



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

- Denominación obra:** Inmaculado Corazón de María
- 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..... 9

- 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..... 15

- 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.....	25
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.....	35
4.1. Justificación y ámbito de aplicación	
4.2. Criterios de intervención	
4.3. Actuaciones	
5. RECURSOS.....	45
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 “**Inmaculado Corazón de María**”, ubicada en el denominado “pasillo de la biblioteca” 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, la funcionalidad devocional de la obra 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, en este informe técnico se plantean **dos líneas de actuación**:

En primer lugar, llevar a cabo una intervención de conservación y restauración sobre la imagen para **frenar el deterioro** que presenta, dotarla de un estado de conservación óptimo y una adecuada visión estética **en base a su estado actual**; pero también, y a tenor de las restauraciones sufridas –especialmente la acometida en 1995- estudiar la posibilidad de revertir tales actuaciones con el fin de **recuperar la policromía original** de la imagen, dado que ésta ha sido cubierta por aplicaciones de dudosa perdurabilidad que, además, están ocultando los verdaderos valores estéticos de la obra. Todo ello se propone atendiendo al código deontológico de la profesión, velando por el rigor científico de la actuación y en aras de su perdurabilidad y/o reversibilidad en el tiempo.

En relación al asunto de la recuperación de la policromía histórica de la imagen, y antes de tomar la decisión de actuar en esta línea, habría que seguir avanzando en el conocimiento exhaustivo de la imagen, verificando si perdura aún en nuestros días, bajo las diferentes capas superpuestas de dorados y pinturas, la verdadera policromía de la obra y el porcentaje que se conserva de la misma. Esto se llevaría a cabo aplicando técnicas de diagnóstico más complejas que las practicadas para la redacción de este informe y que no son posible desarrollar en la ubicación actual. **Con todo, y a tenor de los resultados preliminares obtenidos, estamos en disposición de avanzar que esta recuperación de la policromía original de la imagen se nos antoja altamente compleja y difícilmente ejecutable, no sólo por el alto coste económico que supone, sino porque, hasta donde sabemos, se ha perdido un gran porcentaje de la decoración primitiva.**

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, **desglosada por líneas de actuación**, 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-211-19 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, 15 de marzo de 2019.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL:

1.1. DATOS GENERALES:

1.1.1. TÍTULO U OBJETO:

Inmaculado Corazón de María¹.

1.1.2. TIPOLOGÍA:

Escultura en madera policromada.

1.1.3. LOCALIZACIÓN:

Provincia: Sevilla.

Municipio: Sevilla.

Inmueble: Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli).

Ubicación: "Pasillo de la biblioteca".

Orientación geográfica: Sur.

1.1.4. PROPIETARIO:

Denominación:

Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli); adscrito a la Fundación Loyola².

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>

¹ También se ha denominado a esta imagen como "La Patrona del colegio".

² Obra apostólica de la Compañía de Jesús, con personalidad jurídica propia y sin ánimo de lucro, erigida como Fundación Canónica por Decreto del Preposición General de 28 de enero de 1998.

1.2. IDENTIFICACIÓN FÍSICA:

1.2.1. DESCRIPCIÓN:

La imagen, de bulto redondo, representa a la Virgen siguiendo el modelo iconográfico del Inmaculado Corazón de María. De tamaño natural, se muestra de pie sobre media esfera – mundo-, que apoya sobre una peana octogonal de aspecto dorado, con las manos abiertas y mirada baja hacia el espectador.

Viste túnica blanca recogida en la cintura mediante una cinta o cingulo, y manto celeste, cubriéndole su cabeza una toca de color blanco. La decoración de manto y túnica se resuelve a base de flores, figurando en el pecho, el corazón llameante.

1.2.2. DIMENSIONES:

Alto: 170 cm
Ancho: 52 cm
Fondo: 50 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 cara posterior de la peana octogonal figura una placa metálica donde se lee:

Esta imagen del Inmaculado Corazón de María
fue restaurada por el equipo dirigido por
Dña. CONCEPCIÓN IZQUIERDO BOZA
y el Patrocinio de la Asociación de
A.A. de P.P. Jesuitas de Sevilla con motivo del
75 Aniversario de dicha Asociación

Sevilla, Noviembre 1995.

1.2.5. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA:

Iconografía religiosa. La Virgen, bajo la iconografía del Inmaculado Corazón de María.



Ilustración 1: Placa conmemorativa de la intervención efectuada en 1995.

1.3. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS:

1.3.1. AUTORES:

Anónimo valenciano³.

1.3.2. CRONOLOGÍA:

Finales s.XIX⁴.

1.3.3. ESTILO:

Ecléctico.

1.3.4. ESCUELA:

Española.

³ Así lo aseveraba el P. Lecaroz S.J. de quien se dice "conocía su historia". IZQUIERDO BOZA, Concepción. Restauración de la imagen de la Patrona en *Plenitud* n° 54 (1996). Pág. 6.

⁴ Ídem.

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 y 13 de marzo de 2019⁵.

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.

⁵ La segunda sesión fue dedicada al estudio de la policromía, llevando a cabo diferentes "catas" para verificar la pervivencia o no de la policromía original de la imagen.

Documentación gráfica:



Ilustración 2: Fotografía general de la obra. Estado actual



Ilustración 3: Fotografía general de la obra. Estado actual.

2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:

2.1. ORIGEN HISTÓRICO⁶:

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 *Portacoeli*, denominados también de la "Huerta del Rey" adquiridos en 1919.

Siguiendo al P. Lecaroz S.J., la obra llegó al colegio con motivo de su creación, esto es, en 1905 y para ocupar el camarín principal del templo⁷. Ciertamente debió de ser así, puesto que la imagen ya figura en la fotografía que se conserva de la primera promoción de alumnos, en el patio de columnas del primitivo centro [ver ilustración n^o4].

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD:

Expuesta al culto en el colegio desde su fundación, en los primeros años la imagen debió de ocupar una ubicación provisional hasta ser entronizada en el retablo mayor, de estilo neogótico, que presidía el Altar Mayor de la Capilla del Colegio. De allí, era trasladada al patio para las celebraciones más solemnes, como atestiguan las fotografías de la época.

En el traslado a las actuales instalaciones de la Huerta del Rey, la imagen quedó entronizada en el presbiterio de la nueva capilla, si bien sobre un pedestal situado al lado izquierdo del Altar,

⁶ Sobre los jesuitas en Andalucía véase a modo sintético SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao S.J. "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.

⁷ IZQUIERDO, op. cit. Pág. 6. El archivo del colegio y/o de la Compañía de Jesús puede que recoja información sobre este particular, lo que resultaría muy interesante aclarar con motivo de los trabajos de conservación-restauración.

que quedaba presidido por el "Cristo de Valparaíso" que donara la familia del jesuita P Rafael Halcón. Con la reforma del presbiterio, acometida pocos años después en el contexto de la nueva liturgia emanada del Concilio Vaticano II, y la colocación de la nueva imagen mariana presidiendo el conjunto, la imagen pasó a la pequeña "capilla de la portería". Aquí permanecerá hasta la década de los noventa cuando, coincidiendo con su restauración, pasa a ocupar la ubicación actual, en el pasillo denominado "de la biblioteca" que une el hall o "portería" del colegio con el edificio principal del centro educativo, donde permanece.



Ilustración 4: Primera promoción de alumnos año 1905/1906 donde ya figura la imagen.



Ilustración 5: La imagen presidiendo el retablo mayor de la Capilla del Colegio en Villasis.



Ilustración 6: Fotografía fechable en el primer cuarto del s.XX (Fotógrafo Luis Saus, Madrid).



Ilustración 7: La imagen en la Capilla de Portaceli, años cincuenta.



Ilustración 8: La imagen en la "capilla de portería", década de los setenta/ochenta.

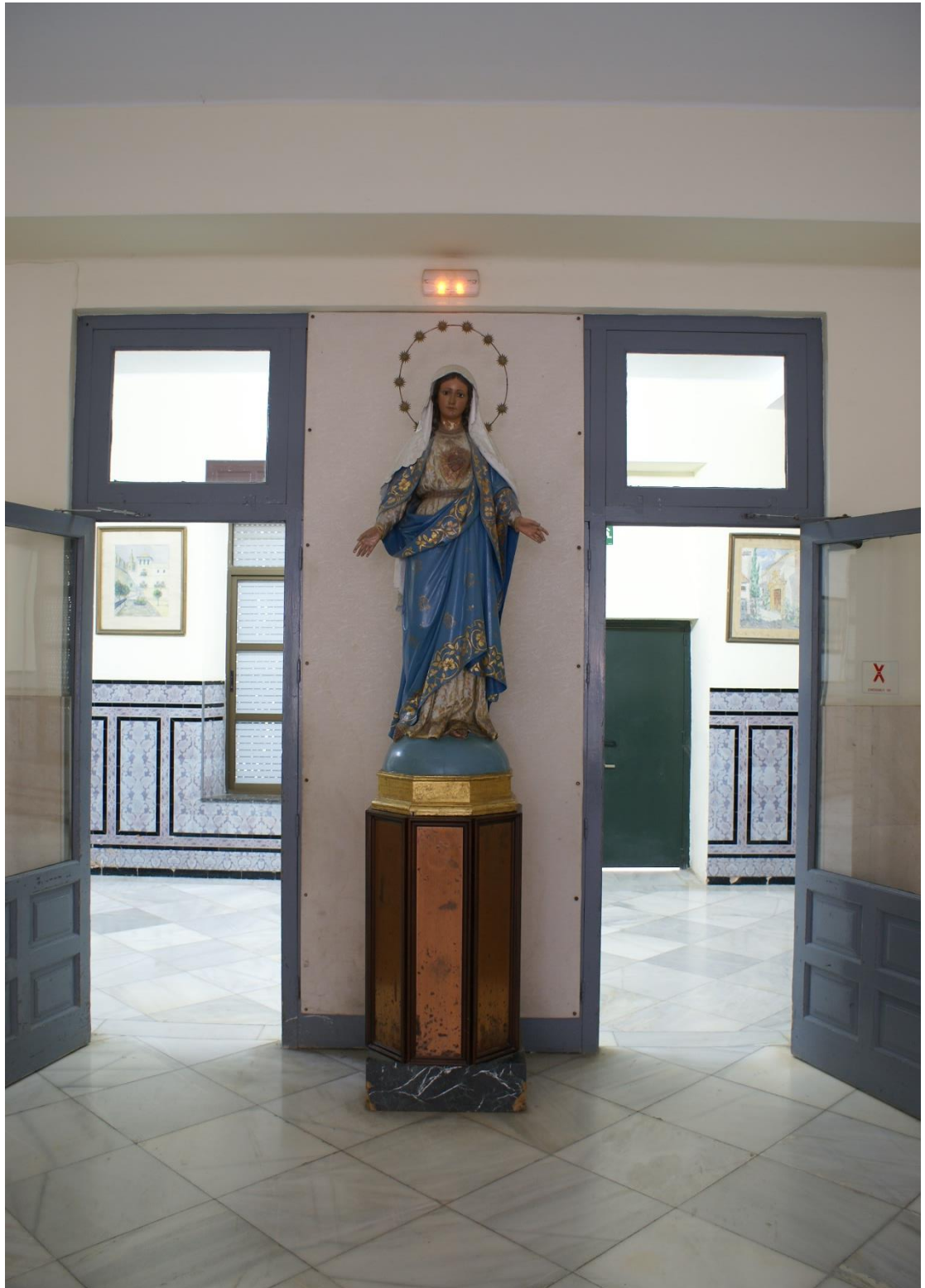


Ilustración 9: La Virgen en su ubicación actual.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS:

Por la documentación gráfica conservada, los testimonios orales transmitidos y la documentación que hemos alcanzado a conocer, sabemos que la imagen ha sido intervenida, al menos, en dos ocasiones: La primera, en los años cincuenta con motivo de su reubicación en el presbiterio de la nueva capilla de Portaceli; la segunda, entre los meses de noviembre 1994 a octubre 1995⁸. A ésta última se debe el aspecto actual que presenta la obra, trabajos que fueron efectuados por Dña. Concepción Izquierdo Boza, bajo la dirección artística del profesor D. Antonio García Romero y con la colaboración de dos alumnos de cuarto curso de Bellas Artes y Patricia Villa⁹.



Ilustración 10: A la izquierda, una antigua fotografía de la imagen todavía en Villasís; a la derecha, una fotografía cuando ocupaba la capilla pequeña del colegio, ya restaurada por primera vez.

⁸ IZQUIERDO, op. cit. Pág. 6.

⁹ Ídem. El profesor García Romero, al cual hemos tenido el honor de conocer y tratar como docente, ha impartido tradicionalmente la asignatura de "dorado y policromía" en la Facultad de Bellas Artes, siendo además especialista en el vaciado y reproducción por moldes de esculturas. A él se debe, por ejemplo, la reproducción de "El "Giraldillo" y de muchas imágenes titulares de las cofradías de Semana Santa de Sevilla. Sin embargo, el profesor García Romero no es especialista en conservación-restauración de bienes culturales, ni ha impartido nunca asignaturas específicas de dicha especialidad.

2.4. EXPOSICIONES:

No consta.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO¹⁰:

La devoción por el Sagrado Corazón de Jesús, iniciada en Francia tras las visiones de santa Margarita María de Alacoque y el impulso aportado por san Juan Eudes en el s.XVII, arraigó con fuerza en el seno de la Compañía de Jesús, hasta el punto de convertirse los jesuitas en los mayores difusores de este culto por todo el orbe cristiano. De forma paralela, promovieron su fervor por el Inmaculado Corazón de María, derivado del anterior.

En relación a la denominación de la imagen, nos indica el profesor Eneko Ortega Mentxaka que

“La expresión Inmaculado Corazón de María que utilizamos es de acuñación relativamente reciente impuesta en el uso eclesial y litúrgico, que se extendió tras la definición del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 y, fundamentalmente, tras las apariciones de la Virgen en Fátima (1917) y la publicación de los escritos de sor Lucía. Antes de eso, las formas más corrientes eran “Purísimo Corazón”, “Santísimo Corazón” y “Sagrado Corazón”, aunque en la obra L'excellence de la devoton au coeur adorable de Jesus-Christ (1733) del padre Gallifet la imagen del corazón aparece acompañada de la expresión “Coeur immaculé de Marie”¹¹.

La característica principal de esta iconografía es la representación simbólica de su Inmaculado Corazón sobre el pecho, rodeado de rayos y llameante, al que suelen adherirse rosas –como en el caso que nos ocupa- pero también un puñal, en alusión a los dolores sufridos por la Madre, o la corona de espinas.

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

Pocos son los datos conocidos acerca de la autoría de la imagen que nos ocupa, como pocos son los elementos de juicio que pueden orientarnos acerca del artista que llevase a cabo la materialización de esta imagen mariana. Ya hemos citado como el P Lecaroz S.J. aseveraba que procedía del levante español, lo que también afirma el P. Wenceslao Soto S.J. atendiendo a la información contenida en el inventario correspondiente.

¹⁰ 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.

¹¹ ORTEGA MENTXAKA, Eneko. Culto e iconografía de los corazones de Jesús y María en el ámbito jesuítico vasco-navarro en *Ars Bilduma* nº 7 (2017), pág. 95.

Efectivamente, la estética de la imagen también apoya dichas aseveraciones, la cual hemos de considerar salida de alguno de los talleres valencianos activos en los años finales del siglo XIX y primeros del s.XX. Es, en el levante español y en esta época, donde se concentran un buen número de talleres que, en un esfuerzo por industrializar y adaptar a las exigencias del mercado la producción artística religiosa tradicional, adoptan un sistema de trabajo a caballo entre el taller artesanal y la producción seriada. A esta innovación en la manufactura se une un arduo trabajo de comercialización, editando catálogos, publicidad en la prensa, etc. que la hace expandirse por toda la península ibérica. De entre todos ellos, destacan "El Arte Cristiano" de la localidad gerundense de Olot o, ya en Valencia, los talleres de Vicente Tena Fuster (1861-1946) o de José Romero Tena, los cuales poseen obras repartidas por toda Andalucía.



Ilustración 11: Catálogo ilustrado del escultor Vicente Tena Fuster.

Una búsqueda -no exhaustiva- nos ha generado algún resultado en este sentido, como es el caso de la imagen del Inmaculado Corazón de María, ejecutada por José Romero Tena para la Iglesia del Sagrado Corazón -PP. Jesuitas- de Valencia u otra de similar advocación, en este caso ejecutada por el escultor Pio Mollar (1878-1953) de la cual no hemos alcanzado descifrar su ubicación. En relación a ésta última, nos ha resultado interesante verificar como existen no pocas concomitancias con la imagen mariana de Portaceli, con la que comparte -la fotografía es de muy baja calidad- composición, expresión del rostro, disposición de las manos, detalles de la decoración del manto... lo que nos podría llevar a pensar que fuera Mollar el autor de la imagen que nos ocupa si no fuera por los escasos veinte años con los que contaría en el momento de su ejecución, lo que contrasta con la información obtenida del resto de su obra conocida, más cercana a la cuarentena.



Ilustración 12: A la izquierda, Inmaculado Corazón de María, obra de José Tena para los jesuitas en Valencia; a la derecha, la misma iconografía ejecutada por Pío Mollar (paradero desconocido) [<http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com.es>; consulta 11/03/2019].

Bibliografía:

Comunidad Valenciana: Arte y Memoria [<http://comunidadvalencianamemoriayarte.blogspot.com/>]

IZQUIERDO BOZA, Concepción. Restauración de la imagen de la Patrona en *Plenitud* n° 54 (1996).
Págs. 6.-7.

ORTEGA MENTXAKA, Eneko. Culto e iconografía de los corazones de Jesús y María en el ámbito jesuítico vasco-navarro en *Ars Bilduma* n° 7 (2017), págs. 89-108.

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 de cedro¹², dispuestas verticalmente y adheridas "al hilo" por medio de adhesivo (cola animal). El rostro lo constituye una pieza única, denominada comúnmente como "mascarilla", a la cual, previamente a su ensamblaje y policromado, se le han incorporado los ojos de cristal.

La base o peana de la escultura es de planta octogonal, sobre la que se sitúa la media esfera en la que se apoya la figura. Las manos están talladas de forma independiente, ensambladas por medio de una espiga encolada a la pieza principal¹³. Se han localizado evidencias de la presencia de clavos como elemento de unión, algo habitual en esta tipología de piezas.

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 una imprimación de bol para las zonas posteriormente doradas.

Las encarnaduras están realizadas al óleo y, en relación a los ropajes, el manto presenta en la actualidad un estrato general de pintura color celeste que deja ver, en los bordes, una decoración satisfecha a base de roleos dorados y otras aplicaciones a pincel mediante óleo –flores- u oro líquido. La túnica, por su parte, conserva parte de la decoración original, realizada por medio de estofados sobre oro fino y aplicaciones a pincel que, en algunas zonas, ha quedado cubierta también por la nueva decoración.

La peana presenta un dorado al mixtión, con un protector que le otorga una "pátina" artificial de envejecimiento. El resto de la obra presenta un barniz de protección.

¹² IZQUIERDO, op. cit. Pág. 6.

¹³ *Ibidem*. Pág. 7.

3.2. ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN:

3.3.1. ALTERACIONES LOCALIZADAS EN EL ESTRATO DE SOPORTE:

En términos generales –y con la información que tenemos hasta el momento- el soporte de madera presenta un buen estado de conservación, sin que sea necesario reseñar alteraciones de consideración¹⁴. En cualquier caso, citaremos las pequeñas grietas manifestadas en la policromía de la imagen, que nos advierten de la actividad de contracción-dilatación que las piezas de madera tienen, algo frecuente en este tipo de esculturas; o la evidencia de la rotura del dedo anular de la mano derecha, debidamente reparado.

En otro orden de cosas, ya hemos advertido de la presencia de una placa conmemorativa no original anclada en la zona posterior de la peana de la imagen.



Ilustración 13: Obsérvense las grietas verticales localizadas en la media esfera, propias de los movimientos de contracción-dilatación de las piezas de madera.

3.3.2. ALTERACIONES LOCALIZADAS EN EL ESTRATO DE REVESTIMIENTO:

Considerando que tras la intervención de 1995 la imagen quedó en un adecuado estado de conservación, el deterioro al que se ha visto sometida la obra desde esa fecha es el que ha propiciado que se hayan generado nuevas alteraciones, las cuales pasamos a describir siguiendo el sistema de clasificación de los indicadores visuales de alteración:

¹⁴ El análisis pormenorizado de las fotografías históricas y las actuaciones referidas en la memoria de la intervención efectuada en 1995 parecen indicar que la imagen se ha mantenido, a lo largo de tiempo, en un buen estado de conservación, en lo que al soporte de madera se refiere.

Comenzando por el grupo de las **alteraciones cromáticas**, indicaremos cómo, debido a la escasa antigüedad de la última intervención –apenas 24 años- no se aprecia aún alteración en el barniz de protección, a excepción de la zona dorada de la peana, presumiblemente protegida con “goma laca”, la cual ya muestra signos de oscurecimiento, a tenor del aspecto que presenta y las irregularidades que se pueden apreciar a simple vista cuando estudiamos esta zona concreta de la obra.

En segundo lugar, y atendiendo al capítulo de **deformaciones y/o roturas**, indicaremos cómo hemos advertido la presencia de levantamientos en diferentes zonas de la policromía, coincidentes, en muchos casos, con las uniones de las piezas de madera, pero también por deficiencias en la aplicación del color, por ejemplo en el rostro, donde se corre el riesgo de pérdida definitiva de material pictórico.

Como **pérdidas de materia y/o consistencia** hemos de citar las lagunas –pérdidas- de policromía que se localizan repartidas por toda la superficie, especialmente en zonas más sobresalientes o vulnerables de la escultura, las cuales han debido de ser generadas por golpes fortuitos o, en un nivel de mayor degradación, como consecuencia de los movimientos inherentes de la madera, a consecuencia de los cambios de temperatura/humedad, o las deficiencias en la aplicación del color ya citadas.



Ilustración 14: Laguna de policromía localizada en la zona inferior de la túnica.

Sobre este particular, son especialmente destacables las pérdidas localizadas en el cuello de la imagen, que resultan muy evidentes. También el desgaste que sufren los pies de la Virgen, que en el derecho llega a alcanzar el grado de laguna, habiendo hecho desaparecer tanto la policromía como la preparación de yeso y cola, a consecuencia del continuo roce de las manos de las personas que se acercan a ella cuando transitan por dicho lugar.



Ilustración 15: Arriba, lagunas de policromía localizadas en el cuello de la imagen; abajo, detalle del estado de conservación del pie derecho.

Finalmente, hemos de describir las alteraciones relacionadas con los **aportes de materia sobre el original** que, en este caso, están relacionadas con las intervenciones anteriores acometidas, especialmente la llevada a cabo en 1995. A ésta hay que atribuir tantos los **repintes** localizados en el rostro de la imagen –a los cuales se sumarán, a buen seguro, otros anteriores no retirados– como todos los que se reparten por la vestimenta de la imagen hasta cubrirla con lo que es, en la práctica, una **repolicromía**, especialmente en el caso del manto, a la que hay que sumar la aplicación de dorados, tanto en láminas como a pincel para elaborar la decoración que actualmente presenta la imagen.



Ilustración 16: Decoración realizada sobre el original durante la intervención de 1995.

3.3.3. ALTERACIONES LOCALIZADAS SOBRE LA SUPERFICIE DE LA OBRA:

Como en la mayoría de los casos, hemos evidenciado la presencia de **depósitos en superficie**, concretamente de **polvo**, localizable, de forma destacada, en la zona superior de la cabeza y en aquellos puntos de difícil acceso.

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

Dada la reciente intervención de la imagen y su adecuada preservación, ésta no presenta un alto grado de degradación, más al contrario, pudiendo atribuir las alteraciones localizadas sobre la imagen a los riesgos "normales" o previsiblemente recurrentes a los que puede verse sometida una escultura por su ubicación y usos concretos, a las cuales debería de haberse hecho frente de forma rutinaria y que, en el transcurso de algo más de dos décadas, no se han efectuado.

Otra cuestión es la incidencia de los parámetros medioambientales y de cómo y con qué materiales se resolvieron los problemas de soporte preexistentes a la intervención anterior, a cuyo resultado en el tiempo hay que atribuir los deterioros existentes, por ejemplo, de los levantamientos coincidentes con las uniones de piezas o ensamblés.

Diferente es la consideración que habría que hacer de la repolicromía que presenta la imagen y de los levantamientos y lagunas generados, por ejemplo, en la encarnadura del cuello, derivados de los trabajos efectuados durante las dos restauraciones conocidas:

A la primera de ellas –**década 1950-** habría que atribuir la **pérdida irreparable de la decoración polícroma original del manto**, la cual, queremos pensar que, de haber permanecido intacta bajo el repinte azul oscuro retirado en 1995, se hubiera conservado por el equipo coordinado por la Sra. Izquierdo. Esta primera actuación obligó a realizar un esfuerzo ímprobo para su remoción parcial durante la de 1995 – dado que fue preciso retirar a punta de bisturí la pintura azul oscuro que cubría el manto de la Virgen- lo que conlleva, irreparablemente, nuevas pérdidas de materia original por la complejidad que supone la total eliminación de un repinte tan extendido y agresivo.



Ilustración 17: Residuos del repinte azul oscuro bajo la repolicromía del manto actual, en azul celeste.

Sin embargo, esto no justifica la metodología seguida durante el segundo proceso de conservación-restauración, donde se adoptó **un criterio altamente invasivo**, inapropiado por obsoleto para la fecha en la que se ejecuta e incoherente con el principal objetivo que ha de promover un trabajo de conservación-restauración –basado en unos principios deontológicos establecidos internacionalmente–, que no es otro que el de la preservación histórica y material de la obra de arte, **sin concesiones al gusto personal de los intervinientes**.

Así, nos resulta muy llamativo como, tras indicar que:

“pudimos observar la policromía original y la ornamentación tan rica del manto y de la greca dorada, que fuimos descubriendo poco a poco”¹⁵,

de la que no nos cabe duda de que, aun así, estaría altamente deteriorada, se describe el trabajo realizado indicando que:

“sacamos todos los dibujos existentes para luego utilizarlos de nuevo (...) para dorar y hacer todo el estofado del manto”¹⁶, a lo que sigue indicando la Sra. Izquierdo que “la pintura de las flores del manto, para mí, fue lo más bonito, como pintar un cuadro, ya que esas flores transparentes y de colores fueron surgiendo poco a poco de mis manos”¹⁷.

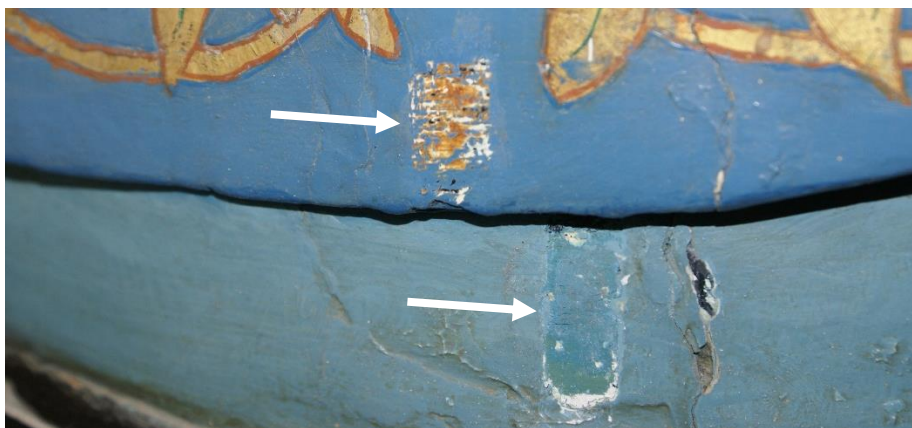


Ilustración 18: Pruebas o testigos de limpieza desarrollados en la zona inferior de la imagen.

¹⁵ IZQUIERDO, op. cit. Pág. 7.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ IZQUIERDO, op. cit. Pág. 7. Aunque no somos ajenos al toque poético y emocionado que la autora de estas líneas imprime a su texto, bien es cierto que lo que narra es realmente lo que hizo –pintar toda la decoración de una forma artística– a tenor de las evidencias materiales localizadas sobre la imagen.

Por tanto, queda claro que, en este caso, prevaleció la cuestión estética, "*para hermosearla*"¹⁸ se dice en el artículo, que el interés histórico-artístico de la Patrona del Colegio, tan denostado por desconocido¹⁹.

3.4. CONCLUSIONES:

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos del análisis organoléptico realizado, la revisión histórico-documental y las pruebas de limpieza/remoción de repintes practicadas, **nos vemos obligados a desaconsejar -"a priori"-, un trabajo de recuperación de la policromía original de la imagen.** La razón es, además del alto coste económico que supondría por la cantidad ingente de horas de trabajo que conlleva este tipo de procesos, que no tenemos garantías suficientes como para asegurar que, bajo la repolicromía celeste del manto aplicada en 1995 se encuentra la decoración original de la imagen, deteriorada o no, en un porcentaje suficiente como para que no requiera nuevamente, tras el laborioso proceso de retirada, el tener que reintegrar en su mayor parte una decoración que ya se encuentra, de por sí, perdida²⁰. No obstante, si los responsables de la intervención así lo solicitasen, cabría la posibilidad de hacer un estudio con mayor detenimiento y medios del que nos permite la ubicación actual de la imagen para determinar, de forma definitiva, la existencia o no de decoración original bajo la aplicación actual, en qué porcentaje y qué coste concreto tendría dicha actuación, ya que, hoy por hoy, sigue siendo para nosotros de difícil concreción. Este estudio en profundidad habría de llevarse a cabo ya en el taller de restauración, apoyándose en un estudio radiológico y otras técnicas no destructivas de examen, como la fotografía con luz ultravioleta, etc.

Sea como fuere, lo que la imagen si demanda es **una intervención curativa** basada en frenar el deterioro que presenta, fruto de los casi veinticinco años que han pasado de la última intervención y **la restauración estética de los daños mencionados.** Trabajos que habrían de contemplar, en

¹⁸ IZQUIERDO, op. cit. Pág. 6.

¹⁹ Queremos insistir en esto dado que, para muchos especialistas hasta hace pocas fechas, las piezas ejecutadas durante los siglos XIX y XX, y sobre todo, las de fabricación semi industrial, no gozan de "categoría artística" y, por lo tanto, pueden ser susceptibles de recibir modificaciones o "mejoras". Si a ello sumamos la justificación devocional, cualquier cambio o "mejora" que ésta reciba suele ser bien acogida por la mayoría. De ahí nuestro interés por concretar los parámetros históricos y estéticos de la escultura antes de iniciar el examen material propiamente dicho, dado que es la única forma de poner en valor una pieza, evitando caer en los convencionalismos citados que tanto daño han hecho a la producción imaginera de estos dos últimos siglos. Un ejemplo claro lo tenemos en la imagen de San Ignacio también estudiada por nosotros, muy poco valorada en el colegio a consecuencia –pensamos- de compararla con la de San Francisco Javier del taller de Juan de Mesa u otras de la antigua provincia bética, pero que encierra una valiosísima historia de devoción y buen hacer artístico del jesuita P. Victoriano Salmón que muy pocos conocen.

²⁰ No tendría sentido retirar la repolicromía existente si lo que vamos a recuperar del original es escasamente un 10 o un 20 por ciento y ello nos obliga a recomponer nuevamente la estética de la imagen, aun con las técnicas y materiales aconsejados en la actualidad.

primer lugar, una limpieza para la eliminación de depósitos superficiales, la fijación de la policromía y la reintegración volumétrica y cromática de aquellas lagunas localizadas sobre la obra.

En relación a la placa conmemorativa que figura en la peana, no está generando daños significativos al soporte de madera y, sin embargo, supone una referencia histórica, por lo que merece la pena conservarla en la forma y modo que ha llegado hasta nosotros.

A ello habría que sumar algunas cuestiones dignas de mención como **la mejora del espacio donde se ubica la imagen**, si es que se va a mantener en el mismo sitio, eliminando la luz de emergencia que se sitúa justo sobre su cabeza, colocando una iluminación "ex profeso" dado que actualmente es inexistente, o estudiando la posibilidad de mejorar/sustituir tanto la peana donde se apoya como el fondo de tela que se sitúa tras la imagen, en aras de dignificar el espacio donde recibe culto tan venerada imagen, especialmente por los Antiguos Alumnos más veteranos. También la **restitución de una de las estrellas de la aureola**, actualmente perdida.

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, seguiremos desarrollando en paralelo a los trabajos 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 del **Inmaculado Corazón de María** descrita en este documento, ubicada en el " pasillo de la biblioteca" 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 culturales²¹.

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.

²¹ 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 del Inmaculado Corazón de María, del colegio del mismo nombre o Portaceli se establece que:

1. Salvo que el resultado de nuevas pruebas técnicas, solicitadas por el cliente, permita dictaminar lo contrario, **queda descartada la recuperación de la policromía original de la imagen**, oculta parcialmente por la repolicromía que luce actualmente por el alto coste técnico y económico que supone y la improbable posibilidad de recuperar un alto porcentaje de la misma, ya que fue parcialmente eliminada durante los procesos restauradores anteriores. El proceso de limpieza, por tanto, se limitará a la eliminación de depósitos superficiales y manchas generadas por la manipulación –zona inferior de la imagen- llevando a cabo un proceso de homogenización de la superficie pictórica.
2. En cualquier caso, 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.
3. La placa conmemorativa que figura en la peana se mantendrá 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.
4. 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.
5. 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:

Para los trabajos que se proponen en este informe no se consideran necesarios.

No obstante, en el caso de que el cliente quiera seguir avanzando en el conocimiento exhaustivo de la imagen y valorar la posibilidad de recuperación del original, deberá llevarse a cabo un **estudio de correspondencia de policromías**, con el fin de determinar, de forma precisa, los estratos pictóricos actualmente dispuestos sobre la escultura y el porcentaje de éstos.

En segundo lugar, deberá de llevarse a cabo un **estudio radiológico** completo de la imagen y un estudio con **luz ultravioleta**, con los mismos objetos que el anterior.

Todos estos trabajos habrían de llevarse a cabo en el estudio de conservación-restauración²².

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 ocupa²³:

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
- Correcta fijación de los atributos iconográficos (aureola estrellas)

²² Se llevarían a cabo de forma desinteresada por el técnico responsable de este informe, abonando exclusivamente los gastos derivados del estudio radiológico, externalizado, que tiene un coste aproximado de 200 € / 300 €.

²³ 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 tratamiento de restauración:

- 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 19: 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 20: Proceso de asentado y fijación de una superficie pictórica.

Limpieza química y mecánica del revestimiento policromo

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 retirarán los depósitos superficiales adheridos homogeneizando la superficie policroma de la imagen.

Consolidación estructural del soporte de madera

Las pequeñas grietas o fisuras, así como agujeros de pequeñas dimensiones serán colmatadas con Araldit SV 427/HV 427.

Si se considerase necesario²⁴ 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.

Correcta fijación de los atributos iconográficos (aureola estrellas)

Conservando la misma disposición actual y permitiendo su separación de la obra, sin afectar al soporte y con las proporciones adecuadas. Para ello se insertará en el lugar correspondiente una pieza roscada de acero inoxidable, adherida mediante resina epoxídica a la madera, que permita la inclusión de un perno roscado del calibre oportuno.

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.

²⁴ No se han encontrado indicios de infestación biológica.

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*²⁵ 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.



Ilustración 21: A la izquierda, proceso de reintegración volumétrica (estucado); a la derecha, proceso de reintegración cromática de una encarnadura.

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.

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.

²⁵ 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.

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 –AA.AA., Colegio, Fundación- su colaboración y servicios en lo relativo a las actividades que para la difusión de los trabajos considere oportuno promover. Sin embargo –pensamos-, dado que se trata de una intervención "de mantenimiento o conservación", no reviste especial interés su difusión, si acaso como medida de concienciación o información general²⁶.

²⁶ A no ser que el devenir del proyecto culmine con la recuperación de la policromía de la imagen, que sí revestiría mayor interés y necesidad de difusión, especialmente para poner en valor la obra y los trabajos acometidos.

Por tal motivo, en base a experiencias anteriores y las características concretas de la obra, entendemos que las actividades de difusión acordes a los trabajos son:

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://noticiasgestionarte.blogspot.com> y/o su cuenta de Facebook y twitter²⁷ que servirán igualmente de enlace para la difusión en la red.

²⁷ Donde puede generarse un hashtag propio del proyecto, por ejemplo #virgenportaceli #portaceli restaura #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 "INMACULADO CORAZÓN DE MARÍA" del Colegio Inmaculado Corazón de María (Portaceli), en Sevilla, asciende a la cantidad de **CUATRO MIL QUINIENTOS CUARENTA Y NUEVE EUROS CON SESENTA CÉNTIMOS (4.549,60 €) IVA INCLUIDO** que se corresponde con el siguiente DESGLOSE ECONÓMICO:

PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL.....	3.760,00 €
21% I.V.A.....	789,60 €
TOTAL PROYECTO.....	4. 549,60 €

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 **DOS 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 líneo: 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, 15 de marzo de 2019



Benjamín Domínguez Gómez
Director-responsable de GESTIONARTE



GESTIONARTE

SERVICIOS INTEGRALES APLICADOS A LOS
BIENES CULTURALES

<https://www.gestionarte.es> 637 858 905 info@gestionarte.es