



INFORME DIAGNOSTICO Y
PROPUESTA DE INTERVENCION

San Juan Bautista

anónimo, s. XVII

Iglesia de San Juan Bautista

San Juan de Aznalfarache, Sevilla

Junio, 2005

INDICE

<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>3</u>
<u>3.1. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES EN EL SOPORTE.....</u>	<u>11</u>
DATOS TÉCNICOS	11
ALTERACIONES	11
INTERVENCIONES IDENTIFICABLES	12
<u>3.2. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DE LA POLICROMÍA.....</u>	<u>12</u>
DATOS TÉCNICOS	12
ALTERACIONES	13
INTERVENCIONES IDENTIFICABLES	14
CONCLUSIÓN.....	14
<u>4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....</u>	<u>16</u>
4.1 ESTUDIOS PREVIOS	16
4.2 TRATAMIENTO	16
SOPORTE.....	16
POLICROMÍA.....	17
<u>5. MANIPULACIÓN.....</u>	<u>17</u>
<u>6. RECURSOS</u>	<u>18</u>
<u>EQUIPO TÉCNICO.....</u>	<u>19</u>
<u>DOCUMENTACIÓN GRÁFICA</u>	<u>20</u>

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.
SAN JUAN BAUTISTA,
IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA, SAN JUAN DE AZNALFARACHE**

INTRODUCCIÓN

Este informe técnico tiene el objetivo de señalar las problemáticas particulares, en materia de conservación, que afectan a la imagen de San Juan Bautista. Asimismo, se proponen los criterios e intervenciones generales y específicas que requiere dicha obra de cara a su conservación – restauración.

Un equipo técnico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico efectuaron una inspección organoléptica de dicha escultura el día 27 de enero de 2005. La imagen se encontraba en una ubicación provisional, en la Capilla Sacramental de la Virgen de la Paz de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, en San Juan de Aznalfarache, Sevilla.

El informe diagnóstico se estructura en tres bloques fundamentales. El primero identifica el bien y realiza una valoración histórico - artística, el segundo ahonda en la materialidad y el estado de conservación de la obra determinando las líneas fundamentales de actuación. Por último se efectúa una valoración estimativa sobre los recursos humanos y materiales necesarios para llevar a cabo la intervención que demanda el bien cultural.

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. Título u objeto. San Juan Bautista.

1.2. Tipología. Escultura.

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: San Juan de Aznalfarache.

1.3.3. Inmueble: Iglesia de San Juan Bautista.

1.3.4. Ubicación: Altar Mayor. (El día de la visita se encontraba en un altar lateral del lado del Evangelio)

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Don Juan Carlos García Rodríguez, Hermano Mayor de la Hermandad de San Juan Bautista y de la Virgen de la Paz.

1.4. Identificación iconográfica. San Juan Bautista vestido con piel de camello, portando lábaro y acompañado del Cordero Místico.

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 125 cm. x 50 cm. x 37 cm. (h x a x p).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta a simple vista.

1.6. Datos histórico-artísticos.

1.6.1. Autor/es: Anónima.

1.6.2. Cronología: Primer tercio del siglo XVII.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

2.1. Origen histórico.

Todos los retablos de la iglesia de San Juan Bautista, son de factura moderna, así como la mayoría de las imágenes¹ y fueron realizados a partir de la construcción del templo en 1929, a excepción de un grupo de obras que provienen del antiguo convento de San Antón, de la orden de franciscanos menores, hoy desaparecido, y entre las que se encuentra la escultura de San Juan Bautista², obra que centra el interés de este estudio.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

La obra de San Juan Bautista, de la que se desconoce su antigua localización en la iglesia del desaparecido convento franciscano, ha tenido diversas ubicaciones desde su traslado a la iglesia de San Juan Bautista. Su emplazamiento original se encuentra en la hornacina central del Altar Mayor³ aunque ha sufrido diversos cambios dentro de este templo, trasladándose, sobre finales de los años 80 del siglo pasado, a un lado del presbiterio⁴, volviendo al Altar Mayor, y en la actualidad se encuentra ubicada provisionalmente, en la capilla Sacramental que preside la Virgen de la Paz, a la izquierda de la misma.

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

Esta obra ha sufrido varias intervenciones a lo largo de su historia material, se tiene constancia de que a mediados de los años 60, el brazo derecho se rompió como consecuencia de una caída cuando procesionaba por lo que se repuso aunque modificando algo su postura original. Se advierten añadidos en el pelo e intervenciones en la capa pictórica, así como en el soporte, con la introducción de elementos metálicos para facilitar la sujeción del nimbo que, junto con la concha son, a su vez, añadidos con posterioridad a la ejecución de la obra.

Según D. Pineda Novo, esta obra fue restaurada por el escultor sevillano Francisco Buiza desconociéndose otros datos⁵.

2.4. Análisis iconográfico.

Juan el Bautista, precursor o *mensajero* de Cristo, es considerado el último gran profeta del Antiguo Testamento y el primer santo del Nuevo. Hijo de Zacarías, sacerdote del templo de Jerusalén, estaba emparentado con la Virgen mediante su madre Santa Isabel, ya que éstas eran primas. Fue predicador y llevó en el desierto una vida ascética. Bautizaba en el río

¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Edit. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989, p. 300.

² PINEDA NOVO, Daniel: *Historia de San Juan de Aznalfarache*. Edit. Ayuntamiento San Juan de Aznalfarache, San Juan de Aznalfarache, 1980, p. 94.

³ *Ibíd*em p. 210.

⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, Op. Cit., p. 300.

⁵ PINEDA NOVO, Daniel, Op. Cit., p. 210.

Jordán a aquellos que llegaban a él en actitud de penitencia, siendo Cristo uno de ellos y al que bautizó, mientras el Espíritu Santo hacía su aparición en forma de paloma⁶.

Fue degollado tras haber sido apresado por denunciar la unión incestuosa de Herodes Antipas con Herodías, la esposa de su hermano; ya que Salomé, hija de Herodías, después de haber danzado delante de su tío Herodes Antipas, por consejo de su madre, obtiene de él, como premio por su actuación, la cabeza de Juan el Bautista (Mt. 14, 3-11; Mc. 6, 17-18; Lc. 3, 19-20)⁷.

Normalmente, se le representa de dos maneras, como niño y como adulto, en el segundo caso suele aparecer con aspecto desaliñado y demacrado, vistiendo normalmente, túnica de piel de camello, atributo que lo caracteriza por ser el primer santo ermitaño que se retiró al desierto y que aparece dada la vuelta con el fin de que el santo se mortificara con las duras cerdas de este tipo de pelo sobre su piel. Porta también mantolín rojo, aludiendo al amor por la acción y a la caridad, y al martirio sufrido por el Santo al ser martirizado. Tiene un cordero que en las representaciones primitivas puede llevar un nimbo cruciforme, y que representaría simbólicamente a las palabras *Ecce Agnus Dei* que aparecen en el cuarto evangelio (1:36) referidas a Cristo: "Juan fijó la vista en Jesús que pasaba y dijo: 'Ése es el cordero de Dios'." Su atributo más frecuente es la cruz de caña con un palo largo y delgado; en ocasiones tiene una taza o concha bautismal. En algunas ocasiones, como en esta, el santo puede portar un lábaro en sustitución de la cruz de caña, símbolo de la fundación de la Orden de Malta, en este caso, del patronazgo del pueblo de San Juan de Aznalfarache.

En el arte italiano y español aparece a veces idealizado con el aspecto de un joven bien parecido⁸.

Juan el Bautista es el único de los santos cuyo nacimiento se celebra, a semejanza de Cristo y María. Como es natural, numerosos baptisterios están consagrados a él⁹.

2.5. Análisis morfológico-estilístico.

Esta es una escultura de madera tallada y policromada, de bulto redondo, concebida para presidir un retablo; localizándose los elementos ornamentales significativos en la zona frontal lo que no impide que la zona posterior, menos visible, esté del mismo modo trabajada y acabada.

⁶ HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Edit. Alianza, Madrid, 1996, p. 219.

⁷ DUCHET-SUCHAUX, Gaston: *Guía Iconográfica de la Biblia y los santos*. Edit. Alianza, Madrid, 1996, p. 227.

⁸ HALL, James, op. Cit., p. 219.

⁹ DUCHET-SUCHAUX, Gaston, Op. Cit., p. 227.

El Bautista aparece de pie sobre una roca, vestido con la piel de camello ajustada a la cintura con cingulo rojo y con un manto del mismo color que le cubre hombro y brazo izquierdos. Descalzo, junto a su pie izquierdo se eleva una roca convertida en un particular lecho sobre el que yace el Cordero Místico. Con su mano derecha señala al Cordero y en su mano izquierda porta un lábaro de plata decorado con una cruz inscrita en un círculo además de otros diseños florales. La indumentaria coincide con la establecida para este santo y que aparece recogida en la obra *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, tratadista y pintor sevillano, contemporáneo a la realización de esta obra; así como se aconseja apropiado retratarlo a edad mediana y acompañado del *Agnus Dei* (*Cordero de Dios*).

La composición de la obra es en conjunto, cerrada, advirtiéndose una marcada frontalidad, consecuencia lógica de la función que la obra representaría al presidir un retablo. Con el fin de romper ese estatismo y frontalidad se ha recurrido sobre todo, a una diferente posición de las extremidades, separándolas del bloque central y quebrando en cierta medida la línea recta. El santo ladea levemente su cabeza hacia la izquierda, siendo el primer punto donde quiebra la línea recta. Los brazos mantienen posturas opuestas y mientras el brazo izquierdo permanece pegado al tronco y plegado, sosteniendo el lábaro cerca del pecho, el brazo derecho con el que sostiene la concha, se despega, casi extendido en su totalidad, del cuerpo, si bien su movimiento sigue siendo cerrado ya que se arquea hacia dentro. En la zona inferior, una pierna se adelanta exonerada de la carga, mientras que la izquierda queda atrás, siendo menos visible entre el manto y el Cordero, sobre todo desde su ángulo de visión lateral izquierdo. La línea serpenteante que compone la figura, la posición de brazos y piernas, diversos y opuestos, así como el adelantamiento de tres de sus extremidades, rompen el aparente estatismo y frontalidad de la figura. Los ropajes también contribuyen a crear cierto dinamismo, visible en la línea diagonal que forma la piel de camello al cruzar el pecho del santo, y en el plegado irregular y algo aristado del manto, origen de caprichosos claroscuros.

Esta escultura no está realizada a tamaño natural, aproximándose al tipo académico, y representa a San Juan como un hombre joven y fornido, de pelo castaño oscuro aunque de piel clara, y barbado. La cabeza es algo grande en relación al cuerpo y está ligeramente inclinada hacia la izquierda y hacia delante; en ella, el pelo ensortijado forma un abultamiento anguloso en la zona superior y cae ondulado en el hombro izquierdo, mientras que casi roza el derecho, ocultando parcialmente las orejas. Sobre la frente despejada, el cabello no sólo está tallado, sino que algunos pequeños mechones aparecen dibujados sobre su rostro, sucediendo lo mismo con la barba bífida. Con posterioridad se le colocaría un nimbo de metal decorado con ráfagas.

Su mirada es algo baja y expresa cierta preocupación al fruncir levemente el ceño, una expresión que se realza con dos pequeñas líneas verticales,

talladas y dibujadas en el entrecejo; y con el leve arqueamiento de las finas cejas. Sus castaños ojos, grandes, abultados y de perfiladas pestañas, miran hacia la izquierda apreciándose cierto ensimismamiento en una mirada que, además de preocupada, parece perdida. Bajo la nariz recta y fina, el bigote castaño encierra una pequeña boca de labios rojizos, otorgando viveza y color al rostro del santo, así como sus mejillas sonrosadas.

Se puede apreciar a partir de las zonas visibles del cuerpo, el gusto por una apariencia robusta y vigorosa, perceptible en el detalle de la musculatura, tendones, venas y huesos prominentes, lo que otorgan a la figura del santo una mayor rotundidad y pesadez, acrecentada también por desproporcionados pies y manos, así como por la cabeza, en la que destaca su volumen con respecto al cuerpo. El cuerpo, a pesar de la desproporción de ciertas partes con el conjunto, está tallado con precisión y realismo.

Se observa cierta postura artificiosa, no muy natural, en el brazo derecho, debida posiblemente, a una intervención defectuosa tras la rotura del mismo. El brazo desnudo se adelanta y se arquea desde el codo, levemente hacia la izquierda, continuando la mano la misma dirección doblándose de forma más evidente y extendiendo su dedo índice hacia el Cordero, señalándolo, una acción que, en el cuarto evangelio, iría acompañada de las palabras: "*Ecce Agnus Dei*", referidas a Cristo y que actualmente ha quedado oculta tras colocar en este mismo dedo, una concha de bautismo metálica, sujeta a él por medio de un anillo; sustituyéndose entonces la acción originaria por otro acto del santo, el sacramento del bautismo.

El brazo izquierdo, del que el manto sólo deja descubierto parte del antebrazo, permanece pegado al cuerpo hasta el codo, lugar en donde se dobla en un ángulo agudo hacia el frente y cuya mano sostiene el lábaro. Las manos en general son delgadas, huesudas y venosas.

La indumentaria está compuesta por dos prendas: el vestido de piel de camello ajustado a la cintura por medio de cingulo rojo, y el mantolín del mismo color. Ambas prendas están decoradas con motivos vegetales, combinándose con pájaros en el vestido, y en el manto, con la figura del Cordero recostado con cruz de caña, en la parte posterior y varias cruces de la orden de Malta, o de San Juan Bautista. El vestido no cubre por entero el cuerpo del santo, dejando a la vista parte de su pecho y todo el brazo derecho, así como la pierna de este mismo lado que, aprovechando una irregularidad en el borde de la piel y debido a su posición más adelantada, se descubre por encima de la rodilla; no ocurriendo lo mismo con la retrasada pierna izquierda, que permanece algo escondida y cubierta por la piel hasta casi ocultar la rodilla por completo. Se alternan diversos colores debido a la profusa decoración, confluyendo los dorados,

con el rojo y el azul. Los pliegues no son tan aristados ni tan numerosos como en el manto debido al grosor que tendría una piel de camello con su pelo, que en este caso está tallado en los bordes del vestido y en la zona interna visible junto a las piernas.

El manto está recogido sobre el hombro y brazo izquierdos formando un pliegue curvo que sobrepasa el cingulo, y cae por detrás, hasta tocar el suelo, siguiendo el contorno de la roca en donde reposa el Cordero y subiendo hasta situarse algo por encima del mismo para que sea visible. Los pliegues en el manto son más aristados y profundos que los que se aprecian en el vestido de piel, creándose más claroscuros.

Es en la zona posterior donde más pliegues se aprecian, pliegues que empiezan a caer en líneas levemente inclinadas en diagonal desde el hombro izquierdo hasta alcanzar el borde opuesto de la roca sobre la cual se alza la figura, siguiendo una serie de pliegues verticales que, estrechos en su comienzo van ensanchándose a medida que llegan abajo.

En el manto, el rojo se superpone al oro, color que se aprecia en los motivos decorativos y en la cenefa que bordea el manto en su zona inferior y que a su vez va decorado con figuras geométricas romboidales.

En la zona inferior destacan las robustas piernas del santo, en las que resaltan las prominentes rodillas y unos pies huesudos y fibrosos, todo ello tallado con gran verismo anatómico.

Bajo el manto, el Cordero representado a tamaño reducido, aparece recostado y gira su pequeña cabeza lanuda en dirección al santo. La roca y a su vez el Cordero están dispuestos en diagonal para facilitar la visibilidad de los mismos al espectador.

Con respecto a la técnica, esta escultura de San Juan Bautista, como suele ser habitual en cualquier época, no está realizada de una sola pieza sino que es el resultado de una composición de diferentes piezas de madera que se van ensamblando, tras lo cual se estuca y se policroma; usándose el estofado en el área de la indumentaria y policromándose la superficie del Cordero con temple gris esgrafiado sobre oro.

Con relación al modelo usado para la figura del santo, es inevitable aludir a la obra homónima del escultor cordobés Juan de Mesa, que se halla en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y que se realizó para la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de las Cuevas de Sevilla; ya que existen numerosas similitudes entre ésta y la de San Juan de Aznalfarache. En la obra de Mesa se advierten influencias de trabajos realizados por su maestro Martínez Montañés, aunque Mesa le confiere una impronta propia más naturalista a esta figura de San Juan, que influyó a su vez en el maestro, en obras postreras. Cabe pensar por tanto que el autor anónimo tomó como modelo básico a la original obra de Mesa realizando ciertos

cambios para evitar una copia completa. No se hallan aquí, la delicadeza y finura de las formas de Mesa, pero sí una composición, movimiento del cuerpo y detalles anatómicos y de las vestiduras, parecidos. Es claramente reconocible la influencia en un detalle que parece nimio como es el abultamiento del pelo ensortijado del santo, en la parte superior de la cabeza. La lista de correspondencias es muy extensa pero no llega a la calidad de la obra de Mesa ya que carece de la gracia, realismo, equilibrio y fuerza expresiva del escultor cordobés. Este autor anónimo, para adornar más la figura y solapar así sus defectos, decora profusamente las prendas del santo, algo que en la escultura de Mesa se hace innecesario debido a la calidad en el tratamiento de la indumentaria.

En resumen, esta obra anónima es casi un trasunto de la obra de Mesa, que aunque no llega a su calidad sí manifiesta una adecuada ejecución, tanto en las formas como en la técnica. Las formas hablan de un barroco pleno del s. XVII, en el que están vigentes el equilibrio, serenidad y aplomo clásicos, junto con el movimiento y realismo característicos del arte del momento. La decoración floral del estofado presente en la indumentaria, aún sigue siendo naturalista y no tan intrincada como la rocalla de épocas postreras mucho más decorativa y exuberante.

BIBLIOGRAFÍA

- PINEDA NOVO, Daniel: *Historia de San Juan de Aznalfarache*. Edit. Ayuntamiento San Juan de Aznalfarache, San Juan de Aznalfarache, 1980.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Edit. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Edit. Alianza, Madrid, 1996.
- HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Edit. Alianza, Madrid, 1996.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Edit. Cátedra, Madrid, 1990.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Colección Arte Hispalense. Edit. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983.
- AA.VV.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Tomo I. Edit. Gever, Sevilla, 1991.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés*. Edit. Guadalquivir, Sevilla, 1987.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES EN EL SOPORTE.

DATOS TÉCNICOS

La obra objeto de estudio es una escultura de bulto redondo realizada en madera tallada y policromada, que representa a un San Juan Bautista, erguido sobre una superficie de piedras, con el cordero místico recostado a su lado izquierdo. Todo este conjunto escultórico se haya sobre una peana realizada en madera.

Elaboración de la escultura

Tras el examen organoléptico realizado a la escultura, se ha podido ver la disposición de algunas de las piezas constitutivas, aunque se hace necesario un análisis más exhaustivo con el apoyo de un estudio radiográfico, para conocer la elaboración exacta del embón.

Algunas fisuras en la madera reflejan líneas de ensamble entre piezas. De esta forma, se puede ver la disposición vertical de algunas piezas situadas en la parte frontal y la pierna derecha, así como la colocación de algunas piezas en horizontal en la zona posterior del manto.

Atributos iconográficos

La imagen porta algunos atributos iconográficos realizados en plata como son un nimbo, una concha y un lábaro. Para sostener el nimbo a la cabeza tiene atornillados dos pernos roscados en la parte superior de la misma en los que se introducen sendas palometas para sostenerlo. La concha se inserta en el dedo índice de la mano derecha por medio de un anillo soldado a la misma y el lábaro se sostiene sólo apoyándose en la mano izquierda. El estado de conservación de estos elementos realizados en plata se puede considerar aceptable, aunque se precisa una revisión pormenorizada de los mismos, sobre todo de los sistemas de sujeción a la escultura.

ALTERACIONES

Inestabilidad y separación de piezas

En general se puede ver que la imagen presenta bastante estabilidad estructural y no se detectan problemas de separación entre piezas.

Fisuras

Se han detectado una serie de fisuras en la policromía que provienen directamente de problemáticas del soporte. Una de las grietas más visibles

es la situada en la cara interna de la pierna derecha, con recorrido longitudinal desde el talón hasta la mediación de la túnica. Otra también con sentido vertical es la que va desde el lateral derecho del rostro hasta la cintura. Además se aprecian fisuras en la zona izquierda del cuello y en la parte posterior del manto. La mayoría de estas grietas se corresponden con líneas de unión entre piezas.

La cara superior del suelo de rocas se encuentra muy fisurada aunque en este caso parece corresponder a fendas por resecamiento y movimientos propios de la madera ante los cambios de temperatura y humedad ambiental.

Fractura y pérdida de fragmentos

Se encuentran fracturados el dedo pulgar y el meñique de la mano izquierda, a consecuencia del roce del lábaro.

Ataque biológico

No se ha detectado ataque biológico.

INTERVENCIONES IDENTIFICABLES

Se tiene documentada sólo una intervención realizada alrededor del año 1960 consistente en el pegado del brazo derecho que se había fracturado a consecuencia de una caída de la imagen durante una procesión.

A simple vista, ésta no parece haber sido la única de las intervenciones de las que ha sido objeto la obra en cuestión. En cuanto a soporte, se ven fisuras retocadas con chirlatas de madera, como la grieta vertical en la zona del torso, así como rellenos con una masilla tipo yeso en la cabeza y en alguna zona del manto.

Del mismo modo, también se considera una intervención en el soporte la incorporación de la peana al conjunto escultórico, que originalmente terminaba en el suelo de rocas sobre el que se alza el santo y el cordero.

3.2. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DE LA POLICROMÍA.

DATOS TÉCNICOS

En la imagen de San Juan Bautista se encuentra toda la superficie policromada. Se puede distinguir que en esta escultura se emplean diversas técnicas policromas, aplicándose en las carnaciones una policromía de color rosada acabada al pulimento, que tiene las

características de una técnica al óleo. Los bordes de algunas de las pérdidas de policromía de la zona de carnaduras dejan ver una capa intermedia de espesor fino y color anaranjado que parece corresponder a una imprimación.

Las vestiduras, realizadas al temple, se decoran con estofados trabajados con pinceladas de color sobre la lámina de metal que forman un diseño vegetal en la túnica y en el manto. En la túnica se mezclan los motivos de flores con pájaros mientras que en el manto los motivos vegetales se combinan con otros propios de la iconografía del santo, como el Cordero o la cruz de San Juan. El borde del manto tiene una cenefa dorada con motivos geométricos incisos.

Resulta significativo que en los estofados, bajo la decoración pintada, se crea una especie de ajedrezado formado por los panes de oro. Este efecto puede estar provocado por la combinación de láminas de oro y plata, estando los recuadros de hojas de plata oscuros a consecuencia de la alteración del metal.

El caso del manto es distinto, ya que bajo el estrato más superficial de color o barniz en los recuadros oscuros, aparecen algunas muestras de oro, de manera que el efecto de damero puede haber sido provocado a propósito en alguna intervención efectuada a la imagen. De cualquier forma, esta serie de datos se deben confirmar en análisis posteriores más exhaustivos, con el apoyo de medios científicos de examen.

La técnica polícroma en el Cordero es el temple de color gris esgrafiado sobre oro, estando la superficie trabajada con finas líneas curvas que dibujan el pelaje.

ALTERACIONES

Cuarteado

La policromía presenta una craqueladura muy marcada en las carnaduras, con un cuarteado de pequeño tamaño con forma de retícula ordenada.

Defectos de adhesión

Se aprecian zonas de la policromía, tanto de las carnaciones como de los estofados, con defectos de adhesión entre el soporte y la preparación y entre ésta última con la policromía. Las causas que provocan los problemas de cohesión en el conjunto estratigráfico son de diversa índole, pero en muchas áreas se deben a la retracción que provocan los repintes superficiales y los estucados parciales aplicados sobre la policromía.

En el hombro derecho, donde se sitúa la línea de fractura del brazo, la

policromía presenta importantes abolsados y problemas de adhesión. El resto de las áreas de carnaciones están en mejor estado, y los defectos de cohesión del conjunto polícromo se localizan principalmente en los estofados.

Fisuras

Las grietas aparecidas en la superficie policroma son la traducción directa de fisuras en el soporte, ya comentadas en el apartado anterior.

Pérdidas

Apenas presenta lagunas en la policromía más superficial, aunque no se descarta que en posibles policromías subyacentes se encuentre mayor porcentaje de pérdidas. La mayor concentración de pérdidas de la policromía superficial está en los dedos de las manos, siendo los más afectados el índice y el pulgar de la mano derecha. Estas lagunas de policromía localizadas en la mano del Santo, se deben al roce del anillo de plata que forma parte de la concha. Así también, se aprecian algunas faltas puntuales de la capa de temple en los estofados del manto.

Desgastes

Algunas zonas presentan desgastes de las capas más superficiales de oro y color, como la cenefa del manto en su cara posterior.

Capa superficial

En superficie presenta un barniz amarillento aplicado muy burdamente, que se aprecia principalmente en las carnaciones. En estas zonas se observa que el oscurecimiento de la capa de barniz puede deberse a la mezcla del mismo con algún tipo de betún.

INTERVENCIONES IDENTIFICABLES

En cuestión de policromía, la imagen se encuentra bastante intervenida. De esta forma, el área de carnaciones parece presentar un repolicromado total con algunos repintes parciales. En los estofados de la túnica y del manto también presenta repintes de amplia extensión, reproduciendo toscamente los motivos decorativos.

Se aprecian además algunas intervenciones en la policromía consistentes en el enmascarado de fisuras y de otras problemáticas del soporte con estucos que desbordan el área de “retoque”.

CONCLUSIÓN

Las principales problemáticas que afectan a la policromía se centran en los

barnices, repintes y estucos aplicados sobre el original así como en los defectos de adhesión que presentan algunas zonas de los estofados y la carnación en el brazo derecho.

En cuanto al soporte, no presenta alteraciones de gravedad, aunque se hace conveniente revisar el estado de los ensambles, principalmente el del brazo derecho.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4.1 ESTUDIOS PREVIOS

Con el fin de obtener un mejor conocimiento sobre la materialidad de la obra y su estado de conservación, se propone la realización de una serie de exámenes previos, que se pueden englobar en:

- Métodos físicos de examen.

Tienen por objeto conocer aspectos de la obra que aportan información de la estructura interna y de los estratos más superficiales. Se propone la visión y fotografía de la obra con iluminación ultravioleta, la fotografía con luz normal, el examen de la policromía con lupa binocular y la realización de un estudio radiográfico.

- Estudios analíticos.

Los análisis de laboratorio están encaminados a conocer la naturaleza de los diferentes materiales que conforman la obra.

Con la intención de definir exactamente la secuencia estratigráfica, se deben analizar muestras de policromía de tamaño milimétrico tomadas en lugares significativos.

Se propone así mismo la extracción y análisis de una muestra de soporte para conocer la naturaleza de la madera.

4.2 TRATAMIENTO

La intervención propuesta es la siguiente, aunque los tratamientos particulares pueden variar en función de que aparezcan nuevos datos en el curso de la intervención.

Soporte.

- Revisión del ensamble del brazo derecho y consolidación del mismo si se considera necesario.
- Revisión del sistema de ensamble del santo a la peana.
- Sustitución del sistema de sujeción de la concha a la mano del Santo por otro que no dañe la policromía, con un almohadillado intermedio. También se debe cambiar el método de sostén del nimbo a la cabeza, por otro que tenga fijos en el soporte unos casquillos de acero inoxidable con rosca interna.

Policromía.

- Limpieza superficial.
- Fijación de las áreas con riesgo de desprendimiento de los estratos de policromía.
- Realización de un test de limpieza para la remoción de depósitos superficiales.
- Limpieza del estrato polícromo con la eliminación de repintes atendiendo a los resultados del test previo realizado y a la historia material de la pieza.
- Reintegración del estrato de preparación, con materiales afines a los de la obra.
- Reintegración cromática de las lagunas de policromía con técnica reversible y con un criterio de diferenciación a corta distancia.
- Protección final de la superficie.

Paralelamente al proceso de tratamiento en la escultura, se realizará el estudio fotográfico de todos los procesos que se considere oportuno documentar y por último, se recogerá toda la información obtenida de la obra y de la intervención efectuada, en una memoria de intervención.

5. MANIPULACIÓN

Con el fin de que la obra se conserve en las mejores condiciones posibles en espera de una posible restauración, 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, procurar no exponer a las imágenes a cambios bruscos de temperatura y humedad.

6. RECURSOS

Los recursos humanos necesarios para la realización del tratamiento son:

- Historiador: realización de una investigación histórica que recoja la historia del bien cultural.
- Restaurador: ejecución del tratamiento y elaboración de la memoria final de intervención.
- Fotógrafo: realización de la documentación fotográfica de todo el proceso con tomas generales y detalles. Realización de un completo estudio radiográfico.
- Químico: Análisis químico de las muestras de policromía.
- Biólogo: análisis de la naturaleza del soporte.

Los recursos económicos estimados para realizar la intervención propuesta dentro de los talleres del Departamento de Tratamiento del IAPH se cifran en, aproximadamente, 13.260 €.

EQUIPO TÉCNICO

Estado de conservación, documentación fotográfica, documentación gráfica y tratamiento: **María Teresa Real Palma**. Restauradora de bienes culturales. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

Informe histórico - artístico: **Gabriel Ferreras Romero**. Historiador del arte. (EPGPC) Colaboración de **María Martos Vega**, Historiadora del arte. Programa de estancias en el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Sevilla, 24 de junio de 2005

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. : Lorenzo Pérez del Campo.



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA 3.1



Dimensiones

FIGURA 3.2



Daños en la policromía producidos por el roce de los atributos iconográficos realizados en metal

FIGURA 3.3



Zonas con defectos de adhesión de la policromía

FIGURA 3.4



Vista de la zona posterior, se aprecia la forma de damero de los estofados.