



## INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

- Denominación obra:** San Ignacio de Loyola
- Localización:** Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli)
- Demandante estudio:** Asociación de Antiguos Alumnos  
"San Ignacio de Loyola" (Villasís - Pajaritos - Portaceli)
- Técnico redactor:** Benjamín Domínguez Gómez  
Conservador-Restaurador de Bienes Culturales  
Doctor en Bellas Artes
- Fecha:** Marzo 2019.



**GESTIONARTE**  
SERVICIOS INTEGRALES APLICADOS A LOS  
BIENES CULTURALES



# Índice

*Introducción*..... 5

**1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**..... 7

- 1.1. Datos generales
- 1.2. Identificación física
- 1.3. Datos histórico-artísticos
- 1.4. Nivel de protección
- 1.5. Datos del proyecto

*Documentación gráfica*

**2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO**..... 13

- 2.1. Origen histórico
- 2.2. Cambios de ubicación y/o propiedad
- 2.3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas
- 2.4. Exposiciones
- 2.5. Análisis iconográfico
- 2.6. Análisis histórico-artístico. Estudio comparativo con obras del mismo autor/época

*Bibliografía*

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	21
3.1. Datos técnicos	
3.2. Análisis del estado de conservación	
3.3. Identificación y análisis de los factores de deterioro implicados	
3.4. Conclusiones	
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN, METODOLOGÍA Y TRATAMIENTO.....	27
4.1. Justificación y ámbito de aplicación	
4.2. Criterios de intervención	
4.3. Actuaciones	
5. RECURSOS.....	37
5.1. Valoración económica, temporización y recursos adscritos al proyecto	
5.2. Condiciones particulares	

*Anexo (C.V. completo del responsable del proyecto)*

# Introducción

Este documento que presentamos tiene como finalidad el estudio de la escultura en madera policromada denominada **“San Ignacio de Loyola”**, ubicada en el hall –“portería”- del Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli), con objeto de valorar y proponer una actuación de conservación-restauración sobre la misma, tras la solicitud efectuada por D. Antonio Ceballos, presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos del citado centro educativo.

Inspeccionada la obra el día 6 de febrero de 2019 y realizado el pertinente estudio bibliográfico/documental, se procede a emitir este documento denominado **“Informe Diagnóstico y Propuesta de Intervención”** que incluye todos los contenidos exigidos en el art. 22 de la ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía para los proyectos de conservación e informes de ejecución (aun no siendo preceptivo para esta obra por carecer de figura de protección). Contempla especialmente este informe la naturaleza sacra de la pieza, por lo que también tiene en consideración las directrices establecidas por la autoridad eclesiástica para la restauración y usos del Arte Sacro. No obstante, esto no es menoscabo para que nos inclinemos por una actuación de carácter conservacionista, aun satisfaciendo también las necesidades estéticas y funcionales de esta obra de arte.

Concretamente, se plantea llevar a cabo una intervención de conservación y restauración integral sobre la pieza, con el fin de frenar el deterioro que presenta, dotarla de un estado de conservación óptimo y una adecuada visión estética en base a su estado actual, necesidades y características materiales de la obra; todo ello atendiendo al código deontológico de la profesión, velando por el rigor científico de la actuación y su perdurabilidad y/o reversibilidad en el tiempo.

Con respecto al presupuesto de ejecución que presentamos, éste se ha realizado con la metodología y en base al “Banco de Precios de Conservación-Restauración de Bienes Culturales de Andalucía 2010”, formulado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, si bien se ha reducido notablemente el coste/hora de mano de obra previsto por ser el comitente de este informe la asociación de AA.AA. de Portaceli que afronta la financiación del proyecto con recursos propios.

Así, este documento se estructura en varias partes:

- En primer lugar, se presenta el Informe diagnóstico propiamente dicho, compuesto por los tres primeros capítulos, que incluyen la **descripción e identificación del bien cultural**, el **estudio Histórico-Artístico** del mismo, su descripción morfológica y técnica, así como la valoración pormenorizada del **estado de conservación** que presenta, finalizando con un apartado de **conclusiones**. Todo ello acompañado de una selección de fotografías que ilustran debidamente las cuestiones que se plantean.
  
- A continuación -en el capítulo 4-, se explican pormenorizadamente los **criterios de intervención** a adoptar, las **actuaciones previstas** y cada una de las aplicaciones propuestas, entendiéndose que los procesos técnicos detallados se adecuarán, en última instancia, a la obra que nos ocupa y los resultados de las fases precedentes.
  
- El capítulo quinto está destinado a la exposición de los recursos necesarios para llevar a cabo esta propuesta técnica, por lo que se incluye la **valoración económica** de las actuaciones, la temporización aproximada de los trabajos, la infraestructura y equipamientos específicos necesarios así como el equipo técnico previsto para llevarlos a cabo. En relación a esto, hacemos referencia al currículum vitae del director responsable del proyecto y su adecuado perfil para la ejecución de los trabajos al final de estas páginas.

Informar que este documento han sido presentado, con carácter de obra científica, con fecha 15/03/2019, bajo referencia RTA-210-19 en el Registro de la Propiedad Intelectual de Andalucía, por lo que queda expresamente prohibida su reproducción parcial o total sin la preceptiva autorización de su autor.

Por último, indicar que este informe que presentamos se redacta con carácter de ANTEPROYECTO, siendo susceptible de sufrir las variaciones que sean necesarias, previamente a la firma del contrato, en base a los avances en el conocimiento de la obra, las propuestas emitidas por la propiedad, la financiación correspondiente y/o las condiciones particulares del proyecto. Por lo tanto, la investigación histórica y técnica de la obra permanece abierta, a la espera de retomarla una vez fuese designada la empresa como adjudicataria de los trabajos y disponer de los medios auxiliares y técnicos necesarios para el conocimiento en profundidad de la obra, realizar pruebas de limpieza, estudio radiológico, etc. Completada la información relativa al estudio preliminar y con las consideraciones y/o los cambios que se estimen oportunos por parte de las partes implicadas, si es necesario, se emitirá el PROYECTO DEFINITIVO que tendrá carácter contractual y que se adjuntará a la firma del contrato como ANEXO. En él se incluirán los correspondientes presupuestos de ejecución, que habrán de considerarse DEFINITIVOS Y CERRADOS.

Sevilla, 11 de marzo de 2019.

## 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL:

### 1.1. DATOS GENERALES:

#### 1.1.1. TÍTULO U OBJETO:

San Ignacio de Loyola.

#### 1.1.2. TIPOLOGÍA:

Escultura en madera policromada.

#### 1.1.3. LOCALIZACIÓN:

Provincia: Sevilla.

Municipio: Sevilla.

Inmueble: Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli).

Ubicación: Hall de entrada ("Portería").

Orientación geográfica: Norte.

#### 1.1.4. PROPIETARIO:

##### Denominación:

Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli); adscrito a la Fundación Loyola<sup>1</sup>.

##### Representante legal:

Dña. Lourdes Borrero Medina, directora titular.

##### Datos de contacto:

Avenida de Eduardo Dato 20 41018 SEVILLA

954 634 500 <http://www.fundacionloyola.es/portaceli>

---

<sup>1</sup> Obra apostólica de la Compañía de Jesús, con personalidad jurídica propia y sin ánimo de lucro, erigida como Fundación Canónica por Decreto del Preósito General de 28 de enero de 1998.

## 1.2. IDENTIFICACIÓN FÍSICA:

### 1.2.1. DESCRIPCIÓN:

La imagen, de bulto redondo y apoyada sobre una peana ochavada de aspecto jaspeado, representa a San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. De tamaño natural, se muestra de pie, con el derecho ligeramente avanzado y la cabeza erguida, con la mirada "como adivinando nuevas empresas del servicio divino"<sup>2</sup>. Con la mano derecha sujeta el asta de una bandera blanca, que le envuelve el cuerpo, rodeándolo, figurando, a la altura de la cabeza, un nimbo donde se insertan las iniciales del lema de la compañía A.M.D.G. (*Ad Maiorem Dei Gloriam*); en la mano izquierda, dispuesta hacia abajo, porta un libro<sup>3</sup>. Viste el hábito tradicional jesuita, esto es, sotana con fajín y manteo negros, cuyos bordes quedan ricamente adornados como en el pecho, donde figura el anagrama IHS.

### 1.2.2. DIMENSIONES:

Alto: 195 cm  
Ancho: 50 cm  
Fondo: 45 cm

### 1.2.3. MATERIALES Y TÉCNICAS:

Madera tallada y policromada, decorada con estofados sobre oro fino. Posee ojos de cristal.

### 1.2.4. INSCRIPCIONES, MARCAS, MONOGRAMAS Y FIRMAS:

En la parte frontal de la peana figura una placa en metal dorado que indica:

RECUERDO  
del 1er Centenario del Restablecimiento  
de la Compañía de Jesús  
1814-1914  
Colegio del Inmaculado Corazón de María  
SEVILLA

---

<sup>2</sup> Con esta expresión describía el P. Fernando García Gutiérrez S.J. a la imagen de San Ignacio "el abanderado" del Colegio de Ntra. Sra. del Recuerdo, del barrio madrileño de Chamartín, con la que está estrechamente vinculada esta talla.

<sup>3</sup> No muestra distinción alguna por lo que puede hacer alusión, bien a las Constituciones, bien a los Ejercicios Espirituales, variantes principales de la iconografía ignaciana.



En uno de los lados achaflanados figura otra en la que reza:

"Se restauró en el Estudio Secor S.L. por la  
muficencia de la REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA  
siendo Teniente Hermano Mayor el  
EXCMO. SR. D. MANUEL HALCÓN DE LA LASTRA  
Conde de Peñafior de Argamasilla  
y Secretario el  
ILMO. SR. D. SANTIAGO MEDINA ROJAS  
EL COLEGIO DE PORTACELI AGRADECIDO  
Sevilla y Marzo de 1992

#### 1.2.5. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA:

Iconografía religiosa. San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús.

### 1.3. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS:

#### 1.3.1. AUTORES:

P. Victoriano Salmón S.J. (1839-1910)

#### 1.3.2. CRONOLOGÍA:

Hacia 1885.

#### 1.3.3. ESTILO:

Romántico.

#### 1.3.4. ESCUELA:

Española.

### 1.4. NIVEL DE PROTECCIÓN:

#### 1.4.1. FIGURA DE PROTECCIÓN AUTONÓMICA:

No posee.

#### 1.7.2. FIGURA DE PROTECCIÓN MUNICIPAL:

No procede.

#### 1.7.3. OTRA FIGURA/CONSIDERACIÓN LEGAL:

Está incluida en el ámbito de competencias de la Compañía de Jesús.

### 1.5. DATOS DEL PROYECTO:

#### 1.5.1. DEMANDANTE DEL ESTUDIO Y/O INTERVENCIÓN:

Este informe se redacta a solicitud de D. Antonio Ceballos, presidente de la Asociación de Antiguos Alumnos "San Ignacio de Loyola" del colegio Inmaculado Corazón de María (Villasís, Pajaritos, Portaceli) fundada en 1920.

#### 1.5.2. FECHA RECONOCIMIENTO:

6 de febrero de 2019.

#### 1.5.3. TÉCNICO REDACTOR:

Benjamín Domínguez Gómez, Conservador-Restaurador de Bienes Culturales.  
Doctor en Bellas Artes con mención internacional. Universidad de Sevilla.  
Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. Universidad de Sevilla.

*Documentación gráfica:*



Ilustración 1: Fotografía general de la obra. Estado actual



Ilustración 2: Fotografía general de la obra. Estado actual.

## 2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO<sup>4</sup>:

El día de la Virgen de Agosto de 1534, Íñigo López de Loyola y el resto del grupo de los siete jesuitas fundadores hicieron votos de pobreza y peregrinaje a Jerusalén, creando el germen de la que posteriormente se denominaría "Compañía de Jesús", orden de clérigos regulares que verían aprobadas sus Constituciones por el papa Paulo III en 1540.

Ya desde muy poco tiempo después -1554- Sevilla contará con una obra jesuita, el Colegio de San Hermenegildo, al que seguirán otras fundaciones como la Casa Profesa (1580) o el Colegio "de los Ingleses" (1592), entre otros, hasta su expulsión en 1767. Reestablecida la Compañía en 1814, sucesivas expulsiones en 1820, 1835 y 1868 no permitirán dar continuidad a las obras apostólicas emprendidas. Habrá que esperar a 1905 para la fundación del actual colegio de jesuitas en Sevilla, el del "Inmaculado Corazón de María", en el Palacio de los Marqueses de Villasís -trasladado provisionalmente a la calle Pajaritos en 1932- y definitivamente establecido desde 1950 en los antiguos terrenos del convento dominico de *Portacoli*, denominados también de la "Huerta del Rey" adquiridos en 1919.

Si atendemos a la placa conmemorativa que figura en el frontal de la peana de la imagen, ésta pudo llegar a Sevilla en 1914, con motivo del centenario de la primera restauración de la Compañía -tal y como nos indica-, y entronizada en el colegio de Villasís.

### 2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD:

Como la fecha de ejecución de la escultura se sitúa en torno al año 1885, período en el que su autor, el P. Victoriano Salmón, residía en Madrid, es probable que la imagen se trasladase desde la capital hasta Sevilla con motivo de la efeméride ya citada de 1914<sup>5</sup>.

Desde entonces, ha ocupado diferentes localizaciones en el interior del edificio educativo y sus diferentes sedes hasta ocupar la actual, en el hall o "portería" del colegio, desde hace aproximadamente dos décadas.

---

<sup>4</sup> Sobre los jesuitas en Andalucía véase a modo sintético SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao SJ. "Coordenadas histórico-geográficas de la provincia bética de la Compañía de Jesús" en *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía 1554-2004*. Córdoba: Obra social y cultural CAJASUR, 2004. Págs. 15-56.

<sup>5</sup> El archivo del colegio y/o de la Compañía de Jesús debe de recoger este particular, que resultaría muy interesante aclarar con motivo de los trabajos de conservación-restauración.



Ilustración 3: La imagen presidiendo las celebraciones solemnes del colegio: Arriba, en el patio de Villasís; abajo ya en ¿Portaceli?

### 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS:

Documentalmente sólo tenemos constancia de la efectuada en 1992 por la empresa SECOR S.L. por el testimonio de la placa conmemorativa, aunque es probable que hubiera sufrido reparaciones puntuales anteriormente.

## 2.4. EXPOSICIONES:

No consta.

## 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO<sup>6</sup>:

Íñigo López de Loyola nació en el castillo de esta localidad guipuzcoana en 1491. En 1537, ya en Roma, adopta el nombre de *Ignazio*, falleciendo el 31 de julio de 1556. Enterrado en la capital italiana, fue beatificado en 1609 y canonizado en 1622.

Sobre la representación plástica de San Ignacio de Loyola recae una particular circunstancia dado que, desde el mismo día de su muerte, los primeros jesuitas, compañeros suyos, quisieron conservar una imagen, lo más fiel posible, de su fundador. Para ello se dispuso se sacara una mascarilla al rostro del santo ya cadáver para después, vaciado en cera, obtener varias copias de las cuales parten casi todas las representaciones de su rostro. Igualmente, con igual objetivo, el pintor *Jacopino del Conte*, discípulo de *Andrea del Sarto*, que había tenido contacto directo con él, lo inmortalizó en un lienzo de pequeñas dimensiones<sup>7</sup>. Por tal motivo, su tipo iconográfico es extremadamente coincidente, en la mayoría de los casos, "*caracterizado por una frente calva, nariz fugitiva y barba mal rasurada*"<sup>8</sup>.



Ilustración 4: A la izquierda, máscara mortuoria de San Ignacio; a la derecha, retrato de Jacopino del Conte

---

<sup>6</sup> Nos limitamos a realizar un acercamiento al asunto como análisis de contexto de la obra, remitiendo a la bibliografía de referencia para un mayor conocimiento sobre el tema.

<sup>7</sup> Ambas obras se conservan, actualmente, en la Curia General de la Compañía de Jesús, en Roma.

<sup>8</sup> RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. Tomo 2; volumen 4. Pág. 102.

De estos testimonios directos y de los escritos e indicaciones del P. Ribadeneira S.J., biógrafo del fundador al que estuvo muy ligado desde su entrada en la Compañía, parten las primeras representaciones plásticas de San Ignacio tras su fallecimiento, como el retrato pintado por Alonso Sánchez Coello en 1595, desaparecido durante la Guerra Civil. Ya en el s.XVII, las series de estampas grabadas de la "Vida de San Ignacio" permitieron la difusión del modelo iconográfico y las escenas más importantes de la vida del fundador de la Compañía, que alcanzarán gran difusión a través de las casas de la orden religiosa.

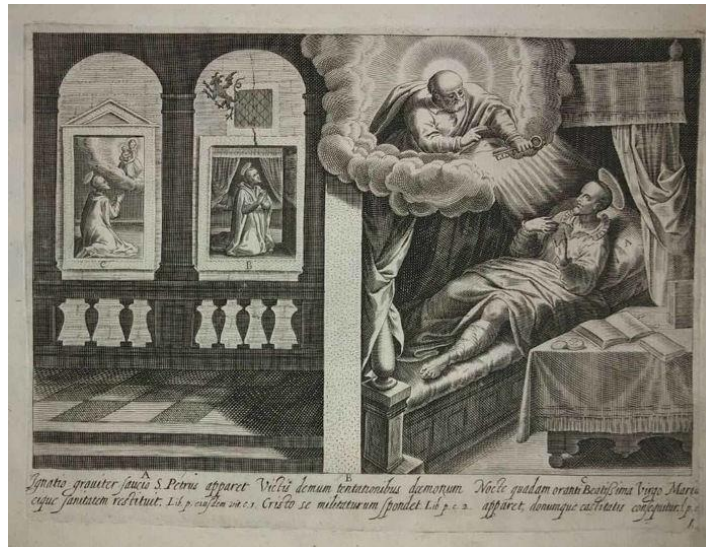


Ilustración 5: Grabado de la "Vida de San Ignacio"

Existe una clara diferencia entre las representaciones hagiográficas y las que se pueden denominar "triumfantes" o de gloria. Las primeras, preocupadas por la narración de la Vida del Santo y/o los milagros acaecidos por su intersección, suelen vestirlo, bien con la prenda correspondiente previa a la fundación o ya con el hábito negro de la Compañía; a excepción de si figura oficiando misa ante el altar que, en ese caso, como es lógico, aparece vestido con casulla. Ésta y otras ricas prendas litúrgicas serán el modelo preferente entre los artistas barrocos que también la utilizarán en aquellos temas de exaltación a la figura del fundador, de gloria o de triunfo. El s.XIX, por su marcado carácter historicista, recuperará el hábito jesuítico para la representación "triumfante" del fundador, como es el caso que nos ocupa, si bien no abandonará, en muchos casos, la riqueza ornamental para sus vestimentas.

Como atributos iconográficos propios figuran el corazón inflamado, el emblema de la Compañía IHS rodeado de rayos, la divisa o lema de la orden "Ad maiorem Dei gloriam" o alguna de sus dos obras de referencia: "Las Constituciones" o los "Ejercicios espirituales" portadas entre sus manos.



## 2.6. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OBRAS DEL MISMO AUTOR/ÉPOCA:

Los sacerdotes jesuitas Julio Alarcón y Fernando García Gutiérrez estudiaron en 1923 y 1991 respectivamente la figura del padre Victoriano Salmón S.J., al que consideraron "un escultor singular (...) dotado de una inspiración innegable"<sup>9</sup>:

Victoriano Salmón nace en Madrid el 18 de octubre de 1839. Su padre, vaciador del escultor Grajera, tenía un empleo en el Museo del Prado, al cual acudirá frecuentemente durante su infancia. Estudia en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, donde obtendrá calificaciones muy altas, obteniendo posteriormente una beca para pasar dos temporadas en Segovia, realizando trabajos de decoración y restauración. El 13 de marzo de 1863 ingresa en el Noviciado del Puerto de Santa María a la edad de veintitrés años. Ya en la Compañía, sus superiores quisieron que continuara su labor artística, en paralelo a sus estudios, que desarrolla primero en El Puerto de Santa María, León y Poyanne (Francia) –en época de expulsión– ordenándose sacerdote el 26 de julio de 1875. Destinado en Orduña (Vizcaya) desde, al menos, 1871, en 1882 es destinado a Madrid, al nuevo colegio de Chamartín.

En este período es cuando realiza algunas de sus mejores obras, como la Virgen del Recuerdo y los cuatro ángeles que decoran el presbiterio del citado colegio, entre otros. De esta época es el San Ignacio envuelto en la bandera "de la mayor gloria de Dios", con la que el padre Salmón –en palabras del P. García Gutiérrez– renueva la iconografía de este santo, considerándola como la obra más importante del escultor jesuita. Una versión de esta escultura –que no exactamente una réplica como nos asevera el autor citado– es la que estudiamos, conservada en el colegio de Portaceli, a la que se suman otras repartidas por las obras apostólicas jesuíticas de España y América.

El buen hacer del escultor jesuita llegará a oídos del P. General, el español P. Luis Martín S.J., el cual encargará al P. Salmón unos relieves sobre la vida de San Ignacio, los cuales nunca llegarán a Roma, conservándose en la



Ilustración 6: La imagen de San Ignacio "el abanderado" en un altar de la iglesia del colegio de N.S. del Recuerdo (Madrid).

---

<sup>9</sup> Véase ALARCÓN, Julio. *Un escultor singular. Apuntes biográficos entre ascéticos y artísticos*. Bilbao: Editorial Mensajero, 1923 y GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando. El P. Victoriano Salmón en *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época, nº XIX, 1991.

Casa de Loyola. En 1893 es destinado al colegio de Villafranca de los Barros, donde permanecerá hasta su traslado a Almería a principios de 1910, donde fallecerá en 30 de octubre.

Su obra puede definirse como una singular aportación a la escultura romántica española, y está caracterizada, según el padre García Gutiérrez, por la grandiosidad, la expresión de los sentimientos y la originalidad de las composiciones, características que encontramos en la pieza que nos ocupa, así como en el monumental Sagrado Corazón de Jesús que se venera en la hornacina central del retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas en la calle Jesús del Gran Poder de Sevilla, fechable en la primera década del s.XX.

A pesar de todo lo expuesto, nos ha llamado poderosamente la atención el que la imagen que venimos estudiando no figure entre las que se relacionan en el libro *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*<sup>10</sup>, un extenso catálogo iconográfico editado en 1991 con motivo del V Centenario del nacimiento de San Ignacio y que, sin embargo, no incluye a esta singular escultura. Es probable que, por su estética decimonónica, no haya recibido –pensamos- el reconocimiento artístico y patrimonial que, sin embargo a nuestro juicio, ostenta<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> CARRETERO J.M. et al. *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Sevilla: Compañía de Jesús, 1990.

<sup>11</sup> En relación a esto, sería interesante para la investigación consultar el catálogo de la exposición elaborado por el P. Gálvez y organizada en 1922 con motivo del III Centenario de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier que se cita en CARRETERO, op. cit. pág. 7 y que, lamentablemente, no hemos podido localizar a través de nuestras fuentes bibliográficas habituales.

**Bibliografía:**

ALARCÓN, Julio. *Un escultor singular. Apuntes biográficos entre ascéticos y artísticos*. Bilbao: Editorial Mensajero, 1923.

CARRETERO J.M. et al. *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Sevilla: Compañía de Jesús, 1990.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando. El P. Victoriano Salmón en *Boletín de Bellas Artes*, 2ª Época, nº XIX, 1991.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. Tomo 2; volumen 4. Págs. 101-105.

SALE, Giovanni (coord.). *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao: Mensajero, 2003.

SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao. "Coordenadas histórico-geográficas de la provincia bética de la Compañía de Jesús" en *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía 1554-2004*. Córdoba: Obra social y cultural CAJASUR, 2004. Págs. 15-56.



### 3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN:

#### 3.1. DATOS TÉCNICOS:

##### 3.1.1. SOPORTE:

La escultura se construye en base a un ensamblaje de piezas de madera, dispuestas verticalmente y adheridas "al hilo" por medio de adhesivo (cola animal). No se han localizado evidencias de la presencia de clavos como elemento de unión, si bien no es desdeñable su utilización, algo habitual en esta tipología de piezas.

Se apoya sobre una pena, también realizada en madera, dispuestas sus piezas perpendicularmente al bloque principal, el cual se inserta en la misma proporcionando estabilidad al conjunto.

##### 3.1.2. ESTRATO DE REVESTIMIENTO:

Está compuesto sobre una base de aparejo de yeso y cola animal, al que se suma la aplicación de bol en las zonas posteriormente doradas. La imagen presenta encarnaduras presumiblemente al óleo y, en relación a los ropajes, presenta un rico estofado en los bordes de las mangas, túnica, cuello, pecho así como de la bandera realizado a partir de la aplicación de un dorado al agua y posterior aplicación de temple, decoración mediante punzón con gran destreza.

Toda la obra presenta un barniz de protección.

#### 3.2. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN:

##### 3.3.1. ALTERACIONES LOCALIZADAS EN EL ESTRATO DE SOPORTE:

En términos generales, el soporte de madera no presenta alteraciones destacadas, muy probablemente porque fueron subsanadas –si llegó a tenerlas en algún momento- en la intervención de 1992.

No obstante, hay que señalar las **grietas verticales** que se localizan en algunos puntos, a consecuencia de la leve separación de las uniones de piezas. Las encontramos, por ejemplo, en el borde de la bandera, a la altura de la cintura, en la peana o, de forma muy destacada, en la mano derecha del fundador, entre otras.

De igual forma, advertiremos la presencia de sendas placas conmemorativas no originales ancladas sobre la peana de la imagen.



Ilustración 7: A la izquierda, grieta localizada en la mano derecha de la imagen; a la derecha, similar alteración en la zona de la cintura.

### 3.3.2.ALTERACIONES LOCALIZADAS EN EL ESTRATO DE REVESTIMIENTO:

Al igual que sucede con el estrato de soporte, la intervención de 1992 debió de subsanar todos los daños localizados sobre la superficie polícroma de la escultura en ese momento. Sin embargo, el deterioro al que se ha visto sometida la obra desde esa fecha, ha propiciado que se hayan generado nuevas alteraciones, las cuales pasamos a describir siguiendo el sistema de clasificación de los indicadores visuales de alteración:

En primer lugar, y en relación a los **aportes de materia** localizados, indicaremos que la escultura presenta un protectivo o barniz que se ha visto alterado con el paso del tiempo. Lo mismo sucede con muchas de las reintegraciones cromáticas efectuadas en la intervención de 1992, las cuales, al realizarse con materiales poco estables o desaconsejados para esta práctica profesional, se han visto alterados cromáticamente, generando zonas oscuras o manchas, como muy bien puede apreciarse en los pliegues de la bandera.

Destacables como **pérdidas de materia y/o consistencia**, hemos de citar las lagunas –pérdidas- de policromía que se reparten por la superficie, especialmente en las zonas más sobresalientes del volumen de la escultura, las cuales han debido de ser generadas por golpes fortuitos o, en un nivel de mayor degradación, como consecuencia de las alteraciones citadas en el estrato de soporte (grietas en las uniones de la madera) y/o los cambios bruscos de temperatura/humedad.



Ilustración 8: A la izquierda, alteraciones localizadas en la bandera; a la derecha, pérdidas de policromía en la zona inferior de la vestimenta.

También son muy evidentes los desgastes localizados en la peana, que han hecho desaparecer el dorado, llegando a alcanzar la preparación de yeso y cola.



Ilustración 9: Desgastes localizados en la peana.

En el capítulo de **deformaciones y/o roturas**, tal y como ya hemos indicado a nivel de soporte, son significativas las manifestaciones de los movimientos de contracción-dilatación de las piezas de madera que constituyen la escultura, lo que ha dado lugar a grietas verticales repartidas por diferentes zonas de la obra, las cuales tienen una incidencia directa en el estrato de revestimiento, llegando, en algunos casos, a provocar levantamientos y pérdidas, si bien todavía muy leves.

Finalmente, como **alteración cromática**, ya hemos citado las sufridas por los materiales aplicados en la intervención anterior.

### 3.3.3. ALTERACIONES LOCALIZADAS SOBRE LA SUPERFICIE DE LA OBRA:

Pero si hay una alteración digna de mención es la **acumulación de depósitos en superficie**, todavía más destacada en las zonas de difícil acceso, que otorgan a la obra un aspecto oscurecido, gris y opaco, generado por el **polvo**, el **hollín** e incluso algún que otro **depósito biológico** localizado.



Ilustración 10: A la izquierda, depósitos biológicos localizados entre el manto y la sotana; a la derecha, obsérvense los depósitos de polvo en la zona del hombro y brazo izquierdos.



### 3.3. IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS FACTORES DE DETERIORO IMPLICADOS:

El origen de los daños descritos –denominados en términos técnicos “indicadores visuales de alteración”- hay que buscarlo, en primer lugar, en la incidencia de los **parámetros medioambientales** a los que se ve sometida la escultura, de cuyos cambios de temperatura y HR –humedad relativa- se derivan los cambios dimensionales de las piezas de madera; de la **radiación ultravioleta** emitida por la luz solar y la iluminación artificial la oxidación del barniz de protección y, en tercer lugar, a la **contaminación ambiental** hay que atribuir los depósitos de polvo, biológicos y el hollín que se localizan sobre la escultura.

Resulta evidente, por tanto, que **existe una relación directa entre todos los agentes de deterioro citados en el párrafo anterior y la ubicación de la escultura**, que no es otra que junto a la puerta de entrada del hall –“portería”- del colegio. Por tal motivo, recibe constantemente la incidencia directa de la climatología –tan incisiva y desaconsejada tanto en invierno como en verano-; de la luz solar, que afecta directamente a los colores y altera los protectivos, y de todos aquellos contaminantes que se desplazan en suspensión por la atmósfera.

A esta causa principal habría que sumar otras de menor incidencia, como puede ser la **limpieza inadecuada**, por excesiva y continuada a lo largo del tiempo, que ha generado los desgastes del dorado localizados en la peana o algún golpe fortuito que haya podido sufrir por manipulación, accidente, etc. En relación a esto último, y poniendo en evidencia la peligrosidad intrínseca a la que está sometida la obra por localizarse en un centro escolar y en un lugar de alto tránsito diario, es de destacar positivamente el que no presente daños por acción vandálica.

### 3.4. CONCLUSIONES:

En primer lugar, indicaremos que la obra se conserva prácticamente íntegra, no teniendo que lamentar pérdidas o modificaciones irreparables, así como cumpliendo la función que le fue encomendada desde el momento de su creación. A tenor del examen realizado, donde no se han visto alteraciones importantes, y dado que la imagen fue intervenida recientemente, entendemos que no es necesario llevar a cabo un estudio radiológico de la escultura para conocer más patologías vinculadas al soporte de madera, el cual, a excepción de las alteraciones descritas, presenta un estado de conservación bastante aceptable.

En relación a las placas conmemorativas que figuran en la peana, no están generando daños significativos al soporte de madera y, sin embargo, suponen toda una referencia histórica, por lo que merece la pena conservarlas en la forma y modo que han llegado hasta nosotros.

Frente a lo que sucede con las alteraciones citadas en el estrato de soporte, que no tienen una incidencia visual importante sobre la obra –tienen un carácter más técnico que estético- la acumulación de depósitos superficiales y la alteración cromática del protectivo e intervención anterior impiden disfrutar del cromatismo real de la pieza y valorarla en la medida que su estética y valor cultural requieren. Por estas cuestiones, es indispensable **acometer un tratamiento de limpieza química-mecánica de la superficie policromada**, que retire toda la suciedad acumulada, devolviendo a la obra el cromatismo que le es propio y que, hoy por hoy, ha perdido casi en su totalidad.

Pero si importantes son los trabajos de conservación curativa y restauración estética, a los que vamos a dar respuesta técnica justificada a continuación, desde el punto de vista de la conservación preventiva **resulta inaplazable determinar una nueva ubicación para la imagen** ya que, como se ha expuesto con anterioridad, el deterioro que presenta la obra, generado desde 1992, es fruto de su localización junto a la puerta de entrada del hall del colegio, por lo que hemos de considerarlo inadecuado para la obra desde el punto de vista de su conservación, una vez regrese al centro tras la intervención<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Ello no significa que haya que prescindir de la imagen en el contexto de la "portería" del colegio, sino que hay que reubicarla, dentro de este espacio, en una zona donde no se vea afectada de forma tan directamente por los agentes de deterioro generados en el exterior del inmueble.

De hecho, resulta extremadamente didáctica la gran diferencia existente entre esta imagen y la del Inmaculado Corazón de María, también estudiada por nosotros en el momento de la redacción de este informe, la cual, aun con su lógico deterioro, no alcanza, ni mucho menos, el grado de acumulación de suciedad que la de San Ignacio presenta.

## 4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN, METODOLOGÍA Y TRATAMIENTO:

### 4.1. JUSTIFICACIÓN Y ÁMBITO DE APLICACIÓN:

#### 4.1.1. OBJETIVOS DEL PROYECTO:

Esta propuesta de intervención que redactamos a continuación tiene, como objetivo principal, preservar la materialidad del bien y permitir su preservación a futuro, erradicando, o al menos, reduciendo, la incidencia de las causas de deterioro que la amenazan. También, en segundo lugar, se establece llevar a cabo los tratamientos necesarios que permitan a la obra seguir cumpliendo la función que le es propia y la devolución a la imagen de una adecuada visión estética acorde a su morfología, técnicas y materiales.

Para conseguirlo, es imprescindible desarrollar en paralelo una investigación histórico-artística y técnico-morfológica que permitan conocer en detalle y poner en valor a la escultura, relacionándola con la escuela escultórica correspondiente, documentando el estado previo a la intervención, los materiales constitutivos de la misma así como su sistema constructivo, entre otras cuestiones.

#### 4.1.2. ÁMBITO DE APLICACIÓN:

La propuesta de intervención que se redacta a continuación tiene como ámbito de aplicación la imagen de **San Ignacio de Loyola** descrita en este documento, ubicada en el hall de entrada del colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli), en Sevilla, ante el estado de conservación que presenta y la solicitud efectuada.

Como ya se advirtió en la introducción de este informe, este documento que presentamos se redacta con carácter de **ANTEPROYECTO**, siendo susceptible de sufrir las variaciones que sean necesarias, en base a los avances en el conocimiento de la obra, las propuestas emitidas por la propiedad, la financiación correspondiente y/o las condiciones particulares del proyecto que habrán de concretarse entre las partes.

## 4.2. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN:

### 4.2.1. CRITERIOS GENERALES:

Durante todo el proceso se seguirá un método específico de trabajo y unos criterios de actuación basados en principios teóricos, conceptuales y deontológicos internacionalmente aceptados por las instituciones y los profesionales de la conservación-restauración de bienes culturales<sup>13</sup>.

De forma somera, esta metodología se aplica teniendo en consideración cinco aspectos fundamentales:

1. Conocimiento profundo del bien cultural.
2. Aplicación de fundamentos teórico-prácticos:
  - Respeto a la singularidad de los bienes culturales.
  - Afrontar la intervención desde un enfoque interdisciplinar.
  - La intervención debe estar plenamente justificada.
  - Efectuar los estudios preliminares y simultáneos a la intervención, que permitan el conocimiento del bien, para aplicar la metodología de actuación.
  - Adoptar siempre el principio de "la mínima intervención" (mantener antes que intervenir).
  - Intervención en función de las necesidades del bien cultural.
  - Reversibilidad en los tratamientos y materiales empleados.
3. Investigación: cognoscitiva y operativa.
4. Intervención o tratamiento.
5. Transferencia de resultados.

---

<sup>13</sup> El marco teórico básico en el que se desarrollan las labores de conservación-restauración de obras de arte en la actualidad ha sido desarrollado fundamentalmente por la UNESCO implementándose en la legislación estatal y autonómica correspondiente durante toda la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días. Partimos de la ley 16/1985 de 25 de Junio de Patrimonio Histórico Español y su correspondiente autonómica andaluza 14/2007 del 26 de Noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía. Como documento más significativo a nivel teórico/procedimental tenemos la "Carta del Restauo" de 1972. Por último, como obra de arte perteneciente a la Iglesia Católica, apuntaremos también como textos de referencia las indicaciones que la Pontifica Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia así como los del secretariado de patrimonio cultural de la Conferencia Episcopal Española han determinado sobre esta materia, entre otros.

#### 4.2.2. CRITERIOS ESPECÍFICOS:

Como criterios de intervención específicos para este trabajo que proyectamos sobre la imagen de San Ignacio de Loyola del colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli) se establece que:

1. La toma de decisiones para aspectos concretos de niveles de limpieza u otros aspectos relativos al resultado final, que supongan un cambio perceptible en la obra será competencia de la comisión de seguimiento nombrada para tal fin, una vez escuchada la opinión de los técnicos y siempre que se respeten los criterios de intervención establecidos.
2. Las dos placas conmemorativas que figuran en la peana se mantendrán en la forma y modo en la que han llegado hasta nuestros días, por considerarse de mayor interés el valor histórico de dicho testimonio que la lesión que pueda estar generando al soporte de madera. No obstante, habrá de revisarse su adecuado anclaje e incidencia sobre la obra.
3. La reintegración, tanto de volúmenes como de color se limitará al mínimo indispensable para una correcta lectura de la obra, evitando recreaciones innecesarias y la incorporación de elementos basados en hipótesis que no estén plenamente fundamentadas.
4. Las actuaciones de conservación preventiva que hayan de acometerse sobre el inmueble o en aquellos elementos que no sean específicamente la escultura no serán competencia de la empresa adjudicataria. Sin embargo, dada la vinculación directa con el resultado de los trabajos, opinamos que debe ser tenida en cuenta la opinión del conservador-restaurador responsable de los trabajos, el cual actuará, en la forma y modo que se convenga por las partes, como asesor técnico de las actuaciones que correspondan.

#### 4.3. ACTUACIONES:

##### 4.3.1. PROPUESTA DE ESTUDIOS PREVIOS:

No se consideran necesarios.

##### 4.3.2. TRATAMIENTO. FASES:

Enumeramos, a continuación, los trabajos necesarios para llevar a cabo el tratamiento completo de conservación-restauración sobre la obra que nos ocupa<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> La descripción detallada de cada uno de los procesos que aquí se enumeran se incluye en el apartado 4.3.3. TRATAMIENTO. METODOLOGÍA. Pág. 28 y siguientes.

#### Fase preliminar:

- Revisión y actualización del estudio técnico preliminar
- Documentación fotográfica inicial

#### Fase tratamiento de conservación curativo-preventiva:

- Eliminación de polvo y otros depósitos en superficie
- Fijación de levantamientos de la capa pictórica
- Limpieza química y mecánica del revestimiento polícromo
- Consolidación del soporte de madera

#### Fase tratamiento de restauración estética:

- Reintegración volumétrica de las lagunas existentes (estucado)
- Reintegración cromática de las lagunas existentes
- Barnizado de protección final.

#### Fase final:

- Documentación fotográfica final
- Redacción memoria final
- Redacción del "Plan de conservación preventiva" aplicable
- Actividad de difusión de los trabajos realizados

### 4.3.3. TRATAMIENTO. METODOLOGÍA:

Antes de comenzar la intervención, se realizará un estudio pormenorizado de la realidad del bien que complementará y completará el estudio preliminar ya realizado. En este contexto, se llevará a cabo una investigación histórico-artística que complemente la información que incluimos en este documento y que facilite la comprensión de la historia material del objeto y la toma de decisiones en fase de intervención.

De igual forma, se procederá a la realización de las correspondientes pruebas de limpieza del revestimiento polícromo y cuantas otras se estimen necesarias y estén presupuestadas para determinar el material y en qué proporciones se ha de utilizar en los tratamientos previstos en este informe. También se elaborará un esquema general o croquis de la obra que refleje la disposición de todos sus elementos con sus medidas.

A continuación se detallan los distintos procesos a llevar a cabo con carácter general, entendiendo que se adecuarán, en última instancia, a cada caso concreto:

### Documentación fotográfica inicial

Se documentará el estado actual de la imagen por un fotógrafo profesional especializado en patrimonio cultural. El estudio fotográfico se realizará con técnicas de luz natural, luz rasante y ultravioleta. En dicha sesión se fotografiarán todos los detalles formales y artísticos de la obra, así como los daños y deterioros que presenta la imagen.



Ilustración 11: A la izquierda, sesión fotográfica profesional previa a la intervención; a la derecha, fotografía de estudio mediante luz ultravioleta.

### Eliminación de polvo y otros depósitos en superficie

Se procederá mediante brocha de pelo suave y aspiración siguiendo la metodología propia del procedimiento, de una manera ordenada, exhaustiva y sistemática repitiéndose cuantas veces sea necesario durante todo el proceso. Si se estima necesario, se levantarán los depósitos adheridos a la superficie por medio de bisturí.

### Fijación de levantamientos de la capa pictórica

Se podrá llevar a cabo mediante dos sistemas: En base a la protección adherida de cola animal, ejerciendo presión y calor sobre la obra retirando posteriormente el papel de protección o bien, mediante una fijación en frío con Primal AC-35 ejerciendo presión.



Ilustración 12: Proceso de asentado y fijación de una superficie pictórica.

### Limpieza química y mecánica del revestimiento polícromo

En fase preliminar se habrá realizado un test de evaluación. Una vez determinado el disolvente y el sistema apropiado para cada zona y problema, se procederá a la limpieza mediante hisopos de algodón y ayuda mecánica de material flexible si fuese necesario.

En el transcurso de esta fase, se retirará la totalidad del barniz de protección alterado, así como las reintegraciones practicadas en 1992 que se hayan visto alteradas, recuperando el cromatismo real de la imagen, aun en las zonas que se puedan encontrar degradadas.



Ilustración 13: Proceso de limpieza, eliminación de barnices y repintes.

### Consolidación estructural del soporte de madera

Una vez realizada la limpieza por aspiración en cada una de las juntas o aberturas, se procederá a su medición y evaluación, contrastándose con la planimetría de daños levantada durante el estudio preliminar, con el fin de evaluar la actuación o no en cada una ellas. Como generalidad, en todas aquellas aberturas mayores de 1 mm se introducirá una "chirlata" en madera de cedro rojo. Estas



piezas se colocarán en la misma dirección de la "veta de la madera", con el fin de que interactúe con ella, según los cambios de temperatura y humedad existentes. Las incrustaciones serán encoladas (Acetato de Polivinilo P.V.A. en emulsión con agua) o adheridas con Araldit SV 427/HV 427, según se determine en base a las necesidades de la obra. Las de menores dimensiones así como agujeros, orificios y pequeñas fendas serán colmatadas con Araldit SV 427/HV 427<sup>15</sup>.



Ilustración 14: Proceso de consolidación mediante inclusión de "chirlatas" de madera de cedro.

Si se considerase necesario<sup>16</sup> se procedería a aplicar un tratamiento curativo/preventivo frente al ataque de xilófagos por medio de la inyección de un fungicida a base de permetrina, inodoro, no inflamable, de baja toxicidad y alta eficacia biológica, de elevada persistencia en el tiempo y que no deja residuos, con posterior sellado de los agujeros correspondientes. De igual forma, en las zonas de madera vista, se procedería a impregnar la madera mediante varias aplicaciones a brocha del mismo producto.

### Reintegración volumétrica de las lagunas existentes (estucado)

La reintegración volumétrica de las lagunas existentes se llevará a cabo con estuco para relleno de lagunas, que será de cola animal rebajada con agua, con un fungicida que no altere su solubilidad, saturada con sulfato cálcico y coloreado –si se estima necesario- mediante la inclusión del pigmento correspondiente. Posteriormente, se procederá a igualar la superficie pictórica mediante lijado y enrasado hasta conseguir homogeneizar la laguna con respecto al original en textura, volumen y forma.

---

<sup>15</sup> La reposición volumétrica de separación, faltas y pérdidas se realiza con el objetivo de aportar estabilidad a la obra, recuperando la unión entre piezas, actualmente separadas; eliminar los espacios existentes sin materia base con objeto de permitir el posterior fijado de los estratos superpuestos a él y, en tercer lugar, no permitir el alojamiento de depósitos de suciedad, ni la proliferación de ataques biológicos, perjudiciales para la conservación de la pieza.

<sup>16</sup> No se han encontrado indicios de infestación biológica.



Ilustración 15: A la izquierda, proceso de reintegración volumétrica (estucado); a la derecha, proceso de reintegración cromática de una encarnadura.

### Reintegración cromática de las lagunas existentes

La reintegración cromática se realizará mediante técnica pictórica acuosa reversible (acuarelas y/o témperas) hasta conseguir la integración general en el conjunto limitándose exclusivamente a las zonas donde se haya aplicado estuco /reintegración volumétrica.

El criterio de intervención a adoptar será el de “discernible a corta distancia”, aplicando el sistema de *rigattino* o *trateggio*<sup>17</sup> hasta integrar visualmente las zonas intervenidas. Posterior al barnizado general, se procederá a la reintegración cromática mediante pigmentos al barniz en las zonas que se estime necesario hasta la total adecuación cromática del conjunto.

### Barnizado de protección final

Como protección final se aplicará un barnizado a base de una resina sintética en esencia de petróleo de máxima calidad y estabilidad. Se aplicará a brocha, matizándose, si fuese necesario, con el mismo barniz pulverizado.

---

<sup>17</sup> Esto es, mediante la realización de diminutos puntos o rayas prácticamente imperceptibles para quien no tenga conocimiento de su existencia pero discernibles en un momento determinado por especialistas. Este criterio de intervención –recomendado internacionalmente– es el habitual en intervenciones en escultura en madera policromada y retablos, ampliamente utilizado por nuestra empresa con resultados muy satisfactorios.

### Documentación fotográfica final

Finalizados los trabajos, se fotografiarán de nuevo por un profesional todos los detalles formales y artísticos de la obra, elaborando también, si se solicita, una fotografía "artística" para ser utilizada en carteles, revista, etc. con motivo de los trabajos.

### Redacción memoria final:

En el plazo de **DOS MESES** desde la entrega de la obra se procederá a la redacción y elaboración de la Memoria final, que se entregará a la propiedad en formato digital, así como toda la documentación de carácter técnico (radiografías...) elaborados durante el proyecto.

### Redacción del "Plan de conservación preventiva" a aplicar:

Una de las líneas de actuación que más fuerza ha cobrado en las últimas décadas en materia de conservación patrimonial es la implantación de métodos preventivos frente a la restauración tradicional, dado que ha quedado puesto de manifiesto que la mejor forma y más económica de conservar el patrimonio cultural es a través de la prevención de futuros deterioros y la aplicación de métodos de prevención al conjunto de las colecciones.

A esta actividad es a la que se le ha venido a llamar "conservación preventiva", por oposición a las acciones y tratamientos que se realizan físicamente sobre el objeto para paliar los daños presentes –objeto de este proyecto- denominados como "conservación curativa", o aquellos que minimizan los efectos de daños plasmados en el plano estético de la obra, a los que llamamos "restauración estética" o simplemente "restauración", quizás la actividad más conocida y comúnmente demandada de las tres y que ha sido tradicionalmente la disciplina profesional utilizada para hacer frente al progresivo deterioro de los objetos artísticos de carácter sacro.

Por lo tanto, resulta indispensable tras el esfuerzo económico que se va a emprender con la intervención de la imagen el que, al término de los trabajos, se redacte un Plan de conservación preventiva que contemple aquellas indicaciones que sean de obligado cumplimiento para la buena conservación de la misma, así como las recomendaciones oportunas para la preservación material del bien restaurado.

#### 4.3.4. PROPUESTA DE ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN:

La empresa le ofrece a todas las partes intervinientes –AAA, Colegio, Fundación- su colaboración y servicios en lo relativo a las actividades que para la difusión de los trabajos considere oportuno promover. En base a experiencias anteriores y las características concretas de la obra a intervenir, entendemos que algunas propuestas pueden ser:

##### Micro exposición:

Bien en el marco de la "Semana Ignaciana", bien al término de la intervención, podría organizarse una pequeña exposición en la portería del colegio con la imagen restaurada y algunas referencias a su historia, su autor y los trabajos acometidos<sup>18</sup>.

##### Ponencia explicativa:

En lugar y fecha a convenir, una vez terminada la intervención, se procederá a realizar una pública exposición de los trabajos realizados, apoyada la disertación con fotografías del proceso.

##### Publicación:

Se proveerá a todas las partes intervinientes que lo soliciten de un artículo realizado por la dirección del proyecto, donde se resuman los aspectos más importantes de la intervención y se muestren fotografías del proceso, para conocimiento general de los interesados.

##### Difusión on-line:

La empresa facilitará a todas las partes intervinientes que así lo soliciten, así como a cuantas instituciones participen en la financiación de los trabajos, de la información necesaria y las correspondientes fotografías para su difusión a través de su página web, redes sociales y/o atención a los medios de comunicación. Igualmente, la empresa ofrecerá puntual información on-line de los trabajos llevados a cabo a través de su página web <https://www.gestionarte.es>, su blog <http://noticiasingestionarte.blogspot.com> y/o su cuenta de Facebook y twitter<sup>19</sup> que servirán igualmente de enlace para la difusión en la red.

---

<sup>18</sup> Pensamos puede resultar de gran interés, tanto para los Antiguos Alumnos como para aquellos que, cursando actualmente los niveles superiores, tengan inclinación por la ramas de Arte y/o Humanidades.

<sup>19</sup> Donde puede generarse un hashtag propio del proyecto, por ejemplo #ignacioportaceli #saignaciorestaurado #portaceliestaura #patrimonioportaceli o el que la propiedad considere oportuno, si tiene a bien utilizar este medio de difusión.

## 5. RECURSOS:

### 5.1. VALORACIÓN ECONÓMICA, TEMPORIZACIÓN Y RECURSOS ADSCRITOS AL PROYECTO:

#### 5.1.1. PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN:

La ejecución completa del PROYECTO DE INTERVENCIÓN presentado sobre la escultura en madera policromada denominada "SAN IGNACIO DE LOYOLA" del Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli), en Sevilla, asciende a la cantidad **SIETE MIL SETECIENTOS CUARENTA Y CUATRO EUROS (7.744 €) IVA INCLUIDO** que se corresponde con el siguiente DESGLOSE ECONÓMICO:

PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL.....	6.400 €
21% I.V.A.....	1.344 €
<b>TOTAL PROYECTO.....</b>	<b>7.744 €</b>

Este presupuesto incluye:

- Ejecución del proyecto, memoria y documentación de la intervención
- Embalaje y traslado de la obra al estudio de restauración y viceversa
- Estudio fotográfico profesional (inicial y final)
- Ejecución completa de la intervención
- Materiales
- Seguro de responsabilidad civil y correspondientes al depósito de la obra en taller
- Impuesto sobre el valor añadido (I.V.A.)

#### 5.1.2. TEMPORIZACIÓN:

El tiempo estimado para la ejecución de los trabajos descritos en este informe es de **TRES MESES**.

#### 5.1.3. RECURSOS HUMANOS ADSCRITOS AL PROYECTO:

La oferta que presentamos cuenta con el respaldo de un equipo humano de alta formación y capacitación técnica, con amplia experiencia en la materia, lo que lo hace idóneo para el desarrollo de estos trabajos.

A continuación hacemos referencia al perfil profesional del responsable de los trabajos:

**Benjamín Domínguez Gómez** (Sevilla, 1978) es Doctor en Bellas Artes con mención internacional por la Universidad de Sevilla, obtenida por la defensa de la tesis doctoral titulada "La conservación preventiva del retablo lígneo: Diseño de una herramienta de evaluación aplicable a su tutela" con calificación de Sobresaliente Cum Laude por unanimidad. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de conservación y restauración de obras de arte por la misma universidad, también es egresado del Máster en "Arquitectura y Patrimonio Histórico" de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla, por cuyo expediente fue galardonado con el premio extraordinario Fin de estudios. Director-gerente de la empresa GESTIONARTE desde su creación en 2005, simultanea su labor profesional con la investigación científica dentro del Grupo de Investigación HUM-956 "Conservación y Patrimonio. Métodos y Técnicas" adscrito a la Universidad de Sevilla.

Colaborador Honorario del Departamento de Pintura de la universidad hispalense, ha disfrutado de una Estancia de Investigación de doce meses en el Área de Conservación Preventiva del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.), con quienes ha colaborado en algunos proyectos, y en el *Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro* de Roma (I.S.C.R.) durante cuyo período de cuatro meses fue beneficiario de una residencia como investigador en la Real Academia de España en Roma, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España y financiada por la "Fundación Rafael del Pino".

Su trayectoria profesional arranca en el año 2000 en la empresa SERBAL S.C., dirigida por los conservadores-restauradores Pedro Manzano Beltrán y Enrique Gutiérrez Carrasquilla, con quien trabajará asiduamente hasta la constitución de Gestionarte. Especializado en el tratamiento de obras en madera policromada, destacan los trabajos llevados a cabo sobre retablos así como en otros elementos análogos, como la escultura en madera policromada, pintura sobre tabla o los soportes de las pinturas de la "Sala de los Reyes" de la Alhambra de Granada.

Durante estos años y fruto de su incansable labor de investigación y trabajo al frente de la empresa, es una constante la participación en ponencias y actividades de difusión de los trabajos realizados, así como en otras de carácter profesional o docente organizadas por las Universidades de Sevilla, Pablo de Olavide o Lisboa, la Dirección Desconcentrada del Ministerio de Cultura de Cuzco (Perú), la Confederación de Empresarios de Andalucía (C.E.A.), el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.), Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en BB.AA. de Andalucía (C.O.L.B.A.A.), la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, Asociaciones de Amigos del Patrimonio, Hermandades... Igualmente en diferentes publicaciones y artículos sobre la actividad restauradora. También es habitual colaborador y asesor técnico en varias hermandades y parroquias pertenecientes a la Archidiócesis de Sevilla.

## 5.2. CONDICIONES PARTICULARES

### 5.2.1. CONTRATO:

Interesado el cliente en llevar a cabo el proyecto, en base a los trabajos que se especifican en este informe, se procederá a la redacción del correspondiente CONTRATO que se firmará por duplicado antes de comenzar los trabajos. A dicho contrato se adjuntará como ANEXO este informe o el resultante de las modificaciones oportunas generadas del avance cognoscitivo de la obra, apreciaciones o pruebas técnicas, etc. que será considerado como PROYECTO DEFINITIVO.

En el momento de la firma del contrato, se habrá obtenido el Vº Bº por parte de la propiedad para la ejecución de los trabajos.

Por su parte, el calendario de pagos se establecerá de acuerdo entre ambas partes, considerándose como fecha de comienzo de la intervención la coincidente con la recepción de la obra, la firma del contrato y el primer pago o provisión de fondos que corresponderá aproximadamente al 30% del presupuesto total de la intervención. El resto de la cantidad se entregará en la forma y modo que convengan de común acuerdo las partes, liquidándose el pago con la entrega de la obra una vez terminada la intervención.

Este presupuesto está vigente durante un plazo de 12 meses, revisándose según el índice de Precios al Consumo (I.P.C.) una vez sobrepase dicho período.

### 5.2.2. SUPERVISIÓN DE LOS TRABAJOS:

A fin de revisar y examinar periódicamente la actuación así como para la toma de decisiones, se designará una **Comisión de Seguimiento y Supervisión**, único interlocutor válido con los profesionales y a la que deberán remitirse en cualquiera de los supuestos posibles por las vías que se establezcan como válidas.

En cualquier caso, la empresa no tiene inconveniente en facilitar el acceso a cuantas personas se encuentren interesadas por los trabajos a desarrollar (especialmente a los miembros de la Comisión de seguimiento quienes podrán llevar a cabo cuantas visitas deseen, historiadores y especialistas, etc.), si bien es conveniente que hayan sido concertadas previamente, tanto para no obstaculizar el normal desarrollo de los trabajos como para poder ser atendidos convenientemente. Para el resto de interesados, será la comisión de seguimiento la que establezca las medidas oportunas, indicándoselas a los técnicos, los cuales no autorizarán el acceso a la obra en el taller a personas que no estén debidamente identificadas.

### 5.2.3. TRASLADOS DE LA OBRA:

Si el cliente así lo solicita, la empresa puede hacerse cargo del correcto embalaje y traslado de la imagen hasta el estudio de restauración y viceversa, siempre con los medios que dispone a su alcance. Si se estiman necesarios otros servicios de traslado y embalaje, éstos correrán por cuenta del cliente.

### 5.2.4. INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTOS ESPECÍFICOS

La empresa cuenta con toda la maquinaria, utillaje, herramientas y otros útiles para llevar a cabo las tareas descritas en el proyecto de intervención. Especialmente destacar maquinaria para la restauración de madera, elementos de seguridad e higiene, equipo fotográfico, medios auxiliares y todo aquel material necesario para la correcta ejecución técnica de la obra, la cual correrá por cuenta de la empresa.

Otros seguros o gastos específicos que no figuren en este proyecto y que se estimen oportunos por parte de la propiedad correrán por cuenta del cliente.

SEVILLA, 11 de marzo de 2019



Benjamín Domínguez Gómez  
Director-responsable de GESTIONARTE





**GESTIONARTE**

SERVICIOS INTEGRALES APLICADOS A LOS  
BIENES CULTURALES