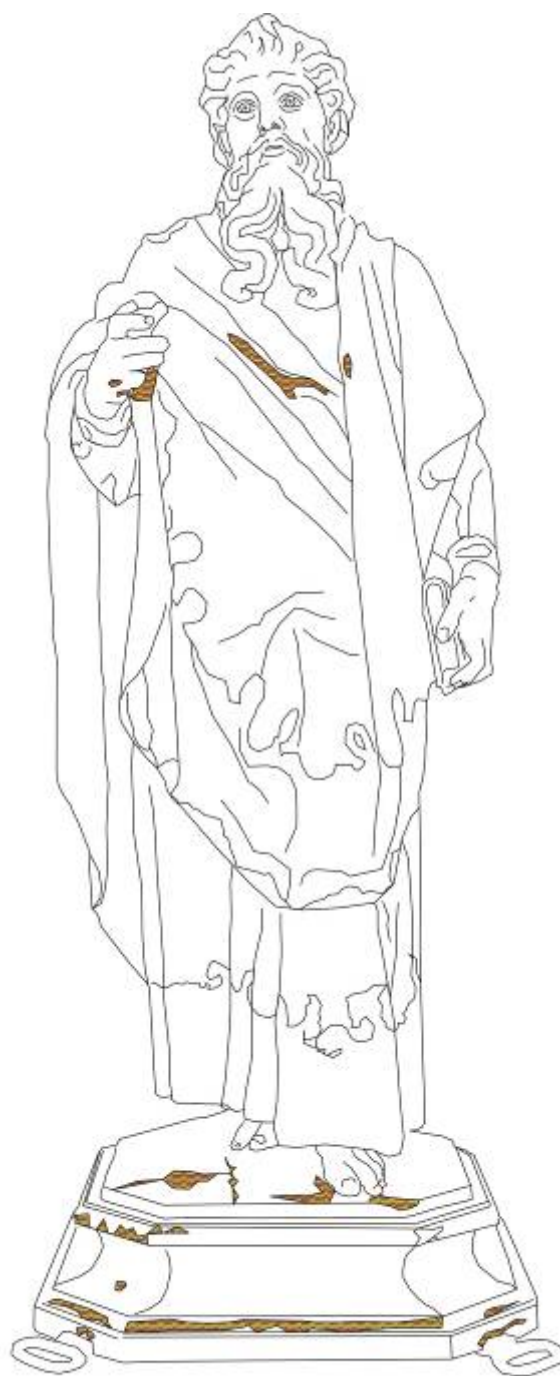
Grafico perfil derecho. Fendas y grietas.

Figura. II.10



Vista frontal de la Imagen. Elementos perjudiciales para la obra.

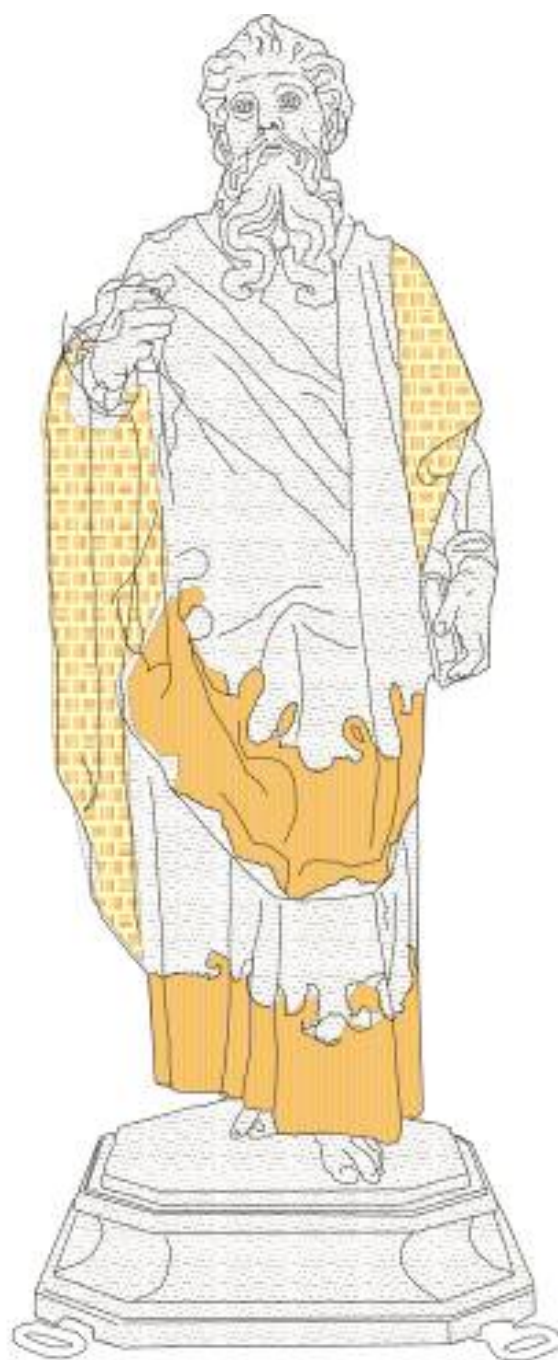
Figura. II.11



Perdidas de preparación

Vista frontal de la Imagen. Perdidas de preparación.

Figura. II.12






-  Suciedad generalizada y capas de protección.
-  Zonas doradas en una intervención anterior.
-  Repintes que ocultan la corla original.

Grafico frontal. Diferentes estratos en capa pictórica.

Figura .II. 13



Detalle del rostro frontal de la Imagen, donde se observan pérdidas de preparación y repintes en las zonas oculares.

Figura. II.14



Detalle de la mano derecha de la Imagen, donde se observan pérdidas de preparación, desgastes y suciedad generalizada.

Figura II.15,II. 16 y II.17



Detalles de la peana donde se observan pérdidas de la preparación y los daños provocados por la espada.

Figura .II. 18



Vista frontal de la Imagen de San Pablo con luz ultravioleta, antes de comenzar la intervención.

Figura .II. 19



Vista trasera de la Imagen de San Pablo con luz ultravioleta, antes de comenzar la intervención.

Figura. II. 20



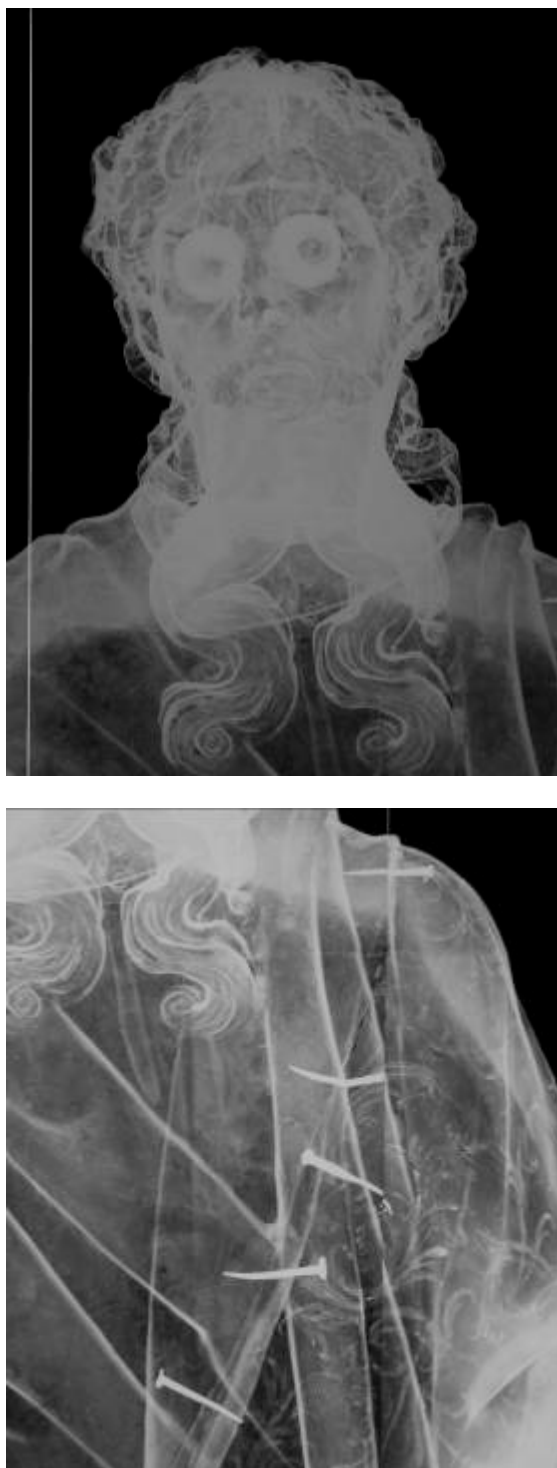
Radiografía de vista perfil de la Imagen, antes de comenzar la intervención.

Figura. II.21



Radiografía frontal de la Imagen, antes de comenzar la intervención.

Figura. II. 22 y II.23



Radiografías de la Imagen, detalle de cabeza donde se observan los globos oculares insertados y clavos en la zona del pecho.

Fig. II.24, 25 y 26:



Detalles del proceso de fijación de la policromía en la peana (frontal y trasera) y rostro de la imagen.

Figura. II.27



Trasera de la imagen. Estado general de la limpieza a la mitad.

Figura II.28



Frontal de la imagen. Estado general de la limpieza a la mitad

Figura. II.29, 30,31 y 32



Detalle de la limpieza a la mitad en la mano derecha. Detalles del proceso de consolidación del soporte.

Figura II.33,34,35 y 36



Detalles del proceso de reintegración volumétrica del dedo meñique de la mano derecha.

Figura. II.37



Vista frontal de la Imagen, una vez finalizado la limpieza y el tratamiento de soporte.

Figura. II.38



Vista trasera de la Imagen, una vez finalizado la limpieza y el tratamiento de soporte.

Figura. II.39



Vista frontal de la Imagen de Santiago, en proceso de estucado.

Figura. II.40 y 41



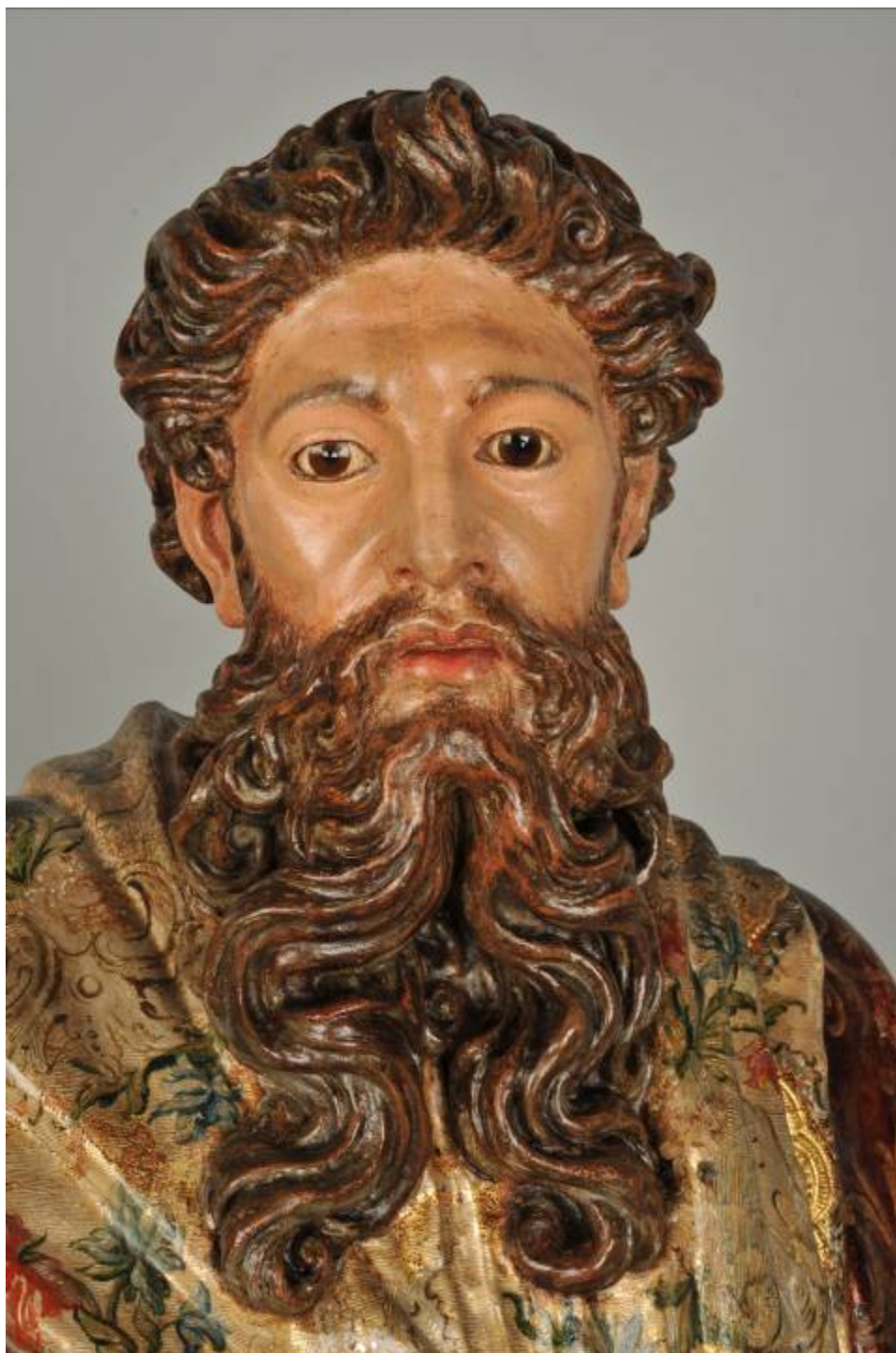
Detalles del proceso de estucado en la peana y en mano derecha de la imagen.

Figura. II.42 y 43



Detalles del proceso de reintegración en la mano derecha de la imagen.

Figura. II.44



Detalles del proceso de reintegración en el rostro de la imagen.

Figura .II. 45



Detalles del proceso de reintegración en la peana de la imagen.

Figura. II.46



Vista frontal de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

Figura. II. 47



Vista trasera de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

Figura. II.48



Vista lateral derecha de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

Figura. II.49



Vista lateral izquierda de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

Figura. II.50



Vista de tres cuartos de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

Figura. II.51



Vista de tres cuartos de la Imagen, terminada la reintegración cromática.

III. ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

CONCLUSIONES

El estado de la obra ha requerido la realización de una serie de estudios previos que aporten la información necesaria para la realización de la intervención.

Estudio científico:

Ha consistido básicamente en una toma radiográfica frontal y lateral de la obra, un barrido fotográfico general con iluminación ultravioleta y otro con luz natural y un estudio estratigráfico con lupa binocular.

Estudio analítico:

Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.

- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas.

Estudios analíticos en anexo I Análisis químico de materiales pictóricos y en Anexo II Identificación de madera.

Se extrajeron dos muestras de policromía de la imagen para su estudio estratigráfico.

Localización y descripción de las muestras:

SPA-1 Carnación, zona del párpado del ojo derecho.

SPA-2 Carnación, mano derecha del santo.

Se ha comprobado que los estudios realizados a la imagen con microscopio por el restaurador y los análisis estratigráficos de la extracción de las muestras ha tenido una estrecha correlación, aunque sin duda se ha aclarado bastante información con el análisis químico de dichas muestras donde se podía ver o distinguir entre repolicromías y preparaciones.

En cuanto a la madera, por las muestras analizadas y en comparación con otros catálogos lígneos se deduce que se trata del género **Cedrela** de la familia Meliaceae.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA CAPITULO III

Fig. III.1.



Muestra: SPA-1

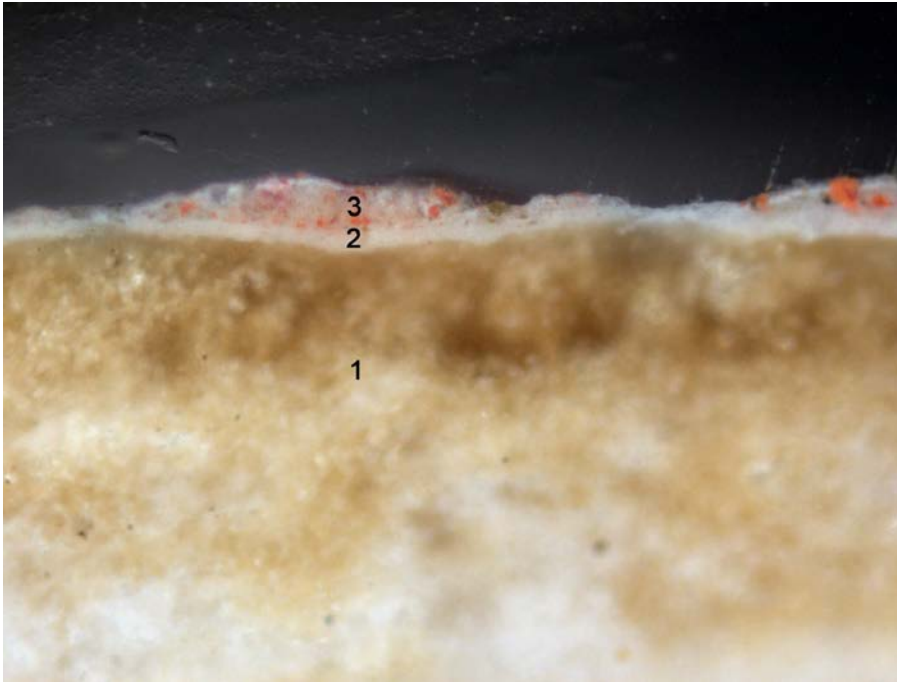
Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mano izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Tiene un espesor superior a 300 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y escasos granos de bermellón, tierra roja u ocre. Su espesor oscila entre 20 y 25 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita, bermellón y trazas de tierras. Tiene un espesor de 10 μm .

Fig. III.2.



Muestra: SPA-2

Aumentos: 200X

Descripción: Carnación, mano derecha del santo.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y cola animal. Su espesor oscila entre 450 y 550 μm .
- 2) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo y cantidades mínimas de bermellón y tierras. Su espesor oscila entre 10 y 15 μm .
- 3) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, calcita, bermellón y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 15 y 30 μm .

IV. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

Con el fin de que la obra se conserve en las mejores condiciones posibles, es importante que se cumplan las siguientes recomendaciones técnicas:

- Es aconsejable la eliminación del polvo superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un paño suave y extremo cuidado, evitando las zonas con más riesgo de desprendimiento de la policromía.
- Evitar el uso de focos halógenos en la cercanía de la imagen.
- En la medida de lo posible, no exponer a la imagen a cambios bruscos de temperatura y humedad.
- No colocar focos de calor ni velas en las proximidades de la imagen.
- En los desplazamientos de la imagen de su ubicación habitual, se recomienda que sea manipulada por zonas que no estén policromadas.
- Es aconsejable que sea siempre la misma persona quien efectúe cualquier manipulación sobre la imagen (desplazamientos, cambios de posición, etc.).
- No colocar ningún objeto o adorno de metal sobre la superficie policroma, así se evitarán arañazos, desgastes y lagunas.
- Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda no utilizar ningún producto de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial, no eliminar los restos de cera con un foco de calor ni con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Memoria Final y ejecución de la intervención.

Jesús Porres Benavides. Restaurador de bienes culturales.

Estudio histórico:

Carmen García Rosell. Historiadora del Arte.

Estudio Fotográfico:

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

Estudio Estratigráfico

Lourdes Martín García. Jefe de proyectos de química. Laboratorios de Análisis Químicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Análisis de madera

Marta Sameño. Jefe de proyectos de biología. Laboratorios de Análisis Biológicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

Víctor Menguiano Técnico de biología. Laboratorios de Análisis Biológicos. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. Andaluz del Patrimonio Histórico. IAPH.

Sevilla, a enero de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo