



PROYECTO DE CONSERVACIÓN

“RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA”

(1610-1620-1622)



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ÍNDICE

I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETO DEL PROYECTO.....	1
II. METODOLOGÍA PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO.....	1
III. MEMORIA DESCRIPTIVA.....	2
III.1. TÍTULO.....	2
III.2. ANTECEDENTES Y CONDICIONANTES DEL PROYECTO.....	2
III.3. FINALIDAD Y OBJETIVO.....	2
III.4. AGENTES.....	2
III.5. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	3
III.5.1. FICHA CATALOGRÁFICA.....	3
III.6. ESTUDIO DEL BIEN Y DIAGNOSIS.....	7
III.7. FICHAS INDIVIDUALIZADAS.....	8
IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN.....	71
IV.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS.....	71
IV.2. PROPUESTA DE TRATAMIENTO.....	72
IV.2.1. TRABAJOS PREVIOS.....	73
CODIFICACIÓN DE ELEMENTOS.....	73
IV.2.2. ACTUACIONES EN EL RETABLO.....	75
IV.2.3. ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS.....	80
IV.3. CRONOGRAMA.....	82
IV.4. PRESUPUESTO.....	84
V. ANEXOS.....	95
V.1. ESTUDIO DEL BIEN Y DE SUS VALORES CULTURALES	
V.2. ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO	
V.3. ESTUDIO ENTOMOLÓGICO Y DETERMINACIÓN TAXONÓMICA	
V.4. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO	
EQUIPO REDACTOR DEL PROYECTO DE CONSERVACIÓN.....	96

I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETO DEL PROYECTO

El *retablo de San Juan Bautista*, es un bien patrimonial del siglo XVII inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA). Pertenece al templo de la Anunciación, inmueble Bien de Interés Cultural (BIC) sito en c/. Laraña 5, Sevilla, adscrito a la Universidad de Sevilla por Decreto 2416/1974, de 20 de julio (BOE núm. 205, de 27 de agosto).

Con objeto de conservar y potenciar los valores del retablo y recuperar sus funciones culturales, la mencionada Universidad, a través de su Dirección General de Cultura y Patrimonio encargó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) la redacción del documento proyectual apropiado para la realización de una intervención de conservación y restauración.

Dada su inscripción en el CGPHA, el documento que se requiere es el que corresponde con el indicado en el art. 21.1 Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía es decir: un Proyecto de Conservación

El presente *Proyecto de Conservación del retablo de san Juan Bautista* constituye la expresión, formulada en términos multidisciplinares y basada en los valores culturales del retablo y en la complejidad de los factores detectados en la investigación, de las acciones, actuaciones y actividades que se precisan realizar sobre el retablo a efecto de su conservación. Se trata de un documento completo y **ejecutable administrativamente** en los términos exigidos por el art. 43.3 de la Ley 14/2007 de 26 de noviembre, puesto que su contenido se adecua a lo establecido en el art. 22.1 del mencionado texto legal.

II. METODOLOGÍA PARA LA REDACCIÓN DEL PROYECTO

La metodología empleada por el IAPH para la redacción del proyecto ha considerado las alteraciones sufridas por el retablo, ya se trate de simple pátina o de verdaderas desfiguraciones o pérdidas, así como de su real situación estructural. El diagnóstico se basó en el conocimiento objetivo de la evolución de la materia y en la idea de su aspecto original como máxima expresión de sus valores artísticos, fundándose en esta, a su vez, sobre la experiencia histórica de las obras relacionadas, tanto en su realidad estética como material (retablo carmelitas Lima, Perú).

La teoría de la restauración es uno de los hilos conductores que definen la intervención que se propone se considera. Se trata del marco de referencia para las decisiones adoptadas, con objeto de evitar desviaciones y acciones negativas en detrimento del bien. Por esta razón, los contenidos del documento de proyecto deben ser considerados en todo momento como decisiones críticas que se formulan utilizando la técnica como herramienta y no como fin de la actuación.

El Instituto ha empleado una metodología ajustada a los principios que se establecen tanto en la normativa patrimonial vigente como en las recomendaciones y cartas internacionales relacionadas. De forma muy especial, se atiende a lo indicado en el *Documento de Retablos 2002*, de 16 de mayo de 2002, formulado por Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Andalucía, España) y The Getty Conservation Institute (California, Estados Unidos)¹, documento-guía de las soluciones conceptuales esgrimidas.

¹ IAPH-GCI: *Metodología para la conservación de retablos de madera polcromada*. Sevilla-Los Ángeles 2006.

Con carácter de síntesis, conviene indicar que la metodología empleada ha seguido los siguientes principios rectores:

- 1.- La toma de las decisiones que se explicitan es el resultado de un proceso de valoración integral bien y del consenso efectivo entre los distintos técnicos implicados en la redacción del proyecto.
- 2.- Se define una intervención factible y sostenible. Su objetivo es preservar y asegurar la transmisión histórica del retablo.
- 3.- Se ha seguido un proceso de trabajo estructurado en tres etapas: informe preliminar/inspección previa; investigación/estudios y documento de proyecto.

III. MEMORIA DESCRIPTIVA

III.1. TÍTULO

Retablo de san Juan Bautista

III.2. ANTECEDENTES Y CONDICIONANTES DEL PROYECTO

Encargo de la Dirección General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

III.3. FINALIDAD Y OBJETIVO

1. Atender las necesidades de conservación.
2. Disponer de un documento completo y ejecutable administrativamente.

III.4. AGENTES

Universidad de Sevilla. Se trata de una institución de titularidad pública que realiza el servicio de la educación superior mediante la investigación, la docencia y el estudio en los términos establecidos en la L.O. 6/2001, de 26 de diciembre, en la L. O. 4/2007, de 12 de abril, y en el Estatuto de la Universidad de Sevilla aprobado por Decreto 324/2003, de 25 de noviembre y modificado por Decreto 16/2008, de 29 de enero.

III.5. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.5.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 47_2016_AL

1. CLASIFICACIÓN.

- P. MUEBLE P. ARQUEOLÓGICO P. ETNOLÓGICO
 P. INDUSTRIAL P. DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO P. INMUEBLE

2. DENOMINACIÓN

RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz. Con la categoría de Bien de Interés Cultural (BIC)

1. 3.2. Propietario: Inscrito en el Catálogo del Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla. N.º de catálogo 1608-00-IA-RET

4. LOCALIZACIÓN:

- 4.1. Provincia: Sevilla
4.2. Municipio: Sevilla
4.3. Inmueble de ubicación actual: templo de la Anunciación
4.4. Ubicación en el inmueble: muro de la epístola

5. IDENTIFICACIÓN

- 5.1. Tipología: arquitectura lignaria
5.2. Estilo: manierismo
5.3. Adscripción cronológica / Datación: Contrato de 29 de enero de 1610, conclusión de 22 de junio de 1620, finiquitos de 25 de enero de 1622 (arquitectura y escultura) y 29 de julio de 1622 (pintura y policromía). Precio de contrata: 1775 ducados.
5.4. Autoría: Diseño de traza Juan Martínez Montañés. Imaginería, relieves y entallador Juan Martínez Montañés y Francisco de Villegas. Dorado y policromía Juan de Uceda Castroverde. Pintura sobre tablas Juan de Uceda Castroverde. (Documentado)
5.5. Materiales: madera policromada
5.6. Técnicas: madera tallada, policromada y dorada.
5.7 Medidas: 457 cm de ancho x 857,5 cm de alto
5.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas:

En la zona superior del relieve del Nacimiento del Bautista se encuentra la siguiente inscripción en una cartela: ACABOSE AÑO D 1620 SIENDO ABADESA LA S[EÑORA] D[OÑA][ANA] DE MENDOÇA EL 22 DE JUNIO.

En el banco a ambos lados del Sagrario hay dos puertas con la siguiente inscripción, a la izquierda [...]EVMIN [...] RMORVM a la derecha ECCE LIGNVN CRVZIS.

En el relieve del Nacimiento del Bautista JUAN ES EL NOMEN EIU S

En el banco, en la tabla del san Marcos esta pegado un trozo de una estampa a color de Fray Lopoldo de Alpandeire.

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

El retablo es de planta lineal y está constituido por un sotobanco con una mesa de altar adosada, un banco, dos cuerpos con cinco calles y ático. Los elementos sustentantes son columnas de orden corintio de fustes estriados.

El programa iconográfico, de carácter hagiográfico, lo constituyen trece pinturas sobre tablas y nueve relieves con historias de la vida de san Juan Bautista.

Dentro del arco de triunfo se encuentran los siguientes relieves: el *Bautismo de Jesús* en el primer cuerpo, flanqueado por cuatro pequeños relieves que representan *Predicación*, *Prisión*, *Presencia ante Herodes* y *Decapitación*. El segundo cuerpo está presidido por el relieve del *Nacimiento del Bautista* y a los lados se disponen los que representan *San Juan despidiéndose de sus padres* y *Estancia en el desierto*. En el ático se representa la Visitación de la Virgen.

Las tablas del pintor Juan de Uceda se presentan en los extremos laterales del retablo, en concreto cuatro en cada flanco. Aparecen otras cinco situadas en el banco. Presentan las siguientes escenas: en el banco los evangelistas *san Mateo*, *san Juan*, a un lado y *san Lucas* y *san Marcos* al otro, flanquean la puerta central del sagrario, donde se representa a san Juanito. En el primer cuerpo encontramos a la izquierda *Aparición del ángel a Zacarías* y *Predicación del Bautista*; a la derecha, *Niño Jesús* y *san Juanito* y *san Juan* y *los fariseos*. En el segundo cuerpo, *Salomé con la cabeza del Bautista* y *Traslado del cuerpo del Bautista*, se localizan a la izquierda y *Muerte de santa Isabel* y *Aparición de Dios Padre a san Juanito*, a la derecha.

7. USO/ACTIVIDAD:

6.1. Uso/actividad actual: expositivo

6.2. Uso/actividades históricas: Uso religioso ligado a la actividad cultural y litúrgica de la iglesia conventual donde estuvo ubicado (altar del sagrario)

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1 Origen e hitos históricos: Fue realizado entre 1610 y 1620 por el escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649) y el pintor Juan de Uceda Castroverde (1568- 1631) para la iglesia del convento sevillano de Santa María del Socorro, donde permaneció hasta 1972 cuando fue trasladado a la iglesia de la Anunciación.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: No consta documentación. Se menciona el deterioro de las tablas del banco en la publicación de 1973: *Nuevas adquisiciones y restauraciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla*.

9. VALORACIÓN CULTURAL.

Los valores culturales del retablo derivan, por una parte, de su dimensión material (las técnicas, la estética, el diseño y el marco contextual); y de otra, de los usos y las funciones, así como de los significados. Por ello deben valorarse de una manera interrelacionada.

Como ya se ha puesto de manifiesto en numerosos estudios, el retablo es la gran aportación española a la Historia del Arte, fue uno de los instrumentos más útiles con los que contó la iglesia católica para el adoctrinamiento. El discurso figurativo, la predicación y la liturgia fueron tres vertientes de un programa ideológico unitario con claros fines didácticos.

En palabras de Alfredo Morales (2014), el retablo, en su condición de marco, fue el dispositivo idóneo para que el fingimiento de la realidad correspondiente a las imágenes pictóricas o escultóricas alcanzara la claridad expositiva necesaria, con objeto de suscitar en los fieles el estado anímico adecuado. Además, el retablo configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicas.

Comenta Morales cómo estos aspectos han sido tratados de manera distintas según el momento histórico, durante la época medieval y al principio del Renacimiento se valoraba especialmente su función didáctica y a partir de la Contrarreforma se destacó su carácter persuasivo y devocional. Por otra parte, el retablo se constituye en un elemento decisivo en la configuración y modulación de los espacios religiosos, especialmente durante el Barroco. Unido a los restantes elementos del mobiliario litúrgico son en el arte religioso la clave de una historia de las formas, la expresión de un gusto que evoluciona no solamente conforme a un criterio funcional, sino también según necesidades estéticas cambiantes.

La génesis y construcción del retablo se puede considerar como un proyecto colectivo en el que se sintetizan diversas artes según los diferentes lenguajes artísticos de cada momento y, como obra religiosa que es, el discurso figurativo requiere su adaptación a un programa iconográfico y unos condicionantes litúrgicos muy concretos.

La lectura del retablo de Martínez Montañés abarca, además de la descripción histórica o tipológica de los elementos que lo constituyen, sus significados y función social. Los símbolos (relieves y pinturas) que lo componen además de poseer un carácter doctrinal (la vida del Bautista) siguen y expresan la permanente vigencia de los principios y conceptos artísticos que los inspiraron (manierismo). Desde su ejecución ha tenido un uso religioso ligado al culto en el templo del convento de Santa María del Socorro. Se crea para estar ubicado junto a la reja del coro y en su altar se encontraba el sagrario. Este uso "conventual" ha sido el más amplio y continuado en el tiempo es necesario profundizar en este aspecto para una mayor comprensión de la obra.

Su valor artístico comienza a ser reconocido a mediados del siglo XIX, cuando se destaca la calidad de los relieves y se relaciona con la producción del escultor Juan Martínez Montañés.

González de León (1790-1754) lo cita como altar de san Juan Evangelista como obra de Martínez Montañés: "*una de las mejores obras que hace el artista*" en su libro: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía. 1844. Pascual Madoz (1806-1870) en su magna obra del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar en el tomo dedicado a Sevilla aparece: "*No tiene cosa que llame la atención del artista sino el altar mayor formado por dos cuerpos y orden corintio obra de Montañés de*

quien son también los bajos relieves que se ven también en otro altar y que representan el bautismo de Cristo y alguno de los pasajes de la vida de san Juan.” Por su parte, José Gestoso (1852-1917) en su obra *Sevilla monumental y artística*, en el tomo III (1889-1892) comenta: “*todo bien esculpido a la manera de Montañés*”. Las investigaciones de Celestino López Martínez y Heliodoro Sancho Corbacho en las primeras décadas del siglo XX aportaron la información necesaria para documentar su autoría y cronología. Posteriormente ha sido analizado desde el punto de vista artístico por Hernández Díaz y Palomero.

El valor simbólico o significativo está relacionado con lo ideológico y espiritual: la figura de San Juan Bautista el “precursor” de Cristo ocupa un lugar primordial en la jerarquía de los santos venerados por la Iglesia. En la España contrarreformista el icono del Precursor fue muy popular por su triple simbolismo profético, bautismal y sacrificial, que era familiar a todo cristiano. Juan Bautista fue el último profeta del Antiguo Testamento, asimilado a la reencarnación de Elías que anunciaron Isaías, XL:3 y Malaquías, III:1-23, reconocido por los evangelistas como un personaje de transición.

Era universalmente venerado, personificaba el llamamiento a la conversión a través del bautismo de arrepentimiento y penitencia, el cual -adoctrinaba el Concilio de Trento- distaba de tener “la misma eficacia que el Bautismo de Cristo”. Es interesante destacar como en el renovado culto a la Virgen y a los Santos potenciado por la Contrarreforma, la promoción de San Juan en la religiosidad de la segunda mitad del siglo XVI debió mucho a la espiritualidad franciscana, como quedó reflejado en el predominio de las publicaciones franciscanas sobre su figura.² En el seno de la propia Orden existió, lo mismo que en otras comunidades, una tensa rivalidad hagiográfica entre partidarios del Bautista y seguidores de San Juan Evangelista. Estas disputas sobre cuál de los dos Juanes gozaría de mayor preeminencia en el reino de los cielos, fueron especialmente vivas en los conventos de monjas donde, por lo general, las religiosas de origen noble solían ser “bautistas” (como es el caso del Socorro) mientras que las menos favorecidas socialmente eran “evangelistas”. Tales disensiones monjiles tenían un trasfondo teológico, pero éste fue sin duda de mayor calado en los monasterios de frailes franciscanos (a esta orden estuvieron adscritas en sus comienzos las monjas concepcionistas).

En definitiva, el retablo de Martínez Montañés es una realidad plural con una capacidad de leerse en distintas claves según el contexto social o grupo que lo observe. En la actualidad se le considera una obra con múltiples visiones o versiones del Nazareno de Pasión, es decir tiene una capacidad evocadora hacia otra imagen trascendental en la cultura procesional andaluza³.

2 Cavillac, M.: La figura de San Juan Bautista en el Guzmán de Aznalfarache. *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En línea] 33-2/2003 Publicado el 10 diciembre 2009, consultado el 9 mayo 2017. URL:<http://mcv.revues.org/276>

3 Redactores: Eva Villanueva Romero y Valle Pérez Cano Fecha: 12 de mayo 2017

III.6. ESTUDIO DEL BIEN Y DIAGNOSIS

La recogida de datos y de las informaciones que han sido necesarias para determinar el estado de conservación de las distintas unidades y áreas del retablo se ha realizado mediante reconocimiento organoléptico y completado con el uso de técnicas de examen por imagen.

En relación con éstas últimas indicar que se ha realizado un completo barrido fotográfico digital de alta resolución. Mediante la técnica de luz rasante, se ha puesto de manifiesto el relieve superficial de este retablo, observándose las irregularidades superficiales, tanto de técnica de ejecución, como de daños y deterioros. Por el examen de la superficie y a través de la fluorescencia ultravioleta se han llegado a distinguir intervenciones realizadas en distintas épocas. El examen mediante la reflectografía infrarroja ha aportado información sobre la existencia de dibujo preparatorio, subyacente a la capa pictórica, realizado en el proceso de ejecución de la obra. Esta información es escasa y no concluyente, se observan algunas líneas, muy finas, que pudieran corresponder a un encaje básico de la composición.

Con el apoyo de los análisis científico-técnicos y ambientales ha sido posible identificar las características materiales y constructivas y las intervenciones anteriores y completar el conocimiento del estado de conservación

Para organizar este capítulo se ha optado por un sistema de fichas individualizadas por los distintos sectores, zonas o elementos que componen el retablo: estructura retablística, conjunto de nueve relieves, trece pinturas y frontal de altar.

Se ha comenzado con el estudio y diagnóstico de la estructura retablística. Seguidamente se desarrollan las fichas del conjunto de los nueve relieves policromados, siguiendo el orden establecido de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. A continuación se describen las fichas correspondientes a las trece pinturas que conforman el conjunto pictórico, siendo su lectura de abajo a arriba, lateral izquierdo y de abajo a arriba, lateral derecho y finalmente la lectura del banco de izquierda a derecha y por último, se desarrolla la ficha correspondiente al frontal de altar. Se ha realizado un registro gráfico y fotográfico de los datos recogidos reflejando las circunstancias más relevantes y su contexto espacial. Se han detectado y estudiado las patologías presentes, con especial referencia a su tipología, incidencia, distribución y localización, tanto de las alteraciones derivadas del propio envejecimiento y evolución histórica, como de las producidas por intervenciones anteriores.

III.7. FICHAS INDIVIDUALIZADAS

III.7.1. ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

ESTUDIO DEL BIEN

El retablo tiene unas dimensiones aproximadas de 457 cm. de ancho x 857,5 cm. de alto. Está compuesto de cinco calles organizadas a partir de un sotobanco, un banco o predela, dos cuerpos, la zona del ático y el remate. La geometría del muro de apoyo trasero está adaptada a la morfología de este retablo. Es un muro conformado por un plano en el que se produce, para la adaptación a las tres calles centrales del primer y segundo cuerpo, un rebaje a partir de un arco de medio punto en el que se encaja perfectamente esta composición. Se trata de un retablo resuelto en un plano vertical en el que se suceden elementos que configuran entrantes y salientes: las líneas de cornisa, los pedestales, la hornacina central y la pieza de remate. En este retablo (entendiendo el conjunto como un ejercicio de arquitectura escénica adosada a un muro) no existe una función estructural encomendada a una parte del mismo, sino que se establecen unas relaciones de interdependencia volumétrica que hacen que funcione como un todo. Dispone de una subestructura que garantiza un buen arriostamiento del plano vertical del retablo y una correcta transmisión de cargas gravitatorias hacia el plano de apoyo. Esta estructura además sirve de base al sistema de anclajes al muro trasero.



Se puede diferenciar por lo tanto, entre arquitectura del retablo, estructura portante y anclaje al muro trasero. Desde un punto de vista estructura, se conforma mediante un sistema de apoyo en el que los elementos transmiten las cargas en su propio plano, generando un conjunto autoportante. La construcción se realiza a partir de la colocación de una estructura portante, sencilla. Esta estructura de anclaje y sujeción está compuesta por elementos o vigas de sección rectangular o cuadrada que se insertan en mechinales, sobre las que se van adicionando los distintos elementos constitutivos comenzando desde el banco hacia el ático. Es magistral el sistema de fuerza y reparto de cargas, completándose el ajuste y encaje de los elementos, a través de diferentes tipos de ensambles dependiendo de la disposición de las distintas piezas en el retablo. Entre los más usuales destacan la unión viva de paneles, ensambles a media madera, cajeados, machihembrados, colas de milano y unión viva con refuerzos de espigas de madera. Como sistema de refuerzo se emplearon clavos de forja aunque su número es muy reducido. Se pueden observar las cabezas de dichos clavos en algunos puntos de la superficie. El diámetro de estas cabezas llega a alcanzar los dos centímetros. Tanto los relieves escultóricos como las pinturas sobre tabla tienen, además de ser elementos iconográficos ornamentales, una importante funcionalidad estructural considerándose una parte inseparable de la arquitectura del retablo.

El tipo de madera utilizada en la viguería presenta las características morfológicas de las coníferas. Tanto en la estructura arquitectónica como en las pinturas la madera utilizada es roble⁴. Los relieves policromos están realizados en otro tipo de madera, que no tiene las características morfológicas ni del roble ni de las coníferas. Todos y cada uno de los elementos del retablo presentan una función estructural secundaria fundamental para el comportamiento del conjunto, para la rigidez y para la estabilidad estructural. Además de transferir esfuerzos tienen un papel autoportante. La transmisión de cargas gravitatorias queda encomendada a todas y cada una de las piezas del retablo.

En cuanto a la técnica de ejecución del conjunto policromo hay que decir que sigue las pautas tradicionales: el estrato de preparación, localizado sobre la totalidad del soporte de madera, parece estar aplicado en varias capas. Es de color blanco y los resultados analíticos confirman su composición a base de sulfato cálcico con un aglutinante es de naturaleza proteica, cola animal.

La superficie arquitectónica está dorada y/o policromada. Hay que destacar la extraordinaria calidad del conjunto retablístico, tanto de los materiales constitutivos como de las técnicas empleadas en su ejecución. Para los dorados, la técnica se realiza aplicando sobre el estrato de preparación una capa fina de bol rojo cubierta con láminas de oro al agua, posteriormente bruñidas. En algunas zonas de la arquitectura se localiza una decoración policroma ejecutada sobre la superficie ya dorada.

Este retablo presenta una riqueza decorativa de extraordinaria calidad. Se trata de un extenso y variado muestrario de decoración tanto en los estofados, imitando los distintos tipos de tejidos bordados como en las técnicas decorativas realizadas sobre el resto de los dorados. Para el montaje del retablo algunas de las piezas o elementos constitutivos se armaron en madera y posteriormente se policromaron. Esto es observable en aquellas partes donde se han perdido piezas decorativas quedando visible la madera y la rebaba del estrato de preparación y bol dibujando la silueta de la pieza desaparecida o parcialmente visible por la reducción volumétrica de la madera con el paso del tiempo. En otras partes, en cambio, el montaje se realizó una vez acabada (dorada y/o policromada) completamente la pieza.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

La mayoría de las alteraciones y patologías están relacionadas con el desmontaje del lugar para el que fue construido, su traslado y posterior montaje en la ubicación actual. También con el envejecimiento natural de la materia y con determinadas particularidades de los elementos constitutivos. Factores ambientales y biológicos han incidido en el deterioro presente.

En el soporte se localizan gran variedad de patologías. Hay que subrayar la separación de piezas generalizada y desplazamientos de algunos elementos constitutivos. Los cambios dimensionales de la madera, en respuesta a las variaciones de humedad, han originado la aparición de grietas, fisuras y fracturas de distinta envergadura. En algunos casos, estas fisuras son consecuencia los elementos metálicos clavados, Se localizan además fragmentos desplazados o desprendidos, así como la pérdida de adhesión en numerosos puntos. En la zona inferior del retablo aparecen evidencias de actuaciones realizadas a lo largo del tiempo tales como piezas nuevas realizadas en madera de conífera o clavos y puntillas para fijar piezas.

4 Ver el estudio entomológico y determinación taxonómica de madera. Anexo 3.

Toda la superficie está cubierta por un grueso estrato de polvo. Se percibe un consistente velo grisáceo en las zonas superiores de los relieves y en las partes más sobresalientes de la arquitectura. La naturaleza higroscópica del polvo favorece la aparición de insectos y hongos además de generar un daño estético, pues impide la correcta apreciación de los colores originales. Asimismo hay acumulaciones de cera de forma muy especial sobre la parte baja del conjunto retablístico.

Las pérdidas volumétricas son puntuales y se localizan en pequeñas zonas de la arquitectura, principalmente en las áreas más sobresalientes, así como en zonas muy concretas de algunos de los relieves escultóricos (manos, ropajes....).

El conjunto se ve afectado por el biodeterioro en la madera producido por insectos xilófagos (véase anexo del estudio de los agentes de degradación biológica hallados en la inspección visual). Tras la inspección visual se ha observado un considerable ataque que deteriora el soporte lignario y ocasiona daños. Este ataque se reparte por todo el conjunto . Se trata de un ataque antiguo y parece inactivo.

Los estratos que constituyen la policromía y el dorado presentan buena cohesión y adhesión. De lo anterior se exceptúan zonas puntuales con levantamientos y pérdidas de reducido tamaño. Éstas dejan a la vista una madera de color blanquecina resultante del teñido superficial del material lignario por el estrato de preparación. La acumulación de hollín y la oxidación de los estratos protectores aplicados en la superficie proporcionan un aspecto homogéneamente ennegrecido.

La predela presenta un importante deterioro que afecta a las pinturas de ambos extremos y más concretamente a la correspondiente al lateral derecho. Si bien tienen su origen en la época de instalación el convento de Santa María del Socorro, el deterioro se intensifica durante los años de presencia del retablo en el templo de la Anunciación.

Figura III.7.1

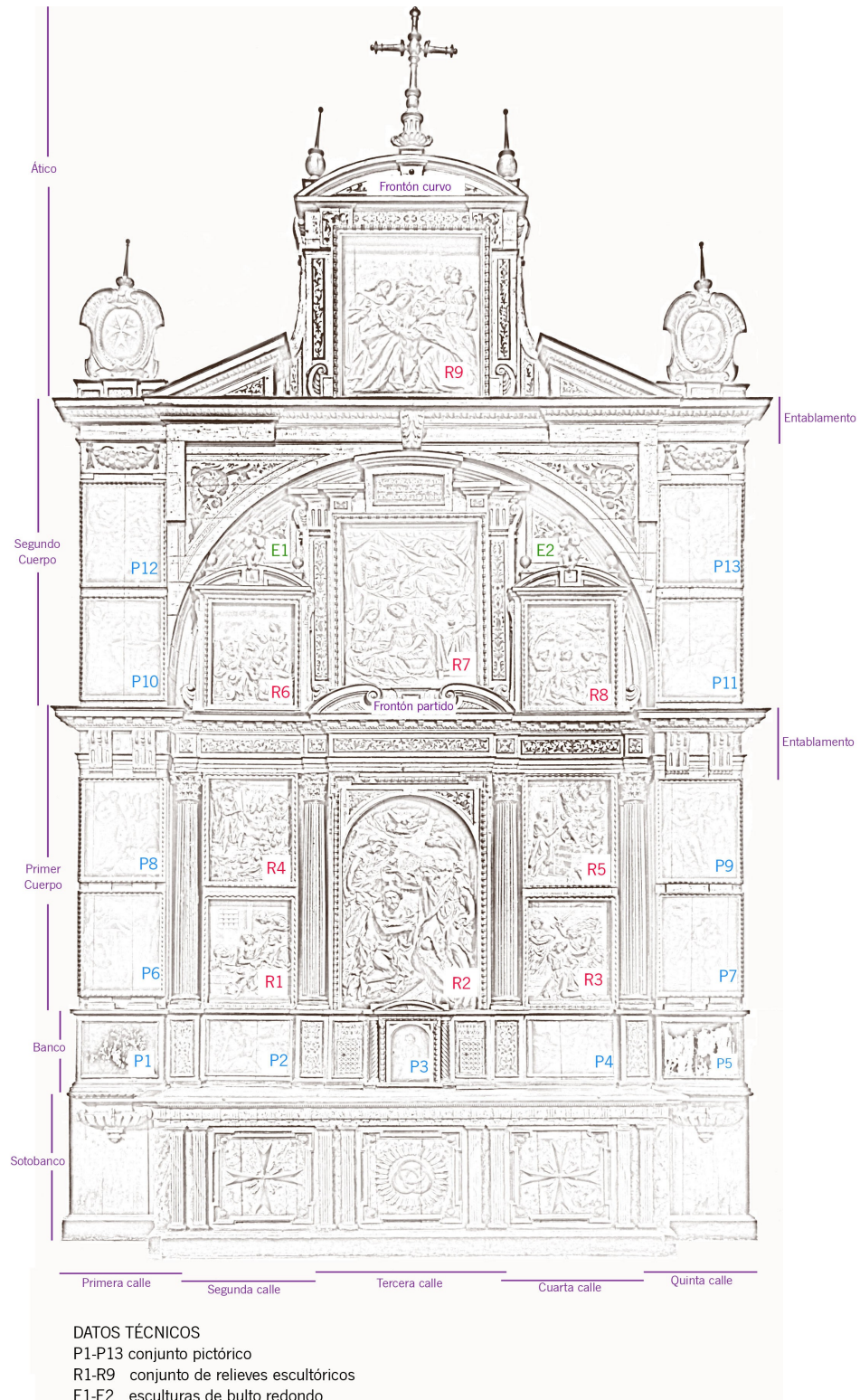


Figura III.7.2

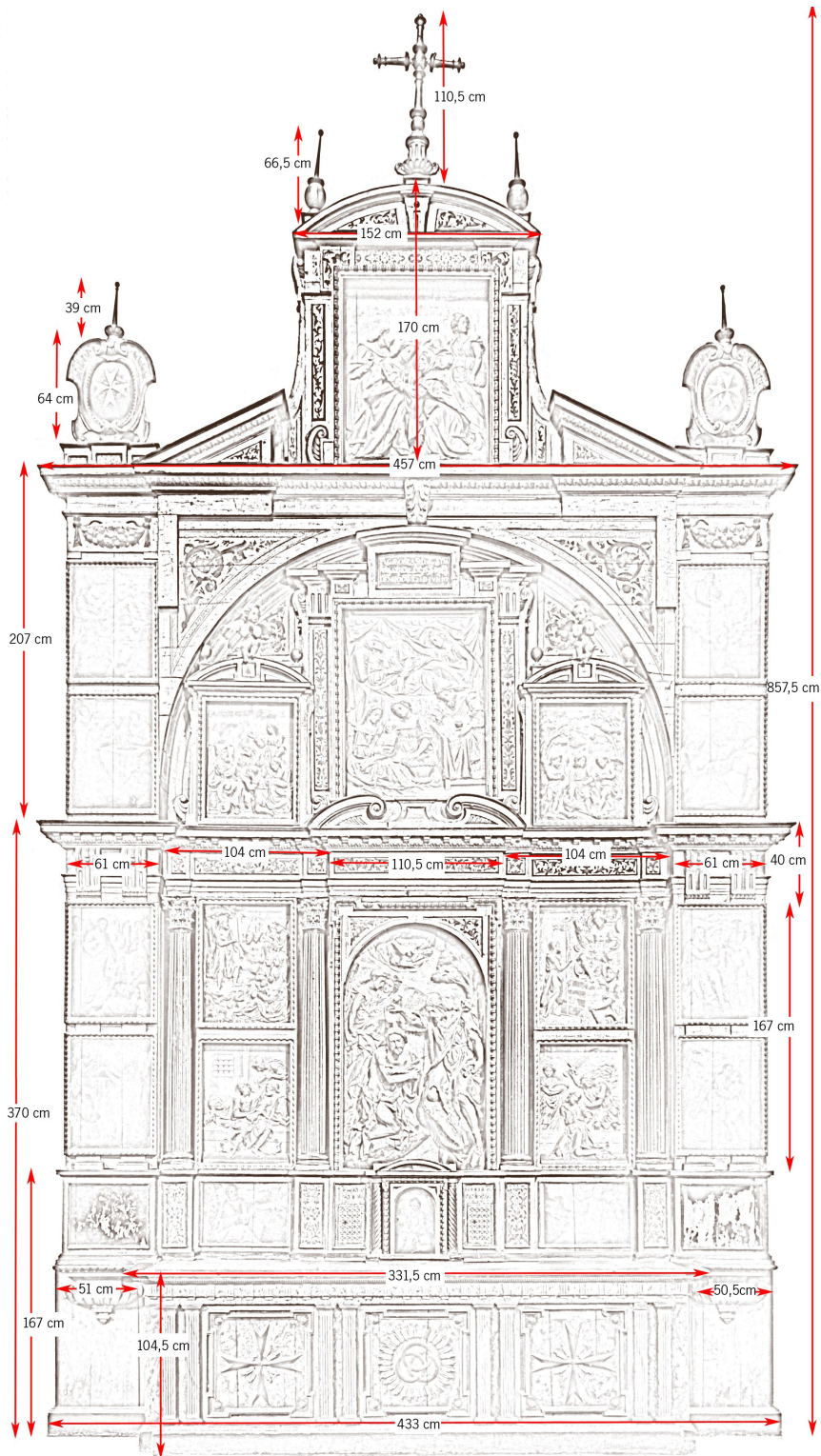


Figura III.7.3

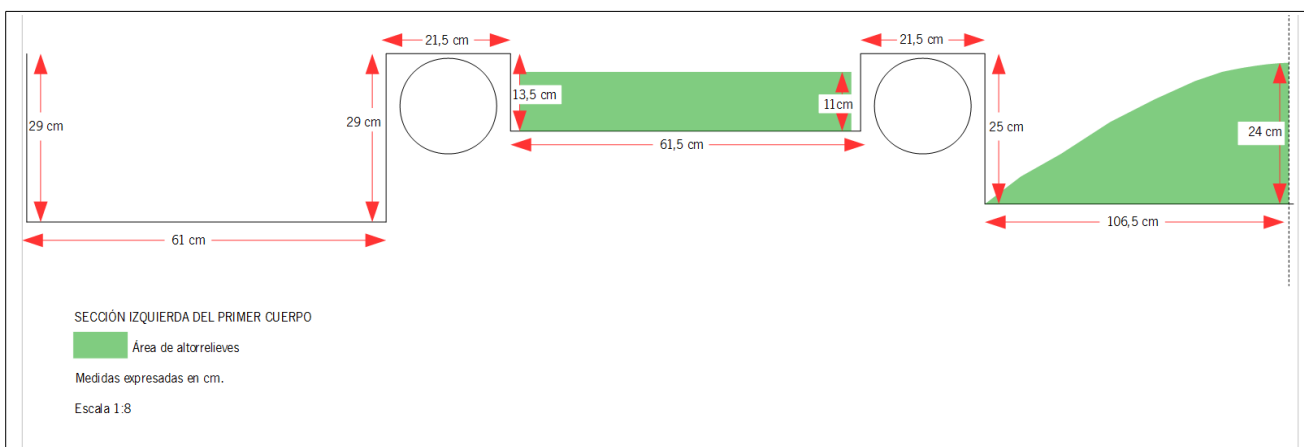
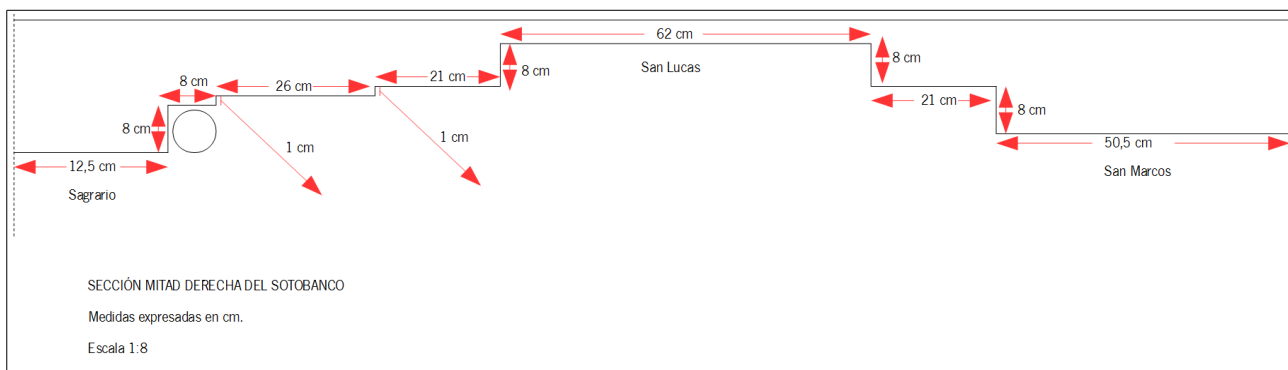


Figura III.7.4



SISTEMA CONSTRUCTIVO (DETALLES)

Figura III.7.5



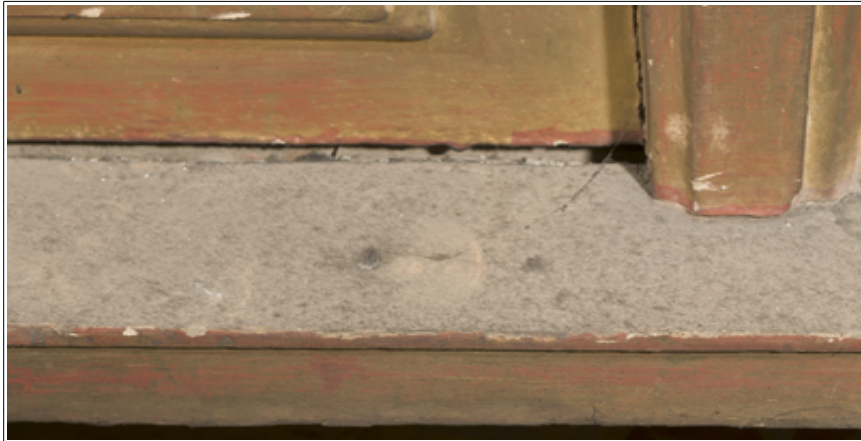
SISTEMA CONSTRUCTIVO (DETALLES)

Figura III.7.6



SISTEMA CONSTRUCTIVO (DETALLES)

Figura III.7.7



SUCIEDAD Y DEPÓSITOS SUPERFICIALES (DETALLES)

Figura III.7.8



DESAJUSTES Y FRACTURAS DE PIEZAS CONSTITUTIVAS (DETALLES)

Figura III.7.9



DESAJUSTES Y FRACTURAS DE PIEZAS CONSTITUTIVAS (DETALLES)

Figura III.7.10



DESAJUSTES Y PÉRDIDAS DE PIEZAS CONSTITUTIVAS (DETALLES)

Figura III.7.11



PÉRDIDAS Y DESGASTES DE LA POLICROMÍA Y DORADO (DETALLES)

Figura III.7.12



DETERIORO ORIGINADO POR INSECTOS XILÓFAGOS (DETALLES)

III.7.2. CONJUNTO DE RELIEVES POLICROMADOS Y ESCULTURAS

Estudio técnico

Los nueve relieves se realizaron de manera independiente en el taller del artista. Terminados de talla y policromía fueron encajados en los huecos dejados *ad hoc* en el retablo. Se encastran en marcos a modo de caja mediante largueros con la profundidad adecuada para que el correspondiente relieve quede dentro de los mismos. Todos los marcos-caja tienen forma cuadrangular con molduras gallonadas y doradas excepto el que abraza el relieve central. Las molduras de los relieves laterales tienen unos 13,5 cm. de profundidad. Los relieves sobresalen hasta unos 11 cm. desde el fondo hasta las zonas más sobresalientes. El ancho de las molduras de todos los relieves laterales es de 3 cm. y el de los dos relieves centrales es de 6 cm.

El relieve de la hornacina central queda encajado en un marco cuadrangular (con el mismo tipo de moldura dorada y gallonada que el resto) e inscrito en un arco de medio punto. Las enjutas y el intradós están policromados con decoraciones vegetales a pincel sobre pan de oro.

La madera empleada en los relieves no tiene las mismas características morfológicas que la usada en la arquitectura, siendo probablemente de cedro, tal y como se indica en las condiciones del encargo. El número de tablas empleadas para la construcción de cada relieve y el tipo de ensambladura usados no se ha podido concretar, ya que la observación frontal no lo ha permitido. No obstante, algunas de las fisuras presentes se relacionan con la disposición de las piezas constituyentes. La mayoría de ellas parecen estar colocadas en vertical.

Se trata de altorrelieves aunque la profundidad de los volúmenes varía de unos a otros. El central (Bautismo de Cristo), es en el que más sobresalen las figuras (unos 24 cm. de fondo). Es magistral el modo en que Martínez Montañés representa la perspectiva de la escena y los distintos planos en los que se encuentran los personajes y paisajes, combinando tanto el trabajo de la talla como el de las decoraciones policromas. En cuanto a la utilización de la talla escultórica como recurso para la perspectiva, los personajes y elementos del primer plano están realizados con gran grosor, siendo casi de bulto redondo la figura de Jesucristo. En este sentido, se pueden encontrar varios niveles de profundidad para figurar la cercanía o alejamiento de los diferentes elementos de las escenas.

Para realizar los revestimientos policromos se han empleado distintas soluciones y técnicas pictóricas. Básicamente los revestimientos se obtienen mediante la aplicación de las capas de color de las figuras, arquitecturas y paisajes sobre una base dorada, salvo las carnaciones. Las técnicas empleadas son el esgrafiado y la aplicación de pinceladas de color en los ropajes y paisajes. Las carnaciones se realizan con bases de color ocre y rosados sobre aparejo blanco. El color y las formas dibujadas también contribuyen a dar perspectiva. Los personajes, mobiliarios, ropajes y demás elementos del primer plano están dibujados con gran detalle, tales como las vetas de los maderos o los estofados de las túnicas. Los paisajes del fondo, también realizados con gran detalle, están trabajados con un tratamiento muy pictórico, buscando representar la lejanía por medio de cielos, vegetaciones y arquitecturas en las que las finas líneas de los esgrafiados se orientan oblicuamente consiguiendo efectos de movimiento y profundidad de planos.

La secuencia estratigráfica en las zonas doradas de los relieves es la siguiente:

1. Soporte, madera.
2. Preparación. (yeso y cola animal)
3. Bol rojo.
4. Lámina de oro.
5. Capa de color, realizada con temple con un aglutinante proteico, probablemente huevo⁵.

Los pigmentos encontrados en las muestras analizadas son calcita, negro carbón azul índigo, azurita, tierra ocre, blanco de plomo y bermellón.

Estado de conservación

Los principales problemas de conservación se localizan en los estratos policromos. Las áreas doradas son las que presentan peor estado. La falta de adhesión entre la capa de bol y el aparejo es la principal causa de deterioro. Este problema ha ocasionado levantamientos de los bordes de los cuarteados, con presencia de crestas en la capa de color y posterior desprendimiento y la pérdida de la película pictórica. En las carnaciones, aunque también presentan problemas de faltas de adhesión, esta situación tan extrema no se da. Puntualmente sí se identifican áreas con cuarteados y crestas.

Otro importante daño lo constituye la presencia sobre la superficie policroma de capas no originales tanto de barniz como de pintura. La iluminación UV ha permitido comprobar el impacto de estas decisiones adoptadas con la intención de ocultar las lagunas de color. Los barnices están cromáticamente degradados y presentan una coloración oscura. En cuanto a los retoques de color, decir que el tono empleado no corresponde al cromatismo de la obra y, en no pocas ocasiones, desbordan las zonas de pérdidas, ocultando policromía original. El polvo y suciedad se acumula en exceso sobre las zonas horizontales, dificultando la percepción de colores y volúmenes. En el soporte no se detectan señales de presencia activa o antigua de insectos xilófagos u hongos. Existen pérdidas puntuales de algunos fragmentos, que en el caso del relieve central, y de los relieves de la predicación y de San Juan ante Herodes son significativas, puesto que se trata de las manos o parte importante de ellas. Las fisuras constituyen otra de las problemáticas de conservación observables en las maderas de los relieves, aunque no son muy numerosas.

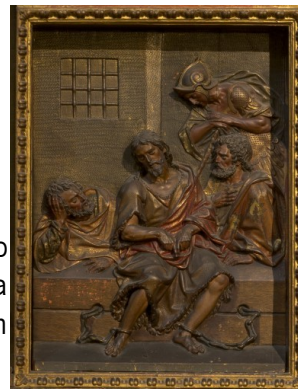
⁵ Anexo: estudio estratigráfico.

ENCARCELACIÓN (R1)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

Presenta un esgrafiado a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal en la pared de la habitación carcelaria; en el fondo que se percibe a través de la reja y en el diseño de la túnica de San Juan, con un color pardo en las arquitecturas y más claro y anaranjado en los ropajes del santo.



Se visualizan diseños florales y vegetales en las túnicas y mantos de los dos discípulos a los lados de San Juan y en el manto del precursor. También esgrafiado simulando los nudos y vetas de la madera para el asiento y con diseño de escamas para el peto del soldado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Presenta una fisura con dirección vertical desde la zona derecha superior hasta la mediación del personaje sedente de la derecha, que podría tratarse de una línea de separación entre piezas. Igualmente, una fisura longitudinal situada entre los pies del santo puede estar marcando la unión entre dos piezas. No se ponen en evidencia otro tipo de problemáticas relacionadas con el soporte de madera. Algunas pérdidas puntuales del temple y de la lámina de oro, dejando a la vista el bol rojizo en la superficie del asiento. Pérdidas del temple superficial causadas por arañazos en la pared carcelaria, aunque escasas. Depósitos de polvo generalizados y gotas de cera en la zona inferior. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz. A pesar de todas las alteraciones referidas, este relieve es el que se encuentra en mejor estado de conservación en lo referente a la adhesión entre los distintos estratos policromos.

BAUTISMO DE CRISTO (R2)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 148 cm x 87,5 cm x 24 cm (h x a x p)

Presenta un esgrafiado a base de líneas curvas dibujando la atmósfera, cielo y nubes. La vegetación de los prados de los paisajes está diseñada a base de hojitas dibujando arbustos y hierbas en movimiento en verdes de distintos tonos sobre el oro. Los edificios de la lejanía están directamente trabajados a punta de pincel, con un tratamiento totalmente pictórico. Del mismo modo se han pintado algunas hierbas situadas en primer plano.

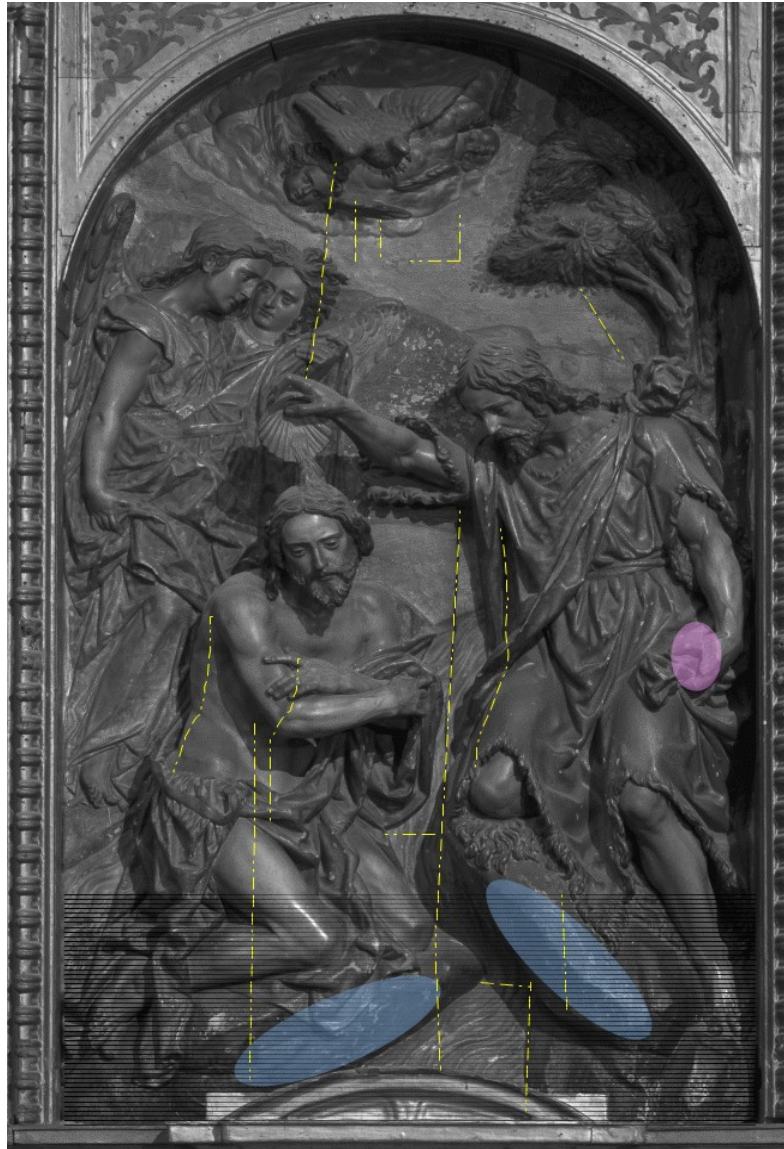
Para los ropajes de los personajes se combinan los esgrafiados de líneas y círculos con diseños vegetales y florales a punta de pincel en diferentes colores.







ESTADO DE CONSERVACIÓN

Presenta varias fisuras con dirección vertical. La mayoría se marcan en la policromía. En una de ellas existe una separación muy visible entre las piezas de madera. Se relacionan con líneas de unión entre los bloques de madera poniendo en evidencia la construcción del relieve por medio de varias piezas. Aunque la manera de construir el volumen general es a base de la unión de varias piezas longitudinales, la existencia de algunas fisuras en sentido horizontal y oblicuo, señala que se han ensamblado algunas partes más pequeñas con otra disposición para conformar todos los volúmenes requeridos. Otro tipo de problemáticas relacionadas con el soporte es la pérdida de parte de la mano y del borde del manto del santo como consecuencia de golpes.

En relación con el estado de la policromía, se aprecia que el relieve central del retablo presenta mayores problemas en la zona inferior. Las carnaciones tienen mejor estado de conservación que el resto de la policromía, sin problemas graves de levantamientos; no obstante son perceptibles numerosas pérdidas puntuales del temple, de la lámina de oro y del bol, dejando a la vista la preparación en toda la superficie de estofados. Las lagunas son de mediano tamaño y numerosas. En este sentido, la policromía más afectada es la de la parte inferior, en la que además de las problemáticas derivadas de un defecto de la técnica policroma o de la retracción de los barnices añadidos, se suma el roce, arañazos y los depósitos de cera y de suciedad general debidos a la cercanía del espectador. Otro tipo de pérdidas debidas a desgastes, en las que sólo se ha eliminado el temple y se deja ver la lámina dorada, se aprecian en las rocas de la parte inferior, donde también se localizan áreas repintadas, con aplicaciones de pintura desbordantes a las lagunas. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de los barnices añadidos y de las otras capas superpuestas.



-  Repintes
-  Pérdida de soporte
-  Zona de más desgastes y pérdidas.
-  Fisuras



Detalle una de las fisuras y de desprendimientos de los estofados.



Detalle de la pérdida de parte de la mano de San Juan.

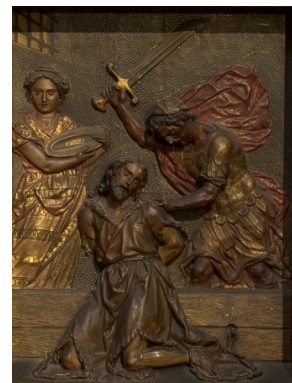
DECAPITACIÓN DEL BAUTISTA (R3)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

La decoración de las vestimentas y la definición de los demás elementos que componen la escena se resuelve mediante el esgrafiado. En el caso de los fondos y vestimenta de San Juan es a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal.

En la vestimentas de los demás personajes dicho esgrafiado recrea la decoración de ricos tejidos y en las maderas describe las vetas que la caracterizan.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Tanto el relieve de la Prisión como el de la Decapitación son los que presentan un mejor estado de conservación por la buena adhesión entre los distintos estratos policromos, lo reducido del número pérdidas y la integridad del soporte. No obstante se precibe una pérdida de un pequeño fragmento de soporte en uno de los eslabones de la cadena situada a la derecha.

.Respecto a la policromía, indicar la existencia de pérdidas puntuales del temple y de la lámina de oro, que, como es lógico, dejan a la vista el bol rojizo en la superficie del asiento; también pérdidas del temple superficial causadas por arañazos en la pared carcelaria, aunque escasas. Existen depósitos de polvo generalizados y algunas gotas de cera en la zona inferior del relieve. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz.

PREDICACIÓN (R4)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

La decoración de las vestimentas y la definición de los demás elementos que componen la escena se resuelve exclusivamente mediante el esgrafiado, que en el caso de los fondos y rocallas es a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte presenta una leve fisura longitudinal en la zona inferior y central. La mano derecha del Bautista ha perdido los dedos índice y meñique, la superficie de la madera aparece fracturada. La mano está tallada en una pieza ensamblada a testa al brazo, es visible la unión y además presenta movimiento.

No se ponen en evidencia otro tipo de problemáticas relacionadas con el soporte de madera. La policromía presenta un deficiente estado de conservación. Existen numerosas pérdidas de los estratos de color dejando a la vista parte del aparejo. Las lagunas localizadas en el fondo y en la rocalla son de gran tamaño. Se localizan un elevado número de repintes que cubren de forma total o parcial las pérdidas descritas; los más extensos se encuentran principalmente sobre la rocalla y la figura de san Juan. Por otra parte el cuarteado y fisuras de la policromía se encuentra con los bordes levantados. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz, de los depósitos de suciedad y de polvo. Resaltar que el barniz esta aplicado de forma muy irregular.



Detalle del relieve. Oscurecimiento de los barnices y zona superior izquierda de la foto muy repintada.

PRESENCIA ANTE HERODES (R5)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

La decoración de las vestimentas y la definición de los demás elementos que componen la escena se resuelve mediante el esgrafiado. En el caso de las paredes y suelo de la habitación y en la vestimenta de San Juan el esgrafiado es a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal. En la colgadura, alfombra y manto el esgrafiado recrea la decoración de ricos tejidos y se termina con una decoración a punta de pincel. En las escaleras el esgrafiado describe la morfología de la piedra vetada. En la reflectografía de infrarrojos realizada se observa el dibujo preparatorio del intradós del arco o bóveda decorado con artonados, diseño que finalmente no fue ejecutado.



.ESTADO DE CONSERVACIÓN

La mano derecha del Precursor ha perdido los dedos. La superficie de la madera aparece fracturada. En el borde superior se localizan dos pequeños orificios. No se ponen en evidencia otro tipo de patologías en la madera. La policromía presenta un deficiente estado de conservación. Son numerosas pérdidas de los estratos de color dejando a la vista parte del aparejo. Por otro lado, las lagunas localizadas en el perímetro del relieve son las de mayor tamaño entre las presentes en todo el retablo. Se localizan un gran número de repintes en las escaleras que cubren total o parcialmente las pérdidas descritas. El cuarteado y fisuras de la policromía se encuentra con los bordes levantados. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración del barniz aplicado y de los depósitos de suciedad y polvo.



Detalle de la zona superior izquierda con luz blanca.



La misma zona, con reflectografía IR. Se observan los detalles de la arquitectura no visibles con luz normal.

DESPEDIDA DE SAN JUAN BAUTISTA DE SU FAMILIA (R6)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

Presenta un esgrafiado a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal en las paredes y suelo de la habitación donde se desarrolla la escena, y en la vestimenta de San Juan. En la vestimentas de los demás personajes el esgrafiado recrea la decoración de ricos tejidos y se termina con una decoración a punta de pincel. En el sitial el esgrafiado describe las morfología e la madera.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte tiene un buen estado de conservación. Es reseñable la presencia de tres fisuras longitudinales de escasa magnitud y más importante la pérdida del dedo índice de la mano izquierda de la imagen de San Juan. Por el contrario, la policromía presenta un deficiente estado de conservación, siendo numerosas pérdidas de los estratos de color que dejan a la vista parte del aparejo. Las lagunas localizadas en el fondo y sitial son de gran tamaño. Se localizan un gran número de repintes que cubren total o parcialmente las pérdidas descritas. Por otra parte el cuarteado y fisuras de la policromía se encuentra con los bordes levantados. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz, de los depósitos de suciedad y polvo.



NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA (R7)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 120 cm x 87,5 cm x 21 cm (h x a x p)

La decoración de las vestimentas y tejidos se resuelve mediante un esgrafiado lineal que, o bien potencia la disposición de los pliegues o crea la impresión de ricos tejidos como damascos y brocados que se terminan a punta de pincel.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte presenta un buen estado de conservación sin bien es reseñable la presencia de una fisura de escasa magnitud en la zona superior del relieve que puede responder a la unión de piezas del soporte ya que realiza un par de quiebros en angulo recto. También se aprecia en el suelo unas leves fisuras longitudinales y que no tienen continuidad en las figuras. Como en otros relieves, la policromía presenta un deficiente estado de conservación. Son numerosas las pérdidas de los estratos de color que dejan a la vista parte del aparejo. Las lagunas localizadas en la ropa de cama y de mesa son las de mayor tamaño. Se localizan algunos repintes sobre la imagen femenina situada más a la izquierda. Por otra parte el cuarteado y fisuras de la policromía se encuentra con los bordes levantados. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz, de los depósitos de suciedad y polvo. La iluminación con UV ha puesto de manifiesto la falta de homogeneidad de capa de barniz aplicada.



SAN JUAN BAUTISTA NIÑO PREDICANDO EN EL DESIERTO (R8)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 74 cm x 55,5 cm (h x a)

Presenta un esgrafiado a base de pequeñas líneas discontinuas en sentido horizontal en la vestimenta de San Juan. En los paños de los ángeles es lineal y en el paisaje ayuda a completar el relieve con el dibujo y a crear texturas.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte presenta un buen estado de conservación si bien cabe señalar la presencia de una fisura en el lateral de la cabeza del Bautista y la importante la pérdida del dedo índice y pulgar de la izquierda del santo. En cuanto a la policromía, indicar que presenta un deficiente estado de conservación. Son perceptibles numerosas pérdidas de los estratos de color dejando a la vista parte del aparejo. Las lagunas de mayor tamaño se localizan en la parte superior, en la zona del paisaje. En esta misma zona se localizan algunos repintes. Las carnaciones presentan un profuso cuarteado que al igual que las y fisuras de la policromía se encuentra con los bordes levantados. Toda la policromía presenta un aspecto muy oscuro a consecuencia de la alteración de un barniz, de los depósitos de suciedad y polvo.

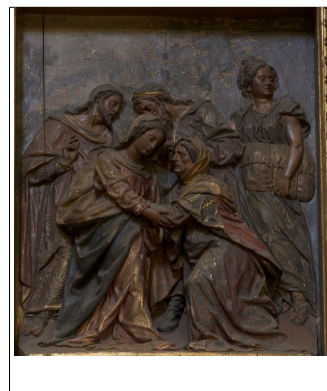


VISITACIÓN (R9)

ESTUDIO TÉCNICO

Dimensiones: 120 cm x 87,5 cm x 21 cm (h x a x p)

La decoración de las vestimentas y tejidos se resuelve mediante un esgrafiado lineal que, o bien potencia la disposición de los pliegues o crea la impresión de ricos tejidos como damascos y brocados que se terminan a punta de pincel. Y en el paisaje el esgrafiado ayuda a completar el relieve con el dibujo y a crear texturas.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte de este relieve presenta numerosas fisuras longitudinales de diferente magnitud que parecen responder a la unión de los diferentes piezas. En el lado izquierdo se localizan las que están con más separación. También hay dos pequeñas pérdidas de soporte en la bocamanga de la túnica de la virgen y en el borde del manto de Santa Isabel. Por otra parte, la policromía presenta un deficiente estado de conservación. Numerosas pérdidas de los estratos de color dejando a la vista parte del aparejo, localizadas principalmente en los fondos y en la figura femenina de la derecha.

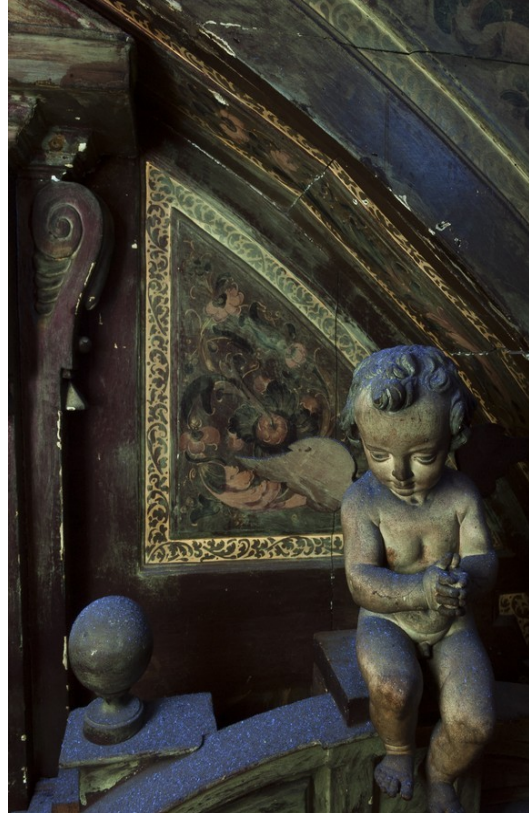
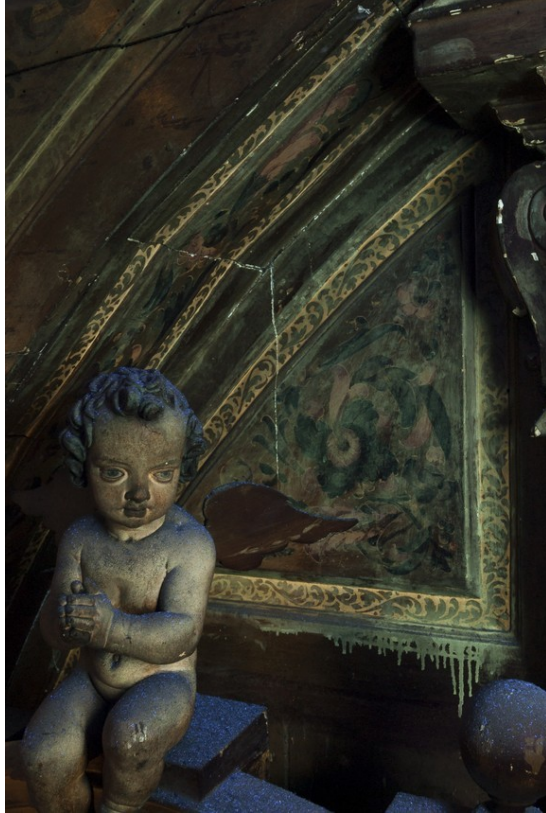
ESULTURAS

Se encuentran presentes en el retablo dos pequeñas esculturas que representan a ángeles sedentes. Están situadas sobre los relieves laterales del segundo cuerpo y sus dimensiones aproximadas de 41 cm de altura por unos 32 cm de ancho.

Se trata de esculturas de bulto redondo realizadas en madera. Son talladas independientemente de la arquitectura del resto del retablo. Se insertan desde la parte inferior en unos pernos de madera situados sobre cada uno de los frontones que rematan los relieves. Están completamente policromadas, a excepción de las alas, que han sido colocadas en alguna antigua intervención, sustituyendo a las originales. En cuanto a su estado de conservación, presentan un fino cuarteado, perceptible en algunas zonas de la superficie policroma. Apenas se observan pérdidas puntuales de la policromía. Por otro lado, el ángel situado sobre el relieve R6, tiene un par de dedos de los pies perdidos a consecuencia de golpes, mientras que al situado sobre el relieve R8 le falta un dedo del pie izquierdo. Sobre la policromía presenta un gruesa capa de polvo, además de un barniz mal repartido, muy apreciable en las fotografías tomadas con luz ultravioleta.



Ángeles sedentes.



Imágenes tomadas con iluminación ultravioleta

III.7.3. CONJUNTO PICTÓRICO

Los soportes de las distintas pinturas están formados por paneles continuos dispuestos en sentido vertical. Parecen estar ensamblados a unión viva. No podemos confirmar si presentan algún refuerzo trasero puesto que el reverso es inaccesible. Es probable que sobre la madera se realizara un enlizado. Se desconoce si dicho enlizado cubre toda la superficie pictórica o sólo la zona de unión de paneles. Se puede confirmar este dato puesto que en zonas de abertura de unión de paneles, que han llegado a fragmentar los estratos de preparación y película pictórica, se aprecian fibras textiles fragmentadas al igual que los estratos superiores. La imposibilidad de una inspección más concreta del conjunto pictórico por la imposibilidad de acceder a la trasera del retablo, y por tanto a los reversos de las pinturas, ha restringido el desarrollo de un diagnóstico sobre su estado de conservación.

Las características constructivas del conjunto pictórico difieren según el lugar donde estén colocadas cada una de las tablas, de la siguiente forma:

1. Las cuatro pinturas de la predela, en las que se representan a los evangelistas, están construidas por paneles que no sólo abarcan la zona representada por estas pinturas sino que tanto las molduras que constituyen el enmarcado de cada obra, como las zonas doradas de la arquitectura retablistica que se sitúan a continuación de estas molduras, forman parte de estos paneles.

2. En el caso de las cuatro tablas situadas en el primer cuerpo del retablo, los paneles constitutivos de cada una de ellas, abarcan tan sólo la representación pictórica y las molduras del marco, separándose las pinturas de cada calle mediante la continuación del fuste de dos pilastras que forman parte de la arquitectura del retablo.

3. En cuanto a las pinturas representadas en el segundo cuerpo, su técnica constructiva es más peculiar pues tanto las dos pinturas de cada calle como las molduras que las enmarcan y el fondo arquitectónico que rodea a estas pinturas están conformados por los mismos paneles constitutivos.

Las trece pinturas tienen un estrato de preparación, de color blanco, que cubre con una capa muy fina toda la superficie del soporte probablemente aplicada a pincel. Con carácter previo se colocaron las molduras del enmarcado sobre los paneles constitutivos ya ensamblados. Tras ello se cubrió toda la superficie de madera con este aparejo de forma que si se retirase el enmarcado de las tablas se observaría la madera vista del soporte. Una vez aplicado dicho estrato de preparación por toda la superficie del soporte se ejecutó el estrato pictórico. En esta fase se aplica la capa de bol rojizo sobre las molduras y posteriormente se procede a dorarlas. El mismo procedimiento se realiza para los dorados localizados en las áreas arquitectónicas externas al marco, que también forman parte de los paneles constitutivos del conjunto pictórico.

La película pictórica está realizada al óleo mediante pinceladas muy sueltas y delicadas, difuminadas concentrándose más carga de los pigmentos en las figuras y zonas de vegetación. Los ropajes están trazados con ciertos rasgos volumétricos. La composición muestra una paleta básica de colores. Los tonos predominantes son los tierras.

Las intervenciones realizadas en periodos precedentes han originado determinados cambios a nivel estilístico pero no a nivel estructural. Desgraciadamente, estas acciones destinadas a “recuperar” la estética del conjunto se han realizado con materiales no adecuados que llegan a ocultar parte del color original y que con el tiempo se han alterado llegando a modificar su percepción original. El examen mediante empleo de la fluorescencia ultravioleta ha aportado datos generales sobre estas intervenciones.

Al igual que el resto del conjunto retablístico, los daños más destacables y generalizados existentes, corresponden a las alteraciones comunes ocasionadas por las características propias de los materiales (comportamiento de la madera y de los estratos pictóricos), a la degeneración inevitable por el transcurso del tiempo, a factores externos de carácter medioambiental y a la afección biológica a lo que hay que añadir las consecuencias negativas del desmontaje, traslado y nuevo montaje en el inmueble actual.

Subrayar la acumulación de suciedad y de depósitos superficiales y los daños como consecuencia de los cambios de volumen por efecto de dilatación y contracción. Como resultado de estos movimientos de soporte se han detectado numerosas fisuras y grietas de diversos tamaños que han originado separación de paneles, llegando a medirse aberturas de más de un centímetro en algunas de las tablas. Esta separación de paneles ha afectado a los estratos superiores con pérdidas de preparación y de color.

Todos los movimientos naturales de la madera han incidido de forma negativa sobre la preparación y el estrato pictórico: tanto la película como la preparación presentan levantamientos, algunos de los cuales corren peligro de desprenderse. A pesar de ello, la película de color se manifiesta bien cohesionada con el estrato de preparación. En general es mayor el nivel de adherencia entre estos estratos que el existente entre éstos y el soporte.

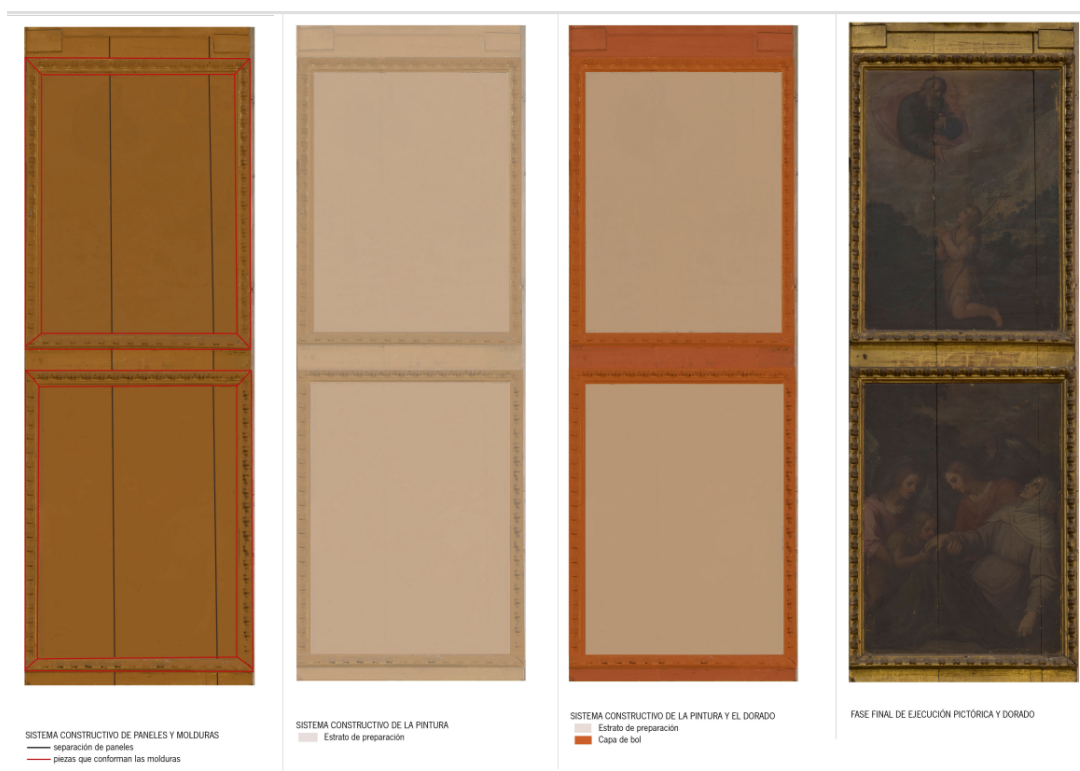
La capa pictórica presenta un oscurecimiento generalizado ocasionado por la oxidación de los barnices y por los repintes.

La capa de protección está aplicada de manera deshomogénea. A simple vista parece que existen varias capas de barnices o resinas, de naturaleza desconocida, aplicadas de forma irregular, que se han alterado y oscurecido con el paso del tiempo. El humo de las velas ha acrecentado el oscurecimiento general de las superficies pictóricas. Los repintes de intervenciones anteriores con el paso del tiempo han alterado la unidad estética de la composición. La técnica utilizada en estos repintes a simple vista parece ser oleosa. Este tipo de material ha envejecido de manera distinta al original y es por tanto muy evidente en algunas zonas por su diferencia cromática con el color original. Estos retoques o repintes no se limitan únicamente a las faltas o pérdidas del color sino que cubren de sobremanera la superficie original. La mayoría de los repintes se distinguen a simple vista. Hay que distinguir dos intervenciones de este tipo, identificadas con la ayuda del examen con luz ultravioleta: la de época más reciente que aparece encima del barniz superficial y con luz ultravioleta se destaca por ser un tono más oscuro. El resto de los repintes, más antiguos y de menor cuantía, se visualizan con menor contraste ya que quedan bajo la fluorescencia de la capa de barniz.

En algunas de las tablas se detectan limpiezas excesivas de las superficies pictóricas, realizadas de forma desigual con materiales agresivos, han ocasionado daños irreversibles como son la eliminación de veladuras y otras abrasiones cromáticas, provocando pérdidas de color y preparación en algunos casos.

SISTEMA CONSTRUCTIVO DE LAS PINTURAS DEL SEGUNDO CUERPO DEL RETABLO

Como queda expuesto en los datos técnicos generales del conjunto pictórico, las pinturas tienen una serie de particularidades en su sistema de construcción. No son pinturas aisladas pues el soporte no sólo abarca la superficie pictórica sino que forma parte también del marco y de la arquitectura. En estos gráficos se representa secuencialmente las distintas fases del sistema de construcción y técnica de ejecución de las pinturas P10-P12 y P11-P13.





En esta imagen se observa que tanto la superficie pictórica como la parte del dorado forman parte de los mismos paneles constitutivos.



Bajo un fragmento perdido de la moldura es visible la franja sin preparación ni estrato pictórico de los paneles constitutivos.

REFLECTOGRAFÍA DE INFRARROJOS

Se ha realizado un estudio puntual en algunas de las tablas. Se observan algunos trazos que pudieran corresponder a la realización de un dibujo subyacente previo a la ejecución pictórica.









SAN MATEO (P1)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica mide respectivamente 3,5 cm, 21 cm y 22 cm, conformando un ancho de 46,5 cm. Siendo el alto de los paneles de 36 cm.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

Esta tabla pictórica, situada en el lateral izquierdo del banco, presenta un alto porcentaje de pérdidas de estrato pictórico y capa de preparación como consecuencia de una serie de daños originados posiblemente por problemas de humedad, y acaecidos durante la época que el retablo estuvo expuesto en su ubicación original, en el convento de Santa María del Socorro, aunque ya en la ubicación actual, el paso del tiempo ha contribuido para que la degradación se haya desarrollado de una manera más drástica en esas zonas.



SAN JUAN EVANGELISTA (P2)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 7cm, 24,5 cm y 20,5 cm, conformando un ancho de 52 cm. Siendo el alto de los paneles de 36,5 cm.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Separación de paneles constitutivos. Pequeñas pérdidas de color y ataque muy puntual de xilófagos



SAN JUANITO (sagrario) (P3)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por un panel dispuesto en sentido vertical. Cuya medida es de 39 cm de alto por 25 cm de ancho.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Presenta en general buen estado de conservación a excepción de pérdidas de color ocasionadas posiblemente de forma accidental.



SAN LUCAS (P4)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por cuatro paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 1,5 cm (panel añadido en intervención posterior a la creación de la pintura), 18,2 cm, 27,2 cm y 6,5 cm, conformando un ancho de 53,4 cm. Siendo el alto de los paneles de 37 cm.



INTERVENCIONES ANTERIORES

El panel de la izquierda es una pieza que ha sido añadida posteriormente a la creación de los paneles originales y que presenta una capa de color ocre plana, sin elementos decorativos de ningún tipo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Separación de paneles constitutivos. Pequeñas pérdidas de color y ataque muy puntual de xilófagos



SAN MARCOS (P5)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 20,7 cm, 22,2 cm y 3 cm, conformando un ancho de 45,9 cm. Siendo el alto de los paneles de 36 cm.



INTERVENCIONES ANTERIORES

Llama la atención un recorte en papel que representa a San Leopoldo de Alpandeire y que está adherido a la tabla pictórica. Bajo este recorte se adivinan algunos restos de pintura original.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Esta tabla pictórica, situada en el lateral derecho del banco, presenta un aspecto ruinoso con un alto porcentaje de pérdidas de estrato pictórico y capa de preparación. El grave deterioro localizado en esta pintura es consecuencia de una serie de daños originados posiblemente por problemas de humedad, y acaecidos durante la época que el retablo estuvo expuesto en su ubicación original, en el convento de Santa María del Socorro, aunque ya en la ubicación actual, el paso del tiempo ha contribuido para que la degradación se haya desarrollado de una manera más drástica en esas zonas. Los tres paneles constitutivos se encuentran completamente separados entre sí.



APARICIÓN DEL ÁNGEL A ZACARÍAS (P6)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 6,7 cm, 24 cm y 17,5 cm, conformando un ancho de 48,2 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 74 cm de alto.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

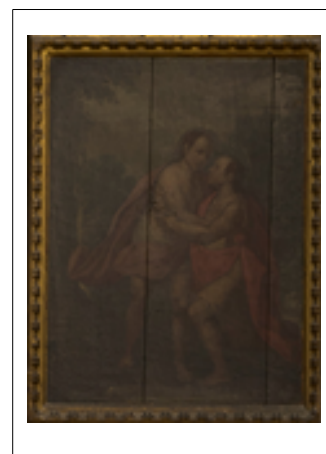
Los tres paneles constitutivos se encuentran completamente separados entre sí.



EL NIÑO JESÚS Y SAN JUANITO (P7)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 19 cm, 23 cm y 6 cm, conformando un ancho de 48 cm. Siendo el alto de los paneles de 66 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 74 cm de alto.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

La pieza presenta levantamientos de la policromía en las carnaciones de la figura del niño Jesús. Los tres paneles constitutivos se encuentran completamente separados entre sí.

PREDICACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA (P8)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 5,7 cm, 24 cm y 18,5 cm, conformando un ancho de 48,2 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 73,5 cm de alto.



INTERVENCIONES ANTERIORES

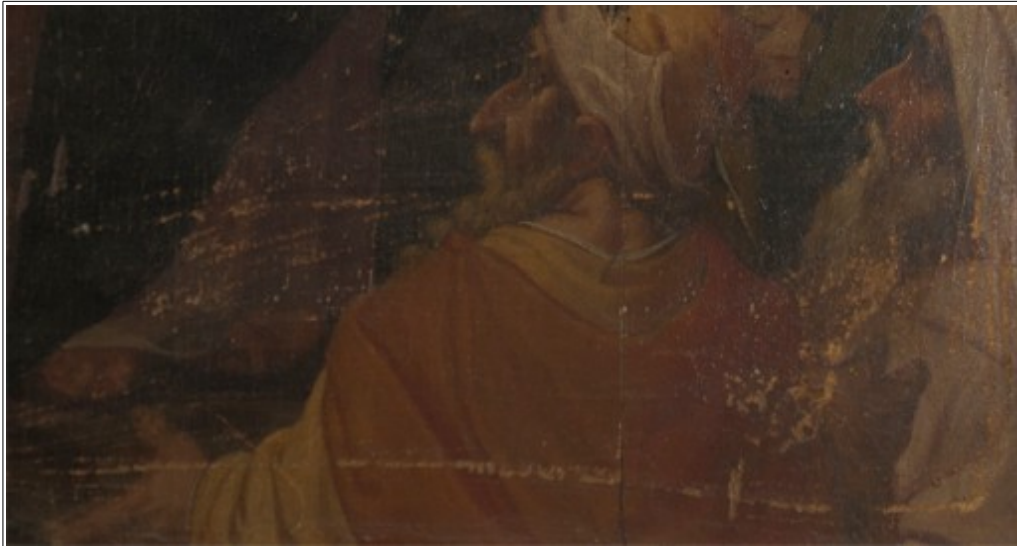
La superficie de esta obra se ha examinado con fluorescencia ultravioleta permitiendo determinar la localización de los repintes y la distribución y acumulación de la/s capa/s de protección. A través de esta radiación invisible se aprecian zonas oscuras que correspondería con los repintes realizados en una intervención reciente. Éstos se localizan principalmente en la zona central e inferior de la obra. Estos retoques, de color oscuro, se han realizado con la intención de cubrir pequeñas lagunas de la superficie pictórica pero se han extendido hasta llegar a ocultar gran parte del color original. En el ángulo inferior derecho se localiza una zona repintada que emite distinta fluorescencia al tratarse posiblemente de una intervención anterior.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los paneles izquierdo y central se encuentran separados. El central y el derecho no han llegado a separarse pero los estratos pictóricos han fisurado en la zona de unión provocando pérdidas puntuales de color y preparación. Esta fisura afecta a la mitad inferior de los paneles. La obra presenta ataque de insectos xilófagos, localizándose los orificios de salida principalmente en la mitad superior de la tabla y en la zona de unión entre el panel central y panel derecho. En la zona inferior de esta pintura se localizan pérdidas puntuales de estrato de color y desgastes superficiales, provocados probablemente por algún tipo de limpieza que ha generado una abrasión en dicha zona. La superficie pictórica, presenta, en la zona central, una serie de pequeños hundimientos del soporte, originados probablemente por golpes accidentales que han afectado también a los estratos pictóricos.



Repintes y distribución de barnices visibles a través del examen con fluorescencia ultravioleta.



Pérdidas puntuales de estrato de color y desgastes superficiales, provocados por limpieza abrasiva.



Detalle de hundimientos del soporte y orificios de insectos xilófagos.

SAN JUAN Y LOS FARISEOS (P9)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 7cm, 23 cm y 18 cm, conformando un ancho de 48 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 74 cm de alto.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Se observa un ataque general de xilófagos, principalmente en las zonas de unión de paneles y en la mitad inferior derecha de la tabla. Los paneles situados a la izquierda se encuentran separados completamente. Hay un desplazamiento de la zona superior del segundo panel con respecto al resto del soporte pictórico. Entre el panel central y el de la derecha, la zona de unión se ha abierto provocando en los estratos de la preparación y película de color una fisura que recorre verticalmente esa zona. En el ángulo superior derecho se localiza una grieta que ha repercutido igualmente en los estratos pictóricos. En la mitad inferior derecha abundan pérdidas puntuales de color.

SALOMÉ CON LA CABEZA DEL BAUTISTA (P10)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por dos paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 24,5 cm y 24 cm, conformando un ancho de 48,5 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 74 cm de alto. Ver gráficos sobre el sistema constructivo en la ficha P11.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los paneles se encuentran separados completamente ocasionando en los estratos de la preparación y película de color pérdidas. La tabla presenta graves levantamientos con peligro de desprendimientos del estrato pictórico principalmente en la mitad inferior derecha. En algunas zonas irremediablemente han llagado a desprenderse dejando lagunas donde se observa la madera del soporte.





Deterioros de la mitad inferior derecha de la tabla

MUERTE DE SANTA ISABEL (P11)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 18 cm, 24,7 cm y 5 cm, conformando un ancho de 47,7 cm. Siendo el alto de los paneles de 67 cm. El marco mide 55 cm de ancho por 74,4 cm de alto.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Presenta un desplazamiento hacia dentro del panel central, en la mitad inferior del mismo.
Se observa un ataque general de xilófagos, principalmente en las zonas de unión de paneles.



Desplazamiento hacia dentro del panel central, en la mitad inferior del mismo.

TRASLADO DEL CUERPO DEL BAUTISTA (P12)

ESTUDIO DEL BIEN

Soporte constituido por dos paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 25 cm y 23 cm, conformando un ancho de 48 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,5 cm de ancho por 74 cm de alto. Ver gráficos sobre el sistema constructivo en la ficha P11.

INTERVENCIONES ANTERIORES

Repintes recientes se visualizan con un tono oscuro en el estudio de fluorescencia de ultravioleta. Son trazos irregulares que cubren un gran porcentaje del color original. La fluorescencia también muestra la aplicación de forma irregular de los barnices que cubren la película pictórica.



ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

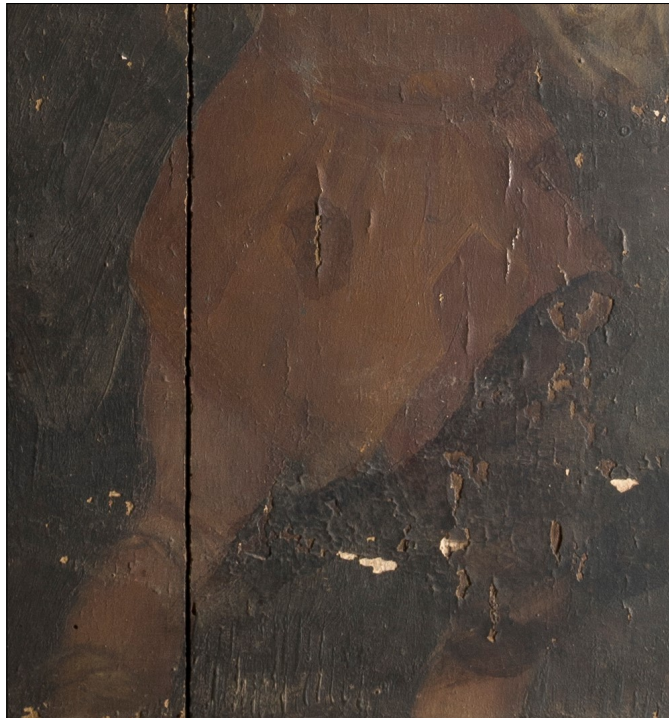
Los paneles constitutivos de encuentran totalmente separados existiendo entre ellos una separación de algunos milímetros. Se observa un ataque general de xilófagos, principalmente en las zonas de unión de paneles y en la mitad superior de la tabla. En la mitad superior derecha hay levantamientos en forma circular de los estratos pictóricos que parecen estar ocasionados por espigas de madera existentes bajo estos estratos. En la zona inferior de la tabla abundan los levantamientos y pérdidas de color.



Repintes y distribución de barnices visibles a través del examen con fluorescencia ultravioleta.



Levantamientos en forma circular de los estratos pictóricos



Levantamientos y pérdidas de color con repintes cubriendo parte del original.

APARICIÓN DE DIOS PADRE A SAN JUANITO (P13)

ESTUDIO DEL BIEN

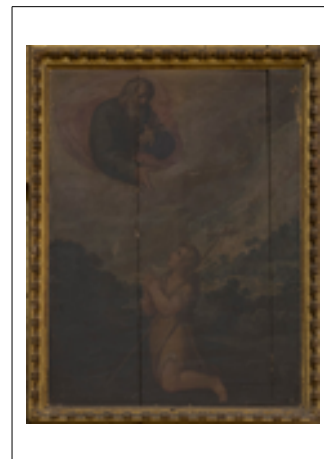
Soporte constituido por tres paneles dispuestos en sentido vertical. De izquierda a derecha, la anchura de los paneles, en la zona ocupada por la superficie pictórica, mide respectivamente 17,5 cm, 25 cm y 6 cm, conformando un ancho de 48,5 cm. Siendo el alto de los paneles de 66,5 cm. El marco mide 55,8 cm de ancho por 74 cm de alto. Ver gráficos sobre el sistema constructivo en la ficha P11.

INTERVENCIONES ANTERIORES

La fluorescencia de ultravioleta muestra la aplicación de forma irregular de los barnices no originales que cubren la película pictórica.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Se observa un ataque general de xilófagos, principalmente en las zonas de unión de paneles. Entre el panel izquierdo y el central, la zona de unión se ha abierto irregularmente provocando en los estratos de la preparación y película de color una fisura que recorre verticalmente esa zona. En cambio entre el panel central y el derecho muestra una separación “limpia”.





Repintes y distribución de barnices visibles a través del examen con fluorescencia ultravioleta.



Fragmentación en zona de unión de paneles.

III.7.4. FRONTAL DE ALTAR



ESTUDIO DEL BIEN

Estructura compuesta de tableros planos policromados con decoración marmórea, con acompañamiento de molduras, zócalos y relieves decorativos policromados y /o dorados al agua.

INTERVENCIONES ANTERIORES

Los paneles laterales han sido añadidos en alguna intervención, no siendo de la misma factura que el resto del frontal de altar.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSIS

Se aprecia muy claramente la separación de de las uniones de algunas de las piezas que conforman los tableros policromados. En el caso del panel situado a la derecha del central, las distintas piezas de madera presentan movimiento. La policromía de los tablonos de madera que hacen de zócalo está muy desgastada, dejando a la vista la madera en muchas áreas.



Separación de paneles constitutivos y pérdidas de piezas decorativas



Intervenciones anteriores: piezas añadidas (aglomerado y listón en madera de pino)

IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN

IV.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS.

La propuesta de intervención se ha basado en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales vigentes, reconocidos por instituciones y organismos del ámbito de la conservación, atendiendo siempre a la materialidad, conservación, recuperación y presentación de los valores intrínsecos o adquiridos del bien:

1. Priorizar la conservación y el mantenimiento antes que la intervención. Detectar y eliminar previamente los factores de deterioro que, directa e indirectamente, han incidido en el estado de conservación del bien.
2. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
3. "Conocer para intervenir". Efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, contrastando la intervención propuesta.
4. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra. La elección entre técnicas tradicionales e innovadoras deberá sopesarse caso por caso, dando siempre preferencia a las no destructivas o menos invasivas, y que resulten más compatibles con los valores del patrimonio cultural; ello sin olvidar cumplir las exigencias impuestas por la seguridad y la perdurabilidad.
5. Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
6. Valorar los condicionantes socioculturales que envuelven el bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
7. No desubicar a la obra de su entorno a menos que las condiciones medioambientales del lugar de origen no le permitan permanecer en él con garantías de conservación, y esta situación no se pueda subsanar con otro tipo de acciones.
8. Documentar todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Con el propósito de devolver la integridad al conjunto retablístico, teniendo en cuenta la complejidad estructural que presenta, se ha realizado una propuesta de actuación de acuerdo a los resultados de todos los estudios preliminares realizados, que garantice la buena conservación de su materialidad y la recuperación de todas las cualidades artísticas.

El tratamiento propuesto se centrará, fundamentalmente, en atajar las causas del problema (factores de alteración) sin olvidar, por supuesto, paliar los efectos producidos ya que la mejor terapia es la aplicación de medidas de mantenimiento de índole preventiva. En todo caso, la intervención será proporcional a los objetivos previamente establecidos y será la mínima necesaria para garantizar la seguridad y la perdurabilidad material del bien sin daño y de sus valores del patrimoniales.

En ocasiones, la dificultad de evaluar el grado real de conservación y los posibles resultados de las intervenciones, puede hacer recomendable emplear un proceso de actuación escalonada que se inicie con una intervención de baja intensidad, de tal forma que permita ir adoptando una serie de medidas complementarias o correctoras. En el caso de que las intervenciones practicadas no sean completamente reversibles, al menos no deberán limitar ni impedir la posible ejecución de otras posteriores.

La intervención deberá respetar, en la medida de lo posible y siempre que el estado de conservación lo permita, la concepción, las técnicas y los valores históricos de la configuración primigenia del retablo. Esto sin anular las fases más relevantes de su devenir histórico, dejando evidencias que puedan ser reconocidas en el futuro, siempre que no implique un problema de conservación ni atenten contra las exigencias de la seguridad del bien y su lectura estética.

En definitiva, la intervención irá encaminada a actuar sobre las causas y agentes de deterioro y sobre los elementos degradados, estabilizándolos y consolidándolos, realizando acciones curativas, más profundas, para salvar la integridad del valor cultural de los bienes, actuando tanto sobre las causas del problema como en los efectos y limitando la actuación al mínimo, para garantizar la seguridad y la perdurabilidad de los mismos.

IV.2. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Tras la evaluación de las diversas posibilidades el IAPH plantea una intervención adaptada a las necesidades del retablo, encaminada a lograr la integración, restitución y equilibrio de todos los valores formales, simbólicos y estéticos del retablo, tratando de resolver las patologías detectadas con propuestas de actuaciones y refuerzos que contribuyan a mejorar el comportamiento estructural del conjunto retablístico.

Una vez expuesta la consideración de la obra en la categoría de patrimonio histórico-artístico, al ser identificadas las evidentes cualidades artísticas (formal, estilística, iconográfica...) y reconocida su significación histórica (contexto socio-cultural de origen, usos para el que fue creado, evolución e historia material, episodios históricos relevantes en la obra, etc.), es preciso asegurar, no sólo la transmisión correcta de los valores artísticos-culturales del retablo, sino también, y más importante, su conservación temporal.

Esta estrategia de conservación lleva a una serie de conclusiones, determinantes para la correcta intervención del retablo, centradas en la determinación de intervenir *in situ* en el bien ya que se ha considerado que la decisión de desmontar el retablo es una operación que entraña riesgo para la obra. Por tanto, la propuesta de actuar *in situ* se ha tomado tras la comprensión y evaluación de sus condiciones, sopesando los pros y contras de esta actuación y estableciendo una estrategia para su conservación.

En definitiva, se pretende hacer frente a la complejidad que presenta la intervención en este retablo dando respuesta a problemas específicos de la materialidad, desde el rigor científico, y a problemas de percepción y disfrute de la obra de arte, desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación.

DESARROLLO DE LA INTERVENCIÓN

La intervención se desarrollará de acuerdo con lo dispuesto en el proyecto de conservación y, en su caso, en la resolución de autorización correspondiente. La dirección técnica de la intervención corresponderá al personal técnico competente, de acuerdo con lo indicado en la normativa patrimonial vigente. Los miembros de los equipos que participen en la intervención deberán poseer la cualificación adecuada para actuar sobre el patrimonio histórico en sus tareas respectivas.

Para determinar la necesidad de aplicar un tratamiento se deberá estudiar, conjuntamente y en el mismo nivel de importancia, las conclusiones de los análisis cualitativos y cuantitativos, la observación directa, la investigación histórica, el análisis del bien, los resultados experimentales y las pruebas realizadas.

IV.2.1. TRABAJOS PREVIOS

CODIFICACIÓN DE ELEMENTOS

Antes de iniciar la intervención es necesario realizar la codificación de los diferentes elementos que componen el retablo y documentar cada una de las partes constitutivas. Esta fase permitirá optimizar el trabajo del equipo interdisciplinar y la mejor transferencia de la información y el desarrollo de las actuaciones futuras.

ESTUDIO DE PREVENCIÓN DE RIESGOS LABORALES

Este estudio debe cumplir las disposiciones de Prevención de riesgos laborales y las disposiciones de seguridad y salud que establece la Ley 31/1995, de 8 de noviembre, de Prevención de Riesgos Laborales. El proyecto debe aportar un Documento de Evaluación Inicial de riesgos para la Seguridad y Salud de los Trabajadores y Planificación de la Actividad Preventiva, teniendo en cuenta la naturaleza de la actividad objeto de contrato, según lo dispuesto en el artículo 16 de la citada Ley. Asimismo, se tendrá en cuenta y se dará cumplimiento a toda la normativa sobre materia de seguridad y salud aplicable al caso, en particular y para trabajos en altura, la referida al Real Decreto 1215/1997, de 18 de julio, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud para la utilización por los trabajadores de los equipos de trabajo, y su modificación a través del Real Decreto 2177/2004 de 12 noviembre. La intervención de restauración se deberá planificar con objeto de que se cumplan los requisitos mínimos de seguridad para los restauradores según el R.D 486/1997 por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud del lugar de trabajo. El estudio abarcará los siguientes tipos de riesgos:

- Riesgos laborales evitables completamente: identificación de los riesgos laborales que van a ser totalmente evitados; medidas técnicas que deben adoptarse para evitar tales riesgos.
- Riesgos laborales no eliminables completamente: relación de riesgos laborales que van a estar presentes en la obra; medidas preventivas y protecciones técnicas que deben adoptarse para su control y reducción; medidas alternativas y su evaluación.
- Riesgos laborales especiales: trabajos que entrañan riesgos especiales; medidas específicas que deben adoptarse para controlar y reducir estos riesgos.

- Previsiones para trabajos futuros: elementos previstos para la seguridad de los trabajos de mantenimiento; otras informaciones útiles para todas las fases de la obra.

GESTIÓN DE RESIDUOS

Los residuos generados deberán llevarse a vertedero autorizado y justificarse convenientemente su depósito.

ACONDICIONAMIENTO DE LA CAPILLA Y ENTORNO

Antes del inicio de la intervención se adecuará el espacio a los trabajos previstos para facilitar el desarrollo de los mismos. Se deberá contar con un vestuario o zona acondicionada para tal efecto dentro de los espacios contiguos a la iglesia.

INSTALACIÓN DE ANDAMIO Y MEDIOS AUXILIARES

Para el desarrollo de los trabajos in situ será necesario la instalación del andamiaje con plataformas y escaleras de acceso a las zonas a tratar. Se dotará la zona de andamiaje de una instalación eléctrica y un suministro eléctrico. Se colocará una malla de protección cubriendo todo el área externa del mismo.

Los trabajos a realizar por la empresa contratada se deberán reducir al alquiler del material y a la instalación del mismo. La empresa garantizará la perfecta colocación del andamiaje por parte de su personal. Tanto el montaje y desmontaje, así como el tiempo que permanezca montado, deberá estar cubierto por una póliza de Responsabilidad Civil, que se le deberá exigir a la empresa propietaria de los mismos. El andamiaje reunirá las normativas de seguridad vigentes.

En el área perimetral del andamio se colocará un cerramiento (paneles de madera o similar) para el desarrollo de los trabajos. En ese espacio habilitado se instalarán los medios auxiliares de apoyo a la intervención y para el almacenaje de materiales y productos de restauración. Se tendrá prevista la disponibilidad de tableros, borriquetas, maquinaria de carpintería u otro tipo de útiles necesarios para la intervención en el retablo.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y FOTOGRÁFICA

Se documentarán aquellos aspectos más significativos y representativos tanto desde el punto de vista técnico y constructivo, como desde el punto de vista conservativo. Se realizará un registro y clasificación de la documentación fotográfica generada para poder controlar y sistematizarla.

PLANIMETRÍA

Se realizará planimetría del retablo y de sus elementos. Servirá de base a la representación gráfica de los siguientes aspectos de interés: datos técnicos, alteraciones e intervenciones anteriores en cada uno de los estratos constitutivos:

- Estructura arquitectónica del retablo: esquema compositivo del retablo, identificando la morfología, estructura de calles y tramos y su geometría adaptada al muro.
- Soporte (lignario).
- Decoración/policromía.
- Se incluirán gráficos de los elementos integrantes, como son los relieves y las pinturas que lo conforman.

IV.2.2. ACTUACIONES EN EL RETABLO

Cada obra es única y requiere tratamientos individualizados pensados para ella. Por las características que reúne este retablo adosado, apoyado directamente a la fábrica, la propuesta de actuación se centra en una intervención *in situ*. Tras el conocimiento no sólo de los materiales que forman parte de la misma, su comportamiento, las alteraciones y posibles causas de estas alteraciones, sino también de los productos de restauración (comportamiento, finalidades y aplicación) se proponen, a continuación, los siguientes criterios específicos:

Soporte

- Las intervenciones en el soporte de madera se ceñirán al mínimo indispensable para no alterar el equilibrio del soporte de madera ya estabilizado.
- Se aplicará un tratamiento preventivo de aquellas zonas del retablo atacada por agentes xilófagos, empleando para ello tratamientos validados.
- Las intervenciones en el soporte se ceñirán al mínimo indispensable para no alterar el equilibrio de la madera ya estabilizada.
- En ningún caso se eliminarán sistemas de ensamble originales, adhesiones de telas encoladas o estopas, que deberán ser respetadas y tratadas para devolverles su funcionalidad si fuera necesario.
- La madera nueva utilizada para reposiciones y resanes será siempre de madera curada y tratada, que ofrezca todas las garantías de calidad, exenta de nudos, alabeos, y fendas.
- En particular siempre que el soporte de madera esté en buen estado, pero presente fisuras, defectos de adhesión de piezas o faltas, se procederá al saneamiento necesario con madera de similar características que la original y con pequeños segmentos, siguiendo las metodologías ya consolidadas por la práctica.
- No se procederá a la reconstrucción material de elementos ornamentales desaparecidos o pérdidas de soporte que no tengan una función estructural o de soporte.
- No se eliminarán reposiciones de elementos ornamentales, producto de intervenciones posteriores, si éstos no distorsionan la correcta lectura del conjunto.
- Se remontarán las piezas y fragmentos desprendidos, cuya identificación sea posible, en sus respectivas ubicaciones.

Policromía – película pictórica

- Se fijarán y consolidarán los estratos constitutivos de la policromía del retablo para devolver la consistencia y adhesión perdida entre éstos, fundamentalmente entre la policromía y el soporte, ya que a este nivel es donde se han detectado los principales levantamientos. En este tratamiento se emplearán los adhesivos más adecuados en función de los materiales constitutivos o de la técnica de ejecución con objeto de no modificar ni las características, ni el aspecto, ni las texturas originales. Para ello se realizarán las oportunas pruebas que permitan definir el adhesivo más idóneo.
- La limpieza de los diferentes elementos arquitectónicos, relieves y pinturas sobre tabla que conforman el retablo, debe pretender mantener un equilibrio entre las diferentes partes. Esta limpieza se limitará a la realización de los siguientes tratamientos:

- Eliminación de depósitos superficiales procedentes fundamentalmente de acumulaciones de polvo y depósitos de humos.
- Remoción de protectivos no originales, barnices alterados y desigualmente repartidos.
- Eliminación de aquellos repintes locales, alterados y desbordantes efectuados con la intención de enmascarar alteraciones ya existentes, fundamentalmente lagunas y abrasiones de la película pictórica, policromía y dorado.
- La reintegración cromática se abordará de forma diversa atendiendo a las necesidades de cada área y respetando al máximo el principio de respeto al original:
- En las pérdidas de estratos policromos y dorados de la arquitectura retablística se seguirá el criterio de dejar las pérdidas de color en madera vista, reintegrando solo aquellas zonas visibles del estrato de preparación. Se aplicará una base plana ajustando al color de la zona circundante.
- En los relieves y en las esculturas de los angelitos se procederá con igual método y criterio de reintegración que con las pinturas sobre tabla. Después de reintegrar el estratos de preparación faltantes en las lagunas, se reintegrarán cromáticamente las pérdidas con rigattino, ajustando al color de la zona circundante.
- Las pinturas sobre tabla tendrán un tratamiento de reintegración del color integral, empleando un método discernible, como el rigatino, que devuelva a la pieza la unión cromática original. Estas lagunas se integran perfectamente en el conjunto de la obra sin producir contrastes cromáticos.

TRATAMIENTOS:

LIMPIEZA SUPERFICIAL

Se procederá a la eliminación de la suciedad superficial mediante brocha de pelo suave y aspiración, correspondiendo a la total eliminación de polvo especialmente en juntas e incisiones, con objeto de permitir la aplicación y/o ejecución de los procesos posteriores. Este proceso se llevará a cabo varias veces, con el fin de eliminar cualquier acumulación sobre el retablo. Se tendrá en cuenta que, en las zonas en las que la policromía y/o dorados presenten graves problemas de levantamiento, no se procederá a la eliminación de los depósitos superficiales hasta que no se haya realizado la fijación de los estratos.

DESINSECTACIÓN

A través de la impregnación y/o inyección de productos químicos específicos para esta operación, se realizará una desinsectación en zonas afectadas por el ataque de xilófagos.

CONSOLIDACIÓN ESTRUCTURAL

Se realizará una consolidación estructural del retablo, desde todas sus partes constitutivas para conseguir la estabilidad estructural de la obra. Se comenzará por la intervención en el soporte lignario, que abarcará tanto la arquitectura retablística como los relieves, pinturas sobre tabla y mesa de altar. El objetivo principal será el de devolver la estabilidad de la madera en cuanto a sus características físico-mecánicas se refiere, siendo una de las actuaciones imprescindibles para garantizar su conservación futura. La

consolidación del soporte es una fase imprescindible puesto que la madera se encuentra en muchas zonas en un mal estado debido fundamentalmente a la situación provocada por los insectos xilófagos.

Las zonas afectadas por el ataque de insectos xilófagos se consolidarán mediante disolución de resina acrílica inyectando el producto en los orificios de salida y galerías visibles del retablo. Posteriormente, se saturarán introduciendo una masilla compuesta de polvo de serrín tamizado de la misma madera que el soporte mezclado con acetato de polivinilo. La adhesión de esta pasta a las paredes de la madera contribuirá a aumentar la resistencia sobre estas zonas afectadas por el ataque biológico.

Se consolidarán los elementos del soporte que así lo requieran, mediante la introducción de chirlatas, encolados, espigado, toledanas, lazos, refuerzos o reposición de anclajes, etc. u otros que se consideren oportunos. Se utilizará madera nueva, en el caso de resanes, siempre de características similares al original, curada y que ofrezca todas las garantías de calidad, exenta de nudos, alabeos, y fendas, utilizando acetato de polivinilo como adhesivo. En caso necesario, se cortarán piezas de madera para adaptarlas a los espacios abiertos y se colocarán siguiendo la veta de la madera, adheriéndolas con polvo de madera tamizado y adhesivo polivinílico.

ELIMINACIÓN DE ELEMENTOS METÁLICOS

Esta operación se efectuará siempre con aquellos elementos que no cumplan función estructural y que se considere que estén produciendo un daño material en la obra.

PROTECCIÓN DE ELEMENTOS METÁLICOS

A aquellos elementos metálicos que cumplan una función estructural se les realizará un tratamiento preventivo y curativo contra el óxido. Se eliminará mediante cepillado el óxido superficial y se les aplicará ácido tánico. Posteriormente se protegerán superficialmente con una resina sintética.

FIJACIÓN DE LA POLICROMÍA Y DORADOS

Se realizará una fijación de los distintos estratos, considerados en el estudio constructivo, aplicados sobre el soporte, que presenten riesgos de pérdidas, desprendimiento o separación con otros estratos. Los adhesivos para fijar y asentar las capas policromas se determinarán tras realizar las pruebas pertinentes. En todas las áreas en las que se identifiquen problemas de adhesión se fijará el conjunto compuesto por preparación y color o preparación, bol y lámina de oro.

ELIMINACIÓN DE INTERVENCIONES

Con el objetivo de recuperar en la medida de lo posible, los extraordinarios valores cromáticos originales del conjunto retablístico será necesaria la eliminación de barnices oxidados, repintes alterados y elementos ajenos al original tales como pastas, estucos superpuestos, acumulaciones de cera, etc. Esta eliminación, ya se haga por medios mecánicos o químicos, nunca deberá alterar ni reaccionar con los materiales que componen la obra, ni en su estructura, ni en el aspecto original de la misma. No se realizará limpieza que lleve a unos resultados subjetivos y engañosos o a la creación de falsos históricos. No se realizará

limpieza agresiva que elimine o que destruya el estrato superficial de alteración natural producido por los materiales constitutivos de la obra. La limpieza deberá efectuarse tras comprobar su eficacia, mediante pruebas llevadas a cabo en zonas estratégicas, según un estudio de correspondencia de estratos pictóricos y realizando previamente una serie de micro test de limpieza, de reducido tamaño y en sitios poco visibles.

Con la selección del método de limpieza resultante de los test se ajustará la metodología a aplicar: nivel de limpieza, tipología (química y mecánica) y mezclas y proporciones de disolventes en función de la materia a retirar. Tras realizar el microtest de solubilidad para comprobar cual es el disolvente o la mezcla de éstos más adecuada se procederá a la limpieza del estrato policromo y dorado. Como criterio general se retirarán aquellas intervenciones que presenten alteración y las consideradas de mala ejecución y que sobrepasan la superficie original.

Se procederá a la eliminación y/o reintegración cromática de aquellas piezas de maderas colocadas principalmente en la zona de la predela y zona superior de la mesa de altar y zona inferior del frontal de alta, producto de intervenciones anteriores, que distorsionen la correcta lectura del conjunto.

La tabla situada en el lateral derecho del banco presenta un aspecto ruinoso con un altísimo porcentaje de pérdidas de de estrato pictórico y capa de preparación. Llama la atención un recorte en papel que representa a San Leopoldo de Alpandere y que está adherido a la superficie pictórica. Bajo este recorte se adivinan algunos restos de pintura original. La permanencia de este elemento anacrónico sobre la tabla, no está justificada. No hay que olvidar que no deja de ser una intervención irrespetuosa hacia la obra de arte, aunque a nivel popular pueda tener cierta aceptación. La propuesta de intervención al respecto va dirigida hacia la retirada de este añadido. Esta operación se realizará cuidadosamente para poder ser adherirlo posteriormente a un soporte rígido inerte, de dimensiones acordes a su tamaño, y colocarlo fuera del retablo.

LIMPIEZA

Como criterio general se eliminarán las intervenciones resueltas con técnica que presenten una evidente disonancia visual y/o que supongan un peligro o riesgo para los estratos constitutivos de la obra. Se limpiarán los estratos policromos, buscando un equilibrio entre las diferentes partes de la obra, tanto en homogeneidad visual como en factura material. De manera previa a la limpieza, se realizará un test de solubilidad y un estudio en profundidad de la secuencia estratigráfica, contrastando la información con la historia material de la pieza. No se realizará una limpieza agresiva que elimine o destruya el estrato superficial de alteración natural producido por los materiales constitutivos de la obra. Se comenzará con la eliminación de restos de cera y depósitos de humo y grasa. Posteriormente se actuará eliminando el barniz general aplicado y aquellos repintes locales alterados cromáticamente y que sean perceptibles a media distancia. También se eliminarán los que estén provocando alteraciones en las capas adyacentes y subyacentes.

En la superficie dorada, la eliminación de repintes se centrará en la retirada de redorados y reestucados desbordantes de intervenciones anteriores que no se integren visualmente en el conjunto, y a otros aquellos que sea necesario retirar para acceder al resanado de fisuras y demás patologías del soporte. En el resto de la superficie dorada se actuará como se ha comentado, eliminando los barnices.

ACTUACIONES A NIVEL DE LA CAPA DE PREPARACIÓN

Para los tratamientos de la preparación e imprimación se han programado las siguientes operaciones:

- Supresión de estucos que invaden el original de manera mecánica (bisturí) o química (disolventes). Se respetarán aquellos que no estén alterados.
- Estucado de lagunas visibles y aquellas que aparezcan tras la limpieza. El estucado se realizará con materiales semejantes al original. El grado de dureza deberá ser adecuado para poder ser rebajado o correctamente enrasado con lijas y bisturí.
- Relleno y estucado del conjunto pictórico: una de las opciones a utilizar como relleno y material de estucado en la zona de unión de paneles de las tablas pictóricas es el compuesto Klucel G+Arbocel 1000 destacando entre otros adhesivos y materiales inertes de carga testados, según los protocolos científicos puestos a punto por el IAPH, presentando los mejores resultados en el ensayo en su comportamiento físico, químico y microbiológico,. En lo concerniente a la fase de estucado superficial será necesaria una estructura y una textura más fina, por lo que es aconsejable utilizar Arbocel 40, que tiene las fibras mucho más cortas y cambia totalmente la superficie de aplicación, favoreciendo unos resultados estéticos mejores. Hay que tener en consideración que este tipo de empaste no tiene un poder de adhesión muy fuerte, por ello se desaconseja utilizarlo como material de relleno para situaciones estructurales.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

Sobre las zonas estucadas y en aquellas que presente desgastes del color original se realizará una reintegración cromática con la pretensión de obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. Se comenzará con una valoración crítica y formal del problema de los desgastes y del tamaño y cantidad de lagunas existentes tanto a nivel de la preparación como a nivel pictórico. Posteriormente se decidirá el criterio más adecuado (puntillismo, rigatino....) para realizar esta reintegración.

El criterio elegido deberá conseguir armonía en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales siendo sólo perceptible a una distancia muy cerca de la superficie pictórica. En cualquiera de los casos siempre se llevará a cabo atendiendo a una serie de premisas básicas como son la reversibilidad del material a emplear, la discernibilidad del original para evitar crear falsos históricos y ajustando el retoque exclusivamente a las pérdidas del estrato de color sin sobrepasar en ningún momento los límites del original. Se realizará, tanto en dorados como en policromías, mediante técnica reversible y criterio diferenciador. Se reintegrará el primer lugar, con acuarelas para realizar una base cromática, ajustando finalmente las zonas reintegradas con pigmentos al barniz. Para la superficie de pan de oro se empleará una base acuosa de color del bol que se entonará con polvo de mica aglutinado con goma arábiga. Los desgastes superficiales de los estratos policromos y dorados que interfieran visualmente en la lectura del conjunto se entonarán por medio de veladuras.

BARNIZADO

Protección de la superficie de color ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulación de la obra con un barniz compatible con la obra. Se aplicará en dos o tres ocasiones: anterior al estucado (opcional), posteriormente a la reintegración acuosa y tras la reintegración con pigmentos al barniz. Las dos primeras a brocha y la última con barniz pulverizado. El barniz, deberá proporcionar a la obra el aspecto adecuado en cuanto a brillo y transparencia. Será aplicado en capas finas para la obtención de un buen secado y aspecto uniforme final.

MATERIALES FUNGIBLES DE CONSERVACIÓN

Para realizar los trabajos de conservación-restauración se requerirán materiales, que serán seleccionados según los criterios planteados. Se podrán utilizar adhesivos orgánicos, resinas vinílicas, acrílicas, productos químicos y disolventes, geles, papetas, aditivos, film poliéster, productos biocidas, y productos para estucado y sellado. Se utilizarán utensilios y herramientas de apoyo a la intervención: bisturíes, pinceles y brochas de cerda, marta o sintéticos, guantes de nitrilo, gafas de protección, jeringas, agujas, papel: japonés, seda, melinex, remay; pulpa de papel Arbocel, algodón hidrófilo, espátula caliente, etc.

Todos los métodos y materiales a emplear deberán tener en cuenta la posibilidad de que en el futuro se apliquen tratamientos distintos. El uso de nuevos materiales y métodos se basarán en un conjunto de datos científicos suficientemente amplio y variado, así como en el resultado positivo de pruebas realizadas tanto en laboratorio como en los propios lugares. Se emplearán en la medida de lo posible, productos de similares características al original.

En el presupuesto elaborado para este proyecto se ha realizado una estimación de los productos que pudieran ser utilizados, siendo éstos susceptible de modificación según las necesidades.

IV.2.3. ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

INVESTIGACIÓN CIENTÍFICO-ANALÍTICA

Se completará el estudio analítico del proyecto, con el análisis de otras muestras que se consideren necesario estudiar para llevar a cabo la intervención propuesta con garantías y para conseguir un mayor conocimiento material de la obra.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Se continuará con la investigación y el estudio directo del retablo durante la fase de intervención, para poder contrastar la información proporcionada por las fuentes documentales y bibliográficas con los nuevos datos surgidos en el transcurso de la intervención, documentando sus diferentes etapas y transformaciones en el tiempo. Se plantea también ampliar el conocimiento de esta obra a partir de los datos proporcionados por el resto de estudios y análisis sobre su materialidad.

SEGUIMIENTO FOTOGRÁFICO DE LA INTERVENCIÓN

Se realizará un barrido fotográfico registrando detalles de las distintas fases de la intervención.

INFORME DE EJECUCIÓN

Finalizada la intervención se elaborará un informe de ejecución. En este informe se recogerán todos los datos, documentación y conclusiones que se extraigan durante proceso de intervención. Dicho informe recogerá:

- Estudio técnico. (características técnicas y materiales)
- Estudios de agentes de alteración y estado de conservación.
- Tratamientos efectuados (materiales y medios utilizados).
- Documentación fotográfica.
- Documentación gráfica.
- Estudio histórico artístico.
- Resultados de análisis de laboratorios.
- Programa de mantenimiento.

FASES DEL CRONOGRAMA

Para la realización de todos los tratamientos de restauración planteados en el proyecto, se seguirá una metodología de actuación que conllevará el establecimiento de un orden de ejecución en las fases del mismo. Se simultanearán los tratamientos en la arquitectura, relieves y pinturas. La intervención tendrá una duración de diez meses, repartida en tres fases distintas:

PRIMERA FASE DE INTERVENCIÓN

La duración de esta fase será de tres meses. En ella se realizará la limpieza de depósitos superficiales y tratamientos en los soportes.

SEGUNDA FASE DE INTERVENCIÓN

La duración de esta fase será de tres meses y medio simultaneándose algunas actuaciones con fase anterior durante la primera quincena. Esta fase abarcará la operación de fijación de estratos así como la limpieza de barnices y eliminación de intervenciones anteriores (repintes alterados y estucos desbordantes).

TERCERA FASE DE INTERVENCIÓN

Cuatro meses será el tiempo estipulado para proceder al estucado de lagunas en el estrato de la preparación. Acto seguido se reintegrarán las lagunas de película de color, en un primer momento con acuarela para dar una base cromática a las mismas. Posteriormente, tras un barnizado se procederá a la reintegración con pigmentos al barniz y aplicación del barniz final.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Los estudios históricos paralelos a la fase de intervención quedarán reflejados en el informe de ejecución.

SEGUIMIENTO FOTOGRÁFICO DE LA INTERVENCIÓN

Barrido fotográfico registrando detalles de las distintas fases de la intervención.

IV.4. PRESUPUESTO

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.1	Estudios complementarios			
C5A	Estudios históricos			
	TOTAL C5A.....			1.939,20
C5B	Técnicas de examen por imagen			
	TOTAL C5B.....			2.272,50
C5C	Estudios científicos			
	TOTAL C5C.....			2.100,00
	TOTAL C.1.....			6.311,70

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.2	Arquitectura retablo			
10AA9000	m2 ELIMINACION POLVO RETABLO MADERA POLICROMADA			
	Descomposición:			
	PA00000 h RESTAURADOR	1,500	11,88	17,82
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	6,000	1,17	7,02
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	Eliminación polvo	1 20,00		20,00
				20,00
			24,84	496,80
10AB9000	ud CLASIFICACION/ETIQUETADO PIEZAS PARA DESMONTAJE RETABLO MADERA			
	Descomposición:			
	PA00000 h RESTAURADOR	0,160	11,88	1,90
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	Clasificación piezas	1 12,00		12,00
				12,00
			4,24	50,88
10AB9005	ud CLASIFICACION/ETIQUETADO FRAGMENTOS SUELTOS RETABLO MADERA			
	Descomposición:			
	PA00000 h RESTAURADOR	0,300	11,88	3,56
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	CLASIFICACION/ETIQUETADO	1 15,00		15,00
				15,00
			5,90	88,50
10AF9000	m2 ELIMINACION ELEMENTOS CLAVADOS RETABLO MADERA POLICROMADA			
	Descomposición:			
	AB04200 ud PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	0,150	0,54	0,08
	ARH00010 l RESINA ACRILICA EN ACETONA AL 10:90	0,030	17,26	0,52
	BA13000 l ACETONA	0,030	13,83	0,41
	PA00000 h RESTAURADOR	0,900	11,88	10,69
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	0,600	1,17	0,70
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ELIMINACION ELEMENTOS CLAVADOS	1 20,00		20,00
				20,00
			12,40	248,00
10AF9010	m2 ELIMINACION REFUERZOS MADERA NO ORIGINALES RETABLO MADERA			
	Descomposición:			
	PA00000 h RESTAURADOR	0,583	11,88	6,93
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	0,667	1,17	0,78
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ELIMINACION REFUERZOS MADERA	1 20,00		20,00
				20,00
			7,71	154,20
10AI9000	m2 DESINSECTACION RETABLO MADERA POLICROMADA, INSECTICIDA INYECCION			
	Descomposición:			
	CB00900 l INSECTICIDA ANTI-TERMITAS	0,500	8,44	4,22
	IH00600 ud JERINGUILLA DE PLASTICO CON AGUJA DE 20 ML	1,000	0,54	0,54
	PA00000 h RESTAURADOR	1,000	11,88	11,88
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	DESINSECTACION	1 20,00		20,00
				20,00
			18,98	379,60
10AJ9000	m2 CONSOLIDACION ANVERSO RETABLO MADERA POLICROMADA, RESINA ACRIL. INYECC.			
	Descomposición:			
	ARH00105 l RESINA ACRILICA EN DISOLVENTE NITROCELULOSICO AL 5:95	0,500	17,33	8,67
	PA00000 h RESTAURADOR	1,000	11,88	11,88
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	CONSOLIDACION ANVERSO	1 20,00		20,00
				20,00
			22,89	457,80

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
10AJ9050	m2 CONSOLIDACION RETABLO MADERA, GRIETAS CON P.V.A.			
	Descomposición:			
	ARD00000 l ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	0,150	6,29	0,94
	EA31900 kg COLA BLANCA PARA MADERA	0,150	8,44	1,27
	PA00000 h RESTAURADOR	6,000	11,88	71,28
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	6,000	1,17	7,02
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	GRIETAS CON P.V.A.	1 20,00		20,00
				20,00
10AJ9060	m CONSOLIDACION RETABLO MADERA, ENCHULETADO GRIETAS		80,51	1.610,20
	Descomposición:			
	AD04100 ud LISTON DE MADERA DE Balsa DE 100X10X1 CM	0,375	4,91	1,84
	CB00900 l INSECTICIDA ANTI-TERMITAS	0,150	8,44	1,27
	EA31900 kg COLA BLANCA PARA MADERA	0,150	8,44	1,27
	PA00000 h RESTAURADOR	7,500	11,88	89,10
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	7,500	1,17	8,78
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ENCHULETADO GRIETAS	1 20,00		20,00
				20,00
10AK9005	m2 COLOCACION ELEMENTOS SUELTOS RETABLO MADERA, ENCOLADO, ESPIGA		102,26	2.045,20
	Descomposición:			
	AD11000 m ESPIGA DE MADERA DE HAYA DE 0,8 CM DE DIAMETRO	0,075	0,50	0,04
	EA31900 kg COLA BLANCA PARA MADERA	0,038	8,44	0,32
	PA00000 h RESTAURADOR	0,563	11,88	6,69
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,875	1,17	2,19
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	COLOCACION ELEMENTOS SUELTOS	1 20,00		20,00
				20,00
10AL9020	ud REINTEGRACION PIEZA NUEVA RETABLO MADERA, PINO		9,24	184,80
	Descomposición:			
	AD11000 m3 MADERA DE PINO FLANDES EN TABLONES 1ª CALIDAD	0,125	649,15	81,14
	PA00000 h RESTAURADOR	16,000	11,88	190,08
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	5,000	1,17	5,85
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	REINTEGRACION PIEZA NUEVA	1 10,00		10,00
				10,00
10AO9000	m2 FIJACION CAPA PICTORICA RETABLO MADERA, COLA ORGANICA		277,07	2.770,70
	Descomposición:			
	AB03100 m2 PAPEL BISILICONADO	0,075	1,93	0,14
	AB04200 ud PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	0,375	0,54	0,20
	ARD00000 l ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	0,038	6,29	0,24
	ARH01010 kg COLA DE CONEJO AL USO	0,038	4,73	0,18
	PA00000 h RESTAURADOR	2,250	11,88	26,73
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,500	1,17	1,76
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	FIJACION CAPA PICTORICA	1 20,00		20,00
				20,00
10AP9000	m2 LIMPIEZA RETABLO MADERA VISTA, AGUA Y ALCOHOL		29,25	585,00
	Descomposición:			
	ARD00005 l ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA AL 75:25	0,750	7,53	5,65
	HA00000 kg ALGODON HIDROFILO	0,150	7,30	1,10
	PA00000 h RESTAURADOR	4,500	11,88	53,46
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,500	1,17	1,76
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	LIMPIEZA RETABLO MADERA VISTA	1 20,00		20,00
				20,00
10AP9060	m2 ELIMINACION CERA RETABLO MADERA, ESPATULA TERMICA, BISTURI		61,97	1.239,40
	Descomposición:			
	BA55000 l ESENCIA DE TREMENTINA	0,075	24,25	1,82
	PA00000 h RESTAURADOR	0,940	11,88	11,17
	WW00001 ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	3,750	1,17	4,39
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ELIMINACION CERA	1 20,00		20,00
				20,00

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
10AP9205	m2 LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO RETABLO MADERA, ISOCTANO+ISOPROPANOL	20,00	17,38	347,60
	Descomposición:			
ARE00050	l ISOCTANO + ISOPROPANOL 50:50	1,800	27,10	48,78
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	1,600	24,25	38,80
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	1,600	7,30	11,68
PA00000	h RESTAURADOR	19,500	11,88	231,66
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	4,500	1,17	5,27
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	LIMPIEZA BARNIZ	1 20,00	20,00	
10AP9500	m2 ELIMINACION PURPURINA RETABLO MADERA POLICROMADA, ALCOHOL	20,00	336,19	6.723,80
	Descomposición:			
BA25000	l ALCOHOL ETILICO 96 GRADOS	0,375	5,71	2,14
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,150	7,30	1,10
PA00000	h RESTAURADOR	4,875	11,88	57,92
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,250	1,17	2,63
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ELIMINACION PURPURINA	1 20,00	20,00	
10AP9410	m2 ELIM.REPINTE OLEOSO RETABLO MADERA POLICR., ACETATO ETILO+DIMETILSULFOX.	20,00	63,79	1.275,80
	Descomposición:			
ARE00235	l ACETATO DE ETILO+ DIMETILSULFOXIDO 50:50	0,057	44,11	2,51
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,038	24,25	0,92
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,038	7,30	0,28
PA00000	h RESTAURADOR	5,250	11,88	62,37
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,125	1,17	1,32
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	ELIM.REPINTE	1 20,00	20,00	
10AR9000	m2 REINT.CROM.RETABLO MADERA POLICR. PEQUEÑAS LAGUNAS, ACUARELA VELADURA	20,00	67,40	1.348,00
	Descomposición:			
DB00205	ud CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	0,075	135,94	10,20
IB01504	ud PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 2/0	0,750	2,39	1,79
IB01505	ud PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	0,750	2,44	1,83
PA00000	h RESTAURADOR	4,688	11,88	55,69
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	0,750	1,17	0,88
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	REINT.CROM	1 20,00	20,00	
10AS9000	m2 BARNIZADO RETOQUE RETABLO MADERA, BARNIZ ACRILICO BROCHA	20,00	70,39	1.407,80
	Descomposición:			
EJ00005	l BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	0,450	32,46	14,61
IA03324	ud PALETINA DE FIBRA DEL N 24	0,150	4,58	0,69
PA00000	h RESTAURADOR	0,900	11,88	10,69
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	1,500	1,17	1,76
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	BARNIZADO	1 20,00	20,00	
			20,00	27,75
	TOTAL C.2.....			21.969,08

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.3 Relieves				
03.01 Eliminación de polvo y depósitos superficiales				
12BA9000	m2 LIMPIEZA POLVO RELIEVES, BROCHA			
Descomposición:				
PA00000	h RESTAURADOR	2,000	11,88	23,76
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Total cantidades alzadas	17,46		17,46
		17,46	26,10	455,71
TOTAL 03.01				455,71
03.02 Consolidaciones del soporte				
12BJ9060	m CONSOLIDACION SOPORTE RELIEVES, ENCHULETADO GRIETAS			
Descomposición:				
AD04100	ud LISTON DE MADERA DE Balsa DE 100X10X1 CM	0,500	4,91	2,46
CB00900	l INSECTICIDA ANTI-TERMITAS	0,200	8,44	1,69
EA31900	kg COLA BLANCA PARA MADERA	0,200	8,44	1,69
PA00000	h RESTAURADOR	16,000	11,88	190,08
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	10,000	1,17	11,70
Medición				
	ENCHULETADO	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
		1 6,00		6,00
			6,00	207,62
				1.245,72
TOTAL 03.02				1.245,72
03.03 Fijaciones				
12BO9000	m2 FIJACION CAPA PICTORICA RELIEVES, COLA CONEJO			
Descomposición:				
AB03100	m2 PAPEL BISILICONADO	3,510	1,93	6,77
AB04200	ud PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	17,550	0,54	9,48
ARD00000	l ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	1,755	6,29	11,04
ARH01010	kg COLA DE CONEJO AL USO	1,755	4,73	8,30
PA00000	h RESTAURADOR	87,750	11,88	1.042,47
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	70,200	1,17	82,13
Medición				
	FIJACIÓN	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
		1 5,82		5,82
			5,82	1.160,19
				6.752,31
TOTAL 03.03				6.752,31
03.04 Limpiezas				
12BP9100	m2 LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO RELIEVES, ISOCTANO+ ISOPROPANOL			
Descomposición:				
ARE00050	l ISOCTANO + ISOPROPANOL 50:50	2,115	27,10	57,32
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,705	24,25	17,10
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,705	7,30	5,15
PA00000	h RESTAURADOR	112,800	11,88	1.340,06
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	21,150	1,17	24,75
Medición				
	LIMPIEZA	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
		1 5,82		5,82
			5,82	1.444,38
				8.406,29
12BP9155	m2 LIMPIEZA BARNIZ OLEOSO RELIEVES, TOLUENO+DIMETILSULFOXIDO			
Descomposición:				
ARE00210	l TOLUENO + DIMETILSULFOXIDO 75:25	0,212	32,14	6,81
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,071	24,25	1,72
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,071	7,30	0,52
PA00000	h RESTAURADOR	14,100	11,88	167,51
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,115	1,17	2,47
Medición				
	LIMPIEZA	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
		1 5,82		5,82
			5,82	179,03
				1.041,95
12BP9105	m2 LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO RELIEVES, TOLUENO + ISOPROPANOL			
Descomposición:				
ARE00070	l TOLUENO + ISOPROPANOL AL 50:50	1,058	19,89	21,04
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,353	24,25	8,56
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,353	7,30	2,58
PA00000	h RESTAURADOR	56,400	11,88	670,03

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	10,575	1,17	12,37
	Medición	UDSLONGITUDANCHURAAALTURA		
	LIMPIEZA	1	5,82	
		5,82	714,58	4.158,86
	TOTAL 03.04.....			13.607,10
03.05	Reintegraciones de la capa de preparación			
12BQ9000	m2 ESTUCADO LAGUNAS PEQUEÑAS RELIEVES ESTUCO TRADICIONAL			
	Descomposición:			
ARM00000	kg ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES	3,375	5,40	18,23
PA00000	h RESTAURADOR	180,000	11,88	2.138,40
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	90,000	1,17	105,30
	Medición	UDSLONGITUDANCHURAAALTURA		
	ESTUCADO	1	5,82	
		5,82	2.261,93	13.164,43
	TOTAL 03.05.....			13.164,43
03.06	Reintegraciones de la película pictórica			
12BR9010	m2 REINT. CROMATICA RELIEVES, PEQUEÑAS LAGUNAS ACUARELA RAYADO			
	Descomposición:			
DB00205	ud CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	0,360	135,94	48,94
DD00550	ud PIGMENTOS AL BARNIZ GAMA DE 33 COLORES	0,180	461,03	82,99
IB01306	ud PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	3,600	2,68	9,65
IB01505	ud PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	3,600	2,44	8,78
PA00000	h RESTAURADOR	86,400	11,88	1.026,43
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	3,600	1,17	4,21
	Medición	UDSLONGITUDANCHURAAALTURA		
	REINTEGRACIÓN	1	5,82	
		5,82	1.181,00	6.873,42
12BR9035	m2 REINT. DORADOS RELIEVES, PEQUEÑAS LAGUNAS ORO POLVO RAYADO			
	Descomposición:			
ARH00105	l RESINA ACRILICA EN DISOLVENTE NITROCELULO SICO AL 5:95	0,330	17,33	5,72
DB00205	ud CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	0,330	135,94	44,86
DF00003	g ORO PURO EN POLVO DE 22 QUILATES	6,600	53,43	352,64
IB01306	ud PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	3,300	2,68	8,84
IB01508	ud PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 4	3,300	3,08	10,16
PA00000	h RESTAURADOR	91,080	11,88	1.082,03
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	3,300	1,17	3,86
	Medición	UDSLONGITUDANCHURAAALTURA		
	REINTEGRACIÓN	1	5,82	
		5,82	1.508,11	8.777,20
	TOTAL 03.06.....			15.650,62
03.07	Protecciones			
12BS9000	m2 BARNIZADO RETOQUE RELIEVES, BARNIZ ACRILICO BROCHA			
	Descomposición:			
EJ00005	l BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRILICA 1ª CALIDAD	1,800	32,46	58,43
IA03324	ud PALETINA DE FIBRA DEL N 24	0,600	4,58	2,75
PA00000	h RESTAURADOR	3,000	11,88	35,64
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	6,000	1,17	7,02
	Medición	UDSLONGITUDANCHURAAALTURA		
	BARNIZADO	1	5,82	
		5,82	103,84	604,35
	TOTAL 03.07.....			604,35
	TOTAL C.3.....			51.480,24

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.4 Pinturas sobre tabla				
12BA8000	m2 LIMPIEZA POLVO PINTURA SOBRE MADERA, BROCHA			
Descomposición:				
PA00000	h RESTAURADOR	0,500	11,88	5,94
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
Limpieza		1 3,37		
			3,37	
			3,37	8,28
				27,90
12BO8000	m2 FIJACION CAPA PICTORICA PINTURA MADERA, COLA CONEJO			
Descomposición:				
AB03100	m2 PAPEL BISILICONADO	0,400	1,93	0,77
AB04200	ud PAPEL JAPONES DE 11 G DE 48X75 CM	2,000	0,54	1,08
ARD00000	l ALCOHOL ETILICO + AGUA DESMINERALIZADA. AL 50:50	0,200	6,29	1,26
ARH01010	kg COLA DE CONEJO AL USO	0,200	4,73	0,95
PA00000	h RESTAURADOR	10,000	11,88	118,80
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	8,000	1,17	9,36
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
Fijación		1 3,37		
			3,37	
			3,37	132,22
				445,58
12BJ8060	m CONSOLIDACION SOPORTE PINTURA MADERA, ENCHULETADO			
Descomposición:				
AD04100	ud LISTON DE MADERA DE BALSA DE 100X10X1 CM	0,500	4,91	2,46
CB00900	l INSECTICIDA ANTI-TERMITAS	0,200	8,44	1,69
EA31900	kg COLA BLANCA PARA MADERA	0,200	8,44	1,69
PA00000	h RESTAURADOR	8,000	11,88	95,04
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	10,000	1,17	11,70
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
Enchulegado		1 5,00		
			5,00	
			5,00	112,58
				562,90
12BP8100	m2 LIMPIEZA BARNIZ RESINOSO PINTURA MADERA, ISOCTANO+ ISOPROPANOL			
Descomposición:				
ARE00050	l ISOCTANO + ISOPROPANOL 50:50	0,600	27,10	16,26
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,200	24,25	4,85
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,200	7,30	1,46
PA00000	h RESTAURADOR	96,000	11,88	1.140,48
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	6,000	1,17	7,02
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
Limpieza barniz		1 3,37		
			3,37	
			3,37	1.170,07
				3.943,14
12BP8250	m2 ELIMINACION REPINTE OLEOSO PINTURA MADERA ACETATO ETILO + DIMETILSULFOXIDO			
Descomposición:				
ARE00235	l ACETATO DE ETILO+ DIMETILSULFOXIDO 50:50	2,000	44,11	88,22
BA55000	l ESENCIA DE TREMENTINA	0,200	24,25	4,85
HA00000	kg ALGODON HIDROFILO	0,200	7,30	1,46
PA00000	h RESTAURADOR	24,000	11,88	285,12
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	6,000	1,17	7,02
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
Eliminación repintes		1 3,37		
			3,37	
			3,37	386,67
				1.303,08
12BQ8000	m2 ESTUCADO LAGUNAS PEQUEÑAS PINTURA MADERA ESTUCO TRADICIONAL			
Descomposición:				
ARM00000	kg ESTUCO PARA REINTEGRACION DE PREPARACIONES	0,300	5,40	1,62
PA00000	h RESTAURADOR	16,000	11,88	190,08
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	8,000	1,17	9,36
Medición				
		<u>UDSLONGITUDANCHURALTURA</u>		
estucado		1 3,37		
			3,37	
			3,37	201,06
				677,57
12BR8010	m2 REINT. CROMATICA PINTURA MADERA PEQUEÑAS LAGUNAS ACUARELA RAYADO			
Descomposición:				
DB00205	ud CAJA DE ACUARELAS DE 24 COLORES	0,200	135,94	27,19

PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
DD00550	ud PIGMENTOS AL BARNIZ GAMA DE 33 COLORES	0,100	461,03	46,10
IB01306	ud PINCEL DE ACUARELA DE PELO DE MARTA KOLINSKI N 2/0	2,000	2,68	5,36
IB01505	ud PINCEL DE ACUARELA DE FIBRA BLANCA N 0	2,000	2,44	4,88
PA00000	h RESTAURADOR	48,000	11,88	570,24
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	Reintegración	1	3,37	3,37
		<hr/>		
		3,37	656,11	2.211,09
12BS8005	m2 BARNIZADO FINAL PINTURA MADERA, RESINA ACRILICA BROCHA			
	Descomposición:			
ARH00105	l RESINA ACRILICA EN DISOLVENTE NITROCELULOSICO AL 5:95	0,600	17,33	10,40
IA03324	ud PALETINA DE FIBRA DEL N 24	0,200	4,58	0,92
PA00000	h RESTAURADOR	1,000	11,88	11,88
WW00001	ud PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURACION	2,000	1,17	2,34
	Medición	UDSLONGITUDANCHURALTURA		
	Barnizado	1	3,37	3,37
		<hr/>		
		3,37	25,54	86,07
	TOTAL C.4.....			9.257,33



PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.5	Medios auxiliares			
C51	Andamios			
	TOTAL C51			4.600,00
C52	Cerramientos y malla protección andamios			
	TOTAL C52			500,00
	TOTAL C.5.....			5.100,00



PRESUPUESTO DESCOMPUESTOS Y MEDICIONES

Retablo San Juan Bautista

CÓDIGO	RESUMEN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
C.6	Seguridad y salud			
C.61				
				9.411,83
	TOTAL C.61			9.411,83
	TOTAL C.6.....			9.411,83
	TOTAL			103.530,18

RESUMEN DE PRESUPUESTO

Retablo San Juan Bautista

CAPÍTULO	RESUMEN	IMPORTE	%
C.1	Estudios complementarios.....	6.311,70	6,10
C.2	Arquitectura retablo.....	21.969,08	21,22
C.3	Relieves.....	51.480,24	49,72
C.4	Pinturas sobre tabla.....	9.257,33	8,94
C.5	Medios auxiliares.....	5.100,00	4,93
C.6	Seguridad y salud.....	9.411,83	9,09
	PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL	103.530,18	
	6,00 % Gastos generales	6.211,81	
	6,00 % Beneficio industrial.....	6.211,81	
	Suma.....	12.423,62	
	PRESUPUESTO BASE DE LICITACIÓN SIN IVA	115.953,80	
	21% IVA.....	24.350,30	
	PRESUPUESTO BASE DE LICITACIÓN	140.304,10	

Asciende el presupuesto a la expresada cantidad de CIENTO CUARENTA MIL TRESCIENTOS CUATRO EUROS con DIEZ CÉNTIMOS



V. ANEXOS

V.1. ESTUDIO DEL BIEN Y DE SUS VALORES CULTURALES

V.2. ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO

V.3. ESTUDIO ENTOMOLÓGICO Y DETERMINACIÓN TAXONÓMICA

V.4. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO



EQUIPO REDACTOR DEL PROYECTO DE CONSERVACIÓN

Fdo.: Rocío Magdalena Granja
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Maite Real Palma
TÉCNICO CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



VºBº: Araceli Montero Moreno
JEFA DEL ÁREA DE TRATAMIENTO DE BIENES MUEBLES



ESTUDIO DEL BIEN Y SUS VALORES CULTURALES



Introducción

Este informe sobre el retablo de san Juan Bautista se redacta desde el conocimiento, tanto teórico¹ como directo, a partir de las visitas técnicas realizadas in situ a la iglesia de la Anunciación en Sevilla donde se localiza (los días 6, 7, 8 de marzo del 2017). Además del empleo de las siguientes fuentes de información:

Universidad de Sevilla: catálogo de la web del patrimonio de la Universidad de Sevilla y el catálogo de la Fototeca del Laboratorio de Arte.

Consulta de Boletines Oficiales del Estado (BOE)
Hemeroteca digital del ABC
Archivo General Andalucía. Fondo Hernández Díaz

Y por último la recopilación de bibliografía específica sobre la obra y sus autores.

El IAPH, en su trayectoria de casi treinta años, ha sido responsable entre otros de la conservación y restauración de los siguientes bienes de arquitectura lignaria: retablo de los Evangelistas y retablo del Mariscal de la Catedral de Sevilla, los cinco retablos de la antigua capilla del palacio de san Telmo, retablo mayor de la iglesia de santa Ana o los retablos de la iglesia del Santo Cristo de Málaga. Cuyas cronologías abarcan desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII así como diferentes tipologías y morfologías.

Finalidad y objetivos

El objetivo de la investigación histórico-artística en un proyecto de conservación de un bien cultural es el conocimiento, interpretación y valoración del mismo desde una perspectiva histórica y patrimonial.

Esta información genera un documento técnico-científico en el que se analizan y describen los elementos y contenidos artísticos de un bien en su contexto histórico, tanto los originarios como los incorporados a lo largo de su evolución histórica, con el objetivo de identificar los valores patrimoniales susceptibles de protección con arreglo a lo dispuesto en el Título II art. 21.1 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía:

«La realización de intervenciones de conservación, restauración y rehabilitación sobre bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, exigirá la elaboración de un

¹ La metodología aplicada en la redacción de este proyecto atiende a los principios establecidos en la Carta internacional *Documento retablos 2002* fruto de la colaboración entre The Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. El “Documento de Retablos, 2002”, redactado a modo de *Carta* es una importante contribución en materia de intervención de retablos ya que incluye tanto los principios como las recomendaciones para su estudio y actuación. Otra publicación de referencia del IAPH es el Manual de documentación de patrimonio mueble, 2014.



proyecto de conservación con arreglo a lo previsto en el artículo 22.1:

Los proyectos de conservación, que responderán a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo, como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento»

Los retablos son estructuras arquitectónicas, que albergan obras que incluimos en la categoría de bienes muebles; sin embargo, el retablo es en realidad, un bien inmueble si atendemos al artículo 14 de la Ley de Patrimonio Histórico Español, por ser elementos consustanciales a los edificios y formar parte de los mismos². Toda aproximación a su conocimiento debe contemplar no solo los aspectos tangibles e intangibles que lo rodean y componen sino también la historia de su transcurrir en el tiempo.

Para la elaboración de este documento se ha considerado oportuno realizar el análisis de manera integral de todos los elementos que lo componen. Es una estructura arquitectónica que sustenta destacadas obras de arte y que funciona como un espacio de interacción con diferentes niveles de lectura: lo cultural, lo simbólico o lo devocional.

2 Bruquetas, R.; Carrasón, A.; Gómez Espinosa, T. : Los retablos. Conocer y conservar. En Bienes Culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, N°2, 2003. pp.13



I.1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 47_2016_AL

1. CLASIFICACIÓN.

- P. MUEBLE (ARTÍSTICO) P. ARQUEOLÓGICO P. ETNOLÓGICO
 P. INDUSTRIAL P. DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO P. INMUEBLE

2. DENOMINACIÓN RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

3.2. Propietario: Inscrito en el Catálogo del Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla.
N.º de catálogo 1608-00-IA-RET

4. LOCALIZACIÓN:

- 4.1. Provincia: Sevilla
- 4.2. Municipio: Sevilla
- 4.3. Inmueble de ubicación actual: Iglesia de la Anunciación
- 4.4. Ubicación en el inmueble: Muro de la epístola

5.IDENTIFICACIÓN

- 5.1. Tipología: Arquitectura lignaria
- 5.3. Estilo: Manierismo
- 5.4. Adscripción cronológica / Datación: 1610-1620
- 5.5. Autoría: Diseño de traza Juan Martínez Montañés. Imaginería, relieves y entallador Juan Martínez Montañés. Dorado y policromía Juan de Uceda Castroverde. Pintura sobre tablas Juan de Uceda Castroverde. (Documentado)
- 5.6. Materiales: Madera policromada
- 5.7. Técnicas: Madera tallada, policromada y dorada.
- 5.8 Medidas: 457 cm de ancho x 857,5 cm de alto
- 5.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas:



En la zona superior del relieve del Nacimiento del Bautista se encuentra la siguiente inscripción en una cartela: ACABOSE AÑO D 1620 SIENDO ABADESA LA S[EÑORA] D[OÑA] [ANA] DE MENDOÇA EL 22 DE JUNIO.

En el banco a ambos lados del Sagrario hay dos puertas con la siguiente inscripción, a la izquierda [...]EVMIN [...] RMORVM a la derecha ECCE LIGNVN CRVZIS.

En el relieve del Nacimiento del Bautista JUAN ES EL NOMEN EIU S

En el banco, en la tabla del san Marcos esta pegado un trozo de una estampa a color de Fray Lopoldo de Alpandre.

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

El retablo es de planta lineal y está constituido por un sotobanco con una mesa de altar adosada, un banco, dos cuerpos con cinco calles y ático. Los elementos sustentantes son columnas de orden corintio de fuste estriado.

El programa iconográfico lo componen trece pinturas sobre tablas y nueve relieves con la historia de la vida de san Juan Bautista.

Los relieves, situados dentro del arco de triunfo, narran la vida del Bautista centrados por el Bautismo de Jesús en el primer cuerpo, flanqueado por cuatro pequeños relieves que representan la Predicación, el Encarcelamiento, Presencia ante Herodes y Degollación. El segundo cuerpo está presidido por el relieve del Nacimiento del Bautista y a los lados, los que representan la Despedida familiar y la Estancia en el desierto, mientras que en el ático se representa la Visitación de la Virgen.

Las tablas del pintor Juan de Uceda se hallan colocadas en los extremos laterales del retablo, en concreto 4 en cada flanco, así como aparecen otras cinco situadas en el banco. Las tablas presentan las siguientes escenas: en el banco los cuatros evangelistas san Mateo, san Juan, a un lado y san Lucas y san Marcos al otro, flanquean la puerta central del sagrario, donde se representa a san Juanito. En el primer cuerpo encontramos a la izquierda la Aparición del ángel a Zacarías y la Predicación del Bautista; a la derecha, el Niño Jesús y san Juanito y san Juan y los fariseos. En el segundo cuerpo, Salomé con la cabeza del Bautista y el Traslado del cuerpo del Bautista, se localizan a la izquierda y la Muerte de santa Isabel y la aparición de Dios Padre a san Juanito, a la derecha.

7. USO/ACTIVIDAD:

6.1. Uso/actividad actual: expositivo

6.2. Uso/actividades históricas: Uso religioso ligado a la actividad cultural y litúrgica de la iglesia conventual donde estuvo ubicado (altar del sagrario)

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1 Origen e hitos históricos: Fue realizado entre 1610 y 1620 por el escultor Juan

Martínez Montañés (1568-1649) y el pintor Juan de Uceda Castroverde (1568- 1631) para la iglesia del convento sevillano de Santa María del Socorro, donde permaneció hasta 1972 cuando fue trasladado a la iglesia de la Anunciación.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: No consta documentación. Se menciona el deterioro de las tablas del banco en la publicación de 1973: *Nuevas adquisiciones y restauraciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla*.

9. VALORACIÓN CULTURAL.

Los valores culturales intrínsecos en el retablo derivan, por una parte, de su dimensión material (las técnicas, la estética, el diseño y el marco contextual); y de otra, de los usos y las funciones, así como de los significados. Por ello deben valorarse de una manera interrelacionada.

Como ya se ha puesto de manifiesto en numerosos estudios, el retablo es la gran aportación española a la Historia del Arte, fue uno de los instrumentos más útiles con los que contó la Iglesia Católica para el adoctrinamiento. El discurso figurativo, la predicación y la liturgia fueron tres vertientes de un programa ideológico unitario con claros fines didácticos.

En palabras de Alfredo Morales (2014), el retablo, en su condición de marco, fue el dispositivo idóneo para que el fingimiento de la realidad correspondiente a las imágenes pictóricas o escultóricas alcanzara la claridad expositiva necesaria, con objeto de suscitar en los fieles el estado anímico adecuado. Además, el retablo configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicas.

Comenta Morales cómo estos aspectos han sido tratados de manera distinta según el momento histórico, durante la época medieval y al principio del Renacimiento se valoraba especialmente su función didáctica y a partir de la Contrarreforma se destacó su carácter persuasivo y devocional. Por otra parte, el retablo se constituye en un elemento decisivo en la configuración y modulación de los espacios religiosos, especialmente durante el Barroco. Unido a los restantes elementos del mobiliario litúrgico son en el arte religioso la clave de una historia de las formas, la expresión de un gusto que evoluciona no solamente conforme a un criterio funcional, sino también según necesidades estéticas cambiantes.

La génesis y construcción del retablo se puede considerar como un proyecto colectivo en el que se sintetizan diversas artes según los diferentes lenguajes artísticos de cada momento y, como obra religiosa que es, el discurso figurativo requiere su adaptación a un programa iconográfico y unos condicionantes litúrgicos muy concretos.

La lectura del retablo de Martínez Montañés abarca, además de la descripción histórica o tipológica de los elementos que lo constituyen, sus significados y función social. Los símbolos (relieves y pinturas) que lo componen además de poseer un carácter doctrinal (la vida del Bautista) siguen y expresan la permanente vigencia de los principios y conceptos artísticos que los inspiraron (manierismo). Desde su ejecución ha tenido un uso religioso ligado al culto en el templo del convento de Santa María del Socorro. Se crea para estar ubicado junto a la reja del coro y en su altar se encontraba el sagrario. Este uso “conventual” ha sido el más

amplio y continuado en el tiempo es necesario profundizar en este aspecto para una mayor comprensión de la obra.

Su valor artístico comienza a ser reconocido a mediados del siglo XIX, cuando se destaca la calidad de los relieves y se relaciona con la producción del escultor Juan Martínez Montañés.

González de León (1790-1754) lo cita como altar de san Juan Evangelista como obra de Martínez Montañés: *“una de las mejores obras que hace el artista”* en su libro: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo y Compañía. 1844.

Pascual Madoz (1806-1870) en su magna obra del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar en el tomo dedicado a Sevilla aparece: *“No tiene cosa que llame la atención del artista sino el altar mayor formado por dos cuerpos y orden corintio obra de Montañés de quien son también los bajos relieves que se ven también en otro altar y que representan el bautismo de Cristo y alguno de los pasajes de la vida de san Juan.”*

José Gestoso (1852-1917) en su obra *Sevilla monumental y artística*, en el tomo III (1889-1892) comenta: *“todo bien esculpido a la manera de Montañés”*.

Las investigaciones de Celestino López Martínez y Heliodoro Sancho Corbacho en las primeras décadas del siglo XX aportaron la información necesaria para documentar su autoría y cronología. Posteriormente ha sido analizado desde el punto de vista artístico por Hernández Díaz y Palomero.

El valor simbólico o significativo está relacionado con lo ideológico y espiritual: la figura de San Juan Bautista el “precursor” de Cristo ocupa un lugar primordial en la jerarquía de los santos venerados por la Iglesia. En la España contrarreformista el icono del Precursor fue muy popular por su triple simbolismo profético, bautismal y sacrificial, que era familiar a todo cristiano. Juan Bautista fue el último profeta del Antiguo Testamento, asimilado a la reencarnación de Elías que anunciaran Isaías, XL:3 y Malaquías, III:1-23, reconocido por los evangelistas como un personaje de transición.

Era universalmente venerado, personificaba el llamamiento a la conversión a través del bautismo de arrepentimiento y penitencia, el cual -doctrinaba el Concilio de Trento- distaba de tener “la misma eficacia que el Bautismo de Cristo”.

Es interesante destacar como en el renovado culto a la Virgen y a los Santos potenciado por la Contrarreforma, la promoción de San Juan en la religiosidad de la segunda mitad del siglo XVI debió mucho a la espiritualidad franciscana, como quedó reflejado en el predominio de las publicaciones franciscanas sobre su figura.³

En el seno de la propia Orden existió, lo mismo que en otras comunidades, una tensa rivalidad hagiográfica entre partidarios del Bautista y seguidores de San Juan Evangelista.

3 Cavillac, M.: La figura de San Juan Bautista en el Guzmán de Aznalfarache. *Mélange de la Casa de Velázquez* [En línea] 33-2/2003 Publicado el 10 diciembre 2009, consultado el 9 mayo 2017. URL:<http://mcv.revues.org/276>



Estas disputas sobre cuál de los dos Juanes gozaría de mayor preeminencia en el reino de los cielos, fueron especialmente vivas en los conventos de monjas donde, por lo general, las religiosas de origen noble solían ser “bautistas” (como es el caso del Socorro) mientras que las menos favorecidas socialmente eran “evangelistas”. Tales disensiones monjiles tenían un trasfondo teológico, pero éste fue sin duda de mayor calado en los monasterios de frailes franciscanos (a esta orden estuvieron adscritas en sus comienzos las monjas concepcionistas).

En definitiva, el retablo de Martínez Montañés es una realidad plural con una capacidad de leerse en distintas claves según el contexto social o grupo que lo observe. En la actualidad se le considera una obra con múltiples visiones o versiones del Nazareno de Pasión, es decir tiene una capacidad evocadora hacia otra imagen trascendental en la cultura procesional andaluza.

II. ESTUDIO DEL BIEN

1. Origen histórico.

Este retablo fue realizado entre 1610 y 1620 por el escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649) y el pintor Juan de Uceda Castroverde (1568- 1631) para ocupar un altar lateral junto al coro de la iglesia del convento sevillano de Santa María del Socorro. En los años setenta del siglo XX fue trasladado a la iglesia de la Anunciación.

Antes de entrar en la historia de su construcción es necesario también conocer algunos datos sobre el lugar para el que se realizó, puesto que el retablo es uno de los símbolos importantes del interior del templo. Estaba situado junto al coro y en él se ubicaba el sagrario.

El convento de monjas concepcionistas de Santa María del Socorro⁴ se fundó en 1522 construyéndose el edificio conventual y su templo en la segunda mitad del siglo XVI. La construcción de otras dependencias, por ejemplo el claustro, se prolongó hasta las primeras décadas del siglo siguiente (1625) así como algunos elementos de ornamentación de la iglesia. En 1638 contrataron la construcción del retablo mayor, con los hermanos Felipe y Gaspar de Ribas⁵ que sustituiría a uno anterior.

Posteriormente, según recoge la historiografía, en los siglos XVIII, XIX y XX se efectuaron intervenciones en el templo.

El convento del Socorro es el único que se conserva de los cuatro conventos de la orden concepcionista fundados en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVI, siendo los otros el Convento de San Miguel fundado en 1511, de la Purísima Concepción de San Juan de la Palma en 1513 y de Santa Justa y Rufina cuya fundación fue en 1586 (Fraga Iribarne, 1993).

El encargo del retablo se hizo según los procedimientos habituales seguidos por las órdenes religiosas del arzobispado de Sevilla para la contratación de una obra de estas características (Palomero, 1982). Debió realizarse por el sistema de contratación directa entre el convento y los artistas previa aprobación del programa iconográfico por parte de la abadesa, quien firma las trazas que se adjuntan al contrato, siendo el mayordomo del convento el encargado de formalizar dicho documento y de liquidar los pagos en los plazos convenidos.

Los datos sobre su origen y autoría fueron localizados y transcritos⁶, en lo sustancial, en las

4 Respecto a la bibliografía sobre el convento del Socorro hemos manejado, Morales Martínez y Valdivieso; Sevilla oculta, Sevilla, 1991, Pérez Cano y Mosquera Adell, Arquitectura de los conventos de clausura de Sevilla, Gabardón de la Banda, Fernando: Las concepcionistas franciscanas de Sevilla: el convento de Santa María del Socorro en X Curso de Verano "EL Franciscanismo En Andalucía" Priego De Córdoba, 2004, Fernández Martín, Mercedes, La armadura de la iglesia y coro del monasterio de Santa María del Socorro de Sevilla en Laboratorio de Arte 24 (2012); Perez Del Prado, Mercedes, La iglesia mínima: el espacio en los templos de las clausuras con ventuales sevillanas (2002)

5 Respecto a la autoría de este retablo existen discrepancias mientras Teresa Dabrió lo considera obra de los Ribas Palomero plantea otra hipótesis.

6 Toda la historiografía posterior ha utilizado este texto sin analizar la fuente directa del Archivo.

primeras décadas del siglo XX por los investigadores López Martínez (1932) y Sancho Corbacho (1928). Hasta entonces había estado atribuido a Martínez Montañés. Posteriormente el profesor Hernández Díaz (1931, 1978, 1987) ordenó dicha información y realizó un análisis artístico del retablo.

La información que se conoce actualmente sobre el mismo responde a cuatro documentos: dos escrituras notariales de 29 de enero de 1610 y del 30 de septiembre de 1618 que corresponden a la contratación del retablo, un poder notarial de 25 de enero de 1622 y una carta de pago de 29 de julio de 1622. El primero es de gran interés puesto que en él se detallan las condiciones técnicas de su ejecución así como los autores del mismo. Los otros tres revelan fundamentalmente información sobre el plazo de ejecución y los aspectos relacionados con la organización del cobro por parte de los artistas implicados en el trabajo.

El primer documento, de 29 de enero de 1610, es la escritura de concierto de la obra entre el escultor Juan Martínez Montañés y el pintor Juan de Uceda quienes contratan con el mayordomo del monasterio de Santa María del Socorro la realización de un retablo de san Juan Bautista, su ensamblaje y talla, sus historias de escultura, de encarnado mate, y su pintura, para el altar que está junto a la reja del coro del templo.

En dicha escritura se especifican las características técnicas que debía tener la obra conforme a la traza (que se adjuntó al contrato) diseñada por Martínez Montañés y firmada por ambos artistas y la abadesa del monasterio por entonces, Ana de Mendoza. Montañés es autor también del ensamblaje y de la talla que debían ser tableros de escultura en relieve. La policromía sería ejecutada por el pintor Juan de Uceda quien también realizaría las tablas de pintura que rodean por el exterior el arco del retablo.

No se cita expresamente qué tema debían desarrollar en las distintas historias únicamente se menciona que a los lados del relieve de la Visitación se debían hacer dos virtudes. Desconocemos si llegaron a hacerse o no, pues no hay constancia de ellas al menos desde 1937⁷ fecha de una fotografía del retablo en la iglesia del convento. (Figura 1, 2)

Es interesante destacar cómo se describen cuidadosamente algunas de las labores tanto de escultura como de policromía para que el trabajo fuera realizado con toda perfección. Su coste ascendía a 1.775 ducados y se comprometían a terminarlo para el 24 de junio de 1611.

Pero este compromiso no fue resuelto en el tiempo pactado y se firmó una nueva escritura fechada el 30 de septiembre de 1618 (segundo documento) por la que Juan Martínez Montañés y Juan de Uceda se obligan a favor del monasterio del Socorro para finalizar el retablo contratado en 1610 que según indican no han podido acabar. Se comprometen a concluirlo en el plazo de un año y medio e indican que tenían ya cobrados 8.700 reales de los 1.775 ducados del importe total del trabajo. También se estipula como se hará el pago de la cantidad restante, 1.275 ducados que tendrán que estar pagados para el día indicado y se irán entregando según fueran solicitando los artistas y la disponibilidad de las monjas. Mientras que los 500 ducados restantes se podrán pagar en los tres años siguientes a la fecha en que se asiente el retablo.

7 Fototeca de la Universidad de Sevilla. N.º de registro 4-2585 y 4-2586. Fotógrafo R. de Salas. 1937

Este plazo debió cumplirse puesto que en el retablo consta la siguiente inscripción: “Acabóse año de 1620 siendo abadesa la S. D. Ana de Mendoza el 22 de junio”, la misma que firma las trazas del retablo.⁸

Sin embargo, todavía quedaban pendiente de liquidar algunas cantidades a los artistas que lo realizaron. El 25 de enero de 1622 Juan Martínez Montañés otorgó poder a Francisco Álvarez de Castro para cobrar del fiador del convento la cantidad que le quedaba por recibir según se había estipulado en un acuerdo anterior.

El último de los documentos, fechado 29 de julio de ese mismo año de 1622, es una carta de pago por la que el pintor Baltasar Quintero, en nombre de Juan de Uceda, recibe de Martínez Montañés las cantidades que le quedaban por cobrar de la obra realizada en el retablo. Además menciona también que recibió el pago de “la hechura de un Niño Jesús que el dicho Juan de Uceda dio a Juan Martínez Montañés”.

Sancho Corbacho, quien transcribe este documento (1928) y describe el retablo, comenta que la puerta del sagrario tiene pintado el Niño Jesús que alude el mencionado documento. Sin embargo, en la citada foto de 1937, estando ubicado todavía en la iglesia del convento, la pintura que aparece en la puerta del sagrario es un san Juanito.

Los estudios que se han realizado hasta la fecha sobre el retablo reproducen básicamente esta información.

La arquitectura de retablos sevillana adquirió un notable protagonismo en el contexto de la producción artística desde el siglo XVI y no sólo en lo que respecta a las grandes creaciones retablisticas de los retablos mayores. En general, la producción retablistica adquiere el carácter de empresa que aglutina a distintos profesionales lo cual contribuyó al establecimiento de un nuevo modelo de relación entre los artífices que colaboran en su ejecución.

Desde la primera mitad del siglo XVI la dinámica contractual del retablo queda fijada como una operación que concierne a un escultor o experto tallista, responsable del proyecto y director del proceso constructivo y ornamental quien selecciona a una serie de maestros hábiles en las distintas prácticas artísticas precisas.

Si entendemos el retablo como una gran empresa que da lugar a compañías de artistas y a la actividad de varios talleres, también en el ámbito de las ideas llevadas a la práctica debe entenderse, en muchos casos, como producto de una autoría compartida. En este sentido, en la gestación y puesta en práctica de la idea debieron de participar en gran medida las autoridades eclesiásticas responsables de su encargo.

En este caso concreto, el contrato de la obra lo realizan ambos artistas, Montañés y Uceda, quienes firman a su vez las trazas junto a la abadesa. Tradicionalmente se viene admitiendo que los autores del retablo son los ejecutores de la obra, a la vez, autores del proyecto. Esto no invalida la idea de que exista un autor o autora intelectual de la obra hasta ahora no contemplado.

⁸ La inscripción puede leerse en la zona superior del relieve del nacimiento del Bautista.

2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.

Como ya se ha comentado su ubicación primitiva fue la iglesia del convento de Santa María del Socorro edificio declarado bien de interés cultural con la categoría de monumento según decreto 996/1970 de 12 de marzo. En dicha declaración se expresa: “Presta un notable realce a esta iglesia el magnífico retablo de Martínez Montañés, situado en uno de los muros laterales y dedicado a San Juan Bautista. Se trata de una obra documentada, contratada en 1610”. Menciona también que existe en el templo el retablo mayor y otros de notable interés que “constituyen a formar un singular conjunto de valores artísticos, digno de ser preservado de reformas e innovaciones mediante la oportuna declaración monumental”.

Dos años más tarde, en 1972 por orden ministerial de 5 de septiembre del citado año, el retablo fue adquirido por el Estado español a través de la Dirección General de Bellas Artes⁹ (recordar que en esos años era director Florentino Pérez Embid) para ser instalado en la iglesia de la Anunciación templo filial del Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁰ en ese momento. Posteriormente según Decreto 2416/1974, de 20 de julio, se adscribe a la Universidad de Sevilla el Museo-Templo de la Anunciación. BOE núm. 205, de 27 /8/ 1974.

Desconocemos la fecha exacta de su instalación en la iglesia de la Anunciación. Sabemos que la inauguración del museo -templo de la Anunciación se realizó el 13 de julio de 1972 (Figura 3) y no consta que el retablo de San Juan Bautista estuviera instalado en el templo. Sí aparece mencionado en su nueva ubicación el año 1974, en la noticia de la inauguración de la exposición de “Nuevas adquisiciones del Museo” publicada el 6 de enero de ese año en el ABC. (Figura 4)

El motivo por el que se realizó este cambio de ubicación lo desconocemos. Coinciden varias cuestiones, en primer lugar el deterioro del convento¹¹ y su templo (Figura 5-6) unido a la

⁹La Dirección General de las Bellas Artes fue creada el día 26 de enero de 1915, bajo el entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. A pesar de sus escasos recursos iniciales, ha sobrevivido ejemplarmente dando lugar, pasados los años, al Ministerio de Cultura, actualmente Secretaría de Estado de Cultura. Es una de las más antiguas direcciones generales del Estado y ha mantenido la mayoría de sus competencias originales. En sus inicios, la Dirección General de Bellas Artes respondía a la voluntad de fortalecer administrativamente la organización del citado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que la facultó para tramitar los asuntos de construcciones civiles relacionados con monumentos nacionales, museos, escuelas artísticas, pintura, conservatorios de música y demás entidades de índole artística. Puede entenderse, por tanto, que la Dirección General de Bellas Artes constituye la unidad administrativa en torno a la cual se ha estructurado históricamente la acción pública estatal española en materia de cultura.

El Ministerio de Educación y Ciencia fue creado en los años 60 y se mantuvo como órgano competente en materia de Educación y cuestiones relativas a la Ciencia hasta 1996, año en que fue disuelto. El Patrimonio Artístico estaba regulado por la Ley de 13 de mayo de 1933 (Gaceta del 23), fijando como competencias de la Dirección General de Bellas Artes cuanto atañe a la defensa, conservación y adecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Para dar cumplimiento a esta Ley se crea la Junta Superior del Tesoro Artístico, que se divide en seis secciones: Monumentos histórico-artísticos; Excavaciones; Reglamentación de exportaciones; Museos; Catálogos e inventarios; y Difusión de la cultura artística. Disponible en la web de <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/50805>

¹⁰ Decreto 2321/1971, de 13 de agosto, por el que se constituye como filial del Museo de Bellas Artes de Sevilla el Museo-Templo de la Anunciación. BOE núm. 232, de 28 /9/1971.

¹¹ En esos años se publicaron en prensa diferentes artículos sobre el mal estado de conservación del convento: 12/10/1968 ABC Y 12/5/1968 ABC

revaloración- activación de la figura de Martínez Montañés (exposición 1969¹²) (Figura 7) a lo que se añade la idea que se tenía entonces del patrimonio como objeto artístico. En la actualidad, con la consideración contemporánea sobre el patrimonio, habría tenido un tratamiento muy diferente.

3. Análisis iconográfico.

El programa iconográfico lo componen trece pinturas sobre tablas y nueve relieves con la historia de la vida de san Juan Bautista¹³.

Los relieves, situados dentro del arco de triunfo, narran la vida del Bautista centrados por el Bautismo de Jesús en el primer cuerpo, flanqueado por cuatro pequeños relieves que representan la Predicación, el Encarcelamiento, la Presencia ante Herodes y la Degollación. El segundo cuerpo está presidido por el relieve del Nacimiento del Bautista y a los lados, los que representan la Despedida familiar y la Estancia en el desierto, mientras que en el ático se representa La Visitación de la Virgen.

Las tablas del pintor Juan de Uceda se hallan colocadas en los extremos del retablo así como otras cinco situadas en el banco. Las tablas presentan las siguientes escenas en el banco: los cuatro evangelistas san Mateo, san Juan, san Lucas y san Marcos y en la puerta del sagrario san Juanito. En el primer cuerpo a la izquierda la Aparición del ángel a Zacarías, la Predicación del Bautista; a la derecha, el Niño Jesús y san Juanito y san Juan y los fariseos. En el segundo cuerpo Salomé con la cabeza del Bautista y Traslado del cuerpo del Bautista, a la izquierda y la Muerte de santa Isabel y aparición de Dios Padre a san Juanito a la derecha.

El enorme éxito en los conventos sevillanos a comienzos del XVII de las figuras de los Santos Juanes, relacionados con la devoción inmaculista y ejemplos contrapuestos de la vida activa y la predicación -el Bautista- y de la contemplativa y de la oración -el Evangelista-, se reflejó en la habitual construcción en los cenobios de parejas de retablos usualmente dispuestos uno frente al otro para albergar sus imágenes. De aquí surgió una de las series iconográficas más logradas de la producción del maestro Juan Martínez Montañés, entre las cuales destacan las de San Isidoro del Campo (1610) y las realizadas para los conventos de San Leandro (1622), Santa Clara (1626) y Santa Paula (1638).

Los relieves del retablo son prácticamente semejantes a los que se conservan del desaparecido retablo del convento concepcionistas de Lima (1607-17 y 1622), conservado actualmente en la catedral de dicha ciudad y también realizado por Montañés y Uceda con anterioridad al del Socorro. Esto hace pensar que la orden concepcionista habría diseñado un programa relativo a la vida de san Juan Bautista que es repetido posteriormente en otros conventos de la misma orden.

12 11/3/1969 ABC: Apertura de la exposición "Martínez Montañés y su época" en el Museo provincial de Sevilla.

13 Como ya se ha indicado partimos de la fichas catalográficas del patrimonio de la Universidad de Sevilla 1608-00-IA-RET que tiene asociado veinticuatro elementos.

4. Análisis morfológico-estilístico.

En relación con su estructura arquitectónica el retablo tiene planta lineal y está constituido por un sotobanco con una mesa de altar adosada, un banco, dos cuerpos con cinco calles y ático, y los elementos sustentantes son columnas de orden corintio de fuste estriado.

Muestra las características morfológicas habituales de los retablos manieristas, donde se ordenan las historias de la narración en cajas o encasamientos formando un esquema reticular.

Según la clasificación que realizó Hernández Díaz, en atención a la liturgia y la composición tectónica, al estudiar la producción retablística de Martínez Montañés, incluye este retablo en el tipo que denomina retablo portada¹⁴. Relaciona sus antecedentes estéticos y morfológicos con Alberti y Palladio y lo describe como una composición exterior, a manera de pórtico, que cobija al retablo propiamente dicho.

Desde el punto de vista del análisis artístico, como señalan los historiadores Francisco Herrera, Fátima Halcón y Alvaro Recio (2009), muestra un diseño de estructura anacrónica, ya que el empleo del arco de triunfo para articular el retablo era una fórmula muy utilizada en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI, e introduce nuevas soluciones ya empleadas por Martínez Montañés en obras anteriores como la composición del ático similar al utilizado en el retablo de El Pedroso, los óvalos rematados por pirámides, el frontón curvo con los *putti* descansando sobre ellos o las guirnaldas de flores en los extremos del friso del segundo cuerpo, fórmulas tomadas de los tratados de Palladio y Vignola aunque demuestra también sus conocimientos de otros tratados como el de Alberti.

Según la transcripción parcial del documento contractual se pueden conocer algunas de las condiciones técnicas de su ejecución que aportan datos relevantes sobre la realización del ensamblaje y su preparación para la policromía. Se insiste en la preocupación y el interés por la buena ejecución de la obra, “se ha de aparejar de muy lindos aparejos de manera que todo lo que se obrare sobre ello sea perpetuo”. Esto era algo común en los documentos contractuales de esta época.

Se indica expresamente que “ todo el ensamblaje de este retablo ha de ser de madera de borne muy bien hecho de muy lindos elegimientos y sobrepuestos embisagradas las juntas y bien clavadas todas las molduras de manera que toda la obra sea muy perpetua”. También se detalla que “ la pintura y estofado de esta obra ha de ser hecha por este orden que todo lo que fuere arquitectura y talla ha de ser de oro limpio fino y bien resanado como si no hubiese de llevar color ninguna encima no embargante que ha de llevar en lo que es tablero liso del banco como en los pedestales de las columnas y el friso de la cornisa del primer cuerpo algunos cogollos de estofado de punta de pincel”.

Respecto a la policromía de los relieves se refiere “que las historias de escultura han de ser todas las ropas estofadas de sus colores finas y en ellas hechas algunos brocados telas y

14 Según Palomero lo cataloga en la tipología de “arco de triunfo” deriva de los que se realizan en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. Las escenas laterales actúan como pilastras, entre las que se tiende un arco de medio punto. En el ático se dispone el tema de la Visitación, a imitación del “titulus” en los arcos de triunfo.

otras labores que enriquezcan las figuras y descubran el oro que esta debajo el cual ha de quedar muy lucido y conforme a muy buena obra y todas las encarnaciones de las dichas historias y figuras han de ser de punta de pincel que llaman encarnacion mate la cual ha de ser hecha con sus diferencias de edades”.

El empleo de las encarnaduras mates es una innovación que Francisco Pacheco introduce en los primeros años del siglo XVII respecto a cómo policromar las imágenes.

La figura de Juan de Uceda es todavía escasamente conocida, se avanzaron algunos datos en el conocimiento de su desarrollo profesional como pintor en el estudio sobre la pintura sevillana de los profesores Valdivieso y Serrera (1985), evidenciando el papel secundario que su pintura tuvo en el panorama de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII.

Su labor como policromador de retablos e imágenes de escultura policromada es todavía bastante desconocida aunque sí se conoce su colaboración con otros artistas sevillanos de los primeros años del XVII, Juan de Oviedo, Francisco Pacheco o Juan Martínez Montañés. Sin embargo, esa faceta profesional prácticamente no ha sido estudiada.

5. Análisis funcional y /o uso

Los retablos representan una categoría muy específica del legado cultural de una comunidad siendo creados para transmitir un mensaje religioso mediante su estudiado programa iconográfico y su morfología formando parte de la veneración de los feligreses que acuden a las iglesias, por lo que es posible apreciar en estos objetos una gran variedad de valores consustanciales a ellos. Desde siempre se ha reconocido su valor artístico e histórico. No obstante, los retablos no son sólo objetos históricos y obras de arte, sino que también, forman parte de la vida religiosa y social de una comunidad.

Los retablos son elementos artísticos pero sobre todo son contenedores de imágenes religiosas cargadas de significados cuya función en ambos casos siguen vigentes. La visibilidad de estas devociones/cultos se hacen presentes en su arquitectura lignaria como elementos perceptibles por sus devotos.

En este sentido, desde su ejecución el retablo de san Juan ha tenido un uso religioso ligado al culto en el templo del convento de Santa María del Socorro. Se crea para estar ubicado junto a la reja del coro y su altar su altar albergaba el sagrario como consta a principios del siglo XX.

Este uso se ve modificado al trasladarse de ubicación en los años 70. Cambia de un espacio religioso de uso reducido al ser el templo de un convento de clausura a otro entorno cultural también, pero con otras connotaciones de uso (como sede del paraninfo universitario y emplazamiento de una hermandad de penitencia) dejando de estar su altar consagrado.

6. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.

No consta documentalmente ninguna restauración. Se menciona el deterioro de las tablas del banco en la publicación de 1973: Nuevas adquisiciones y restauraciones del Museo de Bellas



Artes de Sevilla. En este sentido recalcar que en esa misma publicación si se señalan aquellas obras que han sido restauradas.(Figura 8) (Ver III.5.2 Estudio técnico/ intervenciones anteriores del documento del proyecto)

7. Propuesta de estudio y puesta en valor

Hemos de incidir en una serie de factores determinantes en el bien, es una interpretación que puede ser plural y cambiante.

El retablo al cambiar de ubicación ha cambiado su función comunicativa y ha pasado a ser, fundamentalmente, una obra emblemática de la producción de Martínez Montañés. Ya no es solamente una obra de contenido religioso, puesto que ha perdido su uso devocional-litúrgico (que no su significado) y, sin embargo, ha ido adquiriendo gran importancia su valor artístico, histórico, estético y testimonial, entre otros.

Una realidad compleja desde tres aspectos concretos: el material (formal y técnico), el conceptual (ideológico y espiritual) y el iconográfico. Estos aspectos deberán ser analizados en una síntesis diacrónica que evidencia los momentos claves de inflexión que ha conocido el retablo desde el siglo XVII a nuestros días.

Se propone ahondar en un estudio histórico-artístico del retablo que permita ponerlo en relación con sus antecedentes y además analizar y estudiar los distintos significados de la obra en relación con los procesos históricos concretos en los que ha estado inserto y como se ha ido adaptando a ellos.

Tradicionalmente, el interés por Martínez Montañés se ha incardinado en el viraje triple de las facetas hombre (orientado hacia una onda dimensión de lo espiritual), obra y estilo. Una visión distorsionada, romántica del creador de la obra no ha tenido en cuenta que en la gestación y en la ejecución participaban otros autores como es el caso que nos ocupa, por lo que también planteamos profundizar en todos los aspectos ligados al encargo, concepción, diseños y autorías.

Se incidirá, además, en el estudio de la policromía que cuenta con escasos estudios, en comparación con otras técnicas, derivando en una visión superficial de este arte. El conocimiento de los pintores que emplearon esta técnica, así como sus características particulares, son en ocasiones ignorados. Gran parte de los artistas desconocidos, trabajan en algunos de estos talleres principales, pues necesitaban numeroso personal para abarcar los grandes conjuntos retablisticos.

8. Fuentes de información/documentación

Consulta del catálogo de la web del patrimonio de la Universidad de Sevilla. Las 24 fichas asociadas al Conjunto Retablo de San Juan Bautista. Disponible en <http://www.patrimoniointeractivo.us.es/>.



Consulta del catálogo de la Fototeca Universidad de Sevilla. Son 6 las imágenes que allí se conservan.

Consulta de BOE

Antigua Universidad Literaria, de Sevilla. Inscrito BIC Monumento GACETA de Madrid núm. 155, de 4/ 6/1931

Decreto 312/1969, de 13 de febrero, por el que se declara Monumento Histórico Artístico el edificio de la antigua Universidad Literaria, de Sevilla. BOE núm. 53, de 03/03/1969

•Resolución por la que se incoa expediente de declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor del Convento del Socorro, de Sevilla. BOE núm.197, de 18 /8/ 1969

Decreto 996/1970, de 12 de marzo, por el que se declara monumento histórico-artístico el convento de Santa María del Socorro, de Sevilla. BOE núm. 84, de 8/4/1970.

Decreto 2321/1971, de 13 de agosto, por el que se constituye como filial del Museo de Bellas Artes de Sevilla el Museo-Templo de la Anunciación. BOE núm. 232, de 28 /9/1971.

Orden sobre régimen del Panteón de Sevillanos Ilustres del Museo-templo de La Anunciación, de Sevilla. BOE núm. 106, de 3 /5/ 1973.

Decreto 2416/1974, de 20 de julio, por el que se adscribe a la Universidad de Sevilla el Museo-Templo de la Anunciación. BOE núm. 205, de 27 /8/ 1974.

Hemeroteca digital del ABC

30/1/1944, 13/12/1944, 12/5/1968, 11/3/1969, 22/6/1969, 14/8/1971, 14/6/1972, 27/6/1972, 13/7/1972, 14/7/1972,6/1/1974, 6/6/1997, 10/6/1997

Archivo: Archivo General Andalucía

-UNIVERSIDAD (profesor, catedrático, vicerrector): ESCUELA DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA (catedrático, director) 1926-1955.

Profesor y Director del Instituto Murillo, Presidente del Patronato de la Junta de Obras de la Universidad; Presidente de la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos, Vocal de la Comisión Diocesana de arte religioso.

Correspondencia 1926-1955 Signatura 50

Informes 1938-1955 Sigantura 51



Documentación personal 1025-1954 Signatura 51

Recortes de prensa 1947-1954 Signatura 51

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE EN LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA, CATEDRÁTICO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA, PRESIDENTE ACADEMIA DE BELLAS ARTES SANTA ISABEL DE HUNGRÍA: 1968-1997

Correspondencia 1968-1997 Signatura 110-117

Informes, discursos s.f (sin fecha) Signatura 118

Documentación de participación en Órganos colegiados 1968-1997 Signatura 119

Recortes de prensa 1968-1997 Signatura 120

Bibliografía

Álvarez Lazaro, Pedro (director): Cien años de educación en España: en torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Fundación BBVA, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2002

Campos, Francisco Javier y Fernández de Sevilla(coord.): La clausura femenina en España: Actas del Simposium : 1/4-IX-2004, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004

Fernández López, José: Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992

Fraga Iribarne, M.^a Luisa: conventos femeninos desaparecidos en el siglo XIX. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1993

Gabardón de la Banda, Fernando: Las concepcionistas franciscanas de Sevilla: el convento de Santa María del Socorro en X Curso de Verano "EL Franciscanismo En Andalucía" Priego De Córdoba, 2004

Halcón, Fátima: el pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima. En Laboratorio de Arte, 2002

Halcón, Fátima, Herrera Francisco, Recio, Álvaro: El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad, Diputación Provincial de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, Sevilla, 2009

Hernández Díaz, José: Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina Homenaje a Martínez Montañés, Boletín de Bellas Artes, 1^a Época, nº 4, 1939.



Idém: Florentino Pérez Embid y el arte hispalense. Boletín de Bellas Artes, 2ª Época, nº III, 1975.

Idem: Martínez Montañés, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987

Idem: Martínez Montañés, Diputación provincial de Sevilla, Sevilla 1992

Jiménez Sánchez, Antonio Jesús: Las Monjas Concepcionistas en Andalucía en Málaga en La clausura femenina en España : actas del simposium : 1/4-IX-2004 /coord Por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2, 2004,

Lafita y Díaz. J., Conferencia sobre el retablo de San Juan Bautista de la iglesia conventual de Nuestra Señora del Socorro, Boletín de Bellas Artes, 1ª Época, nº 4, 1939.

López Martínez, Celestino: Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932

Morales Martínez Alfredo, Valdivieso Gonzalez, Enrique: Sevilla oculta monasterios y conventos de clausura, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991

Muñoz Viñas, Salvador: Teoría contemporánea de la restauración, Editorial Síntesis, Madrid, 2010

Muro Orejón, A., Juan Martínez Montañés, arquitecto de retablos. Boletín de Bellas Artes, 1ª Época, nº 4, 1939.

Palomero Páramo, Jesús: El retablo sevillano del renacimiento análisis y evolución (1560-1529) Diputación provincial de Sevilla, Sevilla 1982

Idem, Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento en revista IMAFRONTE. N. Os 3-4-5. 1987-88-89.

Passolas Jaúregui, Jaime y López-Fe y Figueroa, Carlos: Juan Martínez Montañés, Ediciones Tartessos, Sevilla 2008

Pérez Cano, Teresa y Mosquera Adell, Eduardo: Arquitectura en los conventos de Sevilla, Consejería de Cultura, Sevilla, 1991



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

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

Estudio histórico artístico

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

Valle Pérez Cano. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Fdo.: Eva Villanueva Romero

Fdo.: Valle Pérez Cano



DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Figura 1



Fototeca Universidad de Sevilla 1937

En el Museo de Bellas Artes Inauguración de la exposición de nuevas adquisiciones

A las trece horas de ayer se inauguró en la Sala de Exposiciones Temporales del Museo Provincial de Bellas Artes, una valiosísima muestra de las nuevas adquisiciones hechas por esta pinacoteca, así como de los primeros fondos adquiridos por el Estado español para la que será Casa-Museo de Murillo.

Presidió el acto el director y presidente del Patronato y director de Bellas Artes, don José María Benjumea, acompañado de la viuda de don Gustavo Bacarissas; vicedirector de Bellas Artes, señor Cortés Pacheco; vocal, don Antonio Gómez Castillo; director de la Casa-Museo de Murillo, don Manuel Rodríguez Buzón; presidente de la Academia de Buenas Letras, señor Gutiérrez Alviz; don Antonio Sancho Gorbacho, don José María del Rey Caballero, don Santiago Martínez Martín y el maestro Izquierdo, así como otras destacadas personalidades.

Se inició el acto con unas palabras de don José María Benjumea, quien destacó que lo más importante entre las adquisiciones que figuraban en la exposición sobresale un «goya» y un «zurbarán», de tema desconocido en el maestro. Para confirmar y garantizar esta pintura vino desde París la más alta autoridad zurbarnista actual, Mr. Paul Guinand.

Figura también un buen cuadro de Pacheco, que se compró en el mercado, como, asimismo, un extraordinario retablo de Martínez Montañés, que estaba en el convento del Socorro, de Sevilla, y que, según el profesor Hernández Díaz, pertenece a lo que él llamó «época magistral del escultor». El Museo —dice— lo ha llevado a la iglesia-museo de la Anunciación, antigua Universidad, que depende del museo. Hay que destacar —añade— un otro retablo, que también se atribuye a Pedro Millán, que fue encontrado por el arquitecto señor Manzano hecho pedazos y aprovechado como elemento de relleno en el banco de un altar en la parroquia de Santa Ana. Dicha figura ha sido restaurada por el señor Peláez y puede contemplarse en la sala número 2 de este museo.

Destaca entre las restauraciones llevadas a cabo, un Cristo del siglo XV, una cabeza de F. Roldán, y parte de un retablo documentado de Martínez Montañés, por el señor Luna. Figura —añade— un Crucificado de Zurbarán, de la Casa de Misericordia de Sevilla, de gran valor, que quiero agradecer públicamente a la junta rectora de dicha Casa y muy especialmente a don Mario López Rodríguez, a cuya sensibilidad e inteligencia debemos este depósito.

También podrán ver —agrega— un cuadro de Gonzalo Bilbao, donado por don Francisco Blázquez Bares, y varios de Miguel Ángel del Pino, y que, según sus deseos, sus testamentarios, don Julio Salvador y don Eloy Domínguez, entregaron a este museo. Asimismo podrán admirar algunos cuadros y objetos primeras compras para la Casa-Museo de Murillo, dependiente de este museo.

Por último —terminó diciendo—, quiero agradecer a los señores Luna y Rodríguez Buzón la redacción del catálogo; a la Caja de Ahorros San Fernando, la ayuda que nos presta para su publicación, y a la Dirección General de Bellas Artes, gracias a cuyas ayudas se han podido realizar estas valiosísimas adquisiciones. (Fue muy aplaudido.)

Seguidamente se giró una detenidísima visita a la exposición, que consta de cuarenta y ocho objetos entre cuadros, esculturas y piezas de mobiliario, siendo muy felicitado el señor Benjumea por tan magnífica exposición.

Por último, en uno de los salones del museo se ofreció un vino de honor.

Clausura de la III Exposición Provincial de Pintura

Ayer, en el Salón de Exposiciones del Club La Rábida, tuvo lugar la clausura de la III Exposición Provincial de Pintura, que, organizada por la Delegación Provincial de Cultura, a través de la Federación de Círculos Culturales del Movimiento, se ha venido celebrando en los Círculos de toda la provincia y ahora se ha celebrado en nuestra ciudad, en el citado club, como previa a la Exposición Nacional que se celebrará en breve fecha.

El jurado estuvo compuesto por los pintores don Santiago del Campo, don Manuel Álvarez Fijo y don José Luis Mauri Rivero, quienes otorgaron un primer premio de diez mil pesetas y placa de plata a don Carlos Jiménez Martín, de Sevilla, por su obra «Fria y tranquila»; un segundo de siete mil quinientas pesetas y placa de plata, a don Feliciano Díaz Risco, de Osuna, por su obra «La pareja del gallo»; tercer premio, de seis mil pesetas y placa de plata, al señor Boro Sulfo, por su obra «Homenaje al 49».

La entrega de premios se celebró antes de la clausura, y en ella se pronunciaron unas palabras por el delegado provincial, don Pedro Ruiz Berdejo, quien agradeció la colaboración prestada por los artistas de la provincia a esta muestra, que ya se está convirtiendo en algo tra-

«PINTURA ANDALUZA ACTUAL»

El próximo miércoles, a las ocho y cuarto de la tarde, tendrá lugar la reapertura de la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros San Fernando, con la inauguración de la muestra «Pintura andaluza actual. Pintores malagueños», organizada dentro del programa de actividades culturales de dicha entidad.

En la exposición se presentan obras de los artistas malagueños Alberca, Brinkmann, Dámaso Ruano, Jiménez Labrador, Maruna y Peinado.

La exposición es de carácter adicional, y que será base de la Exposición Nacional, que tanto interés ha despertado, y que servirá para la promoción de valores de la pintura que de otra suerte no tendrían oportunidad de dar a conocer su obra.

Galería Lambert. Mateos Gago, 15. «Cien años de Pintura Andaluza». De 11 a 1,30 y de 6 a 9 de la tarde.—R.

Galería Juana de Alzapuru. Canalejas, 10. Primer premio selección de pintores jóvenes.—R.

Galería de Arte Don Manuel. Plaza Alianza. Litografías J. Herrera.—R.

GENERAL OPTICA

Para su nuevo establecimiento de óptica

EN SEVILLA

PLAZA NUEVA, 14

PRECISA:

- DIRECTOR
- OPTICO DIPLOMADO
- DEPENDIENTES
- MONTADORES
- CAJERA
- APRENDICÉS

OFRECEMOS:

- Buena remuneración, según aptitudes
- Posibilidad de promoción
- Cursos de capacitación
- Agradable ambiente de trabajo

Los interesados deberán escribir de puño y letra, con todos los datos de su historial profesional, adjuntando FOTOGRAFIA, a:

GENERAL OPTICA

DEPARTAMENTO DE PERSONAL
CALLE ANDRADE, 128 BARCELONA-5
RESERVA ABSOLUTA

APERTURA DE LA EXPOSICIÓN "MARTINEZ MONTAÑÉS Y SU ÉPOCA"

Presidió el director general de Bellas Artes y pronunció un discurso el señor Hernández Díaz

Con asistencia del director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez Embid, que ostentaba para este acto la especial representación del ministro de Educación y Ciencia, se celebró el pasado domingo la inauguración de la Exposición «Martínez Montañés y su época», en el Museo Provincial de Bellas Artes.

Estuvieron presentes al acto, con los académicos de la Real de Santa Isabel de Hungría, organizadora de la exposición, su presidente, don José Hernández Díaz; el jefe de la Región Aérea del Estrecho, teniente general Salas Larrazábal; el rector de la Universidad, don José A. Calderón Quijano; gobernador militar, señor Collantes de Vidal, que representaba al capitán general de la Región; canónigo don José Sebastián y Banderán, presidente de la Real de Buenas Letras, en representación del cardenal; teniente de alcaide don Antonio Sancho, que llevaba la representación del alcalde, y numeroso público.

El presidente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, señor Hernández Díaz, pronunció un breve discurso presentando la exposición; hizo notar la presencia en la exposición de las esculturas de San Isidoro del Campo, por la feliz casualidad de encontrarse en restauración la iglesia del monasterio.

Seguidamente autoridades e invitados recorrieron la exposición, oyendo las interesantes observaciones del señor Hernández Díaz. La exposición quedará abierta hasta pasadas las fiestas primaverales.

Contenido de la muestra antológica

El pasado año se cumplió el cuarto centenario —1568-1968— del nacimiento del famoso escultor Juan Martínez Montañés, en Alcalá la Real, actual provincia de Jaén. La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y el Laboratorio de Arte de nuestra Universidad celebraron a su tiempo diversos actos conmemorativos. Faltaba la deseada y conveniente exposición antológica, que el pasado domingo fue inaugurada.

Con el recuerdo de las recientes exposiciones de Velázquez y de Zurbarán en el Casón del Retiro, en Madrid, quizás algunos hubieran deseado una exposición montañesina en el Casón; es posible que celebrada allí hubiese alcanzado mayor difusión. Pero es imposible encontrar para la obra de Montañés más adecuado ambiente que el antiguo convento de la Merced —nuestro Museo Provincial—, concebido y alzado por Juan de Oviedo y de la Bandera en tiempos de madurez del gran escultor.

Es posible que a cualquier visitante se le ocurra desear una más moderna instalación museística de las tallas; nosotros pensamos que la instalación es perfecta.

La muestra ofrece una amplia visión, con las inevitables lagunas —grandezas y miseria de estas exposiciones, dijo Hernández Díaz— de la imaginaria sevillana en torno a Montañés, de la que precedió y de la que siguió —discípulos y seguidores— a la obra del gran maestro escultor.

Entre los apremontañesinos están representados Isidro de Villoldo, con un Calvario procedente de La Cartuja; Bautista Vázquez, el viejo, con la Virgen de las Fiebras, y Bautista Vázquez, el mozo, con la Santa Ana de la Universidad, éntomos, Hernández, con la Virgen de la Paz, de Santa Cruz, y la Inmaculada, de

San Andrés; Andrés de Ocampo, con dos tallas del retablo mayor de San Martín, y Gaspar Núñez Delgado, con una Inmaculada, de San Andrés, y una cabeza del Bautista, de la colección González-Nandín. En el centro, el San Jerónimo de Torrigiano.

El núcleo principal de la obra expuesta lo constituyen las tallas de Martínez Montañés. Aun con lamentables ausencias, como el Cristo de Vázquez de Leca o el San Francisco del convento de Santa Clara, la presencia de las tallas de San Isidoro del Campo es más que suficiente para elevar esta exposición al más alto nivel. Excepto los relieves del retablo mayor de San Isidoro del Campo, toda la obra montañesina en aquel famoso cenobio está aquí, incluso las estatuas orantes de los sepulcros de Guzmán el

Bueno y su esposa. Es un gran acontecimiento artístico la presencia de estas tallas en la exposición, especialmente las pequeñas esculturas de la capilla del Reservado, que raras veces pueden ser vistas, y a pesar de muy reproducidas, son, en verdad, casi desconocidas. Ocupa el centro del salón el grandioso San Jerónimo penitente que preside el retablo mayor de San Isidoro. Al fondo, cerrando la exposición, el Cristo de los Desamparados, del convento carmelita del Santo Ángel, y a uno y otro lado, las estatuas orantes de Guzmán el Bueno y su esposa, doña María Alonso Coronel, procedentes de los sepulcros en la capilla mayor de San Isidoro del Campo, que fundaron para su enterramiento.

De los discípulos y seguidores están representados Juan de Mesa, con ocho tallas: Solís, José de Arce, Juan de Oviedo el Mozo y Alonso Cano, con tres esculturas, entre éstas la bellísima Virgen de la Oliva, de Lebría. Quizás algunas obras de Pablo de Rojas y de los hermanos García habrían redondeado el interés de la exposición. En las galerías del claustro se presentan ampliaciones fotográficas de los retablos y esculturas no expuestos.—J. I.G.

¿Por qué vendemos más?

* porque
Vd. quiere
un coche
económico



SEAT
850

● En efecto: Con un consumo de 6,5 litros, 5 personas y su equipaje se trasladan 100 km., eso supone que cada kilómetro resulta 0,12 pts. por persona. ● Pero también ahorra los impuestos, ya que su motor de 42 CV. le permite alcanzar una velocidad de 120 km/hora. ● Es silenciosa su suspensión (su precio es de 75.900 pts.). ● Ahorre gastos de impuestos ya que su potencia fiscal es baja (7 HP). ● Son sencillas sus reparaciones pues aparte de la ya consagrada duras, es el automóvil que cuenta con más piezas en todo el mundo disponibles a corto servicio. ● No gasta agua al arrancar. El agua se recicla, así como los aceites "se rellenan", y el ruido del coche a su punto más bajo es mínimo. ● En toda España cuenta con la seguridad del Servicio Oficial Seat.



SEAT 850 "Especial"
Precio: 66.400 pts.

La gama
"850"
está
completa.



SEAT 850 "Coupe"
Precio: 105.000 pts.



SEAT 850 "Especial"
4 puertas
Precio: 94.500 pts.

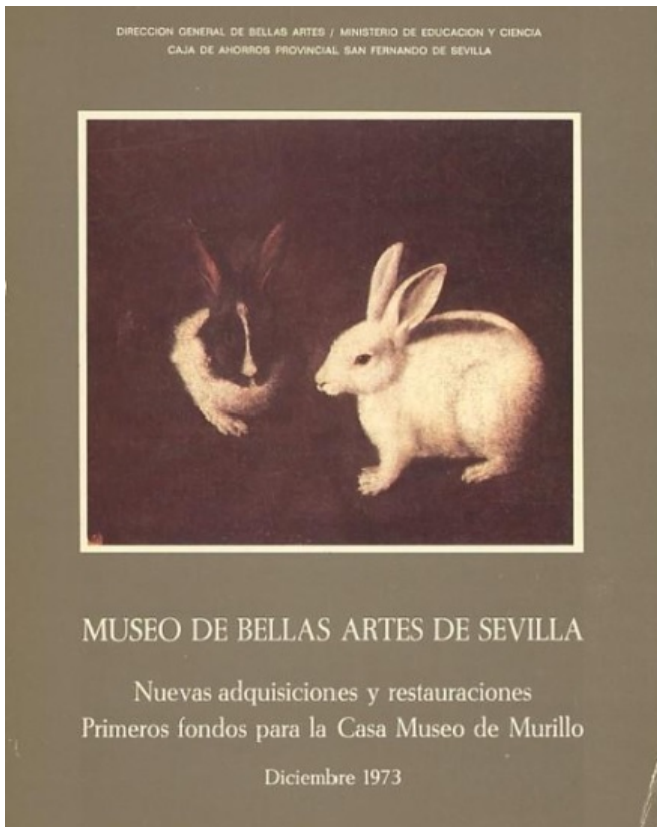
FILIAL IV ZONA

Gaspar Alonso, 1. Teléf. 231931.
JOAQUÍN MAURI, S. A.
Gonzalo Bilbao, 29. Tel. 251306.

SEIDA

Carretera Carmona, 6. Tel. 350608.
TALLERES FLORIDA, S. A.
Autopista San Pablo, Tel. 256300

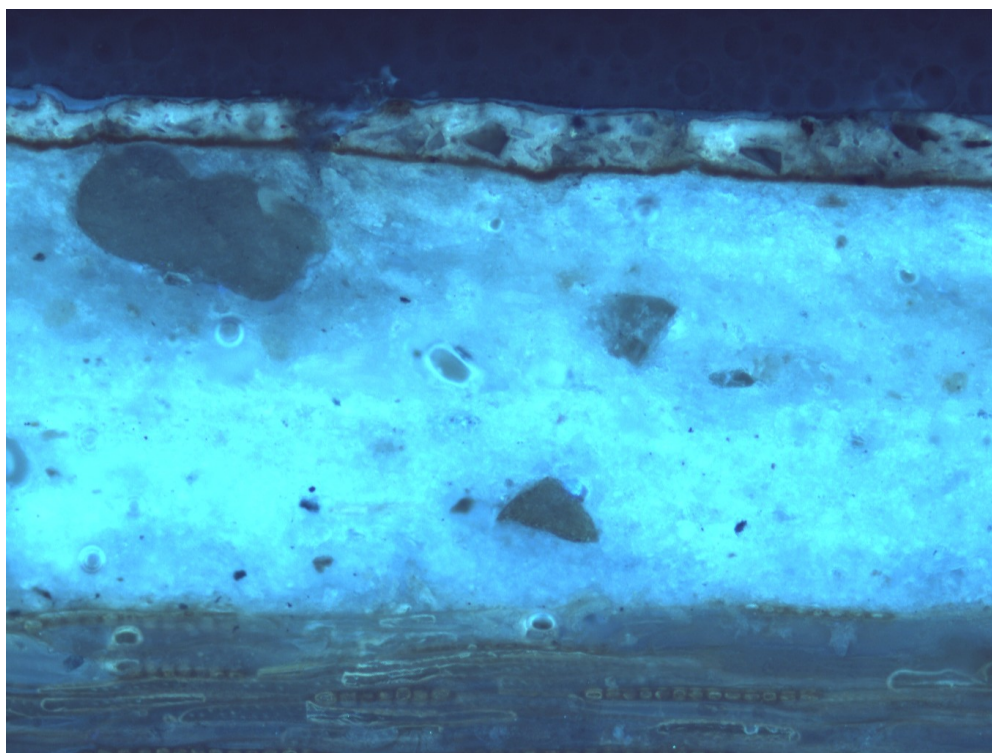
Figura 8



Portada y página interior de la publicación. Nuevas adquisiciones y restauraciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla. 1973



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA
IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN (SEVILLA)
ABRIL, 2017



1. INTRODUCCIÓN

Para la realización de este estudio se han analizado cinco muestras de policromía del Retablo de S. Juan Bautista (Iglesia de la Anunciación, Sevilla). Tres de las muestras corresponden a la policromía del retablo y dos a pinturas sobre tabla situadas en el retablo.

2. MATERIAL Y MÉTODO

2. 1. Descripción y localización de las muestras.

Las muestras analizadas son:

-**SJQ2**_Dorado y purpurina sobre el retablo.

-**SJQ3**_Policromía de la pintura sobre tabla "Aparición de Dios Padre a San Juanito", color oscuro.

-**SJQ5**_Policromía verde del estofado en el relieve escultórico "San Juan Bautista niño atendido por ángeles".

-**SJQ6**_Policromía roja de la túnica del personaje femenino en el relieve escultórico de "Despedida de San Juan Bautista de sus padres".

-**SJQ7**_Policromía de la pintura sobre tabla " San Mateo", color claro.

La localización de las muestras se indican en la figura 1.

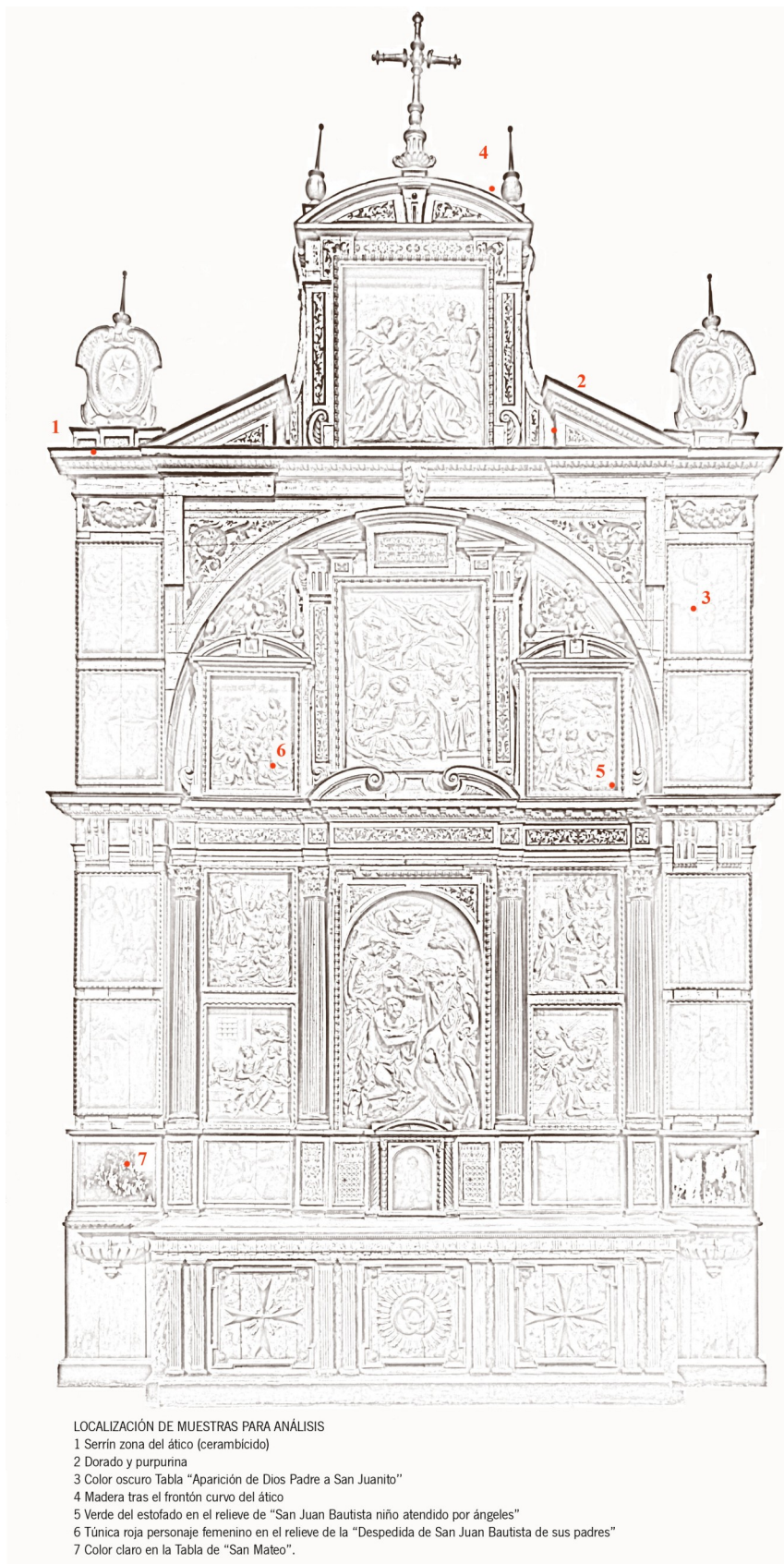


Figura 1. Localización de las muestras extraídas (realizada por Rocío Magdaleno).

2. 2. Métodos de análisis

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Observación al microscopio óptico de fluorescencia de la sección transversal (estratigrafía) de la muestra para determinar elementos fluorescentes.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas inorgánicas.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier. Este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Los análisis, en el caso de realizarse, se llevan a cabo entre 4400 cm⁻¹ y 370 cm⁻¹, en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance).
- Cromatografía en fase gaseosa acoplada a espectrometría de masas, para la determinación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como las proteínas y las gomas – polisacárido (goma arábiga y productos afines). Para los análisis de sustancias lipófilas, las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II (método MPII). Para los hidratos de carbono y las proteínas se lleva a cabo una hidrólisis con HCl 6M asistida por microondas y una derivatización con BSTFA (método TMS, principalmente para analizar hidratos de carbono) o TBDMSTFA (método TBDMS, principalmente para aminoácidos y ácidos grasos) en acetonitrilo de los ácidos grasos, aminoácidos y monosacáridos resultantes. Este estudio ha sido realizado por Larco Química y Arte, S.L.

3. RESULTADOS

Muestra: SJQ2

Descripción

Dorado y purpurina sobre el retablo.

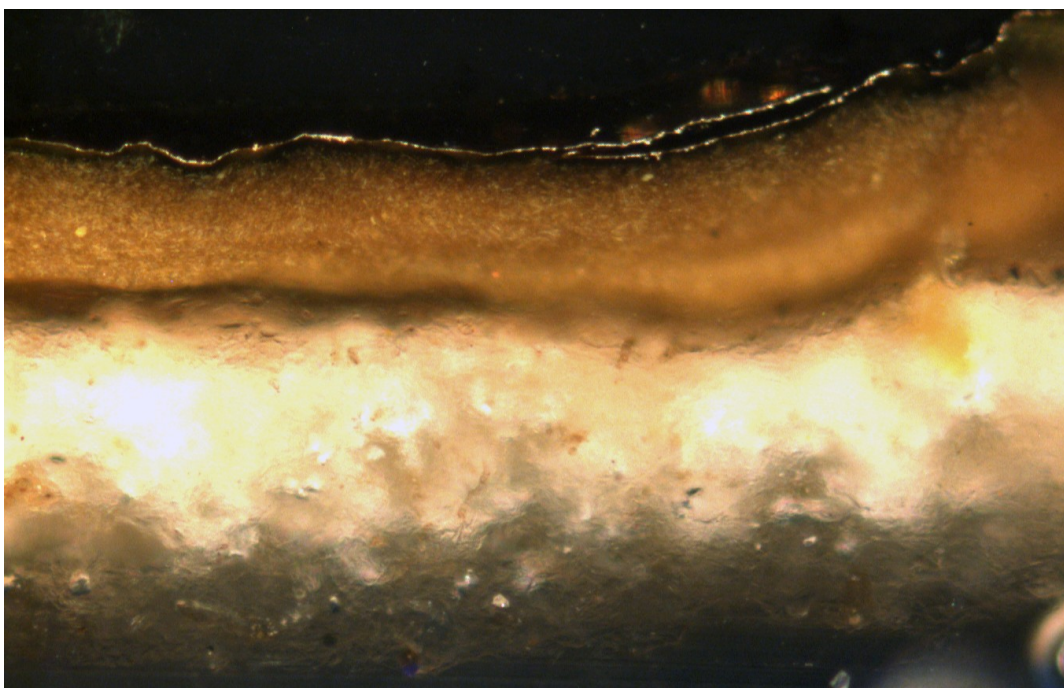


Fig 2. Estratigrafía de la muestra SJQ2, MO (X20).

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Primera capa de preparación compuesta por yeso. El espesor máximo medido es de 224 micras.
- 2) Capa de bol. Espesor que oscila entre 18 y 68 micras.
- 3) Lámina dorada compuesta por latón con una composición del 90% de cobre y 10% de cinc.

Nota: En algunos puntos sobre la lámina de dorado se ha encontrado repintes de cromato de plomo (amarillo de cromo), pigmento empleado a partir de 1818 (posterior finales XVIII-principios XIX).

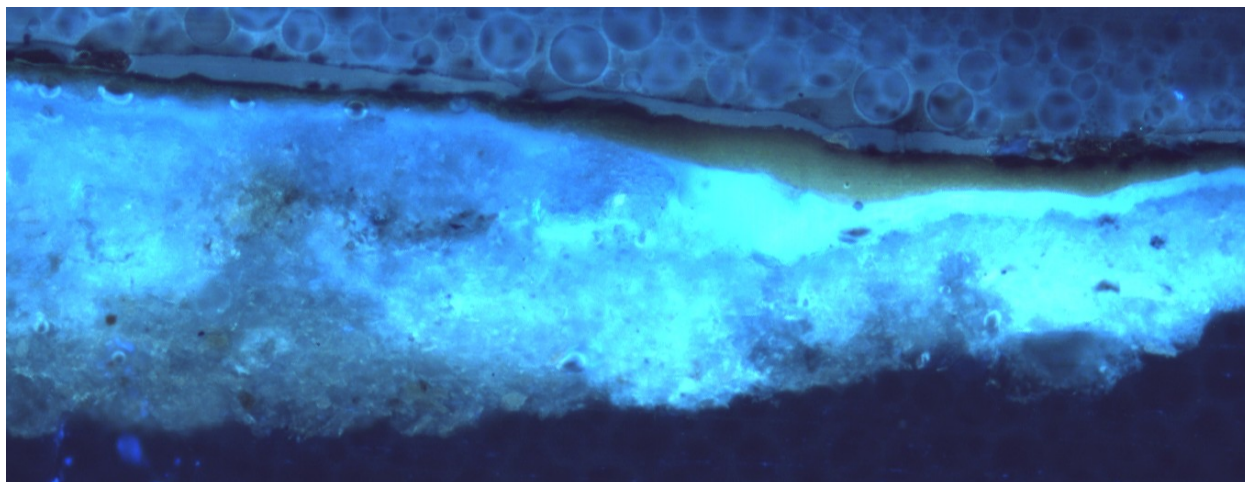


Fig 3. Estratigrafía de la muestra SJQ2, MO, luz UV,(x10).

Muestra: SJQ3

Descripción

Policromía de la pintura sobre tabla "Aparición de Dios Padre a San Juanito", color oscuro.

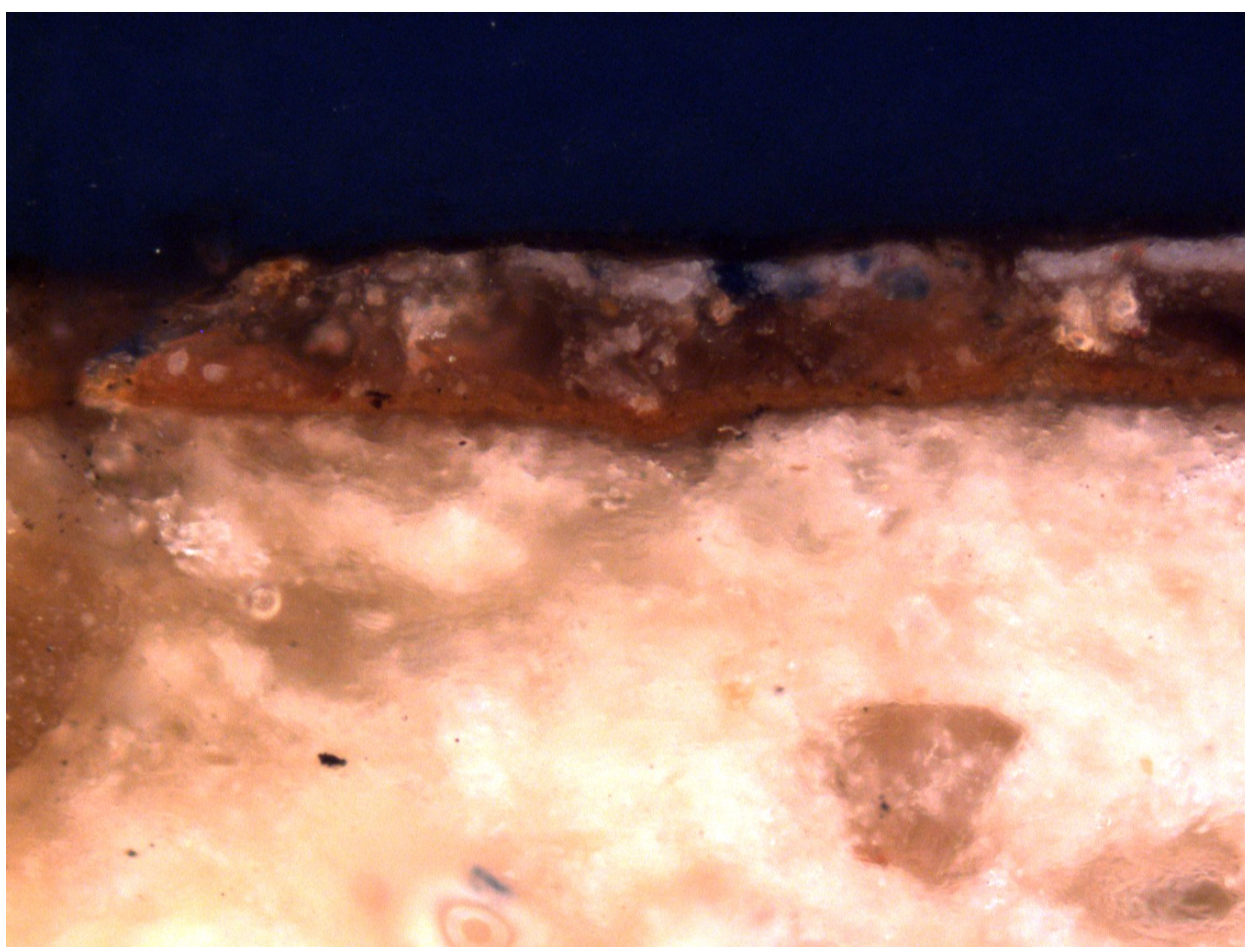


Fig 4. Estratigrafía de la muestra SJQ3, MO (x20).

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Capa de preparación compuesta por yeso. Tiene un espesor homogéneo de 460 micras.
- 2) Capa de grano muy fino compuesta por blanco de plomo, tierras rojas y granos de calcita. Espesor muy homogéneo de 20 micras.

- 3) Capa de policromía con granos gruesos compuesta por tierras rojas y en menor cantidad blanco de plomo, granos de calcita y granos de esmalte. Espesor medio medido de 28 micras.
- 4) Capa de policromía compuesta por blanco de plomo en grano fino y en mayor cantidad que la capa 3, granos de azurita, esmalte, tierras rojas y calcita. El espesor es de 20 micras.
- 5) Capa de barniz.

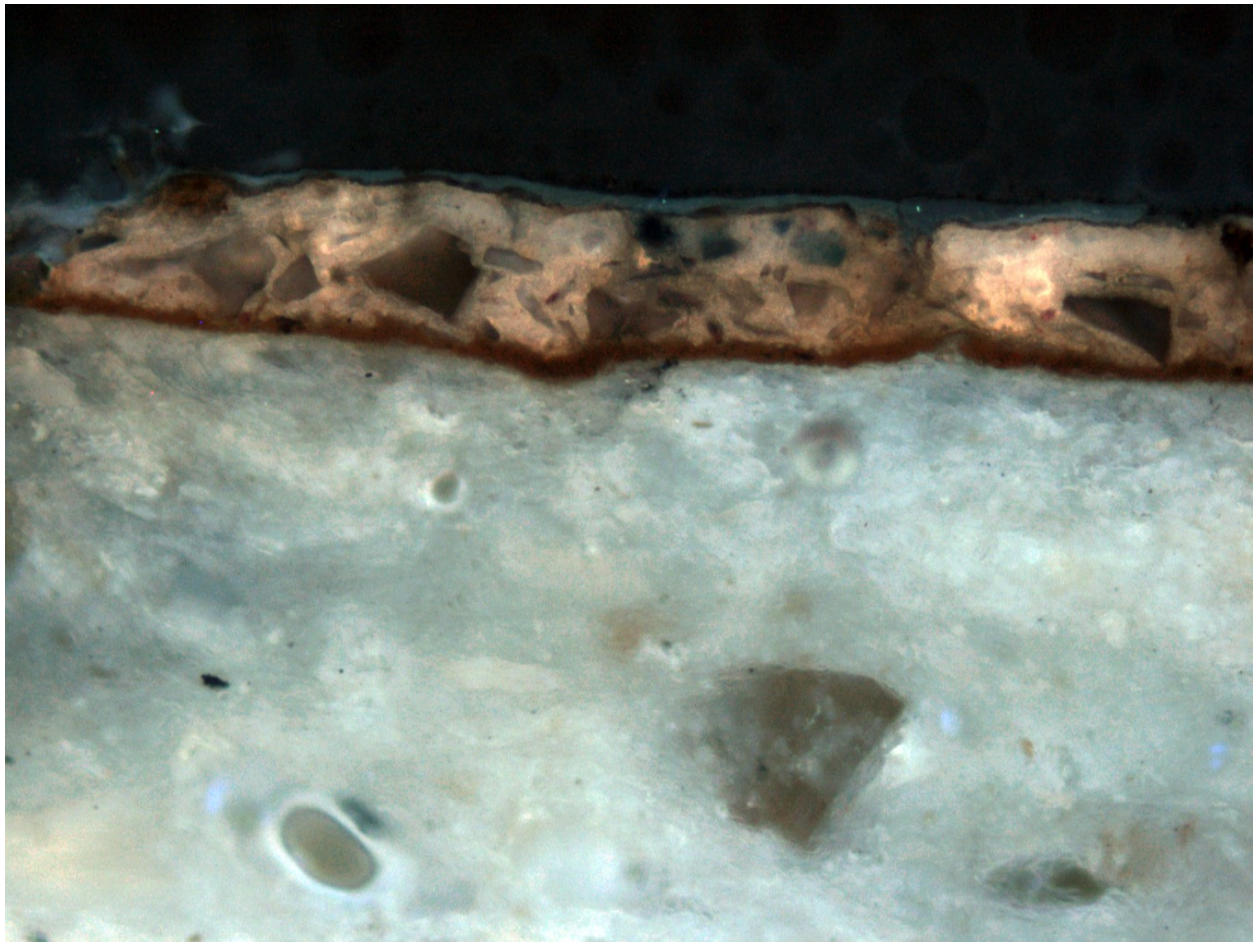


Fig 5. Estratigrafía de la muestra SJQ3, MO, luz UV,(x20).

Muestra: SJQ5

Descripción

Policromía verde del estofado en el relieve escultórico "San Juan Bautista niño atendido por ángeles".



Fig 6. Estratigrafía de la muestra SJQ5, MO, luz UV,(x15).

- 1) Capa de preparación compuesta por yeso con cola animal. Tiene un espesor homogéneo de 200 micras.
- 2) Capa de bol rojo con cola animal. Espesor medido de 40 micras.
- 3) Lámina dorada de oro de espesor aproximado de 5 micras.
- 4) Capa de policromía de color gris azulado con granos de calcita, negro carbón y posiblemente índigo. El aglutinante es proteico posiblemente huevo. Espesor irregular medido entre 0 y 10 micras.
- 4) Capa de policromía amarillo parduzco claro compuesta por calcita, tierra ocre y blanco de plomo. El aglutinante es proteico, posiblemente huevo. El espesor es de 45 micras.
- 5) Capa de color marrón oscuro compuesta por yeso, calcita, oxalato de calcio, carbonilla y trazas de nitratos. El aglutinante contiene proteína, resina de conífera en trazas y resina dammar en trazas. Espesor de 15 micras.

Los nitratos y oxalatos identificados proceden de la degradación de materia orgánica. El estofado consta de dos capas, ambas con aglutinantes proteicos. La última capa (5) tiene mucha suciedad (negro carbón) y subproductos de biodeterioro.

Muestra: SJQ6

Descripción

Policromía roja de la túnica del personaje femenino en el relieve escultórico de "Despedida de San Juan Bautista de sus padres".

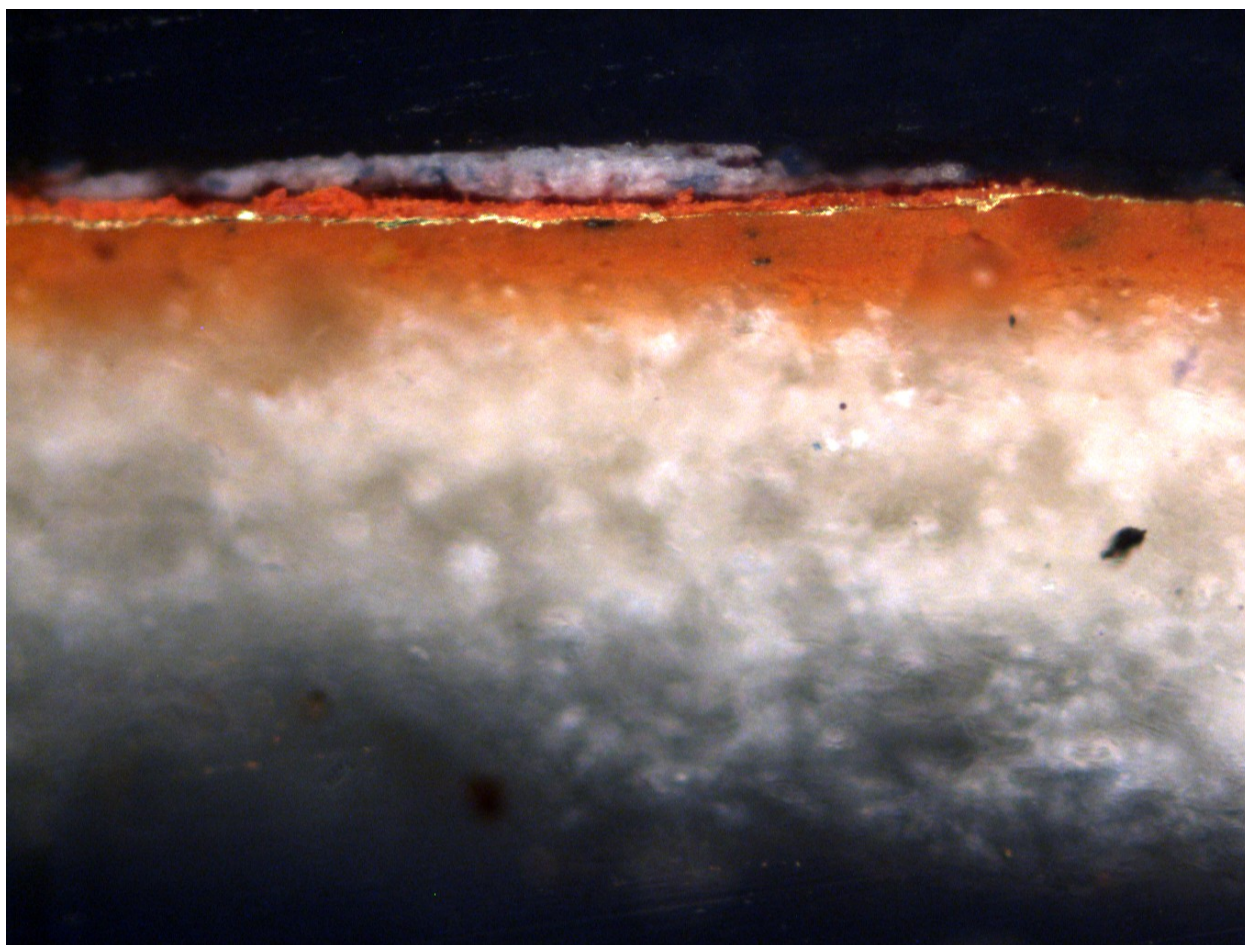


Fig 7. Estratigrafía de la muestra SJQ6, MO (x20).

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Primera capa de preparación compuesta por yeso. El espesor máximo medido es de unas 230 micras.
- 2) Capa de bol rojo. El espesor medido es de 28 micras.
- 3) Lámina dorada compuesta por oro de espesor aproximado de 5 micras.

4) Capa de policromía roja compuesta por bermellón y blanco de plomo. Espesor de 10 micras.

5) Capa de policromía de color azul compuesta por blanco de plomo y azurita. El espesor medido es de 25 micras.

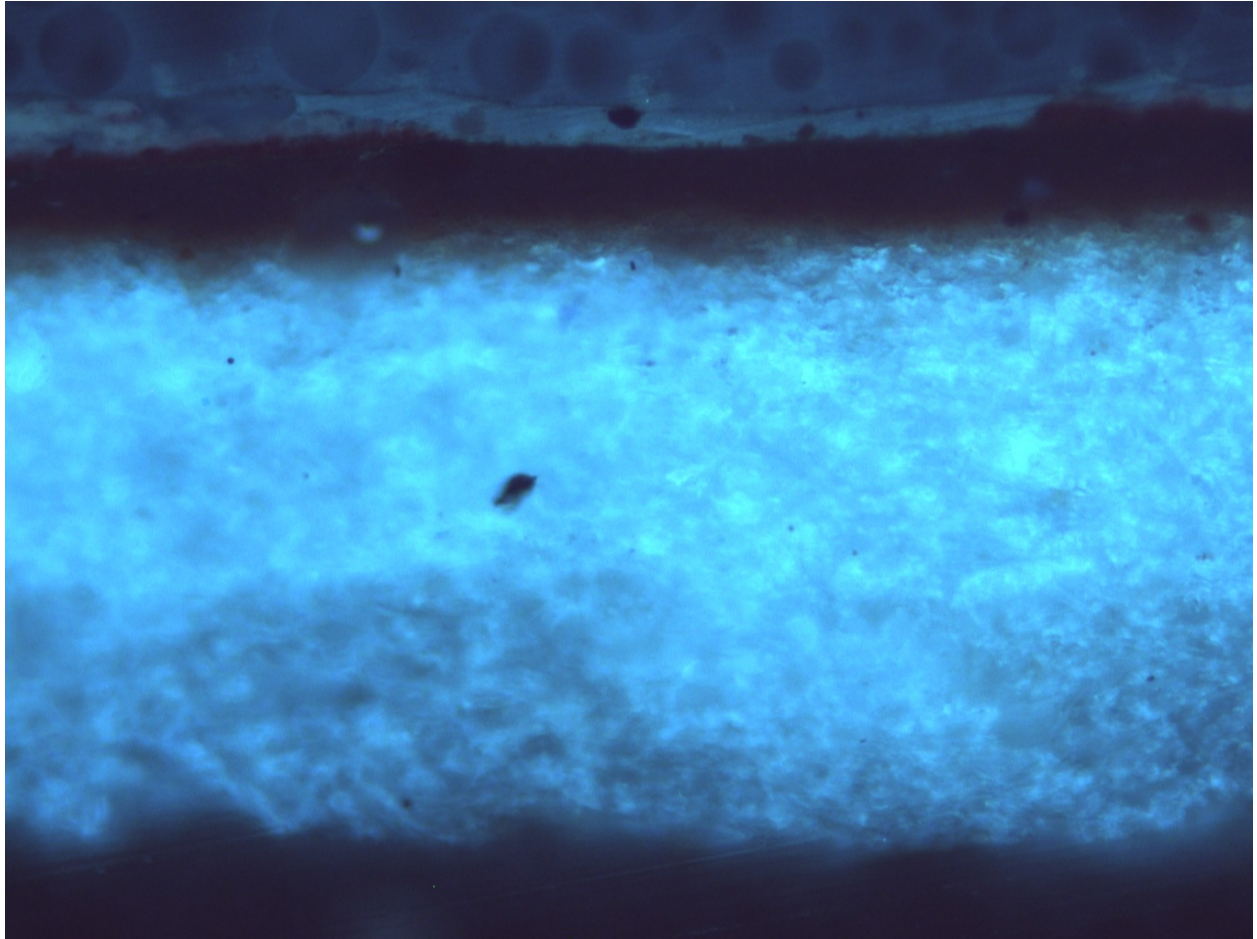


Fig. 8. Estratigrafía de la muestra SJQ6, MO, luz UV,(x20).

Muestra: SJQ7

Descripción

Policromía de la pintura sobre tabla " San Mateo", color claro.

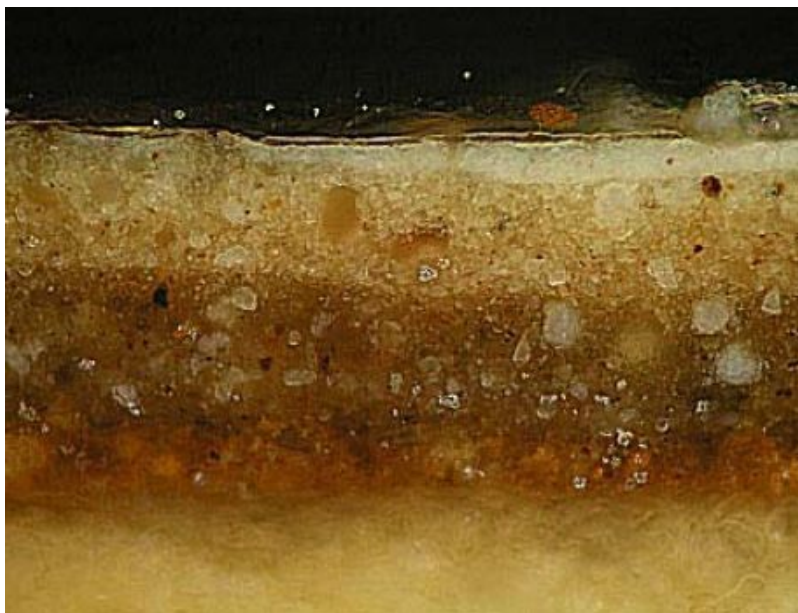


Fig 9. Estratigrafía de la muestra SJQ7, MO (x50).

ESTRATIGRAFÍA (de abajo a arriba):

- 1) Primera capa de preparación compuesta por yeso y cola animal con trazas de resina terpénica. El espesor máximo medido es de unas 140 micras.
- 2) Capa de color pardo y naturaleza orgánica (cola animal). El espesor medido es de 10 micras.
- 3) Capa de color pardo anaranjado. Está compuesta por ocre, minio, y un compuesto pardo de naturaleza orgánica aglutinado con aceite de linaza. El espesor medido es de 40 micras.
- 4) Capa de color pardo. Está compuesta por ocre y blanco de plomo aglutinado con aceite de linaza. El espesor medido es de 50 micras.
- 5) Capa de color pardo claro. Está compuesta por ocre y blanco de plomo en mayor cantidad que la capa anterior aglutinado con aceite de linaza. El espesor medido es de 50 micras.

6) Capa de color blanco. Está compuesta por blanco de plomo aglutinado con aceite de linaza. El espesor medido oscila entre 0 y 10 micras.

7) Capa de color pardo traslúcido. Está compuesta por yeso tierras (arcillas) con trazas de yeso y trazas de oxalato cálcico. El aglutinante es proteico, con trazas de resina de colofonia y trazas de resina dammar. El espesor medido es de 10 micras.

4. CONCLUSIONES

Las muestras analizadas del retablo muestran que la preparación original está compuesta por yeso aglutinado con cola animal. La lámina dorada está compuesta por oro. Los pigmentos identificados son calcita, negro carbón, posible índigo, bermellón, azurita y ocre. El aglutinante empleado es de naturaleza proteica, posiblemente huevo.

En la muestra de intervención del retablo se ha identificado yeso como preparación y lámina dorada de latón con pigmentos de cromato de plomo (amarillo de cromo) empleado a partir de 1818 (posterior finales XVIII-principios XIX).

La muestra analizada de la pintura sobre tabla "Aparición de Dios Padre a San Juanito" se emplea yeso como preparación y como pigmentos blanco de plomo, tierras, calcita, esmalte y azurita.

La muestra analizada de la pintura sobre tabla "San Juan Bautista niño atendido por ángeles" emplea yeso como preparación con cola animal, la lámina dorada es de oro y los pigmentos empleados son calcita, negro carbón, posible índigo, ocre y blanco de plomo con aglutinante proteico, posiblemente huevo.

La policromía analizada de la pintura sobre tabla " San Mateo" emplea yeso con cola animal como preparación y como pigmentos ocre, minio y blanco de plomo, todo aglutinado con aceite de linaza.



EQUIPO TÉCNICO

Análisis:

Auxiliadora Gómez Morón. Química del área de laboratorios, Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

NOMBRE GOMEZ
MORON MARIA
AUXILIADORA - NIF
75428524R

Digitally signed by NOMBRE GOMEZ
MORON MARIA AUXILIADORA - NIF
75428524R
DN: cn=NOMBRE GOMEZ MORON
MARIA AUXILIADORA - NIF 75428524R,
c=ES, o=FNMI, ou=FNMI Clase 2 CA
Date: 2017.04.12 08:55:00 +0200

Fdo: Auxiliadora Gómez Morón

Sevilla, 7 de abril de 2017



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

ESTUDIO ENTOMOLÓGICO Y DETERMINACIÓN TAXONÓMICA DE MADERA
Retablo de San Juan Bautista. Iglesia de La Anunciación. Sevilla

Fecha: 16/03/2017



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

ESTUDIO ENTOMOLÓGICO

- MATERIAL Y MÉTODO
 - Localización y descripción de la muestra
 - Metodología
- RESULTADOS

IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA DEL SOPORTE

- MATERIAL Y MÉTODO
 - Localización y descripción de la muestra
 - Metodología
- RESULTADOS

EQUIPO TÉCNICO

INTRODUCCIÓN

Se ha solicitado al Laboratorio de Biología el estudio biológico de restos de insectos encontrados en el retablo y la identificación de una muestra de madera.

El deterioro biológico sobre materiales de naturaleza orgánica está sujeto a una degradación natural que depende de varios factores y, principalmente, de las condiciones ambientales a las que ha estado sometido.

Los fenómenos de biodeterioro de la madera son causados por diversos organismos con características metabólicas diferentes. Los principales responsables del biodeterioro de la madera son organismos heterótrofos como hongos, bacterias e insectos.

ESTUDIO ENTOMOLÓGICO

- **MATERIAL Y MÉTODO**

Localización y descripción de la muestra

Muestra de serrín de un color pardo rojizo con cierto apelmazamiento.

Metodología

Análisis entomológico de los restos encontrados, mediante microscopio estereoscópico.

- **RESULTADOS**

En el serrín no aparecieron patas ni antenas. Tampoco se observa ningún insecto adulto completo ni parte de él. Bajo el estereomicroscopio se observa un detritus con forma rectangular típico de coleópteros de la familia de los cerambícidos (Fotos 1 y 2).



Foto 1- Restos de serrín, 10X

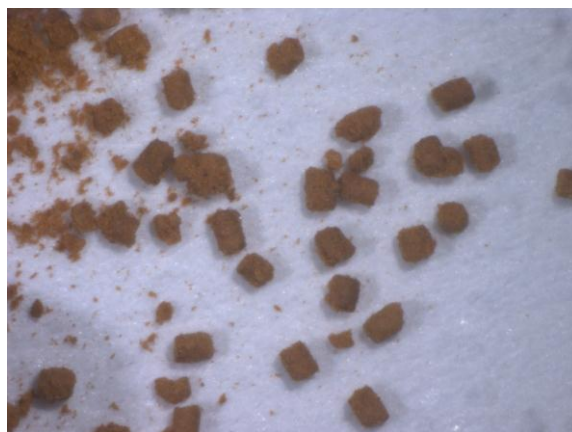


Foto 2- Restos de serrín, 10X



Estos insectos pueden llegar a destruir por completo los materiales atacados. Algunas especies sólo representan riesgos para las obras si sus poblaciones son numerosas. Ocasionalmente ocasionan daños fundamentalmente de tipo físico-mecánicos y alteraciones cromáticas a los soportes que infestan. Cada uno produce un tipo de erosión biológica de aspecto muy característico que permite su identificación.

IDENTIFICACIÓN DE LA MADERA DEL SOPORTE

- **MATERIAL Y MÉTODO**

Localización y descripción de la muestra

La muestra procede también del retablo de San Juan Bautista, concretamente de la arquitectura del ático, zona posterior.

En el Laboratorio de Biología se utilizan criterios morfológicos de identificación de madera, por lo que la muestra se visualizará al microscopio óptico y, posteriormente, se utilizará una clave taxonómica

Metodología

Para el estudio de las características anatómicas de la muestra se utiliza el siguiente procedimiento:

Preparación de la muestra.

Cortar en secciones muy finas y de forma orientada. Se practicarán los cortes en tres orientaciones: transversal, longitudinal tangencial y longitudinal radial.

Visualización al microscopio óptico de luz transmitida y estudio anatómico de las distintas secciones. Interpretación de resultados.

- **RESULTADOS**

Se han obtenido las siguientes fotografías:

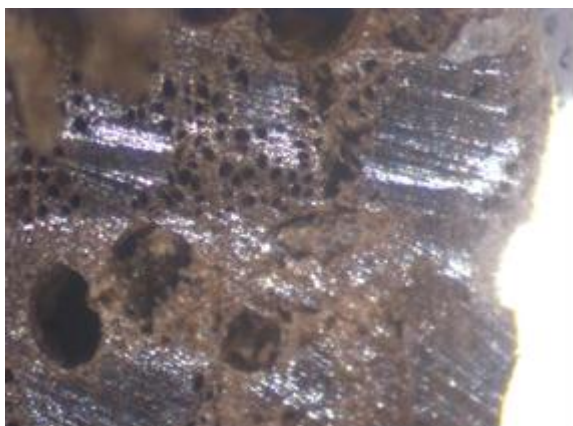


Foto 3. Corte transversal, estereomicroscopio luz reflejada, 40x.

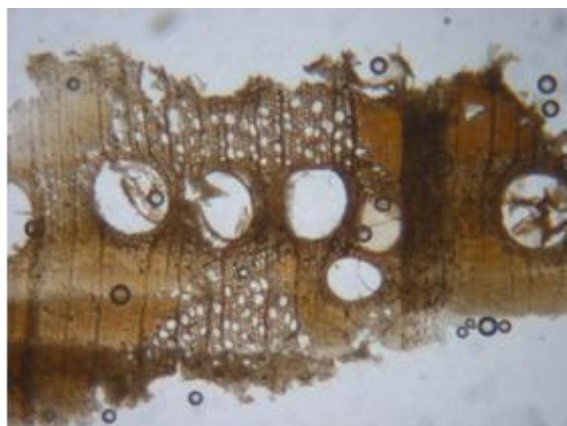


Foto 4. Corte transversal, microscopio óptico luz transmitida, 50x.

Tanto la visualización al estereomicroscopio (foto 3) como al microscopio de luz transmitida (foto 4) de la sección transversal, se observa la presencia de anillo poroso en que los poros pequeños forman grupos flameados. En la parte derecha de la foto 4, parece haber un radio multiseriado. En la sección longitudinal tangencial se observa una multitud de radios monoseriados y de vez en cuando un multiseriado bastante grueso (fotos 7 y 8).



Foto 5. Corte longitudinal tangencial, microscopio óptico luz transmitida, 100x.



Foto 6. Corte longitudinal tangencial, microscopio óptico luz transmitida, 100x.



Foto 7. Corte longitudinal radial, microscopio óptico luz transmitida, 200x.

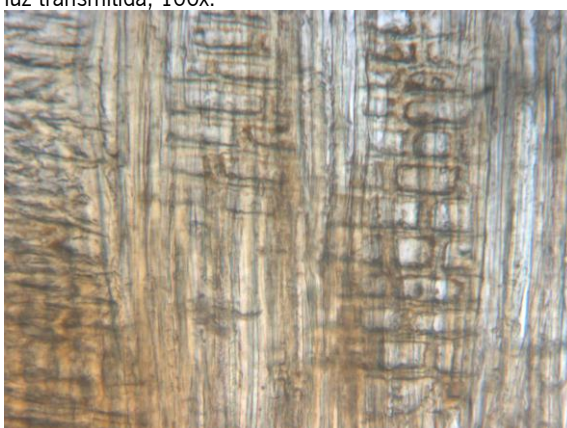
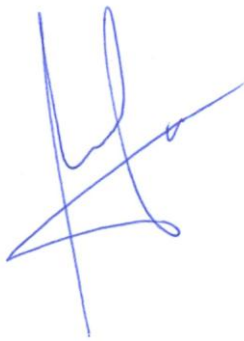


Foto 8. Corte longitudinal radial, microscopio óptico luz transmitida, 200x.

Por todas estas características y comparándola con las claves recogidas en los libros:
-Fritz H. Schweingruber “anatomy of European woods” en su edición de 1990 y
-García Esteban y otros “La madera y su anatomía” del 2003,
se concluye que se trata de madera de la frondosa *Quercus sp.*

EQUIPO TÉCNICO



Víctor Menguiano Chaparro. Biólogo



Juan Manuel Velázquez Jiménez. Biólogo



Marta Sameño Puerto. Jefa Proyectos Biología

Laboratorio de Biología
Área de Laboratorios
Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras
IAPH

Sevilla, 16 de marzo de 2017



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

**PROGRAMA DE MANTENIMIENTO DEL RETABLO DE SAN JUAN
BAUTISTA, IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN, SEVILLA**



PROGRAMA DE MANTENIMIENTO DEL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA. IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN, SEVILLA.

INTRODUCCIÓN

El programa de mantenimiento del retablo de San Juan Bautista de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, debe sistematizar todas las actividades y estrategias destinadas a prevenir los daños que pudieran ocasionarse en un bien patrimonial en un determinado período temporal. Se parte de un estándar conservativo previamente definido por el proyecto de conservación, que este programa se presenta de una forma básica contemplando todos los apartados necesario para un correcto cumplimiento del mismo, que podrán ser ampliados y pormenorizados una vez que se ultimaran las operaciones de conservación y restauración del retablo y se tenga un mejor conocimiento sea del contenedor (Iglesia) como del bien.

El objetivo del programa de mantenimiento es garantizar de forma permanente la disponibilidad cultural del bien restaurado.

Para ello es necesario un seguimiento periódico una vez concluida la intervención, de forma que se puede evidenciar la evolución de las acciones realizadas, que sirva de detección precoz de cualquier problema que pueda surgir y, en su caso, asegurar costos de mantenimiento o restauración adecuados.

El programa debe abarcar los siguientes aspectos, que aquí se detallan:

- a) Registro de seguimiento de los parámetros conservativos, seleccionados según la necesidad del bien, agrupados por secciones;
- b) Descripción priorizada de las actividades necesarias para el mantenimiento, sea del contenedor (edificio o entorno) como de cada bien cultural, objeto del programa de mantenimiento. Es preciso presuponer, que a pesar de que una obra haya sido intervenida o se intervendrá, se van a generar alteraciones en el tiempo sobre todo si no se controlan los parámetros conservativos causantes del daño.
- c) Inspección periódica de los bienes y de las instalaciones auxiliares.

Esta situación debe preverse y tenerse en consideración para actuar con las medidas preventivas y correctoras necesarias:

- Elaboración de unas normas de mantenimiento tanto de los bienes como de las instalaciones auxiliares, diseñadas y pensadas específicamente por cada tipología de bien cultural objeto del programa de mantenimiento, después de la evaluación del estado de conservación, en el caso que nos ocupa, hablamos de un retablo en un contexto eclesiástico.
- Asesoramiento técnico y formación a todas aquellas personas que de una forma u otra son encargadas de su custodia.
- Las personas encargadas de realizar este programa, deberán llevar un diario que contemple los siguientes puntos:
 - Relación y periodicidad de las acciones programadas.
 - Relación de actividades realizadas.



- Relación de problemas encontrados.
- Alteraciones detectadas tanto en el inmueble e instalaciones, como en los bienes culturales.

DEFINICIÓN DEL PROGRAMA DE MANTENIMIENTO PARA EL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Definición de las normas básicas de mantenimiento

Siguiendo el esquema anteriormente expuesto se especifican aquellas recomendaciones generales destinadas a prevenir daños en el tiempo o al mantenimiento de los bienes culturales. Conviene puntualizar que en ningún momento se ha tenido la intención de que estas normas adquieran el valor de un recetario, ni se pretende especificar tratamientos para eliminar alteraciones existentes, labor que siempre debe ser realizada por el técnico especialista.

1. Edificio/Contenedor:

- Acciones en el continente.
- Mantenimiento e higiene.
- Seguridad.
- Medio ambiente
- Iluminación
- Agentes biológicos

2. Bienes Culturales Muebles/Contenido:

- Presentación pública
- Desplazamiento
- Culto/Uso
- Intervención.

1. Normas de mantenimiento en el edificio

En relación al estado del edificio y teniendo en cuenta que es el contenedor de los bienes culturales que alberga en su interior, y que le proporciona el entorno al que las obras están habituadas, la primera y más importante recomendación a proponer, es la revisión periódica del edificio (exterior e interior da realizar cada seis meses).

En este sentido es conveniente:

- Controlar si existe vegetación en su exterior. Si existe, conviene eliminarla periódicamente ya que puede dañar su estructura, aumentar el contenido de humedad en su interior de forma local

favoreciendo el crecimiento de microorganismos y vegetación

- Verificar el estado de los sistemas de canalización y desagües y limpieza periódica de canales y bajantes.
- Comprobar si existen problemas de infiltraciones de humedades en el interior del edificio. Si existen y están próximas a las zonas donde estén ubicadas obras de arte, es necesario eliminarlas ya que pueden ocasionar importantes deterioros en ellas; sobre todo en aquellas situadas en contacto directo con una pared húmeda (movimiento de piezas constitutivas en los soportes de madera, levantamientos y pérdidas en las policromías, etc.).
- Comprobar el buen estado de las ventanas y puertas (ajuste de los cierres, estado de los cristales, sistemas de cogidas, etc.) a fin de contribuir a la seguridad del edificio y al control del microclima del mismo de forma pasiva.
- Eliminación de los nidos de las aves ya que pueden favorecer el desarrollo de microorganismos, la aparición de insectos o el aumento de la humedad.

Del mantenimiento e higiene del interior del edificio conviene insistir en el hecho de que es fundamental mantenerlo lo más limpio y libre de polvo posible operaciones que se realizaran a diario. En su limpieza se recomienda tener en consideración las siguientes precauciones:

- La limpieza del pavimento se debe iniciar aspirando la suciedad con un aspirador (plinto, pavimento, uniones de losetas, etc.), nunca barriendo con escoba ya que con este sistema sólo conseguiremos transportar el polvo y que acabe depositándose sobre los bienes y objetos existentes.
- El lavado del pavimento se ha de efectuar sólo con agua ya que los detergentes contienen sustancias que, si no se eliminan bien con un buen enjuagado, pueden servir de alimento a numerosas clases de parásitos.
- Es muy importante que durante esta operación se respete las partes inferiores de las obras a fin de que no se vean afectadas por el agua o por el detergente empleado. Con ello conseguiremos evitar manchas y desgastes en la policromía y dorados y la aparición de otras alteraciones más graves (disgregación, levantamientos, hinchamientos de los soportes, etc).
- La limpieza del pavimento se debe realizar de forma que aporte la menor cantidad de agua posible y secando muy bien su superficie a fin de no alterar de forma brusca el equilibrio ambiental del interior del edificio.

Seguridad:

Las medidas de seguridad están dirigidas a evitar robos, incendios y agresiones de tipo vandálicos:

- Si no está realizado, efectuar el inventario de las piezas y objetos que hacen parte del conjunto que compone el retablo.
- Ubicar las piezas fragmentadas debidamente clasificadas en un lugar adecuado y seguro; nunca en zonas próximas a la obra o al retablo de origen a fin de evitar su desaparición y posibilitar su

posterior remontaje en su ubicación original.

- Verificar los sistemas de cierre de puertas y ventanas. En caso necesario, instalar cerraduras de seguridad, reponer cristales rotos, interponer barreras físicas en ventanas (barrotes, pestillos), será necesario poner una barrera psicológica (cerca- barrera de seguridad) para evitar que los visitantes no se acerquen demasiado al bien cultural y poder causar desperfectos y degradación etc.
- Colocar sistemas de alarmas volumétricos en aquellos objetos de gran valor e interés histórico-artístico que por su dimensión, formato o ubicación puedan ser fácilmente robados.
- Ubicar extintores de incendio en polvo en lugares estratégicos del edificio y controlar de forma periódica su idoneidad mediante un mantenimiento adecuado.
- Verificar regularmente la instalación eléctrica para comprobar que se encuentra en perfecto estado y que no entraña peligro (cortocircuito que podrían dar lugar a incendios, etc.).
- Prever un plan de evacuación de los objetos de mayor valor en prevención de un posible incendio.

Medio ambiente:

Estudiar y conocer el medio que envuelve el retablo es una labor difícil por el tamaño de la iglesia y porque está abierta al culto y a ceremonias de diferente índole (misas, bodas, ceremonias universitarias etc.), aún siendo consciente de esta dificultad se pueden dar una serie de recomendaciones, fáciles de llevar a cabo, que pueden paliar o minimizar la incidencia negativa que ejerce este factor de deterioro sobre el objeto, se refiere concretamente a:

- Evitar cambios bruscos de humedad y temperatura en el interior de la Iglesia donde se encuentra el bien en cuestión, intentando conservar el equilibrio ambiental, que de forma pasiva suministra el edificio. Para ello es vital, mantener en buen estado y verificar el cierre de las puertas de acceso a la Iglesia y de las ventanas de comunicación con el exterior.
- Controlar el perfecto funcionamiento de las dobles puertas en los accesos principales del edificio y mantener en buen estado el doble cerramiento de acceso al interior del templo.
- Evitar la instalación de cualquier sistema artificial de aire acondicionado o de calefacción sin un estudio previo por parte de un especialista que garantice, además del bienestar de las personas, la óptima conservación de los objetos y bienes que contiene la Iglesia.
- En los casos en los que exista, es necesario que el apagado y el encendido del sistema se realice de forma gradual a fin de permitir que los objetos se adapten al nuevo ambiente y recuperen lentamente su estabilidad.

La mejor forma de conservar un bien cultural es mantenerlo en su ambiente original, en el caso que nos ocupa no es siempre posible respetar esta máxima. En estos casos es difícil dar unas normas que permitan la adecuación del objeto de los niveles del interior del edificio a los niveles externos, ya que los condicionantes son muy variados. Este problema en concreto es insoluble cuando se ha de hacer compatible la función del objeto en la iglesia con su conservación.

Iluminación:



La iluminación de un bien cultural o del interior de un edificio que contenga obras de arte, como en el caso anterior, los requisitos mínimos que debe cumplir con vistas a evitar la incidencia negativa que puede ejercer en su conservación y a facilitar su contemplación sin modificar su percepción cromática.

No obstante, se pueden avanzar una serie de recomendaciones elementales que palián en gran medida los daños derivados de un deficiente sistema de iluminación:

- Evitar la incidencia directa de la luz solar en las obras de arte mediante la colocación de estores, cortinas, u otros sistemas que actúen de filtro tamizando la incidencia solar, sobre todo cuando la iglesia está totalmente abierta al exterior.
- No colocar una fuente luminosa de tipo incandescente en zonas próximas o adyacentes a la obra escultórica ya que el calor que emite, puede provocar alteraciones, algunas veces irreversibles, en su superficie (quemaduras, contracciones, plegamientos, ampollas, cambios cromáticos, etc).
- Cuando la escultura se encuentra instalada en el interior de vitrina, hornacina, urna acristalada, etc., es necesario que el sistema de iluminación se coloque siempre en su exterior.
- Controlar los niveles de lux que inciden sobre las obras, sobre todo durante la celebración de actos culturales, ya que es en estos momentos cuando suele estar todo el edificio iluminado. Por norma general los organismos internacionales recomiendan mantener unos niveles de iluminancia próximos a la superficie de la escultura comprendidos entre 120-150 lux para las esculturas policromadas .
- Paliar la emisión e incidencia de las radiaciones ultravioletas sobre los bienes culturales utilizando los medios técnicos hoy día disponibles. Instalación de vidrios previamente tratados contra la acción de radiaciones ultravioletas (U. V.), o en su defecto, colocación de filtro anti U.V. a las ventanas exteriores, o a los vidrios de las vitrinas iluminadas con fluorescentes, de tal forma que impida la incidencia de esta radiación hacia el interior y si por sí a caso se tiene una iluminación fluorescente, filtrar la luz emitida por los tubos fluorescentes con barnices u filtros anti U.V.
- Utilización de lámparas ,fluorescente o incandescente o de nueva generación (dicróicas, halógena o LED etc.) que proporcionen una adecuada temperatura de color (alrededor de 3000-3150 °Kelvin) a fin de asegurar la correcta visión cromática de los bienes iluminados por ellas.

Agentes biológicos:

El control y/o eliminación de los agentes biológicos es muy difícil ya que depende en gran medida del tipo de agente y de su incidencia. Su erradicación exige en algunos casos recurrir a métodos costosos que necesitan de infraestructura técnica y humana muy específica (desinfección puntual o global). No obstante se pueden aplicar ciertas medidas preventivas para impedir la aparición o el desarrollo incontrolado de estas plagas:

- **Exterior:**

Impedir la entrada y el desarrollo de insectos y aves hacia el interior del edificio equipando puertas y ventanas con mosquiteros.



Eliminar la vegetación del entorno del edificio y muros.

Impedir la anidación de las aves.

- **Interior:**

Eliminar aquellas situaciones que indirectamente suministran nutrientes a estos agentes tales como: mantener limpio y libre de polvo el local no permitiendo su acumulación en lugares de difícil acceso, no colocar plantas, etc.

Esculturas: Controlar periódicamente los objetos a fin de detectar los síntomas externos indicativos de su actividad (aparición de excrementos, polvo de madera, nuevos orificios de salida, etc).

Tratar de forma urgente las obras afectadas por agentes biológicos en actividad, o si ello no es posible, aislarlas en ambiente confinado y seguro hasta su tratamiento a fin de evitar el contagio con otras sanas.

2. Normas de mantenimiento específicas a aplicar sobre los bienes muebles:

Sistema de Presentación:

Verificar trimestralmente el estado de los sistemas de anclaje de los bienes culturales pictóricos y escultóricos a fin de detectar con antelación suficiente cualquier anomalía, tuercas con pasos desgastados, grietas en la estructura, pernos defectuosos, etc. Se evitarán de ésta forma intervenciones que pueden resultar incorrectas para su conservación.

Limpieza e higiene de los bienes culturales:

- El polvo de las esculturas, pinturas y demás bienes culturales se ha de eliminar periódicamente. Esta periodicidad, estará obviamente condicionada por la accesibilidad de la obra, normalmente cada quince días.
- En el caso de las pinturas sería deseable al menos una limpieza quincenal de su superficie.
- En las esculturas la periodicidad con la que se debería efectuar la limpieza sería mensual.
- En las esculturas exentas, la limpieza aconsejable sería quincenal.
- Las obras de difícil acceso como son los ángeles escultóricos o las partes altas del retablo y de las pinturas ubicadas por encima de la cornisa etc. requerirán, la instalación de un andamio o la utilización de una máquina elevadora.
- En esta operación está desaconsejado el empleo de cualquier medio y material que no sea un plumero anti estático o brocha plana de pelo muy suave, ayudado de una aspiradora a aspiración regulable; en ambos casos, de forma cuidadosa, sin frotar y evitando las partes dañadas del objeto.
- Un caso diferente lo constituye el sistema de iluminación, su limpieza exige una periodicidad mínima mensual y máxima bimensual utilizando productos específicos aconsejados por las marcas productoras de las lámparas.



Desplazamientos.

Las recomendaciones que en este sentido podemos proponer son relativamente simples y fáciles de aplicar, en concreto:

- Evitar el desplazamiento innecesario de los bienes culturales pertenecientes al retablo, ya que esta operación siempre puede resultar peligrosa. Cuando el desplazamiento sea imprescindible, es necesario controlar que no se mueva más de un objeto simultánea. Tan importante como esto, es vigilar que se realice de forma correcta, teniendo en cuenta la morfología, tamaño y estado de la pieza. En este sentido es importante:
 1. Desplazar las piezas de grandes dimensiones y peso montadas sobre un carro con ruedas y nunca arrastrándola a fin de evitar alteraciones que pueden resultar de gravedad en su estructura (desgastes, separación de piezas, levantamientos de estratos pictóricos,...etc.).
 2. Durante la realización de este acto es recomendable que participen dos personas, la primera de ellas encargada de controlar el carro y su desplazamiento, y la segunda, encargada de sujetar y vigilar la obra.
- Antes de desplazar una pieza estudiar bien por donde se va a sujetar, así como el recorrido a efectuar para evitar cualquier obstáculo que pudiese ser causa de accidente. Es mejor ser previsor que dejar a la improvisación cualquier acto que implique manipulación de la pieza. Nunca se debe coger una pieza por sus partes más salientes, ni por lugares deteriorados, puestos que éstos son los más frágiles.
- El izado de las imágenes desde el nivel del pavimento hasta su ubicación o viceversa, se ha de efectuar con un sistema de izado-descenso mecánico (poleas) o eléctrico (plataforma elevadora), siendo aconsejable no efectuar esta operación de forma manual.
- Caso que se requiera sujetar la obra, será necesario interponer protecciones adecuadas entre el sistema de sujeción a emplear y la misma. Se recomienda no usar nunca para esta operación cuerdas redondas sino cintas planas, para evitar desplazamientos, desgastes producidos por fricción o la aparición de marcas por presión. Es conveniente que en esta operación participen, como en el desplazamiento, dos personas.

Seguimiento del estado de conservación:

Es importante efectuar una inspección periódica del estado de conservación en que se encuentra la superficie del bien cultural. En este sentido es aconsejable aprovechar el momento en que se realiza la limpieza de la obra para verificar contemporáneamente su estado.

En el caso que se verifique una modificación perceptible, es importante:

- . Documentar fotográficamente el daño.
- . Realizar un informe del estado en que se encuentra el retablo, avisar a técnicos especialistas para estas operaciones.
- . No tocar nada y esperar que llegue el técnico para solucionar el problema.



Raniero Baglioni

Fdo.: Raniero Baglioni

TÉCNICO EN CONSERVACIÓN PREVENTIVA