



Proyecto de Conservación

Finis Glorïae Mundi

Iglesia de San Jorge. Sevilla

Valdés Leal. 1671-1672

Mayo 2019



ÍNDICE

| | |
|--|----|
| I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVO 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 objeto..... | 2 |
| III.4. Agentes..... | 2 |
| III.5. Identificación del bien..... | 3 |
| III.5.1. Ficha catalográfica..... | 3 |
| III.5.2. Identificación del bien..... | 6 |
| III.5.3. Ficha catalográfica..... | 6 |
| III.5.4. Estudio técnico..... | 9 |
| III.6. Estado de conservación y diagnóstico..... | 23 |
| III.6.1. LIENZO..... | 23 |
| III.6.2. MARCO..... | 24 |
| IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN..... | 34 |
| IV.1. Metodología y criterios. Normativa..... | 34 |
| IV.2. Propuesta de tratamiento..... | 35 |
| IV.2.1. Lienzo..... | 35 |
| IV.2.2. Marco:..... | 36 |
| IV.3. Cronograma..... | 38 |
| IV.4. Presupuesto..... | 38 |
| EQUIPO TÉCNICO..... | 39 |



I. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVO DEL PROYECTO

FINIS GLORIAE MUNDI es una de las dos pinturas de la serie *Jeroglíficos sobre las postrimerías*, pintada entre 1671 y 1672 por Juan de Valdés Leal (1622-1690), para la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla, donde se conserva expuesta en el muro de la Epístola bajo el coro.

Con objeto de determinar la viabilidad del posible traslado de la obra, para formar parte de la exposición temporal *“Rembrandt-Velázquez”*, que tendrá lugar desde octubre del 2019 hasta enero del 2020, organizada por el Rijksmuseum de Amsterdam, el Hospital de la Caridad de Sevilla, a través de doña Marisa Caballero-Infante Selva, (Gestión Cultural–Hospital de Caridad), solicitó al Instituto Andaluz del Patrimonio de la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Andalucía un presupuesto para la realización de los tratamientos necesarios de adecuación expositiva de la obra. Tras el estudio, se realizó un presupuesto de conservación de la pintura y un informe que complementaba al mismo.

El Decreto 147/1992, de 4 de agosto, de la Consejería de Cultura, declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia, donde se incluye este bien mueble (BOJA. 309, de 25 de diciembre) por lo que requiere la redacción de Proyecto de Conservación de la obra, para la realización de los tratamientos de conservación necesarios para la exposición de la obra.

Para la redacción del Proyecto de Conservación el 17 de Mayo del 2019 se deposita la obra en las instalaciones del IAPH.

El presente **Proyecto de Conservación** constituye la expresión, formulada en términos multidisciplinarios y basada en los valores culturales de la obra y en la complejidad de los factores detectados en la investigación, de las acciones, actuaciones y actividades que se precisan realizar sobre la misma a efectos de su adecuación expositiva. 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 para la redacción del proyecto ha considerado las alteraciones sufridas por la obra, ya se trate de simple pátina o de verdaderas desfiguraciones o pérdidas, así como de su situación estructural real. El diagnóstico se ha basado 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 esta, a su vez, sobre la experiencia histórica de las obras relacionadas, tanto en su realidad estética como material.

La teoría de la restauración es uno de los hilos conductores que definen la intervención que se propone. Se trata del marco de referencia para las decisiones adoptadas, al objeto de evitar desviaciones y acciones negativas en detrimento del bien. Por esta razón, los contenidos del documento de proyecto debe 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.

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 del bien y del consenso efectivo entre los distintos técnicos implicados en la redacción del proyecto.
- 2.- Se define una intervención factible y sostenible.
- 3.- Se ha seguido un proceso de trabajo estructurado en tres etapas: inspección previa; investigación/estudios y documento de proyecto.

III. MEMORIA DESCRIPTIVA

III.1. TÍTULO

Pintura sobre lienzo y su marco original: *Finis Gloriam Mundi*

III.2. ANTECEDENTES Y CONDICIONANTES DEL PROYECTO

Encargo de la Hermandad de la Santa Caridad, a través de Dña. Marisa Caballero-Infante Selva, (Gestión Cultural–Hospital de Caridad).

III.3. FINALIDAD Y OBJETO

1. Atender las necesidades de conservación para poder exhibir la obra en la exposición temporal “*Rembrandt-Velázquez*”, que tendrá lugar desde octubre del 2019 hasta enero, organizada por el Rijksmuseum de Amsterdam.
2. Disponer de un documento completo y ejecutable administrativamente.

III.4. AGENTES

El/la promotor/a: Dña. Marisa Caballero-Infante Selva, (Gestión Cultural–Hospital de Caridad)

El/la proyectista lienzo: M.^a Lourdes Núñez Casares.

El/la proyectista marco: Cinta Rubio Faure y Mayte Real Palma.

Los/las consultores del equipo técnico: Gabriel Ferreras Romero, Eugenio Fernández Ruiz.



III.5. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.5.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 27_2019_P

1. **CLASIFICACIÓN:** P. MUEBLE

2. **DENOMINACIÓN:** “Finis Gloriae Mundi” (El fin de la Gloria del Mundo).

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Régimen Jurídico. BIC por *Decreto 147/1992, de 4 de agosto, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia.*

3.2. Propietario: Hermandad de la Santa Caridad y Pobres necesitados de Sevilla.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Sevilla

4.2. Municipio: Sevilla

4.3. Inmueble: Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad.

4.4. Ubicación en el inmueble: Muro del lado de la Epístola, entrada de la iglesia.

5. IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Pintura.

5.2. Cronología: Entre 1671-72. (Siglo XVII).

5.3. Estilo: Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 2ª. mitad del siglo XVII.

5.5. Autoría: Juan de Valdés Leal (1622- 1690)

5.6. Materiales: Óleo sobre lienzo.

5.7. Técnicas: Pintado al óleo.

5.8. Medidas: 270 x 216 cm. (h x a)

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: En una filacteria en la parte inferior del lienzo aparece: “FINIS GLORIAE MUNDI”. Debajo de cada platillo de la balanza “NI MÁS / NI MENOS”.

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Desarrolla el tema de la muerte a través de una terrorífica representación de la existencia en el sepulcro, donde la frágil sustancia humana ha dejado ya de ser humana para convertirse en mera materia en



descomposición. El mensaje es que las glorias terrenas terminan en carroña y podredumbre; sobre la cáscara humana se arrastran los gusanos que nutren sus innobles cuerpos de la sustancia mortal. Los tres ataúdes abiertos ponen de relieve que la acción estructura de la vida y fama de la muerte se ejerce de modo imparcial.

La composición aparece centrada en una cripta donde aparecen en la parte inferior del lienzo varios ataúdes con el cadáver de un obispo y más al fondo el ataúd de un caballero de la orden de Calatrava que se podría relacionar con la del propio Miguel Mañara. En la parte superior un brazo de Cristo con la llaga en la mano y sosteniendo una balanza con dos platillos el de la izquierda con siete animales que representan los pecados capitales y en el otro, el de la derecha, el platillo presenta objetos con los que el hombre cristiano se puede salvar como silicios, libros de oración.

7. USO/ACTIVIDAD:

6.1. Uso/actividad actual: A su función iconográfica, aún vigente, se añade la museográfica.

6.2. Uso/actividades históricas: Parte de un programa iconográfico diseñado *ex professo* para la iglesia donde se ubica desde el origen.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Encargo a Juan de Valdés Leal por parte del Hermano Mayor de ese momento de la hermandad de la Santa Caridad, don Miguel Mañara y Vicentelo de Leca.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha sufrido algunas intervenciones anteriores.

8.3. Posibles paralelos: Este cuadro hace pareja con otro cuadro denominado "*En un abrir y cerrar de Ojos*" que se ubica frontero a éste en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, realizado también por Juan de Valdés Leal.

8.4. Procedencia: Siempre ha estado en su ubicación actual: muro de la Epístola, debajo del coro.

9. VALORACIÓN CULTURAL

En la obra confluyen los siguientes valores:

-Históricos o de Antigüedad. Por ser una obra realizada en la segunda mitad del siglo XVII, que reside en su formulación en un estilo no moderno, como el que corresponde a la arquitectura barroca andaluza del edificio y los bienes muebles que contiene, de acuerdo a los términos que señala la universidad de Sevilla y se recogen en el decreto de referencia.

-Artísticos. La materialización del inmueble hospital de la Santa Caridad y su colección artística supone un brillante testimonio de la capacidad creadora del hombre, expresada en unos rasgos de concepción, forma y color que no corresponden a la voluntad del arte actual y cuya conservación es indispensable, además, para satisfacer nuestra necesidad artística contemporánea. En este sentido, la mencionada Academia expresa de forma rotunda que el hospital de la Santa Caridad es un monumento que se trata de la más acabada síntesis del barroco hispalense de la segunda mitad del siglo XVII.

- Estéticos. Por ser una obra de gran calidad artística y de gran significado barroco, tanto de carácter elemental, como de novedad y relativos, valorándose que se trata de un producto de muy alta calidad estética, como señala la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su informe, por la perfecta



armonización de arquitectura, escultura, retablos, artes suntuarias y valores urbanísticos.

- **Iconográficos o de Significación.** Por ser una obra con un sentido iconográfico muy importante (Los Jeroglíficos de nuestras postrimerías). Nunca en la historia del arte se han tratado de modo tan vívido los temas de la muerte y de la tumba.

Por tanto, a sus indudables valores histórico-artísticos, dada la importancia del artista barroco y la calidad de toda su producción, se suman el valor simbólico y de representación ya que esta obra, junto a su pareja, se realizó para el programa iconológico de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, donde la integración de arquitectura, escultura y pintura ofrecen un significativo ejemplo del acercamiento barroco a la obra de arte total y donde tenemos un ejemplo paradigmático de escenificación pública de determinados aspectos de la religiosidad barroca.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

- Documentación directa sobre el bien
- Documentación indirecta sobre el bien
- Registro fotográfico directo, que documenta el bien en el momento de hacer la ficha
- Registro fotográfico indirecto, que documenta aspectos de la historia material del bien
- Otros registros fotográficos tangenciales
- Otros registros gráficos (planimetrías, documentación, etc.)

Bibliografía: Valdivieso González, E. Váldes Leal. Ed Gualquivir. Sevilla, 2001.

11. **REDACTOR:** Gabriel Ferreras Romero.



III.5.2. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.5.3. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 27_2019_M (marco)

1. CLASIFICACIÓN: P. MUEBLE

2. DENOMINACIÓN: Marco del lienzo “Finis Glorae Mundi” (El fin de la Gloria del Mundo).

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Régimen Jurídico. BIC por *Decreto 147/1992, de 4 de agosto, por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, la iglesia y hospital de la Santa Caridad, en Sevilla, así como diversos bienes muebles esenciales a su historia.*

3.2. Propietario: Hermandad de la Santa Caridad y Pobres necesitados de Sevilla.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Sevilla

4.2. Municipio: Sevilla

4.3. Inmueble: Iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad.

4.4. Ubicación en el inmueble: Muro del lado de la Epístola, entrada de la iglesia.

5. IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Marco (mobiliario)

5.2. Cronología: Entre 1671-72. (Siglo XVII).

5.3. Estilo: Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 2ª. mitad del siglo XVII.

5.5. Autoría: Atribuido a Bernardo Simón de Pineda.

5.6. Materiales: Madera, temple, pan de oro.

5.7. Técnicas: Madera tallada, dorada y policromada.

5.8. Medidas: 277 x 270,5 x 13,5 cm. (h x a x p).

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: En el reverso en su bastidor aparece en el travesaño principal la inscripción “Se forraron y restauraron por José Alfonso Cañaveral Díaz. Año 1976”, también presenta una etiqueta en su la lado derecho que pone “F. Gil Stamffer, 70, Goya nº 5, 20021 Madrid (Spain). Presenta otra etiqueta con filo rojo con el nombre de: Amado Miguel T.I.S.L. Exposición Valdés Leal. Título: “Finis Glorae Mundi”. Prestatario: Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.



6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

Marco de madera aparentemente de pino dorado al agua con pan de oro fino, formado por varias cenefas o molduras talladas con entrecalle central. La moldura más exterior está constituida por ovas con fondo oscuro, luego presenta una fina moldura con hojas abiertas que da paso a la entrecalle central lisa, cóncava y de color negro, a continuación a modo de rosario perlas ovaladas y otras rectangulares, al filo más interno dando al lienzo listón tallado con pequeñas hojas sobrepuestas. En las esquinas inferiores aparecen rocallas con hojas de acanto y en los arranques del arco de medio punto del marco, se forman unas rocallas encontradas con una especie de pabellones auditivos y en la clave del arco también rocallas con grandes hojas y todo rematado por una pequeña venera o concha. Es el típico marco sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

7. USO/ACTIVIDAD:

6.1. Uso/actividad actual: Patrimonial.

6.2. Uso/actividades históricas: museográfica y decorativa.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Probablemente se encargó al taller de Bernardo Simón de Pineda al igual que los otros marcos de los lienzos importantes por parte del Hermano Mayor de ese momento de la hermandad de la Santa Caridad don Miguel Mañara y Vicentelo de Leca.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: Ha sufrido algunas intervenciones anteriores.

8.3. Posibles paralelos: Este cuadro hace pareja con otro cuadro denominado “En un abrir y cerrar de Ojos” que se conserva enfrente de éste en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad realizado también por Juan de Valdés Leal entre 1671 y 1672.

8.4. Procedencia: Siempre ha estado en su ubicación actual, muro de la Epístola, debajo del coro.

9. VALORACIÓN CULTURAL

El marco objeto de estudio posee un gran valor cultural por pertenecer al rico patrimonio histórico-artístico y formar parte del complejo programa iconográfico e iconológico representando excelentes tallas dentro de los bienes muebles en la iglesia de san Jorge de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, donde la integración de arquitectura, escultura y pintura con sus marcos, ofrecen un significado ejemplo del acercamiento barroco a la obra de arte total.

El marco muy probablemente son del mismo taller del autor del diseño y retablista del altar mayor Bernardo Simón de Pineda presidido por el Entierro de Cristo, conjunto escultórico de Pedro Roldán y policromado por el autor del lienzo Juan Valdés Leal.

La valoración patrimonial desde el punto de vista del significado cultural de estas obras no solo permite explicar el bien patrimonial como producto cultural y su relación contextual con lo social y su época, sino que sirve para dar solidez a los contenidos del proyecto de conservación y dotar de contenido completo para su difusión en la exposición donde se va a exponer.



Consideramos que el marco es parte integrante de la obra por tanto posee los mismos valores culturales descritos en la ficha catalográfica de la obra pictórica.

10. 10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

Documentación directa sobre el bien

Documentación indirecta sobre el bien

Registro fotográfico directo, que documenta el bien en el momento de hacer la ficha

Registro fotográfico indirecto, que documenta aspectos de la historia material del bien

Otros registros fotográficos tangenciales

Otros registros gráficos (planimetrías, documentación, etc.)

Bibliografía: Valdivieso González, E. Váldez Leal. Ed Gualquivir. Sevilla,2001.

11. REDACTOR: Gabriel Ferreras Romero.



III.5.4. ESTUDIO TÉCNICO

Con la finalidad de alcanzar el conocimiento del bien, dictaminar el estado de conservación y definir todas las necesidades orientadas a su preservación futura, se ha realizado un estudio técnico en profundidad.

Este se ha basado en una metodología científica adaptada a la tipología y naturaleza del bien, con el objeto de definir con la mayor exactitud posible su materialidad, la técnica de ejecución, las alteraciones y la identificación de los agentes o factores de deterioro, así como su historia material.

En este estudio técnico se identifican las características materiales y constructivas del bien, recogiendo todos los datos imprescindibles obtenidos a través del estudio organoléptico realizado, de la toma de datos, las mediciones, etc., y apoyándose en los resultados científico-técnicos y todos aquellos exámenes complementarios efectuados.

El conocimiento de la materialidad del bien cultural y de su estado de conservación hace imprescindible, en esta fase de estudios previos, la aplicación y desarrollo de una amplia serie de estudios técnico-científico. La investigación está orientada hacia dos aspectos necesarios y complementarios: el desarrollo de los estudios precisos para despejar las incógnitas existentes y, en base a los resultados, el establecimiento de las actuaciones que se requieran a corto y a largo plazo. El objetivo principal de estos estudios es el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación desde todas las facetas posibles. Este objetivo general se puede desglosar en los siguientes objetivos específicos:

- Reconstruir la historia material, para comprender el estado en que ha llegado hasta la actualidad.
- Determinar la técnica de ejecución de los distintos materiales presentes.
- Individualizar las patologías y los agentes de alteración para diagnosticar el estado de conservación.
- Conocer las interrelaciones existentes entre composición material, técnicas y época de ejecución, factores de alteración y estado de conservación.

Se ha realizado un barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien. Asimismo se ha efectuado un profundo estudio a través de las técnicas de examen por imagen, que han aportado una información esencial durante esta fase de conocimiento y diagnóstico. Su utilización ha contribuido a documentar el estado de conservación que presenta la obra, descubrir intervenciones anteriores y profundizar en el estudio de su técnica de ejecución.

A través del estudio realizado mediante la técnica de luz rasante se ha puesto de manifiesto el relieve superficial de esta obra pictórica, observándose las irregularidades superficiales, tanto de técnica de ejecución (empastes y pinceladas) como de daños y deterioros de la obra (levantamientos y cuarteados).

Por el examen de la superficie y a través de la fluorescencia ultravioleta se han llegado a distinguir determinadas intervenciones y repintes sobre la superficie pictórica realizados en distintas épocas, así como el estrato de barnices aplicados sobre la misma.

La información facilitada, por estas técnicas aplicadas, ha servido para el reconocimiento material y estructural del sistema constructivo y de la técnica pictórica. En el curso de la intervención se complementarán estos datos con los estudios analíticos pertinentes.



El conjunto de estos datos ha permitido definir la situación actual y el estado de conservación general y específico del bien para afrontar la propuesta de actuación con vistas a la planificación de la intervención.

La obra es una pintura al óleo sobre lienzo, enmarcada. Se describen, a continuación, los principales datos técnicos del bien, recogiendo de manera exhaustiva toda la información sobre su materialidad.

III.5.4.1. LIENZO

A. BASTIDOR

A.1. DATOS TÉCNICOS

La tipología del bastidor es de medio punto, con cuatro largueros y cuatro travesaños (uno vertical, otro horizontal y otros dos oblicuos en la zona superior) formando cinco cuadrantes. Estos bastidores son típicos de obras de gran formato. La resistencia que proporcionan los travesaños impide que los largueros alabeen ante la tensión de la tela, que se reparte proporcionalmente.

Los bastidores antiguos producían deterioros en la pintura por el desgaste y rozamiento de las aristas interiores cuando el lienzo se destensaba, haciendo que se marcasen los bordes en el anverso de la obra. En el siglo XIX se empiezan a tener en cuenta estos daños y para solucionarlo se empezaron a redondear las aristas interiores de los mismos, que eran las que entraban en contacto con la tela, como es caso que nos ocupa, por lo que deducimos que no es el original.

El material con el que está construido es pino de Flandes, ya que se aprecia una madera blanda, con nudos y con las vetas muy marcadas. Posee marcas, con números romanos, para indicar los ensamblajes entre las piezas.

El ensamblaje entre los largueros es machihembrado, mientras que entre travesaño y larguero es de horquilla, a la española y entre travesaños es de caja y espiga. Todos los ensamblajes machihembrados y de horquilla tienen caja para cuña menos el que une el travesaño horizontal y el larguero vertical de la izquierda. El motivo es que el sentido o dirección de la cuña corresponde hacia abajo siguiendo el sentido de las demás que tiene el bastidor y al tener el larguero superior la forma de medio punto, la forma de la cuña no puede ser recta en uno de sus lados, lo que impide realizar correctamente la entrada de la misma en su caja.

Está constituido en total por 16 piezas, 3 de ellas son los largueros (laterales e inferior), 3 forman el medio punto, 4 los travesaños y 6 las cuñas de las que falta 1 (la del ensamblaje de horquilla entre el travesaño vertical y el larguero horizontal). Las cuñas del sistema de expansión están dispuestas en los ensamblajes entre largueros y los travesaños, con una puntilla cada una sirviendo de tope.

La dimensión total del bastidor es 235 cm x 231 cm (h x a).



Las dimensiones de las distintas partes son las siguientes:

Largueros verticales: 132 cm de alto x 10 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

Larguero horizontal inferior: 231 cm de largo x 11 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

El larguero superior es en forma de medio punto alcanzando una altura desde el travesañ horizontal de 103,5 cm

Travesañ horizontal: 210 cm largo x 10,6 cm de ancho x 3,3 cm de grosor.

Travesañ vertical: 110 cm largo x 9,6 cm ancho x 3,3 cm de grosor

Travesaños oblicuos: 87 cm largo x 9,4 cm ancho x 3,3 cm de grosor

A.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

El bastidor no es el original. En el reverso, en el travesañ horizontal, aparece la inscripción: "SE FORRARON Y RESTAURARON POR D. ALFONSO CAÑAVERAL DÍAZ. AÑO 1976". También se observan a lápiz algunas palabras ilegibles en el mismo travesañ.

No hay muestras de otro tipo de intervención en el bastidor.

B. SOPORTE

B.1. DATOS TÉCNICOS

El soporte pictórico original es un lienzo de fibra de lino. La armadura o construcción interna de la tela original aparentemente es tipo tafetán, un ligamento simple utilizado desde la antigüedad, cuyo curso se limita a dos hilos de urdimbre y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama.

La imposibilidad de acceder a un centímetro de la tela original visible ha impedido poder estudiar la densidad del ligamento y la torsión del hilo. Los motivos son que en las lagunas de preparación de los bordes no poseen tejido original bajo ellas. Además, las lagunas centrales de la costura son menores al tamaño requerido. Hay que añadir que en el reverso está la tela de reentelado y en los laterales el marco, al estar montada en él la obra, ocultando así el tejido original.

El soporte original está constituido por tres paños o piezas dispuestas en sentido vertical y unidas mediante costura (actualmente no se puede determinar el tipo de costura por hallarse oculta por la tela de refuerzo en el reverso), marcándose en el anverso de la obra.

La dimensión total aproximada es de 235 cm x 231 cm (h x a).

Las medidas de las tres piezas que forman el soporte original son la pieza izquierda: 148 cm x 8 cm; la pieza intermedia: 235 cm x 111,5 cm y la pieza derecha: 235 cm x 111,5 cm (h x a). La anchura de la pieza intermedia y de la pieza de la derecha, corresponde al ancho del telar en el que fue tejido el paño de tela.



B.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra se encuentra reforzada por un reentelado, producto de un antiguo trabajo de restauración integral llevado a cabo en 1976.

Las dimensiones de la tela del reentelado es aproximadamente de 245 cm x 241 cm (h x a). Estas están tomadas incluyendo el borde del bastidor ya que el tejido de refuerzo dobla en todo el canto del bastidor (3,3 cm), y está adherida por el reverso de los largueros de forma variable sobre unos 3,5 cm.

La sujeción de la tela original y la tela del reentelado al bastidor está realizada mediante tachuelas, dispuestas arbitrariamente en el perímetro del mismo y adherida por el reverso. En la zona superior o de medio punto y en los ensambles de las esquinas, el tejido tiene unos cortes para adaptarlo a la forma de las piezas.

La construcción interna de la tela del reentelado es, como la original, tipo tafetán.

Urdimbre: Densidad: 16 hilos de base por cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

Trama: Densidad: 15 pasadas al cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

El adhesivo utilizado para el reentelado en la intervención anterior es un adhesivo al agua, que no muestra signos de encogimiento.

C. CAPA DE PREPARACIÓN

C.1. DATOS TÉCNICOS

El estrato de preparación es oscuro, compuesto probablemente por tierras y aplicado sobre el lienzo a pincel o con imprimaderas.

La trama y la urdimbre de la tela original han formado un cuarteado que varía en tamaño según la carga del pincel y el color. En este caso se trata de un tafetán con densidad alta por lo que el craquelado en las zonas con poca carga en el pincel es pequeño, mientras que en las zonas con más carga en el pincel es mayor.

C.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

En las costuras y en los bordes aparece un estuco liso, perteneciente probablemente a la intervención de refuerzo del soporte.

D. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

D.1. DATOS TÉCNICOS

Se trata de una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color variada, utilizando rojos, ocreos o amarillos, tierras y blanco.



La pincelada es amplia en las zonas como los ropajes y fondos, y pequeña para reflejar los detalles de los rostros. La textura es bastante lisa en toda la superficie.

El estudio mediante fluorescencia U.V. revela una gruesa capa de barniz sobre la película pictórica así como repintes y veladuras de diferentes intervenciones.

D.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

Presenta reintegraciones de restauraciones anteriores. Estas coinciden con la zona estucada, citada anteriormente en la capa de preparación.

La diferente absorción de la luz ultravioleta en los distintos repintes y en la capa de barniz hace posible diferenciar los que fueron aplicados en último lugar, correspondiendo estos a la última intervención sobre la obra. Estos muestran una intensidad de oscuros distinta, por lo que se han podido diferenciar intervenciones realizadas en momentos diferentes, con una capa de barniz intermedia entre ellas. Por lo tanto, en el estudio con fluorescencia U.V. se han observado repintes en las costuras, en los bordes y en la zona inferior.

III.5.4.2. MARCO

DATOS TÉCNICOS

El marco responde a la tipología de arco de medio punto, está realizado en madera tallada, dorada y policromada.

Todos los lados están decorados por medio de una serie de molduras paralelas a ellos y unidas entre sí. El perfil general de los largueros y del arco está formado por el canto exterior, una entrecalle cóncava y otra serie de cuentas carnosas alargadas unidas entre sí y formando el filo una serie de hojas imbricadas.

Los lados están todos decorados con oro fino, mientras la entrecalle está policromada en negro así como las zonas más bajas de la talla de las ondas del canto y de la segunda cenefa después del filo.

La capa de preparación en las zonas de dorado es de color blanco sobre la que se superpone una capa de bol rojo y la lámina de oro. La superficie policromada de la entrecalle presenta un acabado brillante sobre preparación blanca.

Decorando los lados se disponen unas rocallas barrocas de hojas carnosas de marcadas volutas. De estas tallas decorativas hay tres dispuestas en las esquinas y en el centro del arco, cuyos diseños se repiten y se caracterizan por incluir una concha. Las otras tres son iguales entre ellas y se sitúan una en el centro del lado inferior o cabio y las dos restantes en el arranque del arco.

Por el reverso, los largueros verticales y el cabio están formados por una sola pieza. Se unen entre sí mediante un ensamble a doble caja y espiga. El arco está formado por siete piezas ensambladas al hilo y colas de milano. Se unen a los largueros verticales mediante ensamble a caja y espiga. Estos están bloqueados con espigas de madera o clavos y se han utilizado chirlatas de madera para llenar espacios entre las piezas. También se han utilizado clavos para reforzar las uniones en el arco.



La suspensión del marco al paramento se realiza mediante grandes pletinas de hierro con tres pares de rodamientos cada uno y una guía, y están sujetos a los largueros laterales con tirafondos. También, conserva una armella de hierro.

El marco tiene adheridas en el reverso dos etiquetas de sendas empresas de transporte.

El sistema de sujeción del bastidor al marco se realiza mediante una serie de puntillas clavadas en el perímetro interior de este que se solapan sobre el borde del bastidor. Al ser mayor la luz del marco a la superficie del cuadro se han introducido tacos de madera para realizar el ajuste entre ambos. Algunos de estos tacos están trabados con las puntillas de sujeción del lienzo.

Dimensiones:

Dimensiones generales del marco 277cm. X 270,5 cm. X 13,5 cm (h x a x p)

Perfil de las molduras es de 21,8 cm. X 10,7 cm. (a x p)

Tallas decorativas de los largueros, arco y cabio: 50 cm. X 21 cm x 13,5 cm. (h x a x p)

Tallas decorativas de las esquinas: 46 cm. X 46cm. X 13,5 cm. (h x a x p)

INTERVENCIONES ANTERIORES

A lo largo de su historia material el soporte del marco no ha sido objeto de muchas intervenciones de mantenimiento, solo se aprecia la inclusión de algunos tirafondos en el reverso del arco de época reciente. También, se aprecian una serie de orificios dispuestos en paralelo en los largueros verticales que pudieran ser la cogida de un anterior sistema de suspensión al muro.

En el caso de los revestimientos policromos el color negro es una repolicromía de escasa calidad, también se han realizado retoques puntuales en color negro mate. Muchas lagunas de preparación y oro están redoradas, algunas sin haberlas estucado previamente y por último se ha realizado un barnizado general.

Figura III.5.1



GENERAL ANVERSO

Figura III.5.2



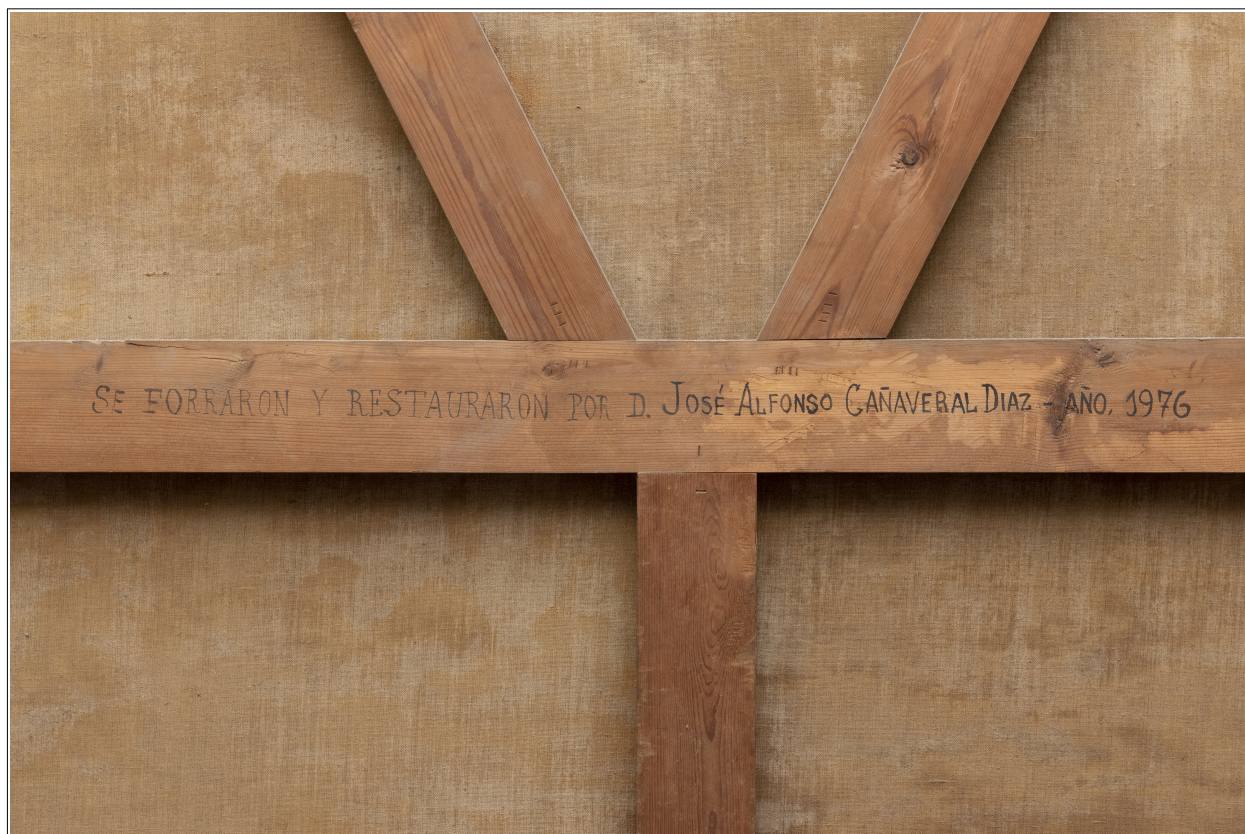
GENERAL REVERSO

Figura III.5.3



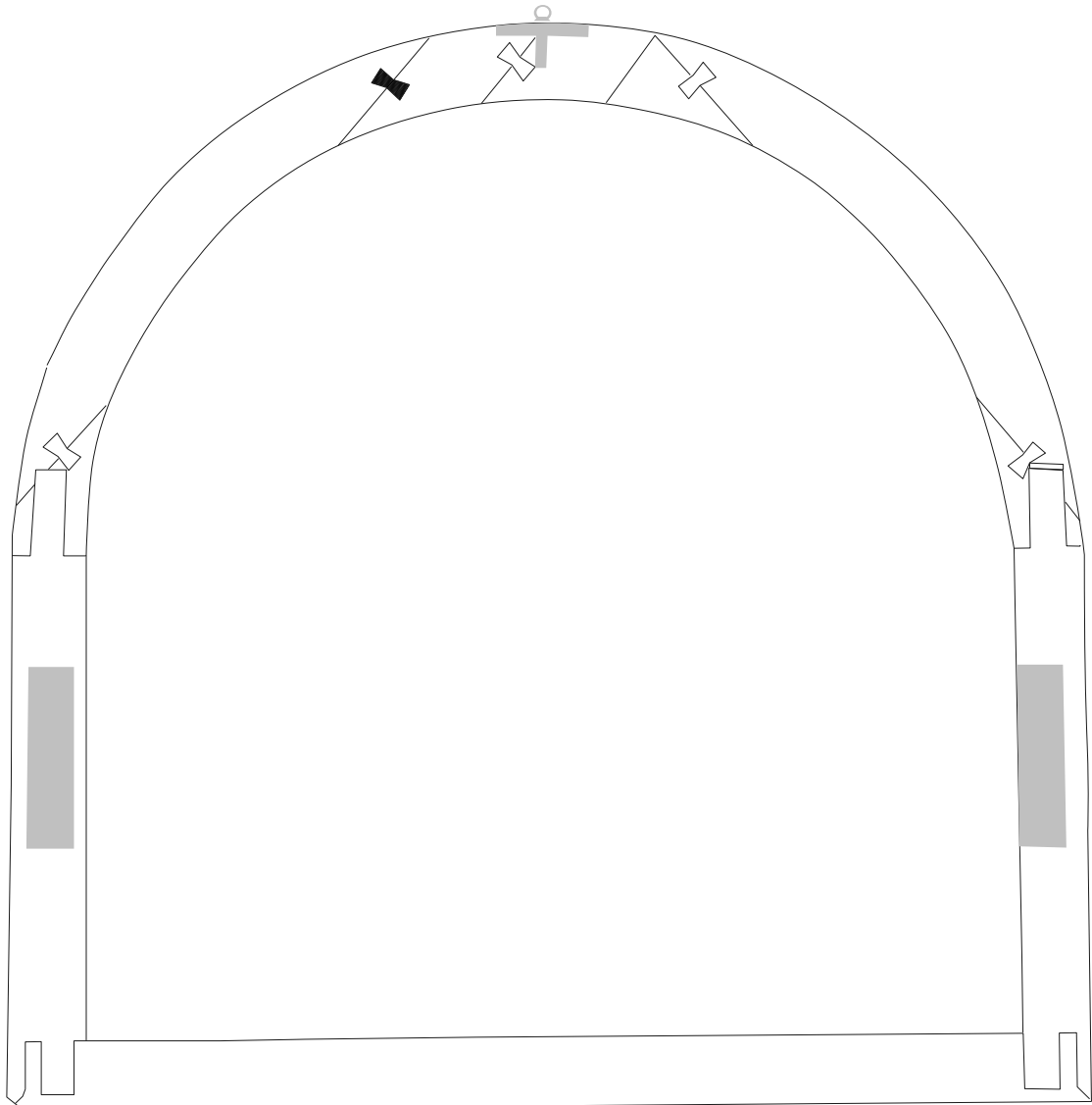
GENERAL FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA.

Figura III.5.4



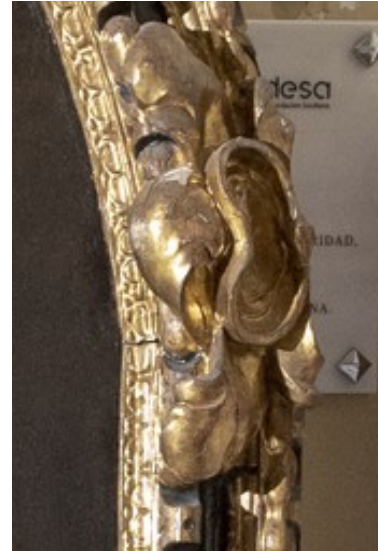
INSCRIPCIÓN EN EL REVERSO.

Figura III.5.5



ESQUEMA DEL REVERSO DEL MARCO: PIEZAS CONFORMANTES

Figura III.5.6



ROCALLAS.

Figura III.5.7



ROCALLAS

Figura III.5.8



LARGUEROS



III.6. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, si no también las condiciones ambientales a las que ha estado sometida, las modificaciones y manipulaciones de las que ha sido objeto y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.

Para establecer el estado actual de conservación que presenta la obra se han realizado una serie de estudios previos, cuya información ha resultado de gran utilidad para determinar el diagnóstico de la misma. En primer lugar, un examen organoléptico, empleando para ello luz normal, luz rasante y fluorescencia ultravioleta.

III.6.1. LIENZO

A. BASTIDOR

El bastidor se encuentra en buen estado de conservación, detectando polvo, manchas de cal y depósitos superficiales acumulados especialmente sobre los travesaños y en el larguero horizontal inferior.

Faltan una cuña en la caja del ensamble de horquilla del travesaño vertical con el larguero horizontal, de las 6 que presentaba.

Hay presencia de xilófagos, actualmente sin actividad, en la zona inferior derecha del bastidor, afectando por tanto al larguero vertical y horizontal

B. SOPORTE

El soporte original del lienzo está reentelado, con un tensado muy estable no observándose deformaciones ni destensados.

El buen estado de conservación de la tela del reentelado es notorio, dando consistencia y tensión al tejido original. Por el reverso se observa acumulación de polvo. Hay que señalar que el adhesivo utilizado para el reentelado no presenta signos de envejecimiento evidentes, manteniendo por tanto un buen nivel de adhesión entre las dos telas.

C. CAPA DE PREPARACIÓN, PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

El cuarteado de la pintura forma una fina retícula siguiendo los movimientos de la tela de tafetán original.

En primer lugar hay que señalar la pérdida puntual de adhesión del conjunto estratigráfico al soporte en la zona de la costura, en la zona central sobre la balanza de “ni menos” y en los bordes de la obra donde se localizan pequeños desprendimientos y levantamientos del mismo.

La alteración cromática que se observa en distintas zonas, está ocasionada por varios motivos. En primer lugar, el barniz presenta un tono pardo amarillento, producido por su oxidación al estar expuesto a la luz visible y U.V. En segundo lugar, aparecen reintegraciones de intervenciones anteriores que están viradas



de color y con zonas mates.

Gracias al estudio con fluorescencia U.V. se pueden ver y localizar los repintes de intervenciones anteriores y sus dimensiones exactas. Estos abundan en las zonas de las costuras, en los bordes de la obra, bajo la balanza en su lado derecho y en la zona inferior del ataúd del arzobispo. También se aprecia diferentes manchas en el fondo producidas por veladuras de color en la zona y las acumulaciones de la gruesa capa de barniz.

III.6.2. MARCO

A. SOPORTE

- Ensamblés

Existen algunas separaciones entre las piezas constituyentes por las líneas de unión de los diferentes ensamblés, aunque en general el estado de conservación desde el punto de vista estructural es aceptable.

En el arco, por el reverso, las piezas presentan una ligera separación entre ellas, aunque el conjunto es estable ya que se mantienen unidas por las colas de milano y las molduras decorativas del anverso. Se han reparado en intervenciones anteriores con refuerzos de tornillos.

Las tallas decorativas presentan multitud de fisuras, fracturas y piezas separadas.

- Fisuras

En algunas de las piezas que forman el arco se han producido fisuras en la dirección de la veta.

- Piezas sueltas

Esta alteración se concreta en una parte del relieve de la talla decorativa situada en el centro del cabio.

- Pérdida de elementos

En el reverso falta una cola de milano.

Se han perdido algunos fragmentos de madera de las tallas decorativas, en concreto las situadas en las esquinas y la situada en el centro del arco. En el cabio, en el lateral inferior izquierdo, visto desde el reverso del cuadro, hay una pérdida de soporte ocasionada por insectos xilófagos.

- Ataque biológico.

Son visibles los orificios de salida de insectos xilófagos, aparentemente ya sin actividad. Se localizan en el reverso de los largueros y cabio.

B. CONJUNTO POLÍCROMO

- Adhesión de estratos

La adhesión entre los estratos policromos es deficiente. En determinadas áreas se ha agravado este problema, provocando el desprendimiento completo de las capas superficiales, dejando algunas lagunas con la madera a la vista. En otras áreas, se observan cazoletas con crestas y abolsados con riesgo de desprendimiento de estos estratos. Todas estas problemáticas referidas a la adhesión entre estratos se



acusar en el lado inferior y superior del marco.

- Repintes

Las intervenciones sobre el dorado, como ya se ha comentado, se realizan sobre la madera y existe una diferencia cromática.

- Barniz.

La capa de barniz se encuentra oxidada y presenta un color amarillento.

- Depósitos superficiales

La acumulación de polvo afecta a la totalidad del marco más acusada en los planos horizontales. También se observan algunas gotas de pintura blanca en los largueros.

Figura III.6.1



LEVANTAMIENTOS Y LAGUNA EN LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA.

Figura III.6.2



LEVANTAMIENTOS EN LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA.

Figura III.6.3



LAGUNAS DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA.

Figura III.6.4



SEPARACIÓN Y ROTURA DE PIEZAS, PÉRDIDA DE COLA DE MILANO.



FISURAS EN LA MADERA

Figura III.6.5



DETERIOROS EN EL REVERSO. SEPARACIÓN Y PÉRDIDA DE FRAGMENTOS, DEGRADACIÓN POR INFECCIÓN DE XILÓFAGOS.

Figura III.6.6



ROCALLAS. DETERIOROS EN LOS ESTRATOS POLÍCROMOS: PÉRDIDAS DE ADHESIÓN Y MATERIA. REPINTES Y REDORADOS

DETERIOROS EN EL SOPORTE: SEPARACIÓN DE PIEZAS, FISURAS Y PÉRDIDAS DE FRAGMENTOS.

Figura III.6.7



ROCALLAS. FISURAS Y LEVANTAMIENTO DE ESTRATOS POLÍCROMOS.

Figura III.6.8



LARGUERO. LEVANTAMIENTO DE ESTRATOS POLÍCROMOS Y DEPÓSITOS SUPERFICIALES.



IV. MEMORIA TÉCNICA DE INTERVENCIÓN

IV.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS. NORMATIVA

Los condicionantes que reúne esta obra exigen una intervención de adecuación expositiva. Para ello un equipo interdisciplinar (formado por restauradores, historiadores y técnico de imagen) ha evaluado las posibilidades de actuación de acuerdo con los principios de estabilidad, reversibilidad, discernibilidad y legibilidad, en el marco de los criterios vigentes en materia de conservación-restauración.

La propuesta se basa en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales, 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.
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.

Por tanto, el IAPH ha estudiado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades y particularidades de esta obra. Se trata de dar 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, teniendo presente su naturaleza y valores.

Cualquier propuesta debe ser estable, inocua y reversible. Pero es también preciso asegurar no sólo su conservación temporal, sino también la trasmisión correcta de los valores culturales de los que el bien es portador. Para el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación, es imprescindible la aplicación y desarrollo de una serie de estudios técnico-científicos. La investigación está orientada a despejar las incógnitas existentes y, en base a los resultados, establecer las actuaciones que se requiera. Se trata de atender a la conservación material del bien, al conocimiento y presentación de su historia material, como objeto histórico que es, y a la recuperación de los valores intrínsecos y adquiridos de la



obra de arte.

DESARROLLO DE LA INTERVENCIÓN

La intervención se desarrollará de acuerdo con lo dispuesto en el proyecto de conservación. La dirección técnica de la intervención corresponderá al personal técnico competente, de acuerdo con lo indicado en la normativa patrimonial vigente. Los miembros del equipo que participe en la intervención deberán poseer la cualificación adecuada para actuar sobre el patrimonio histórico en sus tareas respectivas.

IV.2. PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Este apartado recoge las pautas para determinar el tipo de actuación de conservación y/o restauración de adecuación expositiva más conveniente para esta obra. Desde el punto de vista científico-técnico, la propuesta de intervención se basa en la información obtenida de los datos técnicos, del estado de conservación y del diagnóstico, teniendo en cuenta, además, los valores culturales del bien. Esta propuesta de intervención va encaminada a lograr la unificación, restitución y equilibrio de los valores formales y estéticos.

El IAPH ha evaluado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades de la obra. Se pretende hacer frente a la complejidad que presenta la intervención, 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.

La propuesta del proyecto se fundamenta en la conservación material del bien y en la recuperación de los valores intrínsecos y adquiridos de la obra de arte. Una vez expuesta nuestra consideración de la obra en la categoría de patrimonio histórico, al ser identificadas 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 trasmisión correcta de los valores artísticos-culturales de los que el bien es portador sino también, y más importante, su conservación temporal.

La Carta del Restauo de 1987 indica: “se debe salvaguardar la originalidad del documento respetando la forma, estructura y soporte o cualquier otro elemento original”.

Cada obra es única y requiere tratamientos individualizados pensados para ella. 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 los tratamientos tanto en el original como en la tela de reentelado.

IV.2.1. LIENZO

Actuaciones en el bastidor:

Limpieza de depósitos superficiales mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves.



Actuaciones en el soporte:

- Conservación de la tela del reentelado. Adhesión de pequeños fragmentos de la tela original a la del reentelado en los bordes del lienzo. Para ello se utilizarán adhesivos apropiados y compatibles con los originales, aplicando presión y calor controlados, en las zonas a intervenir, para recuperar la adhesión adecuada.
- Limpieza del reverso mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves. Limpieza de depósitos superficiales de la película pictórica mediante aspiración con ayuda de cepillos y brochas suaves.

Actuaciones en la capa de preparación:

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

- Fijación en zonas con peligro de desprendimiento con la aplicación de cola animal, papel japonés, presión y calor controlado.
- Estucado de lagunas. El estucado se realizará con materiales semejantes al original, previsiblemente sulfato cálcico y cola animal. El grado de dureza deberá ser adecuado para poder enrasar correctamente con lijas y bisturí.

Actuaciones en la capa de la película pictórica:

- Reintegración cromática de las lagunas estucadas y en aquellas que presente desgastes del color original, para obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido ("rigattino", combinando colores en trazos verticales y paralelos entre sí o el "puntillismo", a base de puntos) deberá conseguir armonía en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales siendo sólo perceptible a corta distancia 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 y la discernibilidad del original para evitar falsos históricos y ajustando el retoque exclusivamente a las pérdidas del estrato de color, sin sobrepasar en ningún momento los límites del original. Se reintegrará, en primer lugar, con pigmentos de técnica acuosa para realizar una base cromática, ajustando finalmente las zonas reintegradas con pigmentos al barniz.
- Protección de la superficie de color ante la suciedad, ambientes contaminados, humedad, disolventes, radiaciones y manipulación de la obra con barniz.

IV.2.2. MARCO:

Criterios específicos de la intervención:

Consolidación estructural:

- Consolidación estructural del marco, desde todas sus partes constitutivas: largueros y arco, tallas decorativas y recubrimiento dorado y policromo.
- En el caso de resanes y enchuleados se utilizará madera nueva siempre de características



similares al original, curada y que ofrezca todas las garantías de calidad, exenta de nudos, alabeos, y fendas.

Reintegración volumétrica:

- Se reintegrarán aquellas piezas que sean necesarias para conseguir la estabilidad estructural de la obra, y en ningún caso aplicando criterios de índole estético.

Limpieza:

- La limpieza se ceñirá a la eliminación de depósitos superficiales.

Reintegración cromática:

- La reintegración se limitará a las áreas que queden con preparación blanca a la vista, tales como los bordes de las lagunas, entonando con color similar al del bol. No se reintegrarán las lagunas de pérdidas, y se dejará a la vista la madera limpia y barnizada. Se llevará a cabo con criterio de discernibilidad con el original, tinta plana y técnica reversible, tanto en dorados como en policromías.

Barnizado final:

- Se aplicará un barniz final sólo en el caso de que fuera necesario para integrar visualmente el marco y homogeneizar brillos.
- Los estratos protectores finales deberán ser de un material compatible con la naturaleza del dorado y de la policromía, suficientemente resistentes, pero fácilmente reversibles con el tiempo y con medios no agresivos para la película superficial de color y de oro.

Actuaciones

Limpieza superficial:

- La primera de las operaciones que se llevará a cabo será la eliminación de las capas de polvo depositadas sobre toda la superficie del marco, mediante brochas y aspiradora. En las zonas en las que la policromía y el dorado presente problemas de levantamiento se fijarán los estratos antes de proceder a la eliminación de los depósitos superficiales.

Limpieza del reverso:

- Para la limpieza de la madera se empleará una solución de agua y alcohol.

Tratamiento estructural:

- Ensamblajes: Revisión de todos los ensamblajes realizando una intervención en los que se considere necesario. Las fisuras se consolidarán mediante chirlatas, encolados, espigado, toledanas, lazos, refuerzos, etc. u otros que se consideren oportunos, mediante madera curada, similar a la original, utilizando acetato de polivinilo como adhesivo. Estas operaciones se realizarán en el reverso y anverso.



- Eliminación de elementos metálicos: Eliminación de los tornillos tirafondos en el reverso del arco y sustitución por espigas de madera.

Tratamientos de policromía y dorados:

- Fijación de la policromía y dorados: En todas las áreas en las que se identifiquen problemas de adhesión se fijará el conjunto compuesto por preparación y color o lámina de oro. Tras las pruebas se eligiera el adhesivo más adecuado.
- Limpieza superficial de los estratos policromos y dorados: La limpieza del estrato policromo y dorado se centrará en retirar sólo los depósitos superficiales, según se dispone en el apartado de criterios de intervención.
- Reintegración del estrato policromo: Mediante técnica reversible y criterio diferenciador, para la superficie de pan de oro se empleará una base acuosa de color del bol y se procederá según lo descrito en el apartado sobre criterios de intervención en el marco.
- Limpieza y protección de los elementos metálicos que sirven de sujeción del cuadro a la pared

IV.3. CRONOGRAMA

El proyecto tendrá una duración de tres meses en los que se simultanearán los tratamientos en el lienzo y en el marco.

IV.4. PRESUPUESTO

Se adjunta presupuesto N° PPT000643

Fdo.: Lourdes Núñez Casares
TÉCNICO EN RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.

Fdo.: Cinta Rubio Faure.
TÉCNICO EN RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.





EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Marta García de Casasola Gómez. Jefa del Departamento de Proyectos. IAPH.

Coordinación técnica:

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

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

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

Redactoras del Proyecto de Conservación:

Lienzo :**Lourdes Núñez Casares.** Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Marco: **Cinta Rubio Faure.** Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH. **Mayte Real Palma.** Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

Ficha catalográfica:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio Fotográfico:

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

Sevilla, 28 de mayo de 2019