



INFORME DE DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

REY SAN FERNANDO
VICENTE TENA FUSTER (1861-1946)
HERMANDAD DE VALME. DOS HERMANAS
SEVILLA

octubre de 2015



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FICHA CATALOGRÁFICA.....	2
II. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.....	4
III. ESTUDIO TÉCNICO.....	12
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN. SOPORTE Y POLICROMÍA.....	15
V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	29
VI. PLAZO DE EJECUCIÓN.....	31
VII. LUGAR DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO.....	31
VIII. VALORACIÓN ECONÓMICA.....	31
EQUIPO TÉCNICO.....	32

INTRODUCCIÓN

El presente informe se realiza a petición de la Hermandad de Nuestra Señora de Valme de la localidad de Dos Hermanas, la cual es propietaria de la imagen escultórica del Rey San Fernando.

El objetivo de este documento es plasmar las conclusiones obtenidas tras el estudio de la imagen del Rey San Fernando, reflejando sus características técnicas y constructivas, así como los principales problemas de conservación que le afectan.

La obra escultórica citada se depositó por la Hermandad de Valme el día 29 de julio de 2015 en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en las que permaneció durante el plazo de quince días hábiles. En este plazo de tiempo fue estudiada por un equipo de técnicos del Centro de Intervención del IAPH, aplicando diversas técnicas de examen. Los resultados de este estudio se reflejan en el presente informe.

I. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº EXP.:14_2015_E

1. CLASIFICACIÓN Patrimonio mueble
2. DENOMINACIÓN SAN FERNANDO
3. LOCALIZACIÓN
 - 3.1. Provincia: Sevilla
 - 3.2. Municipio: Dos Hermanas
 - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Parroquia Santa María Magdalena
 - 3.4. Ubicación en el inmueble: Capilla Hermandad de Valme
4. IDENTIFICACIÓN
 - 4.1. Tipología: Escultura
 - 4.2. Estilo: Historicista
 - 4.3. Adscripción cronológica / Datación: 1895
 - 4.4. Autoría: Vicente Tena Fuster (1861-1946)
 - 4.5. Materiales: Madera
 - 4.6. Técnicas: Tallada y policromada
 - 4.7. Medidas (alto, ancho, profundo): 1,58 cm. x 93 cm. x 60 cm.
 - 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: No presenta.
5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Escultura de bulto redondo que representa la imagen del rey San Fernando vestido con indumentaria que recrea el traje señorial del siglo XIII.
6. USO / ACTIVIDAD:
 - 6.1. Uso / actividad actual: Uso religioso ligado a la práctica devocional de la hermandad.
 - 6.2. Uso / actividad históricas: Uso religioso ligado a la práctica devocional y procesional de la hermandad.
7. DATOS HISTÓRICOS
 - 7.1. Origen e hitos históricos: La imagen es obra del escultor valenciano Vicente Tena y fue donada a la Hermandad en 1895 por el poeta sevillano José Lamarque de Novoa. Según la documentación que conocemos, el diseño se debió al pintor Virgilio Mattoni de la Fuente.
 - 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Está documentada una restauración de la imagen realizada en 1990.

8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

- 8.1. Estado de protección: Bien constitutivo del patrimonio histórico andaluz. De acuerdo con lo establecido en el art. 2 Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, le es de aplicación todo lo dispuesto en la citada norma para dichos bienes, de manera que se garantice la salvaguarda de sus valores.
- 8.2. Propietario: Hermandad de Ntra. Sra de Valme y San Fernando

9. VALORACIÓN CULTURAL

En la imagen del rey San Fernando se identifican dos tipos de valores culturales: unos formales y otros de asociación.

Los valores formales son los relacionados con la imagen material es decir, con la impresión que nos causa. En este sentido la historiografía del siglo XIX documenta su autoría asignándola al escultor valenciano Vicente Tena y reconoce cómo el artista ha sabido representar admirablemente al monarca en actitud de guerrero y éxtasis místico implorando a la Virgen, así como en la recreación de la indumentaria del siglo XIII. La figura de San Fernando resume en sí la religiosidad del santo y la heroicidad del conquistador.

En relación con los valores de asociación la figura del rey san Fernando es un símbolo identitario de la ciudad de Sevilla y también de la localidad de Dos Hermanas.

II. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. Origen histórico.

La información que disponemos actualmente sobre el origen de esta imagen es coetánea al momento de su incorporación en la Hermandad de Valme a la que pertenece. La proporciona el sacerdote Alonso Morgado, en su estudio sobre la Virgen de Valme (1897), quien recoge a su vez la noticia publicada en un diario de la época el 15 de junio de 1895.¹

Refiere que la escultura de San Fernando fue realizada en Valencia por el artista Vicente Tena según un dibujo del pintor Virgilio Mattoni. Había sido adquirida en el establecimiento sevillano del señor Rossy, ese año de 1895, por D. José Lamarque Novoa quien la donó a la Hermandad de Nuestra Señora de Valme de la localidad de Dos Hermanas.

Comenta además la noticia que la talla iba a procesionar con la Hermandad para celebrar la festividad de San Juan el 24 de junio de ese año.

La incorporación de la talla de San Fernando coincide con un periodo de recuperación de la Hermandad de Valme, fundada en el siglo XVII, tras superar un largo periodo sin actividad durante gran parte del XVIII y primera mitad del XIX.

En la década de 1890 un grupo de personas de relevancia económica y social impulsaron la recuperación y renovación del patrimonio de la Hermandad. La figura principal de este grupo fue el poeta y diplomático sevillano José Lamarque Novoa que pretendía restituir el pasado de la Hermandad vinculado, según la tradición, a la figura del rey Fernando III y a la época de la conquista de Sevilla en el siglo XIII.

En este periodo, entre otras cosas, se efectuaron obras de reforma de la ermita de Cuartos que había permanecido varios años cerrada al culto, instalándose de nuevo la Hermandad en 1893. Al año siguiente se realizó por encargo de Lamarque un cuadro, de estética historicista, que representa el momento de la invocación del rey Fernando III a la Virgen de Valme.

En 1894 se procedió a restaurar la talla de la virgen de Valme devolviéndole su estética medieval. Y por último, en 1895 Lamarque Novoa donó a la corporación la escultura de San Fernando objeto de este estudio.

Este es el contexto sociocultural en el cual se produce la incorporación de la mencionada talla a la Hermandad, según el ideal de la corriente romántica desarrollada durante el reinado de Isabel II, con la idea de ensalzar hechos históricos o personajes ilustres que sigue vigente en décadas posteriores.

2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.

La imagen es propiedad de la Hermandad desde su donación.

En un inventario de la Hermandad fechado en 1899 consta que la talla se encontraba ubicada en la capilla de la Hacienda de D. Francisco Ávila, antiguo alcalde de Dos Hermanas en 1897 y amigo de Lamarque Novoa. Su vivienda era la desaparecida hacienda de San Antonio situada en la esquina de la calle Real

1 Morgado, J. A.: Nuestra Señora de Valme. Reseña histórico-descriptiva de esta sagrada imagen. Imprenta de E. Rasco. Sevilla, 1897. P.p. 158-161.

de Sevilla con la plaza del Arenal.

3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

La imagen muestra evidencias de haber sido intervenida en alguna ocasión. En el archivo de la Hermandad consta la necesidad de restaurar las imágenes de la misma según expuso el Hermano mayor en un cabildo extraordinario, celebrado el 19 de mayo de 1920.²

Está documentada una restauración de la talla realizada en 1990.

4. Exposiciones.

No consta.

5. Análisis iconográfico.

Fernando III (1199-1252) fue rey de Castilla y León, hijo de doña Berenguela y de Alfonso IX, rey de León. A él se deben dos hechos fundamentales de la historia de España, la unión de las coronas de Castilla y León y el impulso definitivo en el proceso de la Reconquista. Conquistó Baeza (1227), Córdoba (1236), Jaén (1246) y Sevilla (1248), ésta última corazón del imperio almohade.

En su hagiografía se diferencian dos aspectos, uno relativo a sus conquistas y otro que se ocupa principalmente de su persona y sus virtudes que le llevaron a ser reconocido como santo por el pueblo.

Así vemos como en los relatos de sus conquistas se mezclan las campañas bélicas junto a personajes sagrados que contribuyen con sus apariciones a alentar al ejército en momentos críticos. Estas visiones forman parte de la ideología político-religiosa de la época que pretende legitimar la guerra empleando a la divinidad como guía para lograr la unidad política bajo el credo del cristianismo.

Fue durante el largo asedio de la capital hispalense donde la tradición sitúa algunos de los principales hechos relativos a sus apariciones marianas vinculados también con el lugar de Cuartos y la Virgen de Valme. Según la tradición el rey Fernando III solicitó ayuda a la Virgen para conquistar la ciudad de Sevilla comprometiéndose a construirle una ermita si lo conseguía y ofreciéndole el primer pendón que le arrebatara a los "infeles". Una vez llevada a cabo la conquista el año 1248, el rey mandaría construir una capilla dedicada a la imagen de la Virgen con la advocación de Valme en alusión a la invocación del monarca. La capilla fue edificada, según la citada leyenda, en el lugar de Cuartos desde donde, al parecer, el rey invocó a la Virgen.

A Fernando III se le rinde culto desde su muerte siendo su hijo Alfonso X quien institucionalizó la primera celebración en su honor en 1260, al fundar un aniversario en memoria de su padre el 30 de mayo día de la muerte del monarca. Además también instituyó una fiesta para conmemorar la conquista de Sevilla fijándose su celebración el 23 de noviembre día de San Clemente, según privilegio expedido en Burgos en 1254.

A pesar del culto que se le había rendido a Fernando III desde su muerte su

² Archivo Hermandad de Valme. Acta de Cabildo Extraordinario celebrado el 19 de mayo de 1920. Para realizar dicho trabajo se habían ofrecido los hermanos Laurentino Reyes Esteban (pintor) y D. José L. de Couto Ferrer. Agradezco a Hugo Santos esta información.

canonización no se llevó a cabo hasta 1671.

La iconografía fernandina tuvo su origen oficialmente con la estampa que Bernardo del Toro hizo grabar en Roma en 1630, consolidándose a partir de 1671 con motivo de la canonización de San Fernando lo que produjo gran demanda de imágenes del nuevo santo. Aunque con anterioridad al siglo XVII ya existían representaciones del monarca.

En la mencionada estampa la figura del rey se representa de pie ataviado según la moda imperante en el XVII y no como un caballero medieval. Aparece vestido con armadura, cubierto de la real capa de armiño y ya con halo de santidad sobre su cabeza, se acompaña de un escenario cuyos elementos tienden a reforzar el carácter regio del representado.

En la iconografía de San Fernando sus atributos giran en dos vertientes: por un lado, aquellos que reflejan su condición social, su realengo, y por otro, los que tienden a reforzar su condición de bienaventurado.

En el caso de la imagen de san Fernando de la Hermandad de Valme se representa al monarca según el esquema compositivo fijado en el siglo XVII pero con la indumentaria propia del siglo XIII reinterpretada en el siglo XIX. Porta los atributos propios de su realeza como son la corona y la esfera del mundo, insignia máxima de poder que al estar rematada por una cruz indica su potestad sobre la cristiandad. Y en relación con su condición de conquistador lleva la espada. Según la historiografía del siglo XIX representa el momento en que el rey pedía auxilio a la Virgen tras los combates en el asedio a la ciudad de Sevilla.

6. Análisis morfológico-estilístico.

Se representa al monarca de pie con el brazo izquierdo alzado sosteniendo en la mano el orbe y en la mano derecha porta la espada. Viste cota de maya, una especie de túnica ajustada a la cintura sobre la que cuelga un cinturón con la vaina de la espada y encima un manto. La indumentaria es una reinterpretación del traje señorial del siglo XIII.

Las características estilísticas de la imagen se encuadran dentro de la corriente del historicismo ecléctico que supone una continuidad del gusto académico consolidado. A finales del siglo XIX la producción de imaginería religiosa en España en la mayoría de los casos repite modelos de las décadas anteriores. Se introducen además cambios en su producción que comienza a partir de entonces a industrializarse.

Desconocemos si fue el pintor Virgilio Mattoni (1842-1923), como apunta Morgado, el autor del diseño de la talla cuya indumentaria muestra gran semejanza con la figura del monarca que aparece representado en el cuadro firmado por Luis Oñate en 1894, antes mencionado.

7. Análisis funcional

Desde su adquisición por la Hermandad en 1895 consta su salida procesional que actualmente ya no efectúa.

8. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.

Mediante el estudio ahora realizado en esta talla de San Fernando podemos apuntar que su técnica de ejecución muestra ciertas características relacionadas con la producción seriada. Este dato es interesante ponerlo en relación con el

proceso de industrialización que comienza a llevarse a cabo por esta época en las realizaciones de imaginería religiosa en España. En este sentido destaca la creación en 1880 de la empresa El Arte Cristiano, fundada en Olot (Gerona) por los pintores Joaquim Vayreda y Josep Berga i Boix.

Este es un aspecto que sería interesante profundizar en relación con la manera de trabajar del taller de Vicente Tena Fuster (1861-1946). Son muy escasos los datos que se conocen sobre este escultor de origen valenciano. Llevó a cabo su formación en el taller del también escultor valenciano Modesto Pastor Juliá (1825-1889) que fue profesor de dibujo y escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, hermano a su vez de Damián Pastor y Juliá con el que compartía taller en la misma ciudad que surtió de imágenes religiosas incluso a algunas provincias andaluzas.

Tras acabar su formación Tena Fuster debió iniciar su labor artística en la década de los años 60 del siglo XIX abriendo taller en Valencia y al igual que su maestro recibió encargos para distintas localidades andaluzas. Entre los años 1893 y 1915 realizó obras escultóricas para San Fernando (Cádiz), Osuna, Marchena y Estepa (Sevilla). Al taller se incorporó posteriormente su hijo, Vicente Tena Cuesta, también escultor, continuador de la labor iniciada por su padre tras su fallecimiento.

De los escasos datos que se conocen del artista se desprende alguna información sobre la organización del taller y el sistema de venta de su oferta artística a través de catálogos ilustrados, novedoso para aquella época.³

En ellos se anunciaba como "Grandes Talleres de escultura religiosa en madera, de adorno, rico decorado y encarnado", se especificaba en uno de ellos que los talleres están montados con todos los adelantos que se requiere y es la primera casa en Valencia que además del estudio de escultura instaló talleres de decorado, encarnado y talla de adorno y carpintería en el mismo establecimiento. Se hace constar además que se adjuntaban dibujos y fotos con la explicación detallada de lo que se contrataba y su precio.

Entre las ilustraciones de estos catálogos, donde muestra su producción artística, aparece publicada una foto de la imagen de San Fernando de la Hermandad de Valme.

Se conocen dos de estos catálogos, aunque no están fechados, sin embargo, en la portada de uno de ellos aparece el anverso y reverso de una medalla conmemorativa de la Exposición Regional de escultura de Lugo fechada en 1868. En otro se anuncia Vicente Tena como "discípulo de D. Modesto Pastor (q.e.p.d.)" artista fallecido en 1889.

Es interesante destacar la importancia de esta talla de San Fernando en relación con los comienzos de la producción industrializada de imágenes religiosas en Valencia y su repercusión en Andalucía. Es un patrimonio escasamente conocido cuyo interés artístico es muy diverso y requiere un estudio en profundidad.

3 A través de las redes sociales circulan algunos de estos catálogos.

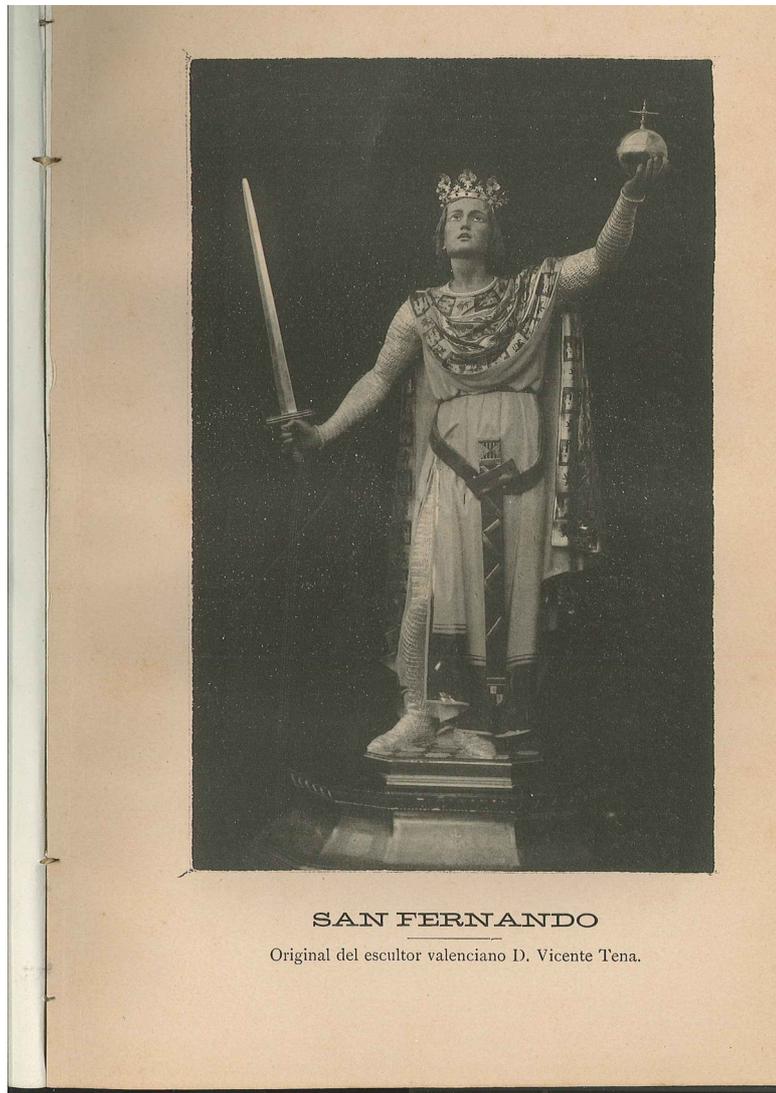
BIBLIOGRAFÍA

Cintas del Bot, A.: Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla. Arte Hispalense. Sevilla, 1991.

Reyero, C. y Freixa, M.: Pintura y escultura en España, 1800-1910. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1999, 2ª edición.

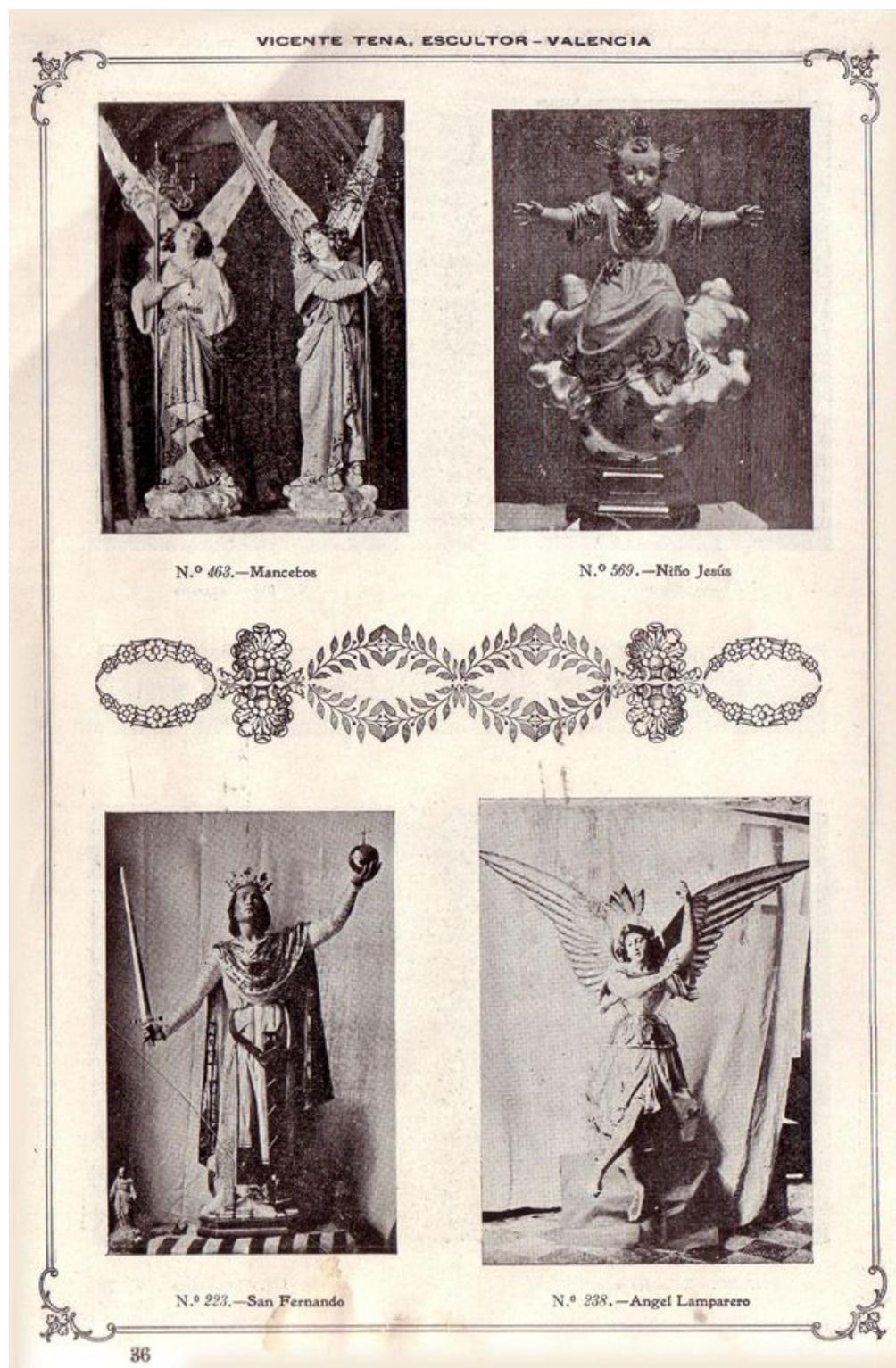
75 Aniversario de la Bendición de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de la Soledad. Membrilla 1940-2015.

Figura II.1



Fotografía incluida en el libro de Alonso Morgado. 1897.

Figura II.2



Ilustraciones del catálogo del taller de Vicente Tena con la foto de San Fernando.

Figura II.3



Procesión de la imagen. Años 40 del s.XX.

III. ESTUDIO TÉCNICO

Para determinar los datos técnicos y el estado de conservación de la obra, ésta se ha sometido a una exhaustiva inspección visual, utilizando para ello distintos tipos de iluminación. Por otro lado, se han realizado otra serie de pruebas diagnósticas, que ayudan al conocimiento de la obra y de su estado de conservación.

- Inspección de la superficie policroma con estereomicroscopio y con microscopio digital de 200x.
- Estudio de la obra y documentación fotográfica con fluorescencia ultravioleta.
- Estudio radiográfico de la obra (toma lateral y frente), el cual ha aportado una valiosa información sobre la estructura interna y otros aspectos relacionados con el soporte y con los estratos más superficiales.

1. Tipología

La obra objeto de estudio es una escultura realizada en madera policromada. Se construye mediante la unión de una serie de piezas de madera de distinto tamaño, para lo cual se han empleado varias soluciones constructivas como el encolado, el ensamblado y el refuerzo con elementos metálicos de las uniones.

2. Datos técnicos del soporte

La construcción del volumen general (embón) presenta dos huecos internos, uno en la mitad superior del torso y otro en la mitad inferior. La cabeza también está ahuecada para la inserción de los globos oculares realizados en vidrio.

La mayoría de las piezas constitutivas son grandes y están unidas al hilo. Es llamativa la división del embón en dos mitades (superior e inferior) por medio de la colocación de unas piezas de madera en sentido transversal a la altura de la cintura. La unión de estas piezas a la parte superior e inferior de la escultura se refuerza al haberse clavado 15 grandes puntas de metal (de unos 12 cm. aprox. de largo) desde arriba hacia abajo, atravesando la madera. Entre la mitad superior y la inferior de la talla se han introducido unas piezas transversalmente, a la altura de la cintura de la imagen.

La misma solución constructiva se ha dado a las piezas que conforman la cabeza, donde se ha realizado una unión de bloques de madera en horizontal a la altura del mentón. Esta unión también se encuentra reforzada por multitud de elementos metálicos de grandes dimensiones. También en la cabeza, existe un ensamble de piezas importante correspondiente a la pieza que conforma la mascarilla. La unión de la mascarilla al resto del volumen de la cabeza se realiza por medio de encolado, sin refuerzo de elementos metálicos.

Los brazos presentan una unión de piezas reforzada con pernos metálicos roscados y clavos a la altura de su parte superior.

La forma de trabajar el volumen general de la escultura, en conjuntos de piezas independientes (parte superior e inferior del cuerpo, cabeza y brazos) que luego se unen con clavos y cola, puede tener que ver con un proceso de construcción a base de sacado de puntos. Este procedimiento requiere un modelo en barro o escayola que permite su reproducción en serie por medio de una maquinaria.⁴

Tanto los brazos como las piernas, presentan una textura que imita el tejido vasto de la cota de malla, conseguida con incisiones repetidas de una gubia de punta curva.

El Orbe se encuentra unido a la mano izquierda mediante un perno metálico roscado introducido en la palma de la mano.

La hoja y la guarda de la espada, también realizadas en madera, conforman un elemento independiente que se une a la empuñadura mediante un perno roscado.

La peana forma parte del embón de la escultura, formando un suelo con base octogonal que tiene las caras anterior y posterior más anchas que las laterales. La decoración exterior de la peana se realiza superponiendo molduras talladas aparte y unidas al resto con cola y clavos.

En la peana también se han encontrado multitud de elementos metálicos que han sido colocados para el refuerzo de las uniones entre las distintas piezas. La unión de la escultura a la peana se refuerza mediante unos grandes pernos roscados que atraviesan los pies (dos en el derecho y tres en el izquierdo), entrando desde la cara inferior de la peana hacia dentro.

Sobre la cabeza tiene un perno metálico roscado, inserto para la colocación de la corona.

3. Dimensiones

Santo: 1,58 cm.x 93 cm.x 60 cm. (h x a x p) (medida de ancho desde la empuñadura de la espada hasta el Orbe)

Santo: 1,58 cm.x 116 cm.x 60 cm. (h x a x p) (medida de ancho desde la punta de la espada hasta el Orbe)

Peana: 9,5 cm.x 48 cm.x 40 cm. (h x a x p)

Hoja de la espada: 65,2 cm.x 5 cm.x 1 cm. (h x a x p)

Orbe: 13 cm. (Ø)

4. Datos técnicos de la policromía

La policromía de la superficie tiene características de técnica al óleo no pulimentado para las carnaciones, que presentan un color ocre oscuro.

La escultura presenta en la superficie varias capas de color fruto de distintas intervenciones, dispuestas de manera heterogénea. En las carnaciones se han detectado lo que parecen dos fases policromas siendo la subyacente de tono rosado claro y la superficial de tono ocre oscuro. El color de las carnaduras se acaba con una fina capa a modo de patina aplicada estratégicamente para obtener un resultado estético determinado.

4 Ver Estudio histórico, apartado 8.

La túnica presenta en superficie un color marfil amarillento, y se remata con una cenefa con una decoración realizada con lámina de oro incisa y esgrafiado azul. Bajo este color marfil de la superficie existe una capa de policromía blanca, hoy oculta tras la última intervención. La superficie dorada de los bordes y de la cenefa se encuentra parcialmente enmascarada por repintes de una purpurina mate y verdosa, aplicada en una de las últimas intervenciones. Destaca visualmente el repinte en color blanco grisáceo que se encuentra aplicado sobre la fisura horizontal situada bajo la cintura.

El manto presenta dos superficies policromas bien diferenciadas, la cara vista y el reverso, o vuelta del manto. La cara vista está ricamente decorada con motivos de castillos, leones y una decoración floral, conseguidos con un estofado de lámina de oro sobre bol rojizo. Tiene incisiones a punzón definiendo los contornos de los dibujos y combina superficies con oro a la vista y temple rojo liso o esgrafiado con finas líneas. La vuelta del Manto tiene un color azul cerúleo plano aplicado en una anterior intervención, bajo el cual se ha observado una capa policroma de tono azul más claro. Sobre la superficie del manto en su cara anterior y reverso, se encuentran burdamente aplicados repintes parciales de purpurina y color.

La cota de malla, se decora con una lámina de color plateado sobre la que se aplica una capa translúcida de color ámbar.

Otros elementos como la hoja y la guarda de la espada han sido recientemente intervenidos, redorando la guarda y aplicando una lámina plateada sobre todo el filo. La vaina de la espada, que no está repintada, presenta una decoración a base de estofado y lámina de oro combinado con colores rojo, azul, negro y rosa oscuro. El cinturón es de color ocre en la superficie, aunque tiene una policromía subyacente en color ocre más claro.

La cara superior de la peana, presenta una decoración de motivos poligonales simulando un suelo alicatado en tonos rojos, blancos y azules. Las molduras que la rematan por los laterales estaban doradas sobre bol rojo, aunque apenas quedan restos de la superficie dorada, hoy perdida por desgastes, pérdidas y capas de purpurinas que la ocultan.

En cuanto al Orbe, está decorado con lámina de oro en toda la superficie, salvo una franja horizontal y perimetral de unos 2 cm. de ancho rematada por incisiones a punzón y coloreada con una corla roja situada en el "ecuador" de la esfera. También, como en el resto de la escultura, la superficie ha sido muy retocada, aplicando capas de repintes a base de color rojo y purpurina.

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN. SOPORTE Y POLICROMÍA

La técnica de construcción de la escultura, realizada con numerosas piezas ha favorecido la aparición de importantes fisuras en los elementos de madera que la conforman. Si bien algunas de estas fisuras sólo afectan a los estratos policromos, otras reflejan problemáticas en el soporte tales como separación de planos de ensamble o fracturas.

En este sentido, se identifican fisuras de menor relevancia que en general se encuentran marcando líneas de unión de piezas. De este tipo de fisuras encontramos dos con recorrido vertical en la parte superior del manto por la cara anterior, otras dos en el brazo derecho y varias en la parte inferior de la túnica. En el rostro y cabeza se han marcado las líneas de ensamble entre piezas, poniendo de relieve la disposición de la pieza frontal de la mascarilla y la del resto de los bloques conformantes.

La disposición transversal de las piezas que se sitúan a la altura de la cintura, queda evidenciada gracias las fisuras que se dejan ver en la policromía.

La unión entre las distintas piezas conformantes es aparentemente estable, aunque habría que revisar la eficiencia de la unión entre algunas piezas constitutivas, como las del ensamble del empeine del pie derecho. Otra unión que presenta problemas y movimiento entre piezas es la de la mano izquierda al Orbe.

Se ha encontrado un orificio de salida de insecto xilófago en la parte superior del manto, sobre el pecho y otro en el talón del pie izquierdo.

Existen zonas con inminente riesgo de desprendimiento de la preparación y la policromía localizadas en el rostro, alrededor del mentón, en el tabique nasal, en los párpados y junto a la línea de unión de la mascarilla. En otras áreas, como la parte inferior de la túnica y zonas concretas de la cara posterior del manto, también se detecta falta de adhesión entre el estrato de preparación y el soporte. En el Orbe la falta de adhesión de los estratos policromos es también muy acusada.

En cuanto a las fisuras detectadas en la superficie policroma, provienen de las líneas de unión de las distintas piezas del soporte, como ya se ha reseñado.

Presenta también algunas lagunas en los estratos policromos, aunque no muy numerosas.

Sobre la superficie de la peana y sobre las caras superiores de los volúmenes en general, presenta polvo y otros depósitos de suciedad.

Figura IV.1



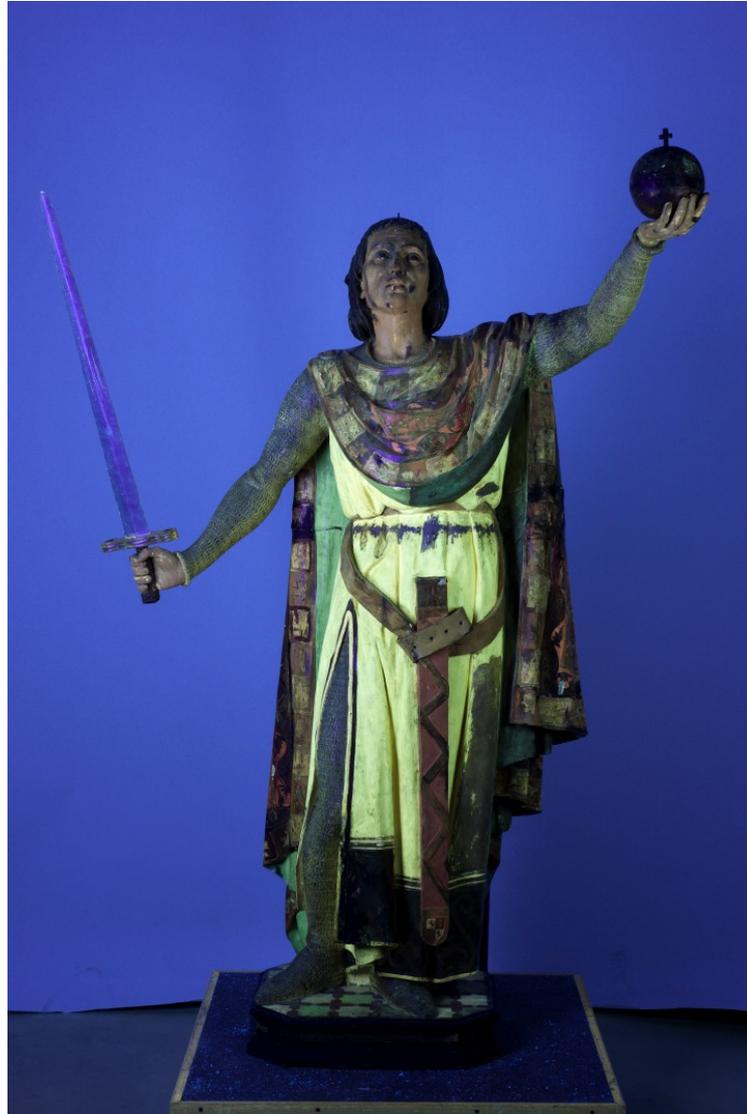
Vista frontal.

Figura IV.2



Vista posterior.

Figura IV.3



Iluminación ultravioleta. Las áreas más oscuras de la túnica se corresponden con repintes.

Figura IV.4



Iluminación ultravioleta. Las áreas más oscuras del manto se corresponden con repintes.

Figura IV.5



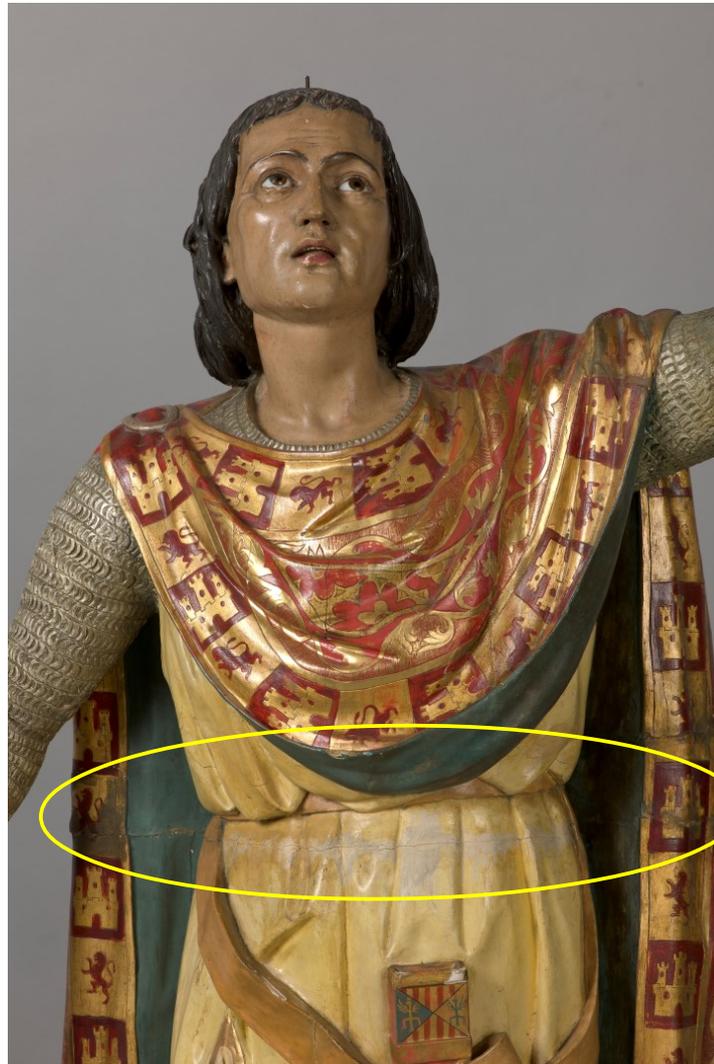
Imagen radiográfica de frente.

Figura IV.6



Radiografía lateral.

Figura IV.7



Zona repintada.

Figura IV.8



Vista al microscopio de la policromía subyacente de la túnica.



Figura IV.9



Vista a microscopio de un desprendimiento de policromía.
Se observa un color subyacente más claro que el superficial.



Figura IV.10



Orbe. Repintes de purpurina y color, y fractura en la falange del dedo índice

Figura IV.11



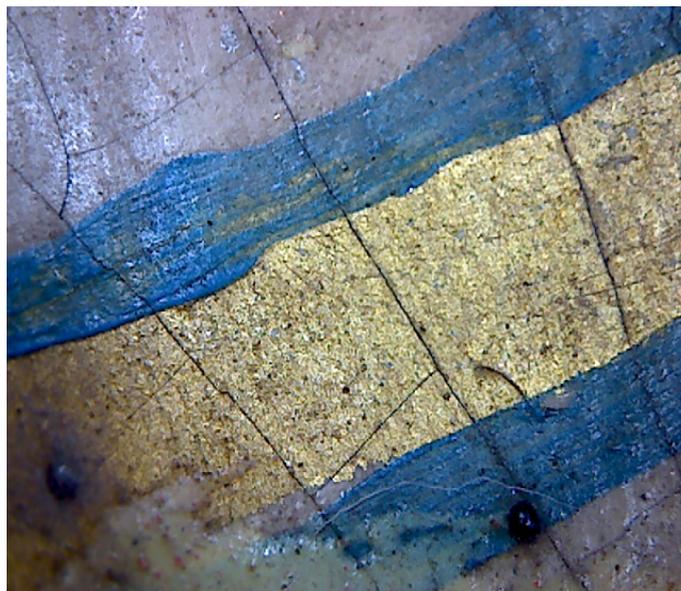
Pie derecho. Fisura en el soporte.

Figura IV.12



Zonas repintadas del manto.

Figura IV.13



Vista al microscopio de las decoraciones a pincel sobre lámina de oro en la vaina de la espada y en la túnica.

V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Para llevar a cabo la intervención se propone una metodología de actuación que comience completando la información aportada en la inspección ya efectuada, con la profundización del estudio histórico-artístico.

La intervención de conservación-restauración se propone al amparo de unos criterios generales internacionalmente reconocidos:

- Necesidad de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Interdisciplinariedad. Trabajo en equipo de todos los especialistas que intervienen, estudian e investigan el bien cultural.
- Control de los factores de deterioro. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien.
- Mínima intervención. Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra en cuestión.
- Respeto a los valores culturales y la materialidad de la obra.
- Tratamientos y materiales validados. Los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo.
- Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Documentación. Cualquier intervención debe quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, describiendo la metodología empleada, los productos y las proporciones utilizadas en cada uno de los tratamientos efectuados.

La intervención de conservación-restauración en la citada imagen se abordará bajo los principios de conservación material de la obra, actuando sobre los procesos de deterioro y respetando su autenticidad. Será admisible la introducción de tratamientos puntuales de restauración siempre que sean necesarios para la preservación futura de la obra, para su correcta lectura y puesta en valor.

En definitiva, los tratamientos de conservación-restauración que se plantean son los siguientes:

- **Limpieza superficial** de toda la imagen con brocha suave y aspiración.
- **Fijación del conjunto policromo** en las zonas donde se considere necesario, sobretodo en la policromía del rostro y la del Orbe.
- **Realización de un test de solubilidad**, y estudio en profundidad de la secuencia estratigráfica, contrastando la información con la historia

material de la pieza.

La limpieza del estrato policromo se centrará en retirar los repintes alterados, respetando la policromía que presenta en la superficie, empañada actualmente por múltiples capas superpuestas.

- **Eliminación de elementos metálicos.** Esta operación se efectuará siempre con aquellos elementos que no cumplan función estructural y que se considere estén produciendo un daño material en la obra.
- **Revisión de todos ensambles** y actuación en los que se considere necesario. Se consolidarán las fisuras en el soporte, mediante la introducción de chirlatas donde se considere oportuno. Las chirlatas serán de madera curada similar a la original y se adherirán con Acetato de Polivinilo. En algunos casos puede ser preciso el desensamblado de las piezas para volver a ensamblarlas en su posición.
- **Estucado** de lagunas de policromía, con materiales afines al original.
- **Reintegración del estrato policromo** mediante técnica reversible y criterio diferenciador. (acuarela o guache, pigmentos aglutinados al barniz y técnica de rayado).
- **Protección de la superficie** de color mediante aplicación de un barniz adecuado.

De forma paralela al proceso de tratamiento en la escultura, se realizará un riguroso estudio fotográfico del proceso. Por último, se recogerá toda la información obtenida de la obra y de la intervención efectuada, en una memoria final de intervención.

VI. PLAZO DE EJECUCIÓN

El plazo de ejecución de todos los tratamientos, incluyendo análisis complementarios necesarios para la intervención, aplicación de todos los tratamientos descritos y redacción de la memoria final de intervención, es de aproximadamente **seis meses**.

VII. LUGAR DE REALIZACIÓN DEL PROYECTO

El lugar elegido para la realización de todos los exámenes científico-técnicos y todos los tratamientos de conservación-restauración propuestos es las instalaciones del Centro de Intervención del IAPH.

VIII. VALORACIÓN ECONÓMICA

El presupuesto contempla todos aquellos recursos tanto humanos, técnicos y materiales que son necesarios para la correcta realización del tratamiento de conservación-restauración propuesto y la redacción del documento de memoria final de intervención.

Véase presupuesto adjunto, N° 2015/PRE/0098

Fdo.: Mª Teresa Real Palma
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Eya Villanueva Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
ARTÍSTICOS

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

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

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico:

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

Coordinación redacción diagnóstico y propuesta de tratamiento:

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

Estudio radiográfico:

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

Estudio fotográfico:

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, Octubre de 2015

Vº Bº JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo