



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

"SAN FRANCISCO DE ASÍS"

MUSEO DE MÁLAGA

Abril 2012



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.....	2
1.IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	2
1.HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	3
CAPÍTULO II. DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.....	12
1 DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	12
2.TRATAMIENTO.....	1
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	4
EQUIPO TÉCNICO.....	34

INTRODUCCIÓN

Este documento "Memoria Final" tiene como objetivo dejar constancia de los datos obtenidos en el proceso de intervención. Se estructura en diferentes apartados, en principio se establece el objetivo del proyecto, la metodología de trabajo y criterio de intervención del IAPH. El siguiente apartado recoge la Identificación y el Estudio del Bien. Por último se expone el tratamiento llevado a cabo.

CAPITULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. Título u objeto: San Francisco de Asís.

1.2. Tipología: Escultura

1.3. Localización.

1.3.1. Provincia: Málaga.

1.3.2. Municipio: Málaga

1.3.3. Inmueble: Museo de Málaga

1.3.4. Ubicación: Centro de Colecciones de Bellas Artes/PTA. Armario 5

1.4. Identificación iconográfica.

San Francisco de Asís de pie en actitud de contemplar al crucifijo. (le falta dicho atributo)

1.5. Identificación física.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada policromada.

1.5.2. Dimensiones: 1,00 x 0,45 x 0,39 cm (hxaxp), peana 13cm x 12 cm (hxa)

1.6. Datos históricos artísticos

1.6.1. Autor/es: atribuido a Rafael Gutiérrez de León.

1.6.2. Cronología: S. XIX

1.6.3. Estilo: Barroco.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. Origen histórico.

Se desconoce el origen preciso de esta obra, quién la pudo encargar, para que iglesia o convento y el autor que la ejecutó. Los primeros documentos donde se hace referencia a esta obra son dos inventarios para la creación del Museo de Pinturas.

La obra objeto de este informe forma parte del Museo de Málaga desde 1962, año en que fue depositada por la familia de origen holandés Van Dulken. Anteriormente se desconoce su procedencia.

2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad.

Depósito de la familia Van Dulken en el año 1962¹

2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

Ninguno de los datos documentales relacionados con la pieza hace mención a que la obra haya sido restaurada en alguna ocasión. Por otra parte, la restauración que se ha llevado a cabo en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico apunta a que, dado el estado de deterioro que presentaba la obra y tras el análisis realizado, no parece que haya sido restaurada anteriormente.

En las fotografías existente en la publicación de José Luis Romero de Torres del año 1980 ya aparecen los mismos daños y pérdidas que en el anterior informe realizado el 23 de marzo de 2010.

2.4. Análisis iconográfico.

La riqueza iconográfica de la Orden Seráfica tiene su origen y punto de partida en los distintos relatos biográficos concernientes a los fundadores,

1 Fuente bibliográfica donde se encuentra la referencia: "La escultura del Museo de Málaga". JOSÉ LUÍS ROMERO TORRES. 1980. Ed: Ministerio de Cultura. Pag 69. Ac. Acad, 1962. Se solicitó a través del correo enviado por formulario de la página web para la consulta: <http://www.realacademiasantelmo.org/principal.php> no obteniendo respuesta.

San Francisco de Asís (1181-1226) y Santa Clara de Asís. Desde un principio, la plasmación de la imagen física del santo se obtuvo de la detallada descripción que redactase, de primera mano y como testigo directo, su compañero fray Tomás de Celano. Una vida tan prolífica en matices ha provocado que el patriarca de la Orden -San Francisco de Asís- haya sido representado, desde numerosos puntos de vista. A inicios del siglo XVII, Thomas de Leu grabó la escena en la que paulatinamente el alegre poeta medieval se transformó en un asceta postridentino, tal y como querían presentarlo los franciscanos: un santo patrón según el criterio contrarreformista que invitase a la penitencia rigurosa.²

Francisco Pacheco (1564-1644), fue uno de los que pasó a codificar para los artistas las trazas de la imagen canónica del *Poverello: el hábito* seráfico debía mostrarse visualmente similar al que llevaban tradicionalmente los padres capuchinos, es decir, con túnica talar de color ceniciento y paño grosero alargada hasta el empeine del pie, capillo sobre la espalda similar al utilizado por los pastores y una tosca cuerda de cáñamo ceñida a la cintura con tres nudos referentes a los votos de Pobreza, Castidad y Obediencia. Y no olvidar la representación de las Cinco Llagas recibidas por gracia divina en el monte Alverna.

El san Francisco del Museo de Málaga es partícipe de estos postulados fijados en la tradición de la escultura barroca.

2.5. Análisis morfológico-estilístico.

la obra objeto de esta memoria es una escultura en madera tallada y policromada y representa a san francisco de asís de talla completa. el santo está de pie, viste sayal con capillo de color marrón ajustado a la cintura por un cordón con cuatro nudos, nudos que significan los votos de pobreza, castidad y obediencia que son las tres virtudes franciscanas; en el caso de la obra además existe un cuarto nudo, detalle frecuente entre

2 Ramírez González, Sergio: Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835) Director: Pf. Dr. Juan Antonio Sánchez López. Tesis del Departamento de Historia del Arte

los franciscanos para hacer visible la defensa del Dogma de la Inmaculada (Bula *ineffabilis Deus*. Pio IX, 8 de diciembre de 1854).

De la cabeza destaca la amplia tonsura, el rostro muy afilado marcado por unos pómulos sobresalientes y una generosa y recortada barba, la mirada baja y la boca entreabierta, mostrando la hilera superior de dientes. Destaca la posición de la cabeza que hace un importante quiebro a la derecha, mirando el crucifijo (que ya no presenta). Respecto al cuerpo, éste es bastante estilizado en el tratamiento de los volúmenes; los pliegues del tosco paño, ocultan las formas del cuerpo estando concebidos de formas verticales. Los brazos están dispuestos uno sobre el pecho y el otro extendido en actitud de sujetar el crucifijo; se le puede apreciar los estigmas de la manos (estereotipo que se fija en el siglo XVI). La túnica deja visible los pies, donde se observa también los estigmas al aparecer desnudos. La figura reposa sobre una pequeña peana de color rojizo imitando una superficie marmórea. Los recursos plásticos están concentrados en la posición de la cabeza y en particular en la utilización de unas tonalidades verdosas alrededor de los ojos que aumentan la expresividad de la imagen.

2.6. Análisis funcional

Las obra debió de formar parte de un retablo u hornacina.

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

La tradición escultórica malagueña y los Gutiérrez de León.

La escultura decimonónica en Málaga estuvo fuertemente condicionada por la dispersión de artistas de escasa relevancia y las contadas apariciones de figuras importantes que, como José de Vilches, contribuyeran a consolidar un panorama bastante fragmentado desde siglos atrás. Como consecuencia de esta dispersión, el eclecticismo se convirtió en el dominante estético y en la solución más habitual adoptada en los talleres

escultóricos malagueños, incapaces de generar unos rasgos estilísticos propios definitorios de su escuela.

No obstante, hasta llegar a este momento, la tradición escultórica malagueña contó con importantes referentes que, si bien no tuvieron la continuidad debida o deseada, sí marcaron el devenir de este arte. El primero de ellos fue Pedro de Mena (1628-1688). El escultor, de origen granadino, se estableció en la ciudad a partir de 1658 con el objetivo de concluir la sillería de coro de la catedralmalacitana. El éxito conseguido, unido a la ausencia de competencia, llevó a Mena a fijar su taller en Málaga, donde permanecería hasta su muerte. Sus seguidores, lejos de asimilar su influencia, se limitaron a imitar los modelos creados por el maestro, convirtiendo las imágenes en meros estereotipos carentes de expresividad, tal vez movidos por el éxito que, pese a la falta de autenticidad, tenían estas figuras.

De especial importancia fue también Fernando Ortiz (1717-1771). Formado en el taller de Miguel de Zayas, principal discípulo de Pedro de Mena, este escultor malagueño se convirtió en el principal punto de referencia para los escultores del siglo XVIII. Nombrado durante su estancia en Madrid académico de mérito por la sección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ortiz fue capaz de crear nuevos modelos de aires italianizantes a través de los cuales renovó la estética de la plástica malagueña, librándose del reiterativo barroquismo local.

Con la llegada del siglo XIX el lenguaje realista de estética barroca y el predominio abrumador de la iconografía religiosa fueron transformándose y adaptándose al nuevo contexto económico social. La nueva burguesía floreciente en la ciudad comenzó a demandar otro tipo de escultura, alejada de la temática religiosa, perdiendo la imaginería su hasta entonces monopolio. Es el momento en el que, fruto de una fuerte demanda, comienzan a realizarse retratos y figurillas populares de corte costumbrista. Por otro lado, la estatuaria ornamental alcanzó un gran

desarrollo, bien en el ámbito urbanístico, como elemento decorativo en plazas, jardines y villas, o bien en el ámbito funerario, como tributo póstumo al individuo. La aparición de estos géneros favoreció el uso predominante de materiales como la terracota, la piedra o el metal fundido, en detrimento de la talla en madera.

Esta incursión de nuevos temas y nuevos materiales propició que el eclecticismo propio de la escultura malagueña de siglos anteriores se acentuara, convirtiéndose en la nota dominante y en una auténtica constante, que relegó la imaginería malagueña a un plano secundario. A ello hay que sumar la creciente consideración de la escultura como un arte de menor importancia, al servicio de la arquitectura o el paisaje, en pro de la pintura.

Ejemplo claro de este eclecticismo es Salvador Gutiérrez de León (1777-1838). Con él se inicia toda una saga de escultores de enorme relevancia en la ciudad. A caballo entre dos siglos, su obra oscila entre las formas barrocas, realistas, (e incluso historicistas), empleadas en las imágenes devocionales, y las formas neoclásicas e idealizadas de los encargos realizados por la aristocracia y la burguesía. No en vano fue el creador de las populares figuritas de barro realizadas para formar parte de nacimientos navideños o bien como expresión de las costumbres andaluzas.

Los Gutiérrez de León jugaron además un importante papel en la formación de los escultores de la Málaga decimonónica. La asignatura de Modelado y Vaciado de Adorno se tornó fundamental e imprescindible en el Plan de Estudios de Bellas Artes. La materia era impartida en sus inicios por Rafael Gutiérrez de León (1805-1856), hijo de Salvador y continuador de la saga.

En 1856 Antonio (1831-1891) sustituyó a su padre, Rafael, en la labor docente. Propuso una ampliación de los estudios de la cátedra de escultura, incorporando al modelado de adorno el modelado de figura. Esta

nueva asignatura se convirtió en una importante herramienta educativa, decisiva a la hora de formar a los jóvenes artistas en los valores y en la estética clásica.

A mediados de la centuria, las nuevas élites florecientes recuperaron el fervor religioso perdido años atrás. Las grandes familias de industriales y comerciantes comenzaron a apoyar las iniciativas del clero local e introdujeron la escultura religiosa en el ámbito doméstico.

Desde este momento y hasta finales de siglo, la recuperación del barroco en la imaginería religiosa se incentivó merced a un creciente interés por la figura de Pedro de Mena. Antonio Gutiérrez de León protagonizará este periodo. El escultor, tomando como referencia la iconografía de la dolorosa popularizada por Mena en la segunda mitad del S. XVII, generó un tipo de escultura comercial, reiterativa en cuanto a la forma y los temas, que copó el mercado alcanzando un fuerte éxito.

Esta reiteración se apoyó en la imitación de los modelos reproducidos en yeso, que eran heredados de generación en generación por los miembros del taller³, por lo que su continuidad en el tiempo estaba asegurada. Así mismo, el empleo de láminas y el manejo de las fuentes escritas fueron también importantes fuentes de inspiración para los escultores en la Málaga del XIX.

Cabe destacar el impulso que supuso para la escultura la celebración

³ Gravemente enfermo, Rafael Gutiérrez de León redacta el 20 de febrero de 1838 su testamento y últimas voluntades. Entre ellas cita *"la mayor parte de los moldes de mi facultad de escultor han sido mejorados los unos y hechos los otros por mi hijo Rafael y atendiendo a esta razón le mando todos los dichos moldes que llevará en propiedad y posesión"*. Por su parte, el propio Rafael realizó testamento el día 2 de octubre de 1838 en el que declara *"que todos los moldes de su facultad de escultor los conserve el tutor de mis menores hijos, sin venderlos ni entregarlos a persona alguna hasta tanto que mi hijo Antonio o alguna de mis hijas se haya establecido en la misma facultad, en cuyo caso se les entregará para que usen de ellos"* (Escrib. De Miguel Cano núm. 87, fol.633). Ver LLORDEN, A. *Escultores y entalladores malagueños: ensayo histórico documental (S. XV-XIX)*. Ávila, Ediciones Real Monasterio de El Escorial, 1960.

periódica de exposiciones, así como el auge del coleccionismo, tanto de carácter privado como institucional, factores a tener en cuenta a la hora de abordar el éxito de este tipo de imágenes arquetípicas. Este tipo de exposiciones se hicieron frecuentes en la Málaga de la época. En ellas las familias privilegiadas que contaban con algún objeto "curioso" u "obra de arte" tenían la oportunidad de sacar sus posesiones a la luz, exponerlas al público y ganar con ello cierta notoriedad en los círculos sociales cercanos, en el liceo y, por ende, en el ambiente cultural de la ciudad. El propio Liceo invitaba a todo aquel que poseyera "*un objeto de mérito, sea cualquiera su procedencia de lugar o de época*" a participar en estas exposiciones que permitieron impulsar, a través del conocimiento, el rendimiento de los estudiantes de Bellas Artes.

La relación del panorama escultórico local con el coleccionismo, sobre todo el de carácter privado e institucional queda patente en el incidente protagonizado por las religiosas del Convento de San Bernardo, quienes reclamaron a la Academia de San Telmo, entre 1881 y 1886, la devolución de una escultura de San Francisco, considerada de Mena. La Academia se obstinó a retener la imagen a toda costa de cara a emplazarla en el futuro Museo Provincial.

Junto a los Gutiérrez de León, saga que abarca desde el último tercio del siglo XVIII hasta principios del siglo XX, la familia Cubero también tuvo un papel protagonista en la escultura malagueña del XIX a través de su especialización en las figuras de barro de tipo popular.

En cuanto a las individualidades, merece una mención especial José de Vilches (h.1813-1890). Hijo de platero, desarrolla su primera etapa como escultor en el taller de Salvador Gutiérrez de León, familia con la que se vincula al contraer matrimonio con la hija del maestro. No obstante, un año después del enlace, abandona el taller para continuar con su formación. Su manifiesta vocación clásica, marcada por sus estancias en Madrid y Roma, y su talento le valieron una cierta proyección a nivel nacional. Entre 1842 y 1848 desempeña la Cátedra de Modelado en la

Escuela de Bellas Artes de Cádiz, siendo nombrado miembro de dicha Academia. Concluyó sus días en Saigón como diplomático.

Conclusiones:

San Francisco es una obra armónica de proporciones ajustadas y factura correcta. Los Recursos plásticos empleados son concisos, la ausencia de decoración, la expresión austera del rostro buscando el recogimiento y la contención son los grandes aciertos de la obra.

A pesar de no existir documentación concluyente sobre la autoría, la escultura sigue los planteamientos estéticos de la tradición malagueña iniciados con los grandes maestros del barroco (Mena, Ortíz, Zayas etc) y continuados con las aportaciones de la familia de Gutiérrez de León en el siglo XIX.

Tras la restauración es posible recuperar una lectura correcta de una obra que, aunque poco conocida, ayuda a comprender la producción escultórica de la ciudad en un siglo en que la pintura se imponía sobre las creaciones escultóricas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Álvarez Cruz, Joaquín: Manuel El escultor Antonio de las Peñas y León, Revista Laboratorio de Arte, nº 18 2005, 479/492

Álvarez Rubiera, Amor: La Sala de reserva del Museo de Bellas Artes de Málaga, Jábega nº 89, 2001

Baena Reigal, José: En torno al urbanismo del siglo XIX. Jábega, nº 30, 1981 Didáctica del Museo

Lacomba, Juan Antonio: Málaga en el primer tercio del siglo XIX (una aproximación) Jábega, nº 9 1975

Melenderas Jimeno, José Luis: La obra del escultor malagueño Salvador

Gutiérrez de León para el trascoro de la catedral de Málaga Pp. 29/32, Jábega nº 67

Muñoz Bayo, Soledad La desamortización en la provincia de Málaga Jábega nº 8, 974

Nadal, Antonio: Málaga siglo XIX transición económica y burguesía progresista. Jábega, nº 27 1977

Ramírez González, Sergio: Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835) Director: P. Dr. Juan Antonio Sánchez López. Tesis del Departamento de Historia del Arte

Romero de Torres, José Luis La escultura en el Museo de Málaga. Siglos XIII-XX. Málaga, Ministerio de Cultura, 1980

Tenorio Vera, Ricardo: El Museo de Bellas Artes de Málaga. Importancia de sus colecciones y sugerencias de ampliación. Jábega nº 89, 2001

CAPÍTULO II. DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO

1 DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

1.1.Datos técnicos

La imagen de San Francisco responde a la tipología de bulto redondo, tallada en madera y policromada, la figura se fija a una peana de planta octogonal.

Se representa al Santo de pie, en posición frontal al espectador con la cabeza girada e inclinada hacia la mano izquierda, con la que sujeta el Crucifijo actualmente desaparecido. Las dimensiones de la imagen son 1,00 x 0,45 x 0,39 cm (hxaxp), y las de la peana 13cm x 12 cm (hxa).

La imagen de san Francisco es una talla hueca, las mano y la cabeza son elementos independientes ensamblados al cuerpo una vez terminadas. Los ojos son de cristal y el cingulo está realizado con una cuerda encolada.

La peana esta construida como una caja, las uniones se refuerzan por el interior mediante listones de madera, las uniones de efectúan con ensambles a inglete. La base se refuerza con un travesaño en la parte mas corta (anterior-posterior), con ensamble a media caja y reforzado con un calvo de forja.

La unión de la figura a la peana se refuerza con clavos de forja, se han identificado tres localizados en el empeine de los pies y en la zona anterior izquierda.

La policromía tiene las características de una técnica oleosa. Está ejecutada de forma tradicional: sobre la madera se aplica una capa de aparejo de color blanco que servirá de base a la capa de color. Las carnaciones están bruñidas y representan con dramatismo las diferentes tonalidades y texturas de la piel. La policromía del hábito reproduce el tipo de paño utilizado por los frailes Menores, un tejido con lana blanca y negra natural entremezclada. Para ello, primero sobre la preparación se ha

aplicado un color terroso a grandes brochazos dejando transparencias y creando distintas intensidades para termina, a punta de pincel se define mediante líneas diagonales de distintos matices de gris. En la peana la policromía reproduce un mármol de color anaranjado, la obra debía de estar destinada a una hornacina ya que en la parte posterior la policromía sólo queda esbozada.

1.2. Intervenciones anteriores.

Se han detectado repintes y masillas de relleno en la fisura de mano derecha.

1.3. Alteraciones y deterioros.

El problema más notable que presentaba la obra se encontraba en el deterioro del soporte. Las principales alteraciones consisten en pérdidas de fragmentos y deformaciones.

- Pérdidas: Se han producido pérdidas irreparables como son las de los dedos de la mano izquierda. Otra de las pérdidas se localiza en la bocamanga izquierda y en la peana donde ha desaparecido un fragmento de la moldura superior. También ha desaparecido el crucifijo que lleva en la mano izquierda.
- Deformaciones: dos de las piezas que configuran la mano derecha se encuentran separadas y se ha producido un cambio volumétrico que conlleva una falta de continuidad en la descripción anatómica de la mano.
- Separaciones: se han producido separaciones parciales entre piezas en la zona inferior de la manga y en el pliegue del hábito de la zona inferior izquierda. El perímetro de la unión de la base de la imagen con la peana presenta una ligera separación y ha perdido el estuco con el que se unifica ambas partes. También, un fragmento de moldura de la peana, localizada en el la esquina frontal izquierda, está separada y se mantiene unida ya que se han clavado dos puntillas a través de la policromía.
- Pérdida de consistencia en el extremo inferior en la cuerda que da

forma al cingulo.

Con respecto a la policromía las alteraciones que presentaba afectaban a su aspecto estético y material. El oscurecimiento de las capas superficiales superpuestas y la suciedad acumulada iba en detrimento del cromatismo original de la imagen. Las pérdidas de adhesión y fisuras en el soporte comprometían la conservación de la policromía.

Alteraciones:

- Falta de adhesión entre los estratos polícromos y el soporte, este problema se limita a los bordes de algunas pérdidas de policromía.
- Pérdidas de estratos polícromos repartidas por la superficie de toda la obra, figura y peana. Son de diverso tamaño y están ocasionadas en su mayoría por golpes.
- Las reintegraciones llevadas a cabo en una antigua intervención presentaban falta de adhesión con desprendimiento de pequeños fragmentos de color y comenzaban a adquirir un tono más oscuro que el resto.

3. TRATAMIENTO

Los criterios de actuación se definen tras la obtención de la información relativa a la materialidad, a los factores de alteración y a los problemas específicos, según el método de trabajo al que ya se ha hecho referencia.

Las capas superpuestas no originales y la suciedad acumulada comprometían los valores estéticos, esta situación se agravaba debido al pésimo estado de conservación en que se encontraban. Su eliminación restablece la morfología característica de la obra. Con respecto a la reconstrucción de las pérdidas de soporte se abordaron aquellas en que los bordes de la laguna ofrecían información suficiente. Por tanto, siguiendo este criterio no se pudieron reconstruir los dedos de la mano izquierda.

2.1. Soporte

Consolidación del soporte

- El cingulo se consolida mediante impregnación de cola animal y presión.
- Las fisuras se tratan introduciendo chirlatas de madera utilizando como adhesivo acetato de polivinilo y/o polvo de madera aglutinado con acetato de polivinilo.
- Reposición de aquellos fragmentos que por las características de la laguna hacia posible su reconstrucción. Se ha completado el borde de la bocamanga izquierda mediante fragmentos de madera unidos al hilo. De igual forma se ha reconstruido el fragmento de la moldura de la peana.

2.2. Policromía

- Consolidación de los estratos constitutivos mediante cola animal, presión y calor.
- Eliminación de depósitos superficiales mediante hisopos impregnados en white spirit.
- Eliminación de las capas de barnices no originales y alterados con una mezcla de isoctono e isopropanol 50%.
- Eliminación de reintegraciones alteradas mediante tolueno y dimetil sulfoxido 80:20 y acción mecánica de últimos restos.
- Reintegración del estrato de preparación. Se ha ceñido a las pérdidas de estrato de color de las zonas tratadas en el soporte y se han enrasado al nivel polícromo. Se ha utilizado un aparejo a base de sulfato cálcico y cola animal de naturaleza similar al del original.
- Reintegración del color de las zonas con pérdidas de policromía. La reintegración que se plantea tiene la finalidad de dar unidad a la obra sin aportar reposiciones cromáticas innecesarias. Se ha llevado a cabo

atendiendo a los principios de ser discernibles del original a corta distancia y con técnica fácilmente reversible.

Se ha reintegrado con acuarelas (*®Winsor&Newton*), se ha barnizado la totalidad de la imagen con barniz (*Barniz para retocar superfino* *®Lefranc&Bourgeois*) La reintegración ha finalizado con pigmentos al barniz (*® Maimeri restauro*) en aquellas zonas donde era necesario que el color fuera más cubriente.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA II-1



ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL

FIGURA II-2



ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL

FIGURA II - 3



ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL

FIGURA II - 4



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA.

Luz ultravioleta: densidad de barnices y repintes

FIGURA II - 5



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA.
Detalles con luz normal y ultravioleta

FIGURA II - 6



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA
Detalles con luz normal y ultravioleta

FIGURA II - 7



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA
Detalles con luz normal y ultravioleta: repinte

FIGURA II – 8



ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CAPA PICTÓRICA
Detalles de algunas de las pérdidas

FIGURA II – 9



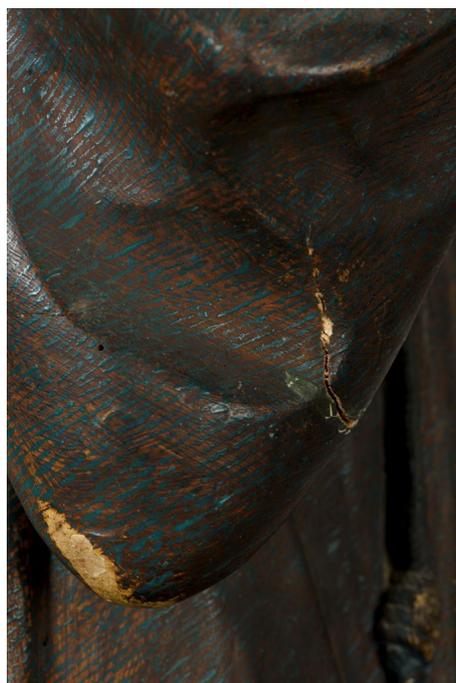
ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE
Detalles de pérdidas

FIGURA II – 10



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE
Detalles de pérdidas e intervenciones inadecuadas.

FIGURA II – 11

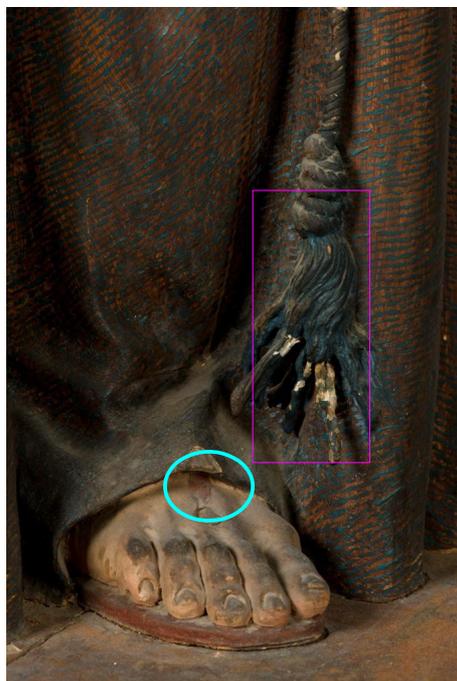


ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE Y POLICROMÍA

Fisuras: separaciones parciales entre piezas

Perdidas policromas, suciedad superficial y repintes

FIGURA II – 12



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE Y POLICROMÍA

Perdida de cohesión en el cíngulo.

Pérdida de policromía en el pie ocasionada por el clavo original de fijación a la peana

FIGURA II - 13



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA - FASE DE LIMPIEZA
Cortes de limpieza. Eliminación de la capa de barniz y de los repintes

FIGURA II - 14



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA - FASE DE LIMPIEZA
Cortes de limpieza. Eliminación de la capa de barniz y de los repintes

FIGURA II - 15



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA - FASE DE LIMPIEZA
Cortes de limpieza. Eliminación de la capa de barniz y de los repintes

FIGURA II - 16



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA - FASE DE LIMPIEZA

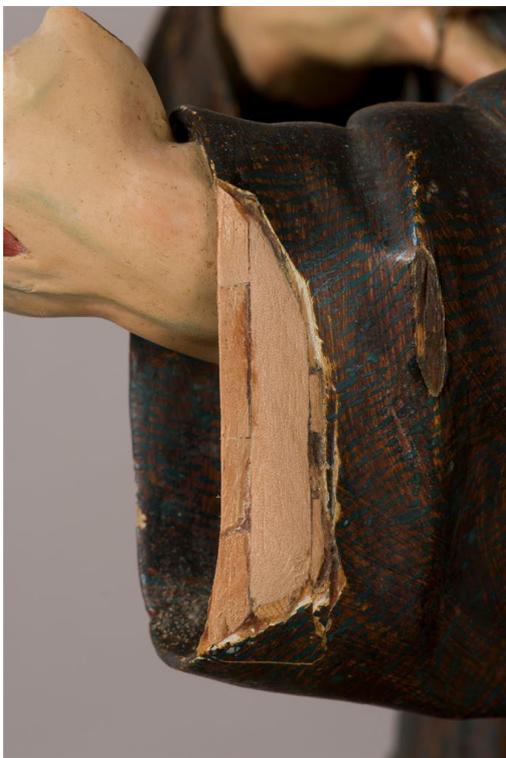
Cortes de limpieza. Eliminación de la capa de barniz y de los repintes
Detalle de la técnica policroma

FIGURA II - 17



TRATAMIENTO DE LA CAPA PICTÓRICA - FASE DE LIMPIEZA
Cortes de limpieza. Eliminación de la capa de barniz y de los repintes

FIGURA II - 18



TRATAMIENTO DEL SOPORTE.
Reconstrucción y consolidación

FIGURA II - 19



RATAMIENTO DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Fase de estucado

FIGURA II - 20



TRATAMIENTO DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Fase de estucado

FIGURA II- 21



TRATAMIENTO DE REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Fase de estucado

FIGURA II – 22



**TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final**

FIGURA II – 23



**TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final**

FIGURA II – 24



TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final

FIGURA II – 25



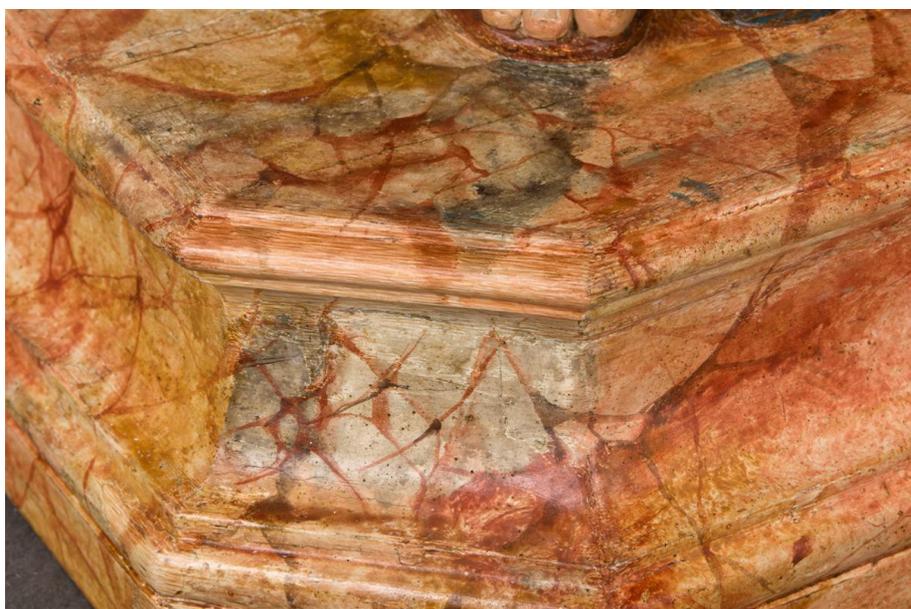
TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final

FIGURA II – 26



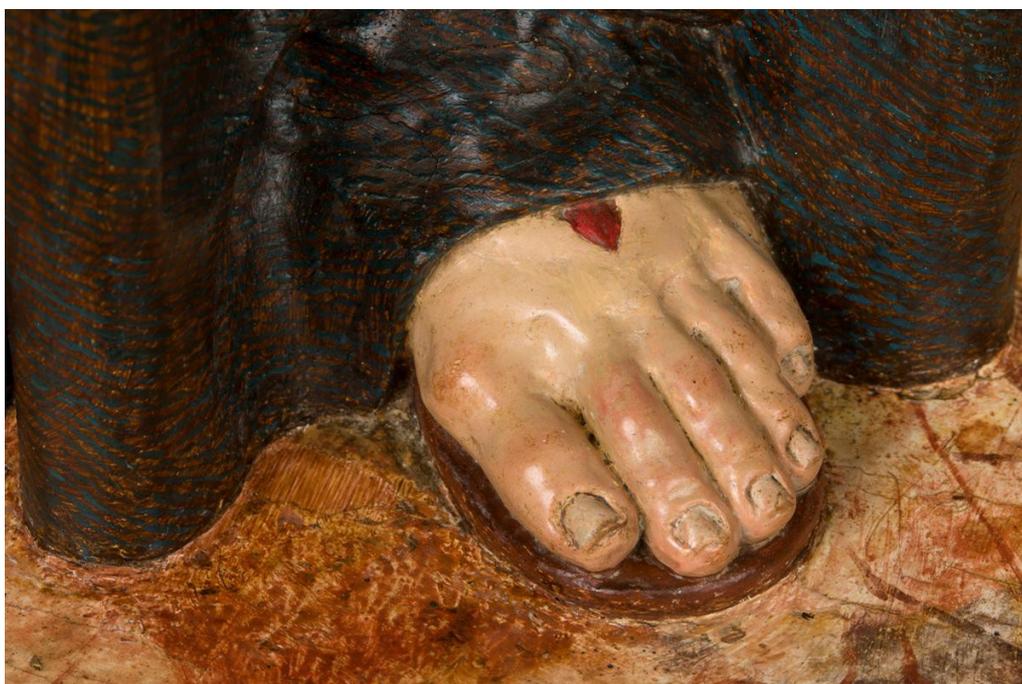
**TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final**

FIGURA II – 27



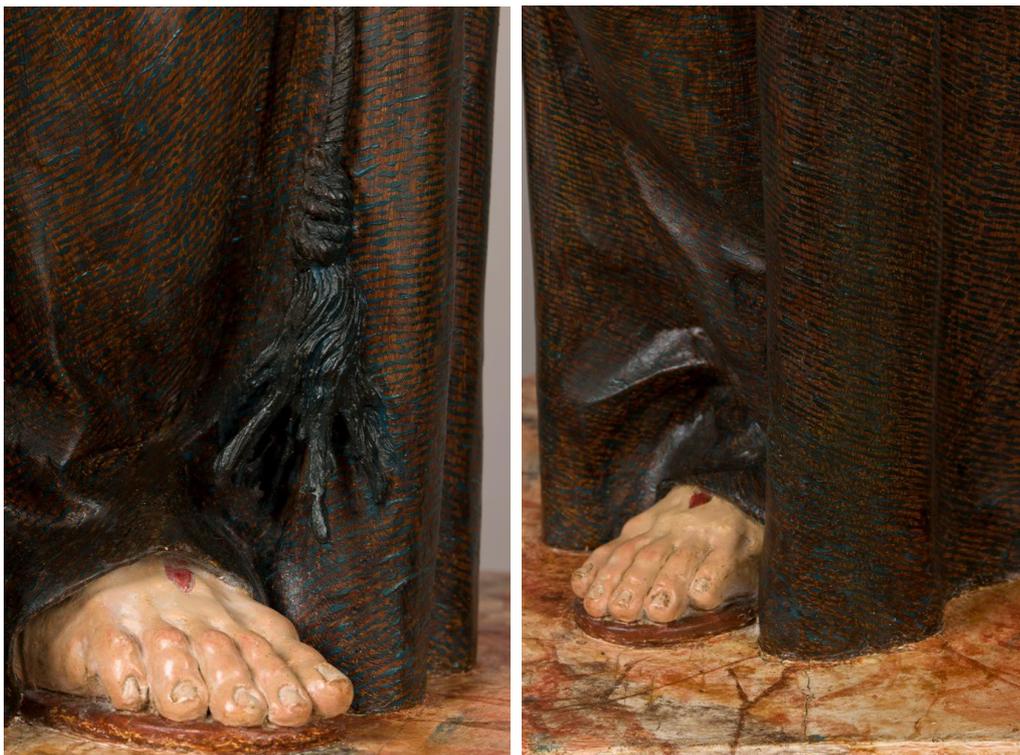
TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final

FIGURA II – 28



TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final

FIGURA II – 29



TRATAMIENTO REINTEGRACIÓN CROMÁTICA
Estado Final

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general

Lorenzo Pérez del Campo. Conservador del Patrimonio Histórico. Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

Coordinación técnica

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles.

M^a Del Mar González González. Jefa de Departamento de Talleres de conservación y restauración.

Realización de la intervención y coordinación de la memoria final.

Luis Gallardo Pinto . Conservadora restauradora de bienes culturales. Consultor externo.

Estudio Histórico

Valle Pérez Cano. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. 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, a 12 de abril de 2012.

