



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**"LA EXALTACIÓN DE LA EUCARISTÍA".
1685-1686
Juan de Sevilla Romero y Escalante.**

Parroquia de Santa María Magdalena. Granada

Febrero, 2006



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA

Introducción -----	3
1. Identificación del Bien Cultural -----	4
2. Historia del Bien Cultural -----	5
3. Datos Técnicos y Estado de Conservación -----	9
4. Propuesta de Intervención -----	11
5. Recursos -----	14
Equipo Técnico -----	16
Anexo: Documentación gráfica -----	17

El presente Informe Diagnóstico se elabora en respuesta a la petición formulada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) por D. Antonio Muñoz Osorio, subdelegado de los Obispos de Andalucía para el Patrimonio Cultural. En dicha petición se solicita la valoración del estado de conservación y propuesta de intervención del cuadro del pintor Juan de Sevilla Romero y Escalante, titulado "La Exaltación de la Eucaristía", también conocido como "El triunfo de la Eucaristía", ubicado en el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Granada.

Para la elaboración de este informe, el veintiséis de septiembre del pasado año, se realizó un examen visual de la obra en la misma iglesia. Durante la visita, en una primera toma de contacto, se recogieron los datos necesarios para evaluar el estado de conservación en general de la obra, pero dado el tamaño y la ubicación del cuadro, no se pudo hacer una observación directa por el reverso, por lo que todos aquellos datos referidos al soporte pictórico de tela y al bastidor son los que se han podido detectar a través de la película pictórica.

Este informe previo se estructura en dos partes, correspondientes a una primera reseña histórica del Bien Cultural objeto de estudio, y una segunda parte que recoge los datos sobre el estado de conservación y la propuesta de tratamiento a seguir. Esta información va acompañada de una documentación fotográfica en la que se indica algunos de los daños y patologías detectadas durante la inspección visual realizada.

"INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN"

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: Exaltación de la Eucaristía.

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Granada.

1.3.2. Municipio: Granada

1.3.3. Inmueble: Parroquia de Santa María Magdalena.

1.3.4. Ubicación: Altar Mayor. Presbiterio.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Don Antonio Muñoz Osorio. Subdelegado de los Obispos de Andalucía para el Patrimonio Cultural. Arzobispado de Granada.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

La obra representa La exaltación de la Eucaristía adorada por la Virgen, San Agustín, Santo Tomás de Villanueva y los ángeles.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 6,12 x 4,15 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En la parte inferior del lienzo aparecen dos inscripciones: "CAELETIVS PELAGIVS IVLIANVS" Y " EDENT PAVPERES ET ATVRABUNTVR. PSAL, 21."

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Juan de Sevilla Romero y Escalante, (1643-1695).

1.6.2. Cronología: 1685-1686.

1.6.3. Estilo: Barroco

1.6.4. Escuela: Granadina

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Durante el siglo XVII surgen en Granada nuevas fundaciones religiosas de vida contemplativa, destacando especialmente la creación del Convento de agustinas recoletas del Corpus Christi. Entre 1677 y 1694 tiene lugar la construcción de la Iglesia del Convento, bajo posible traza de Alonso Cano y dirección del arquitecto Juan Luis Ortega, tal y como se cita en las fuentes documentales. Tanto en la fachada como en el interior del templo se desarrolla un complejo programa iconográfico, dedicado a la Eucaristía, en el que destaca el monumental lienzo que preside el presbiterio, obra de Juan de Sevilla Romero y Escalante, titulado "La Exaltación de la Eucaristía", por el que su autor cobró en el año 1686 la cantidad de 2.560 reales.

2.2. CAMBIOS DE UBICACION Y/O PROPIEDAD.

A mediados del siglo XIX se nombra a esta iglesia parroquia de Santa María Magdalena, tras ser vendida la Iglesia de la misma advocación. No obstante el lienzo ha permanecido en su ubicación original.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES.

No hay constancia documental de ninguna intervención.

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La obra forma parte del programa iconográfico elaborado para la decoración de la antigua Iglesia del Corpus Christi. Representa La Exaltación de la Eucaristía adorada por la Virgen, San Agustín y Santo Tomás de Villanueva. Este tipo de representación se hizo común tras la ratificación de la Eucaristía como Sacramento durante el Concilio de Trento (1545-1563)¹, donde se promulgó que el pan y el vino consagrados son el Cuerpo y la Sangre de Cristo y no como Lutero mantenía, una representación. De esta forma queda presente el triunfo de la fe católica frente a otros dogmas.

San Agustín, considerado como uno de los cuatro Padres de la Iglesia Occidental, es además fundador de la Orden Agustina. Aparece

¹ El Concilio de Trento afrontó problemas dogmáticos como la precisión de la fe católica contra los "errores" del protestantismo. Reafirmando la doctrina tradicional, el Concilio fijó el contenido de la fe católica. Trento promulgó catorce decretos doctrinales y trece decretos sobre la reforma de la atención pastoral y la disciplina de la Iglesia, entre los cuales figuraba que el pan y el vino consagrados son el Cuerpo y la Sangre de Cristo: transubstanciación; y no como Lutero mantenía, que Cristo está presente en las especies eucarísticas, pero de forma espiritual: consubstanciación.

representado como Obispo y acompañado de su atributo habitual: un corazón en llamas, como símbolo de su total entrega a Dios. A partir del siglo XV se caracteriza por aparecer junto a un niño, en alusión a la leyenda que cuenta el encuentro del santo con el Niño Jesús, cuando meditaba acerca del misterio de la Santísima Trinidad: el Niño Jesús, se esforzaba en la playa queriendo vaciar el mar, con una concha, vertiendo el agua en un pozo en la arena; algo tan difícil como pretender explicar el misterio de la Santísima Trinidad. Esta historia apareció a principios del siglo XIII, en una compilación de "*Exempla*" para uso de los predicadores reunida por el cisterciense romano Cesario de Heisterbach. Pero en esa obra se hablaba de un teólogo anónimo. Fue el dominico francés Thomas de Cantimpré quien tuvo la idea de sustituir al teólogo anónimo por San Agustín. La leyenda se hizo popular a partir del siglo XV.

Santo Tomás de Villanueva es el Promotor y Patrono de los estudios teológicos de la orden Agustiniense. Es también conocido como el "Santo Limosnero", ya que dedicó por entero su vida a la caridad, por lo que se le representa, como en este caso, junto a un pobre o mendigo.

La Virgen que aquí muestra Juan de Sevilla responde al modelo de Inmaculada Apocalíptica, caracterizada por la aparición, a los pies de la Virgen, de una luna invertida, en cuarto creciente. Este atributo está tomado del pasaje del Apocalipsis en el que se relata como "*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas*" (Apocalipsis 12,1). La túnica blanca que viste la Virgen simboliza la pureza, mientras que el azul del manto alude a la eternidad, la hermosura, la alabanza, la perseverancia, la nobleza, la dulzura, la vigilancia y la lealtad.

Los libros, que aparecen en la parte inferior del lienzo, son símbolos que acompañan con frecuencia a las figuras de los Santos. Su valor simbólico es el de la Palabra, la enseñanza Sagrada, el Aprendizaje. El hecho de que aparezcan cerrados simboliza la contención en ellos del legado de los Santos, en este caso de Santo Tomás, atendiendo a la inscripción que se aprecia en uno de los libros.

2.5. ANALISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

En este monumental lienzo de medio punto, (Fig. nº 2.1.), se representa una escena dividida en dos planos: el plano terrenal, en el que aparecen los dos Santos, y el plano celestial, en el que aparecen la Virgen, los ángeles y los querubines que acompañan a la custodia.

En el plano terrenal se representa en primer lugar a San Agustín quien, con rostro sereno y barbado, eleva la vista hacia la Eucaristía. Presenta la indumentaria propia de un obispo: alba blanca, capa pluvial y cruz pectoral. En su mano derecha porta el báculo pastoral, mientras que con la

izquierda muestra el corazón en llamas, símbolo de su iconografía. Junto a él se observan dos ángeles niños: el primero de ellos levanta la capa pluvial, mientras que el segundo sostiene la mitra. En la parte inferior aparece una especie de filacteria en la que se lee "CAELETIVS PELAGIVS IVLIANVS", inscripción que parece responder a los nombres propios de Pelagio², monje de origen británico que se opuso públicamente a las Confesiones de San Agustín, y Julián.

En la zona central, sobre una especie de alfombra, aparece otro documento con la inscripción: "EDENT PAVPERES ET SATVRABVNTVR. PSAL, 21.": "Comerán los pobres y se saciarán", (Fig. nº 2.2.), perteneciente al Salmo 21, versículo 27, según la versión que hizo San Jerónimo a partir del texto griego de la Biblia, conocido como de los "Setenta intérpretes" (S.III a.c).

A la derecha, en el ángulo opuesto, se representa a Santo Tomás de Villanueva, en actitud similar a San Agustín y asimismo vestido de pontifical. A sus pies aparece un libro en el que se lee: "De Santo Tomás Tomo primero", y sobre el libro se apoya su mitra. Un mendigo le observa, estableciendo un fuerte escorzo que queda potenciado por su posición, postrado en el suelo sobre su rodilla derecha y girando el torso hacia el Santo, quedando por tanto de espaldas al espectador. Toda la escena parece transcurrir en una estancia enmarcada por dos monumentales columnas salomónicas sobre pilastras decoradas con relieves de angelotes de corte clásico.

El plano celestial lo ocupa el grupo que acompaña a la custodia. En primer lugar aparece la Inmaculada Concepción, (Fig. nº 2.3.), sostenida por un grupo de querubines y ángeles, a modo de peana y con la luna a sus pies. Uno de estos ángeles porta un espejo con el anagrama del Ave María. El rostro de la Inmaculada es delicado y sereno. Sujeta el manto sobre su pecho, en actitud de adoración y recogimiento. Viste túnica blanca y manto celeste como es propio de su iconografía. A su derecha dos ángeles portan la custodia dorada, de estilo barroco, que guarda la Sagrada Forma.

Completa la escena el coro de ángeles que toca instrumentos de la época: una flauta travesera y un laúd.

² Monje de origen británico. Hacia el año 380 llegó a Roma, donde profesó junto a sus discípulos un riguroso ascetismo, y criticó severamente el laxismo moral imperante en la ciudad. Su doctrina, conocida como pelagianismo, afirmaba la excelencia de la creación y del libre albedrío, en detrimento del pecado original y de la gracia, por lo que se opuso públicamente a las enseñanzas de las Confesiones de san Agustín. Al caer la ciudad en manos de los godos de Alarico en el 410, ambos hubieron de emigrar al norte de África. Allí tuvo que hacer frente a los ataques de san Agustín, quien logró la condena de su doctrina en varios concilios africanos (411, 416, 418) y en el concilio de Éfeso (431). En 412 se instaló en Palestina, donde redactó *De libero arbitrio* (416), en respuesta a sus cada vez más numerosos detractores. Sus esfuerzos resultaron inútiles y al año siguiente fue excomulgado por el Papa Inocencio I.

Juan de Sevilla, nacido en Granada en 1643, inicia su carrera como pintor bajo la tutela de Pedro de Moya, discípulo de Van Dyck, a través del cual recibe la influencia de la escuela flamenca. En torno a 1662 comienza su aprendizaje junto a Alonso Cano, del que toma la sutileza y la sensibilidad en el color. Su ascenso como pintor sucede tras la desaparición del maestro, en 1667.

En su representación de "La Exaltación de la Eucaristía", obra realizada durante la última década de su vida, Sevilla muestra una excepcional síntesis de sus saberes pictóricos, dentro de un intenso espíritu barroco que aúna lo flamenco y lo canesco, referentes estéticos siempre presentes en su obra.

El autor compone el lienzo diferenciando dos grandes planos: el terrenal, en la mitad inferior, en el que sitúa las figuras en los extremos laterales, en una estancia enmarcada por dos monumentales columnas salomónicas; y el celestial, en la mitad superior, donde las figuras se distribuyen en tres grupos diferenciados: la Inmaculada Concepción, la Custodia portada por los ángeles y, finalmente, el coro de ángeles en el lado derecho.

Para imprimir dinamismo el pintor establece, a su vez, un rico triángulo compositivo, que viene dado por la línea visual que las figuras de ambos planos establecen con la Custodia, que aquí actúa como vértice de la composición y como punto de fuga en el que confluyen todas las líneas de perspectiva, lo cual resalta la importancia de la Eucaristía como eje de toda la acción.

La luz dorada parece emanar de la Custodia y dota a las figuras de un intenso halo luminoso, destacándolas sobre el fondo celeste y nuboso, cubierto de una sutil niebla, en una poética interpretación de cómo al triunfar la Eucaristía el cielo se abre a su paso, llenándolo todo con su luz divina.

Esta fina neblina parece desdibujar los precisos contornos que caracterizan a cada una de las figuras, minuciosamente tratadas en cada uno de los detalles, a partir de una técnica suelta, "alla prima", pero muy correcta, de factura fina y seguro toque de pincel.

La riqueza del colorido queda presente a través del empleo de tonos pastel, siempre tamizados por la luz, estableciendo una gama de azules y rojos que denotan la influencia de su maestro Cano. Esta brillantez cromática recuerda asimismo a la pintura de Murillo, en su dulzura y sus elegantes matices, sentando las bases de lo que posteriormente será la pintura del siglo XVIII.

La Exaltación de la Eucaristía es posiblemente la obra maestra de Juan de Sevilla y claro ejemplo de la calidad alcanzada por la pintura barroca andaluza a fines del siglo XVII. Tanto en la composición como en el color

acusa la influencia de su maestro Alonso Cano, diferenciándose del resto de discípulos, como Pedro Atanasio Bocanegra, por la incorporación a sus lienzos de la grandiosidad, luminosidad y riqueza cromática de la pintura flamenca. Un eclecticismo que le alza como uno de los máximos exponentes de la pintura barroca andaluza de su tiempo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

- Calvo Castellón, A. "La estela de Alonso Cano". Incluido en VV.AA. "ALONSO Cano: espiritualidad y modernidad artística". Catálogo de la exposición: Hospital Real, Granada 2001-2002. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Tf. Editores, D.L. Madrid, 2001.
- Carmona Muela, J. "Iconografía de los Santos". Editorial Istmo. Madrid, 2003.
- Gallego y Burín, A. "Granada. Guía artística e histórica de la ciudad." Editorial Comares. Granada, 1989.
- Gila Medina, L. "Manifestaciones artísticas en torno a la Eucaristía en la Granada Moderna: ciborios, tabernáculos y manifestadores". Cuadernos de arte nº32. Universidad de Granada. Granada, 2001.
- Gómez Moreno, M. "Guía de Granada". Tomo I. Editorial Universidad de Granada. Granada, 1998.
- Réau, L. "Iconografía del arte cristiano". Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- VV.AA. "ALONSO Cano: espiritualidad y modernidad artística" Catálogo de la exposición: Hospital Real, Granada 2001-2002. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Tf. Editores, D.L. Madrid, 2001.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. BASTIDOR.

A través de la película pictórica se pudo observar las marcas producidas en la tela por el contacto con el bastidor, sobre todo en la mitad inferior, pues dadas las dimensiones de la obra, el lienzo actúa y se comporta como un telón, perdiendo tensión y abolsándose en la zona inferior.

Los movimientos de la tela, debido a los cambios de temperatura y humedad, producen el roce de ésta con la madera del bastidor, ocasionando las marcas que se ven a través de la pintura. Dichas marcas se corresponden con dos travesaños horizontales, dos travesaños verticales de menor grosor, situados en la zona inferior, y los refuerzos a

modo de escuadra en los ángulos, por lo que se intuye que carece de sistema de expansión. (Fig. nº 3.1. y 3.2.).

A pesar de los datos obtenidos, no se puede determinar con exactitud la tipología del bastidor.

3.2. SOPORTE PICTÓRICO.

Al igual que en el bastidor, algunas de las características y alteraciones del soporte pictórico se han observado a través de la película pictórica.

El soporte pictórico está compuesto por cuatro piezas de tela unidas por costura simple, en sentido vertical. De izquierda a derecha el ancho de dichas piezas es el siguiente: 90, 110, 110 y 103 cm, con un alto máximo central aproximado de 610 cm. (Fig. nº 3.3.).

A través de los rotos del soporte se detectó la construcción interna del tejido, tipo tafetán, de hilos gruesos y trama muy abierta. (Fig. nº 3.4. y 3.5.).

No parece estar reentelado. Al no poder observar el cuadro por el reverso se desconoce si está reforzado o no por los bordes y el tipo de costuras, o si presenta parches.

En el tercio inferior las costuras están más abiertas por algunos sitios, producida esta alteración por la coincidencia de dichas costuras con las deformaciones y destensado de la tela. En dichas deformaciones se observó la acumulación de polvo y suciedad. (Fig. nº 3.6.).

También se observan rotos y desgarros de la tela, en la mitad inferior, quizás producido por las tareas de limpieza en la propia iglesia o por las labores habituales del culto (montaje de altares de cultos especiales, encendido de velas, adornos florales, etc.)

3.3. PREPARACIÓN, PELÍCULA PICTÓRICA Y ESTRATO SUPERFICIAL

La pintura está realizada al óleo. Las características del soporte influyen directamente en la capa de preparación y película pictórica, pues los cambios de temperatura y humedad provocan dilataciones y contracciones en la tela, ocasionando el cuarteado, e incluso en algunos casos la pérdida de película pictórica y preparación. (Fig. nº 3.7.).

Los cuarteados son muy grandes y pronunciados en los tonos claros y coincidentes, en algunos casos, con las costuras del soporte. En este sentido, los diferentes movimientos de las piezas de tela unidas mediante una costura, han influido de forma distinta, ocasionando cuarteados diversos en tamaño, dirección y adhesión. (Fig. nº 3.8. y 3.9.).

En las pérdidas de película pictórica, no se pudo observar la preparación, por la excesiva distancia entre el cuadro y el andamio montado para poder acceder a la obra.

En cuanto al estrato superficial, se observaron salpicaduras y acumulación de polvo en los craquelados. (Fig. nº 3.10.). También se detectó el cambio de color en los tonos claros de la zona central del celaje, por la acumulación de barniz. (Fig. nº 3.11.). No se detectó ningún tipo de repinte y la pintura en general, a simple vista, no presenta ningún indicio de intervenciones anteriores.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

4.1. ESTUDIOS PREVIOS.

4.1.1. Propuesta de estudio analítico cognoscitivo.

Los métodos físicos de examen que se proponen a continuación aportarán información complementaria de la obra que no es observable a simple vista:

- Examen con radiación ultravioleta, para determinar con exactitud los repintes y las posibles irregularidades o acumulaciones en la aplicación del barniz.
- Examen con reflectografía infrarroja, para determinar la presencia o no de dibujo subyacente o preparatorio como esbozo de la pintura.
- Examen con rayos X, para conocer la estructura interna del soporte, la técnica de ejecución, forma de la pincelada, laguna de preparación, cuarteados, etc.

4.1.2. Propuesta de estudio analítico operativo.

El objeto de este estudio es el conocimiento de la naturaleza de los materiales que componen la obra, tanto de los originales como de los añadidos.

Se propone la siguiente investigación:

- Toma de muestras de los estratos que componen la pintura (preparación, capa pictórica, capa de protección, repintes) y de las fibras de la tela.
- Estudio estratigráfico, con microscopio óptico con luz reflejada, de la sección transversal de las muestras, para conocer la naturaleza de las distintas capas que lo componen, y el espesor de cada capa y del conjunto.

- Estudio microquímico para la identificación de cargas, pigmentos, aglutinantes, barnices y adhesivos.

- Identificación de las fibras textiles.

4.2. TRATAMIENTO

La propuesta básica de metodología de intervención en el patrimonio histórico-artístico es "Conocer para intervenir", y es por la que opta el IAPH en sus actuaciones. Dicho conocimiento debe englobar todas las perspectivas de estudio que ofrezca un determinado bien cultural. El conocimiento previo de la obra determinará el alcance de la intervención sobre la misma.

Toda intervención debe ceñirse a las necesidades reales que demande la obra y buscar el más alto nivel en los tratamientos propuestos: reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

Dadas las dimensiones de la obra, el tipo de montaje en el retablo, y el desconocimiento del estado de conservación real del bastidor como para soportar un traslado, la intervención es necesario abordarla en tres fases:

1ª fase.- Protección "in situ" de la película pictórica, para evitar daños en las manipulaciones a realizar para su traslado. Se propone también la realización de tomas fotográficas antes y durante la realización de este proceso, cuyos pasos a seguir serían los siguientes:

- Protección de la película pictórica con papel japonés y coleta.
- Desclavado y desmontaje del marco-retablo.
- Desmontaje del cuadro de la pared o muro.
- Desmontaje del lienzo del bastidor.
- Enrollado del cuadro en un rulo para su traslado al IAPH.

2ª fase.- Procesos de conservación-restauración a seguir en el taller de pintura del IAPH. Serían los siguientes:

- Desenrollado del lienzo en la plataforma de trabajo para revisar la adhesión de la protección de la película pictórica, antes de iniciar los tratamientos del reverso previos al reentelado.
- Enrollado del cuadro en el rulo y desenrollado otra vez en la misma plataforma de trabajo, pero por el reverso del cuadro, para proceder a la limpieza y eliminación de suciedad, depósitos superficiales y todos aquellos elementos y materiales ajenos al original, para así determinar el estado

real de conservación del soporte.

- Tratamiento del soporte pictórico. Tras el estudio detallado del soporte se determinará el estado de conservación real y en consecuencia, la actuación a llevar a cabo:

* Aplicación de parches e injertos. Tanto si se realiza el proceso de reentelado como si se aplican bordes perimetrales, se utilizarán parches de seda natural, para reforzar los rotos del soporte pictórico y evitar el levantamiento de los bordes de dichos rotos. Las pérdidas del soporte pictórico se reintegrarán con lino blanco.

* Proceso de reentelado. Se realizaría a la gacha, según el método tradicional, mediante presión y aplicación de calor y humedad. En el caso de un estado de conservación muy deficiente del soporte, dicho proceso, no solo refuerza y consolida el soporte original, sino que también permite la corrección de los levantamientos de la película pictórica y la adhesión entre los diferentes estratos de la obra (color, preparación, imprimación...), sin tener que llevar a cabo un tratamiento específico para ellos. Una vez reentelado y antes de proceder al montaje del lienzo en el bastidor, se retirarán los papeles de protección de la película pictórica.

* Aplicación de bordes perimetrales. Si el estado de conservación del soporte pictórico es bueno, se llevaría a cabo el proceso de aplicación de bordes perimetrales, mediante resina termoplástica. Este proceso conlleva la protección y fijación previa de la película pictórica y el estrato de preparación. Al igual que en el proceso de reentelado, antes de proceder al montaje del lienzo en el bastidor, se retirarán los papeles de protección de la película pictórica.

- Montaje provisional en el bastidor.

Como ya se comentó en el apartado anterior, al no tener acceso al reverso se desconoce el estado de conservación real del bastidor, por lo que la propuesta de intervención se plantea desde dos vertientes: conservativa o de sustitución. Si el bastidor presentara un estado de conservación aceptable, se desmontaría en la propia iglesia para su traslado al IAPH y, una vez allí, se llevarían a cabo tratamientos parciales de carácter conservativo, como limpieza superficial, reposición de piezas, protección, etc. Pero en caso contrario, se sustituiría por otro, cuya tipología sería determinada tras el estudio de las características más idóneas para su función.

En cualquiera de los dos casos, el montaje del lienzo en el bastidor se realizaría mediante tensión controlada y sujeción con grapas de acero inoxidable.

- Limpieza de la película pictórica.

Eliminación de barnices degradados y posibles repintes, no observados a simple vista. La metodología a aplicar en esta fase quedará definida mediante la aplicación de los tests de disolventes y micro catas con lupa binocular, seleccionando los disolventes más adecuados para eliminar los barnices.

- Protección de la película pictórica.

Una vez limpia la superficie pictórica se protegerá con la aplicación de una capa de barniz, con ayuda de una paletina,

- Estucado de lagunas de preparación.

El proceso de estucado de lagunas, para nivelar la pérdidas de película pictórica y preparación, se realizará mediante sulfato cálcico y cola animal.

-Reintegración cromática de los estucos.

Las zonas estucadas se reintegrarán con color mediante técnica acuosa: acuarela.

- Segundo barnizado de la película pictórica.

Este segundo barnizado también se realizará con paletina, con la finalidad de proteger también las zonas reintegradas de color con acuarela.

- Reintegración cromática.

Reintegración de color con pigmentos al barniz, tanto de las zonas estucadas, como de los roces y desgastes de la pintura.

- Barniz final pulverizado de toda la superficie pictórica.

3ª fase.- Desmontaje del lienzo para su traslado a la iglesia:

- Desmontaje del lienzo del bastidor.

- Enrollado del lienzo en el rulo para su traslado.

- Traslado a la iglesia.

- Montaje en su lugar de origen.

5. RECURSOS.

5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA

Para la realización de los procesos de conservación y restauración de esta obra, es imprescindible la formación de un equipo de trabajo interdisciplinar compuesto por los siguientes técnicos: conservador-restaurador, historiador, químico, biólogo, fotógrafo y carpintero.

Este presupuesto incluye el informe diagnóstico, la memoria final de intervención, los análisis científico necesarios para realizar la intervención, estudios históricos, la desinsectación y los tratamientos de conservación-

restauración, así como los recursos humanos y materiales necesarios para su ejecución.

La duración de dichos procesos sería de veinte meses y la estimación económica ascendería a un total de 71.177,60 euros, desglosado en los siguiente conceptos:

Presupuesto. Proyecto de intervención de la pintura al óleo sobre lienzo "Exaltación de la Eucaristía" (6'10 X 4'13 m.)	
Mano de obra especializada (1 restaurador, 20 meses).	40.000,00 €
Análisis científicos-técnicos, materiales, infraestructura, etc.	12.000,00 €
Desmontaje y montaje (Incluidos andamios y transporte).	9.360,00 €
Subtotal	61.360,00 €
16%IVA	9.817,60 €
TOTAL	71.177,60 €

5.2. INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTO ESPECÍFICO

En cuanto a la infraestructura y equipamiento específico se emplearan los ya existentes en el taller de pintura del IAPH, más todo aquello que fuese necesario tanto para la intervención como para el desmontaje traslado y montaje del cuadro. La memoria final de intervención incluirá también las recomendaciones necesarias para su correcta conservación y mantenimiento.

EQUIPO TÉCNICO

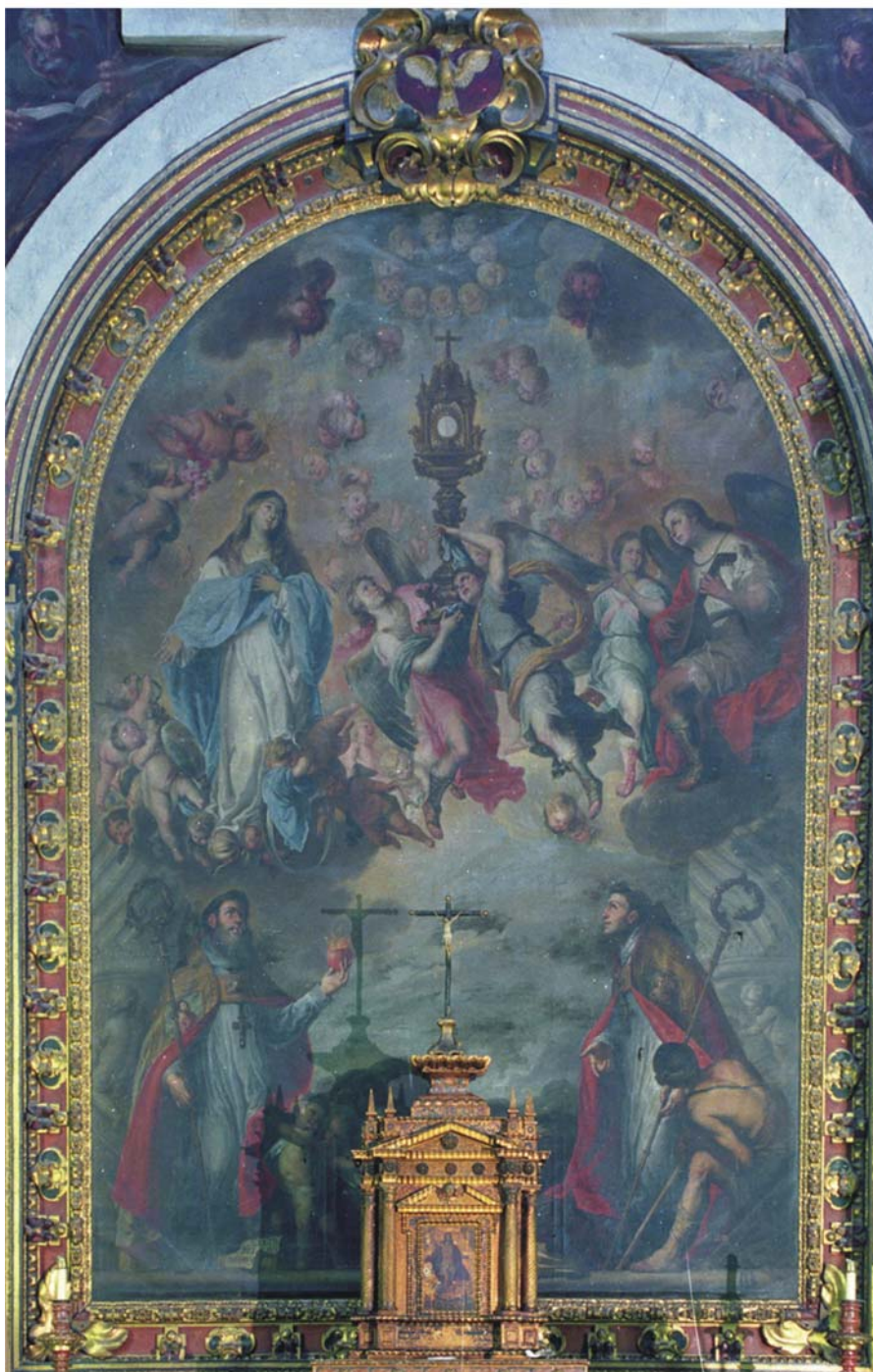
Diagnóstico , propuesta de intervención y documentación gráfica. **Ma del Mar González González.** Conservadora-Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romera.** Historiador del Arte. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
Carmen Iñiguez Berbeira. Historiadora. Programa de Estancias. Departamento de Investigación. Centro de Intervención del IAPH.

Estudio fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

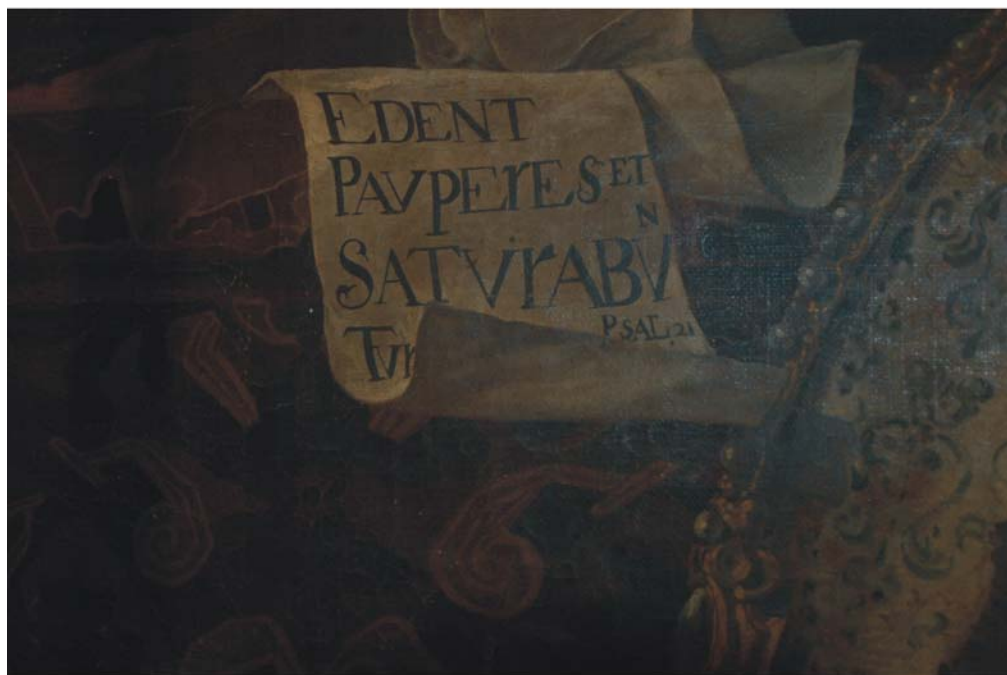
Sevilla, a 14 de Febrero de 2006

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



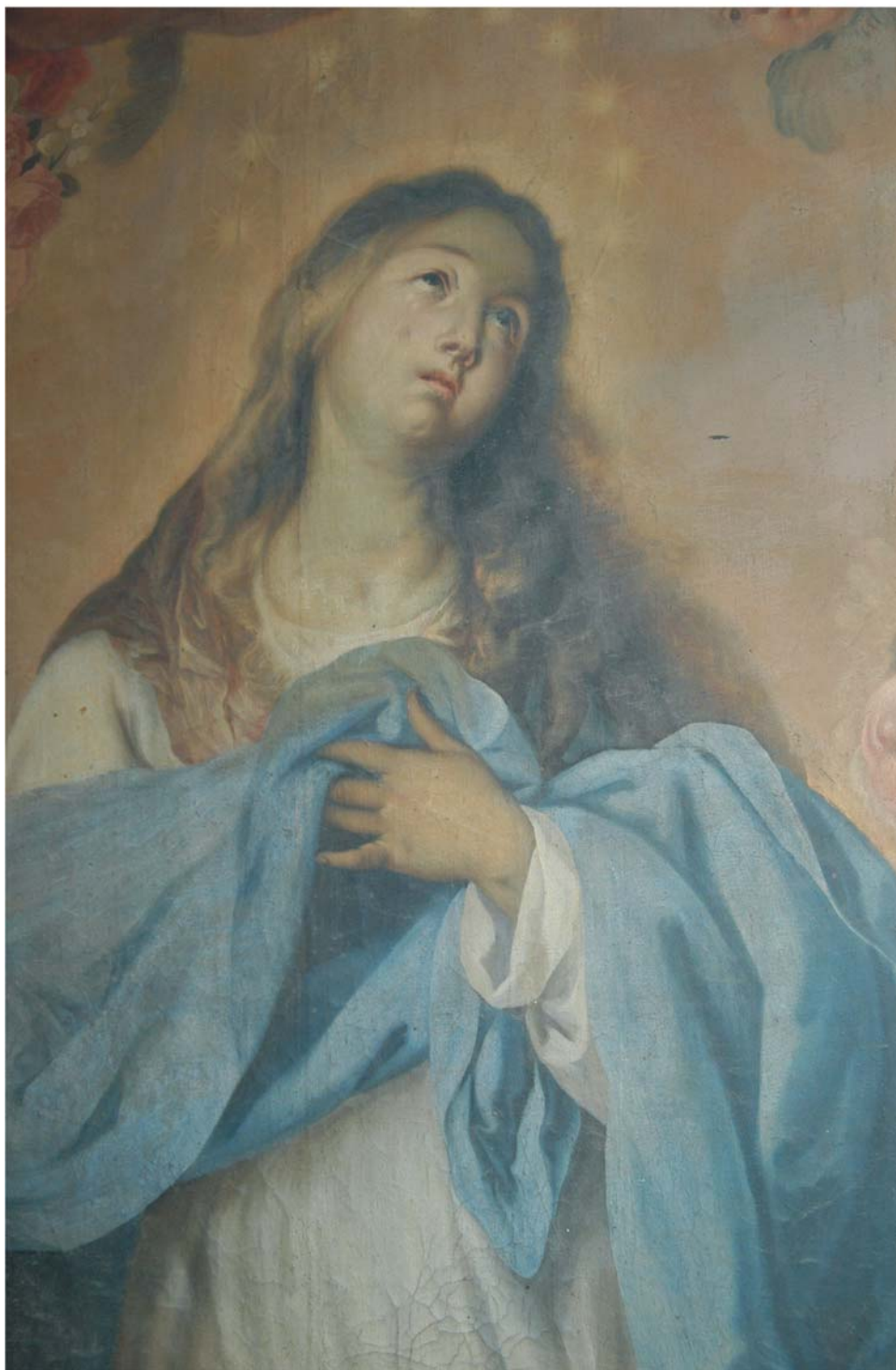
TÍTULO: "La Exaltación de la Eucaristía"
AUTOR: Juan de Sevilla Romero y Escalante
CRONOLOGÍA: 1685-1686.

Figura nº 2.2.



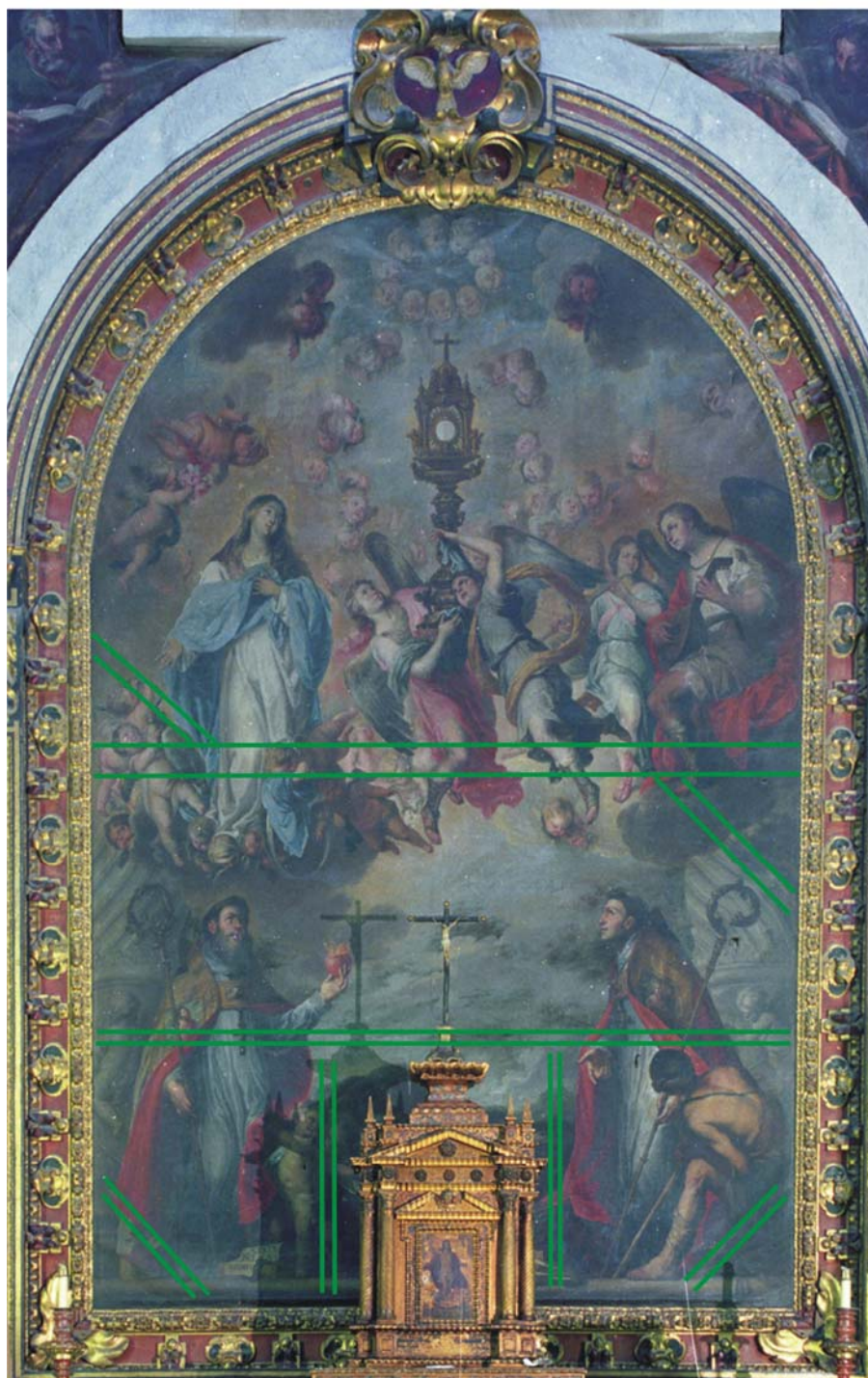
Detalle de la inscripción: " EDENT PAVPERES ET SATVRABVNTVR. PSAL,21."

Figura nº 2.3.



Detalle de la Inmaculada Concepción.

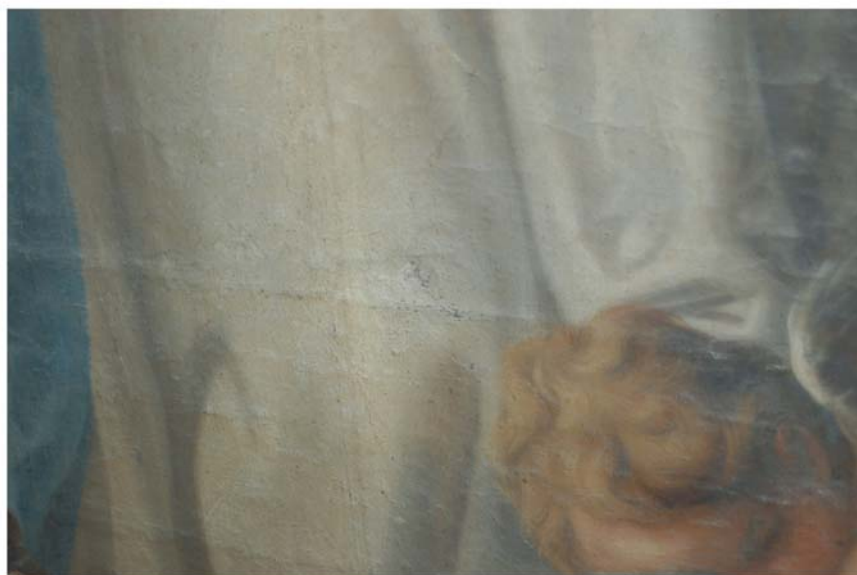
Figura nº 3.1.



DATOS TÉCNICOS BASTIDOR.

 Marcas del bastidor.

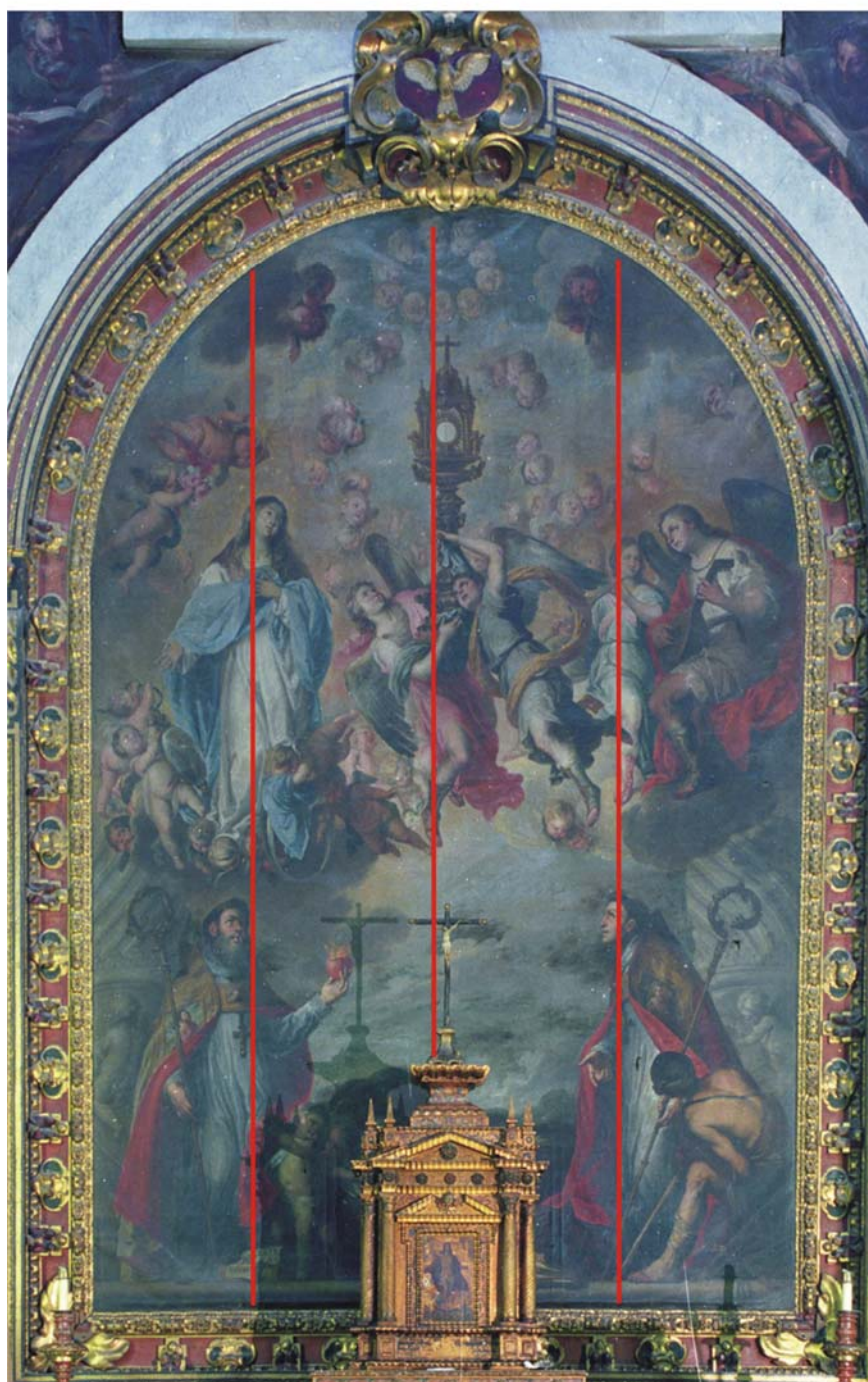
Figura nº 3.2.



DATOS TÉCNICOS BASTIDOR.

Detalles de la marcas del bastidor, detectadas a través de la película pictórica.

Figura nº 3.3.



DATOS TÉCNICOS SOPORTE.

 Costuras.

Figura nº 3.4.



ALTERACIONES SOPORTE PICTÓRICO.

Detalles de los rotos de la tela.

Figura nº 3.5.



ALTERACIONES SOPORTE PICTÓRICO.

Detalles de los rotos de la tela y construcción interna del tejido.

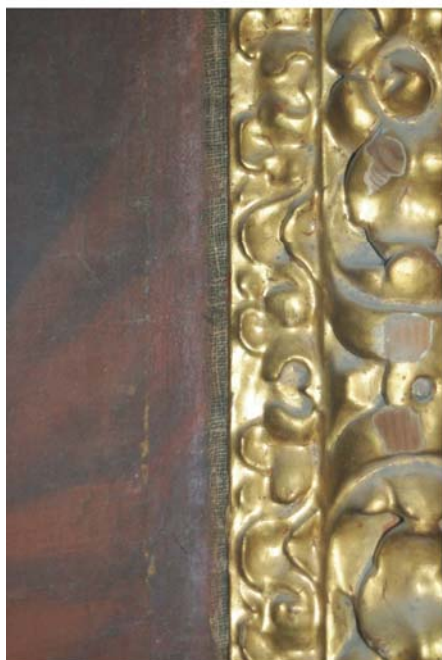
Figura nº 3.6.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

Acumulación de polvo y suciedad en las deformaciones de la tela.

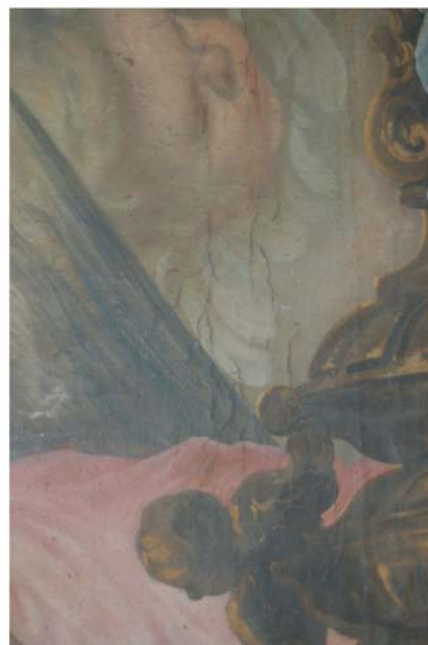
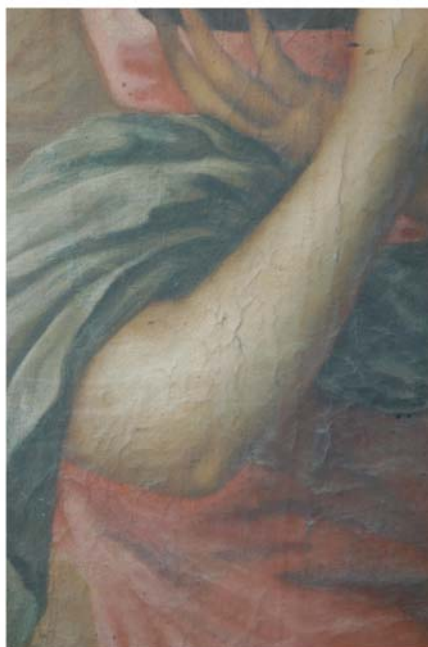
Figura nº 3.7.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

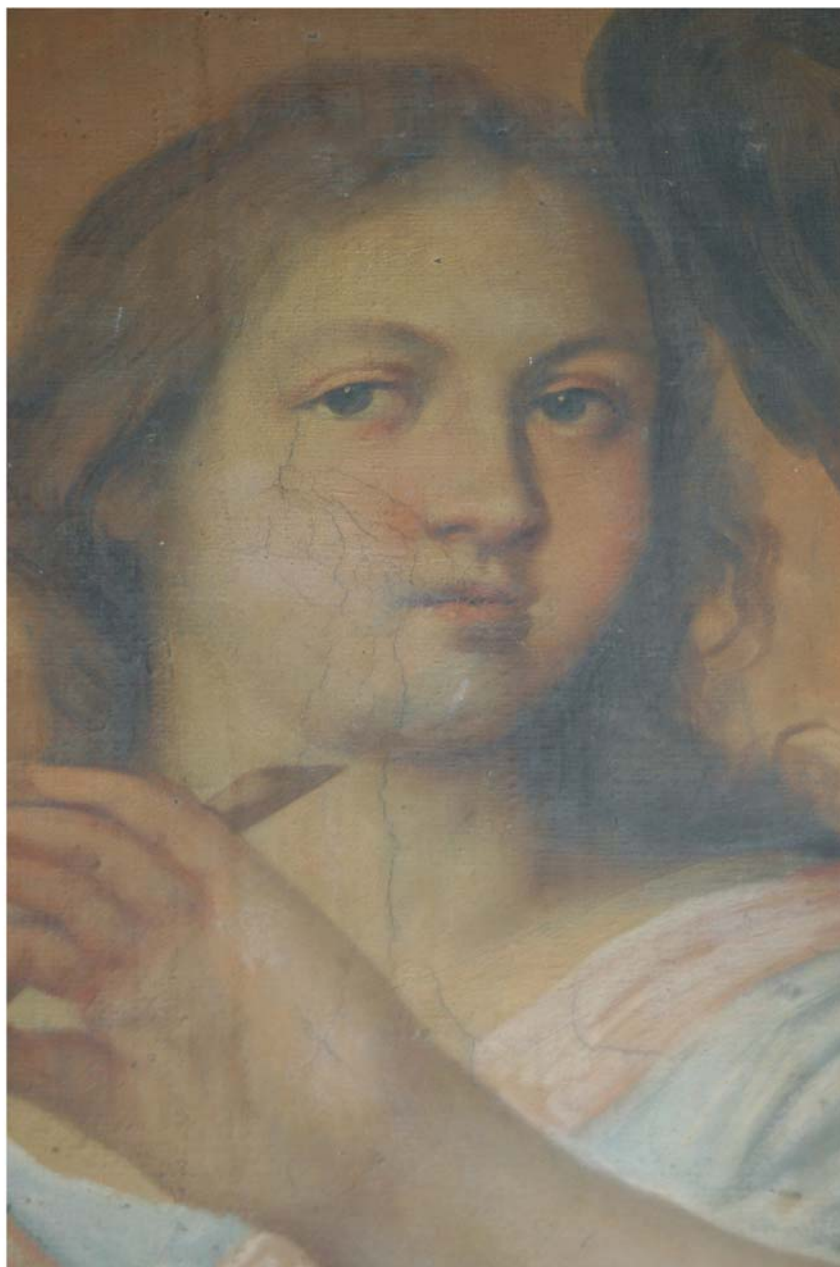
Perdidas de la película pictórica en los bordes de la tela y marcas del bastidor.

Figura nº 3.8.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

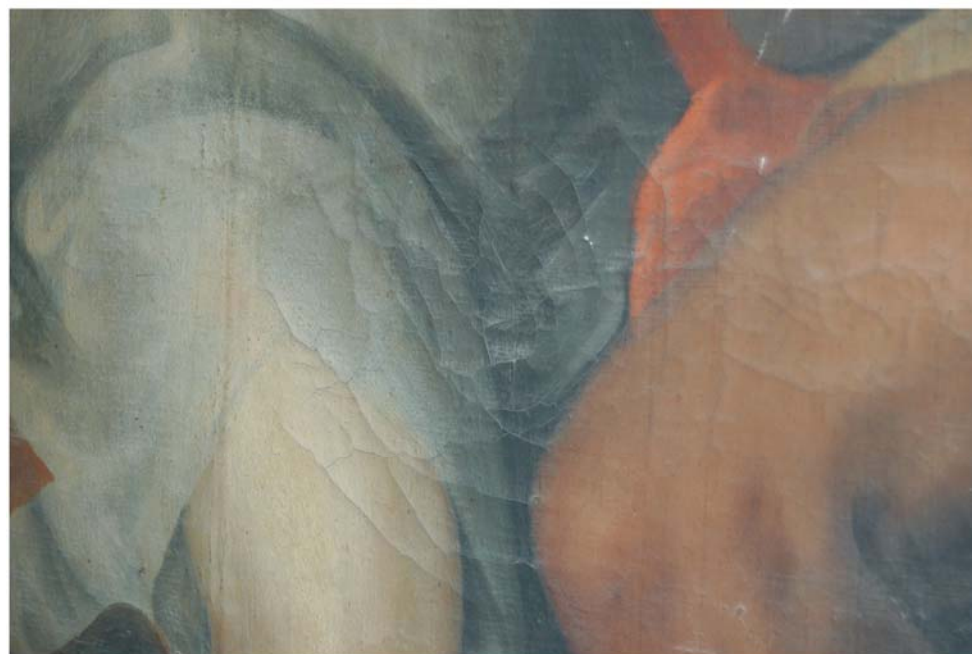
Craquelado muy pronunciado en los tonos claros y zonas cercanas a las costuras.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

Craquelado muy pronunciado en los tonos claros y zonas cercanas a las costuras.

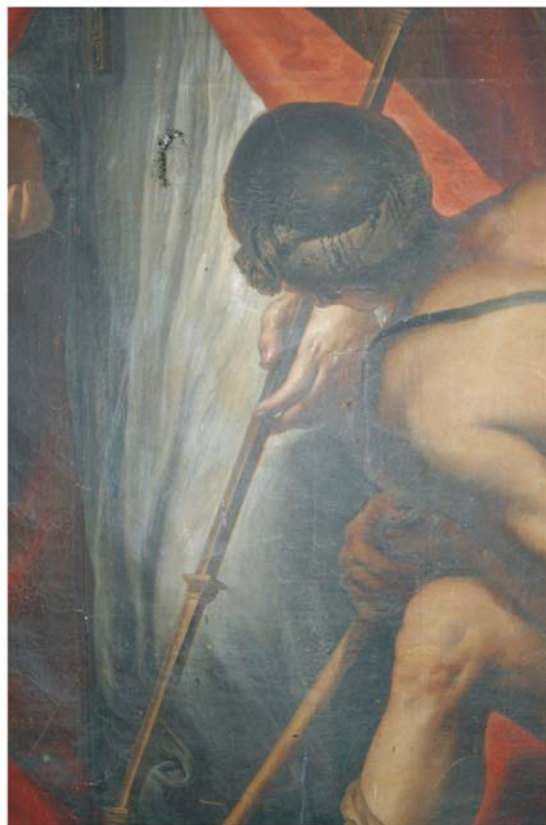
Figura nº 3.10.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

Salpicaduras y acumulación de polvo en los craquelados.

Figura nº 3.11.



ALTERACIONES PELÍCULA PICTÓRICA.

Acumulaciones de barniz.