



Las encarnaciones de la escultura policromada (Siglos XI-XVIII)

Madrid 19 y 20 de Noviembre 2015

Organizan:



Colaboran:



Sanguis Christi: su percepción a partir la escultura virreinal novohispana

Dr. Pablo F. Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México

aqueretf@hotmail.com

Frente a otros aspectos relativos a la policromía en la imaginería hispana que en los últimos tiempos han copado el interés de los diferentes investigadores -especialmente aquellos relativos, por ejemplo, a las decoraciones textiles o a la materialidad-, es notable cómo la representación de la sangre, en concreto aquella que emula la de Jesucristo y por tanto *inunda* nuestra escultura sacra, es un tema que ha pasado prácticamente desapercibido.

Con ese aliciente, y atendiendo a la convocatoria que nos reunirá, nuestra propuesta incide en las múltiples miradas que en torno a ello se pueden hacer. Así, manteniendo el modelo de aproximación que marca nuestra trayectoria, plantaremos el análisis de la sangre escultórica o polícroma de Cristo desde los más variados argumentos. Para ello tomaremos como referentes la revisión de algún caso documental buscando su fuente primigenia, y el análisis de diversas esculturas novohispanas. Éstas abarcarán tanto las tempranas realizaciones virreinales hasta las del siglo XVIII en sus diferentes materiales, ya sean ligeras -en papelón y caña de maíz-, o las tradicionales de madera. De igual forma, serán de obligada referencia algunos ejemplos labrados en piedra y ciertas pinturas que a modo de “singulares retratos” nos llevan a entender cómo en muchos casos existen fórmulas o intenciones en el motivo de representación que nos interesa, destacando sobre todas una: la de emular al verdadero Cristo.

Entre las líneas a seguir encontramos que desde el siglo XVI existe una preocupación por plasmar la sangre de Cristo, ya sea en singulares tipologías en las que los relieves alcanzan cierto protagonismo, hasta el empleo de recursos que, simulando el famoso crucificado español de Burgos, aún subsisten; para ellos aplicaremos métodos científicos de análisis como la radiografía digital. A su vez, veremos un caso particular de la centuria siguiente en el que la sangre “pictórica” será objeto de estudio por los artistas, a quienes se encargó dilucidar lo milagroso del famoso crucificado de Santa Teresa. En este ejemplo se traerán a colación un cúmulo de reveladores documentos, algunos inéditos, que nos arrojarán interesantes datos.

En contra de ciertas aseveraciones que se han mantenido en la historiografía, veremos cómo las imágenes sangrantes novohispanas no obedecen en su concepción a la pervivencia de elementos a relacionar con ritos de carácter prehispánico, sino que están más en sintonía con la interpretación y difusión de un texto fundamental: “Mística Ciudad de Dios” de la monja española sor María Jesús de Ágreda.

Finalmente, se tratará un tema igualmente poco analizado: el intento en imaginería por plasmar el *verdadero retrato* de Cristo. Para ello atenderemos un ejemplo particular en el que tanto los imagineros como los pintores intentaron emular el Santo Rostro a partir de esquemas de gran difusión y de ciertos elementos, como fue el caso de la sagrada espina y el reguero de sangre por el rostro de Jesús que habría emanado de ella.

La autarquía polícroma barroca antequerana

Beatriz Prado Campos

Universidad de Sevilla, España

bprado@us.es

La escultura polícroma barroca antequerana convivió y creció a la sombra de las escuelas andaluzas por excelencia, granadina y sevillana, desarrollando su perfil autárquico en aras de su propio estilo. En este trabajo, se desarrolla no solo un estudio del acontecer material de las esculturas antequeranas barrocas (replicromías) que perviven sobre otras más antiguas. Sino que, además se exponen las claves de los distintos estilos polícromos desde el estudio de sus aspectos técnicos y formales, desarrollados en las carnaciones, motivos decorativos y cenefas y la interacción entre ellos.

Introducción. La policromía de la escultura barroca española se caracteriza por su singularidad y riqueza, destacando las escuelas granadina y sevillana en el sur de España. Sin embargo, la ciudad de Antequera, como enclave estratégico en el epicentro de Andalucía, y la situación socio-cultural existente, permitió florecer un estilo singular, tanto a nivel estético como técnico polícromo, traspasando la influencia de su producción sus propias fronteras.

Desarrollo. Los estilos polícromos detectados en la escultura antequerana abarcan desde las primeras manifestaciones de reminiscencia tardo-gótica expresada a través de los diseños y técnicas artísticas de las indumentarias y encarnaciones pulidas, paseando por los modelos técnicamente más sencillos de encarnaciones mates, y sobrias indumentarias de influencia trentina. Hasta alcanzar el pleno barroco, de indumentarias coloristas y profusamente decoradas, en donde conviven obras de grandes calidades artísticas encarnadas a pulimento, y otras de menor calidad, encarnadas a mate. Las encarnaciones mates gruesamente aparejadas junto con las indumentarias naturalistas representan el estilo característico de la autarquía Antequerana. Destaca como uno de los factores más interesantes, la convivencia de elementos polícromos coetáneos a la propia talla (encarnaciones y cenefas) del siglo XVI y XVII, con reinterpretaciones polícromas de las estofas bajo la influencia del gusto barroco posterior.

Resultados. Mediante el estudio pormenorizado de todos los aspectos vinculados a las expresiones plásticas de las policromías (encarnaciones, técnicas de ejecución y motivos ornamentales), se han establecido una serie de modelos estilísticos que en su conjunto clasifican los distintos estilos y periodos existentes en las policromías antequeranas barrocas, poniendo de manifiesto desfases técnico-estilísticos entre la talla y determinados acabados polícromos que dificultan su interpretación.

Summary:

Antequera Baroque sculpture lived and grew up in the shadow of the quintessential Andalusian schools, Granada and Seville, developing its autarkic profile sake of their own style. In this work, not only a study of the material events of Antequera baroque sculptures (replicromías) that survive on other older develops. But also the keys of the various polychrome styles are exposed from the study of its technical and formal aspects, developed in the flesh tones, decorative motifs and borders.

Retables in Córdoba: methodological approaches and evidence from the restoration campaigns.

Sabina de Cavi

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, UCO, Córdoba, España
sdecavi@uco.es / sabinadecavi@gmail.com

Anabel Barrena Herrera,
Anbar S.L.

Usually studied from a merely formal or iconographic point of view (see M. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*, Córdoba, 1980), *retablo* design and the production of *retablo* sculpture in Córdoba and its province is a good case-study to undertake a critical revision of the methodological approaches used so far for the interpretation of the physical aspects of wooden sculpture and furnishing, as well as of the relation of ornament with the host building/space.

Moreover, while the activity of local painters has been investigated and possibly overestimated in recent scholarship (see ANTONIO URQUIZAR HERRERA, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos Cordobés*, Córdoba, 2001 and IDEM, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Córdoba, s.f.), the role played by the guild of painters in the production of sculpture has not yet been discussed, nor their social intertwining with other categories of artisans in the manufacturing of art-objects such as *retablos* and/or procesional sculpture.

Finally, the constant practice of re-painting, as well as the impact of summary restorations and modern gilding layerings has heavily effected the current appreciation of applied sculpture and painted sculpture in Córdoba and its province.

This paper will have a strong basis on archival research. It will recollect all available evidence on the organization of artistic workshops of painters and *ensambladores* in early modern Córdoba, in order to provide a panorama of the manufacturing practices of *retablo* painting and sculpture in Córdoba in ca. 1500-1650, and raise new questions focusing on materiality; art-practice, art-production and installation.

¿Negras o sucias? Un estudio sobre el valor simbólico de la pátina

Veronika Poláková

Universidad Nacional Autónoma de México (intercambio académico)

veronika.polakova01@gmail.com

La investigación sobre las *vírgenes negras* se ha enfocado principalmente en su origen (Durand-Lefebvre 1937, Saillens 1945), atendiendo la polémica acerca de si en realidad son negras o sucias. Cada vez ha tomado más fuerza la hipótesis sobre su ennegrecimiento posterior. Ésta ha sido reforzada por los análisis de algunas esculturas que revelan la posterioridad del color de sus encarnaciones. Por ello, muchas esculturas policromadas llamadas *vírgenes negras*, *morenas* u *oscuras* efectivamente se han ennegrecido con el paso del tiempo. Se trata de imágenes de culto – como la Virgen de Loreto, la de Altötting, la de Einsiedeln o la de Montserrat conocida como La Moreneta – cuyo ennegrecimiento se debe a su veneración manifiesta a través de la colocación de velas. Sin embargo, las primeras referencias al color oscuro de estas imágenes tuvieron lugar en Italia antes de 1480 y en España a finales del siglo XV (Altés i Aguiló 2003). El inusual color de la piel incitó la búsqueda de explicaciones para esta particular característica y la justificación simbólica fue encontrada en la interpretación del Cantar de los Cantares. Mientras que las leyendas en torno a estas imágenes hacían énfasis a su antigüedad, la percepción de ellas como *vírgenes negras* era incluida al programa católico de la Contrarreforma (Scheer 2002), puesto que se promovió el culto a imágenes antiguas, y con eso, el color negro pasó a ser prueba de su larga historia. Parte de “la segunda vida” de las imágenes milagrosas son sus copias devocionales y en caso de estas vírgenes sus copias escultóricas tienen encarnaciones tanto negras como morenas o bien de color convencional. Con el tiempo el color negro de las encarnaciones se volvió parte de la identidad de las imágenes ante sus devotos hasta al punto que cuando en el año 1799 Nuestra Señora de Einsiedeln fue renovada se tomó la decisión de pintarla a negro.

Esta propuesta estudiará la percepción de las *vírgenes negras* basándose en las fuentes documentales. Se pretenderá responder las siguientes cuestiones: ¿cómo fueron percibidas las encarnaciones ennegrecidas y puede la pátina llegar a adquirir un valor simbólico? ¿De qué manera debemos calificar a los factores del “deterioro” si el aspecto de la imagen del culto para sus devotos tiene gran importancia a pesar de que no es original? ¿Por qué las copias escultóricas pueden tener encarnaciones negras o blanqueadas? ¿Llegan realmente las encarnaciones negras ser parte de la identidad de las piezas?

Bibliografía:

Francesc Xavier Altés i Aguiló, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003).

Marie Durand-Lefebvre, *Etude sur l'Origine des Vierges Noires*, (Paris: Durassié, 1937).

Emile Saillens, *Nos vierges noires leurs origines*, (Paris: Les Éditions Universelles, 1945).

Monique Scheer, “From Majesty to Mystery: Change in the Meanings of Black Madonnas from the Sixteenth to Nineteenth Centuries”, *The American Historical Review*, 107, No. 5, December 2002, 1412-1440.

For those who are according to the flesh, set their minds on the things of the flesh

Elsa Filipe de Andrade Murta

Laboratório José Figueiredo, General Directorate of Cultural Heritage (Direção Geral do Património Cultural), Lisboa, Portugal

elsa.murta@gmail.com

By definition, a sculpture is a three-dimensional art object occupying a given space with its volumes. Since early times the human flesh has been represented thoroughly by artists, mainly because of the depiction of Christ's Passion scene. Faces, hands and feet, more or less exposed, human flesh are always represented.

Restoration works when done by unprepared professionals, even with the best of intentions, most times lead to complete change of the iconography or the formal aspect of the sculptures with loss of original material and polychromy. Others by adding varnish or poor quality paints hide and misrepresent the rich garments decorative programs. Often darken the flesh tones seriously, changing the physiognomy of sculptures.

Using the almost 50 years of experience and data from the archives of the José Figueiredo Laboratory sculpture workshop, we intend to choose, show and share examples of different cases of human representation in three dimensional polychrome sculpture. The different technical and material challenges, the degradation factors and deterioration phenomena, mainly caused by Men and how we developed methodologies for the restoration and preservation of flesh painting on polychrome wooden sculptures, will be the motivation.

Depending on the material of support, wood, clay, ivory, stone or gypsum, technique of polychrome decoration differ from matte, semi-matt or shiny according to the original binder and the different epoch. There are a vast methodology processes for restoration and preservation of flesh tones in polychrome sculptures. The methods can be simply surface dusting or wet cleaning with detergent emulsions, enzymes, mechanical methods with scalpel, rubber eraser, chemical removal of repaints with solvent gels, or bleaching agents, volatiles solvents, always respecting the integrity of the original polychrome layers and techniques. Tone down integration, mimetic methods or just respecting the lacunae borders are methodologies daily used. The moment to reveal the original polychrome of a sculpture after the conservation work is done is a privilege that no conservator restorer ignores or devalues.

In this paper we propose presenting 5 different conservation and restoration challenges:

The first due to the significant dirt deposits, the cleaning process and reintegration criteria chosen - "Nossa Senhora do Rosário", 18th century polychrome wood;

The second due to the tarnished layer over the original polychromy, that disturbed the general viewing and the reintegration criteria - "S. João Batista" 18th century polychrome wood made by Joaquim Machado de Castro;

The third due to an adherent dust deposit over the flesh areas and a white layer of polychrome tempera, the methodology was dry cleaning with rubber - "Santa Teresa d'Avila", 18th century polychrome wood made by Joaquim Machado de Castro

The fourth due to a heavy bug infestation much support wood had to be filled and reintegrated - "Imaculada", 17th century polychrome wood author unknown;

The fifth, due to a successive repaint of 15 polychrome layers, the mechanical removal was achieved almost to a limit and the reintegration of flesh zones was done in a minimal methodology - "Santa Barbara", 16th century polychrome wood, luso-flemish workshop.

The scientific examination of polychrome wooden sculptures from Friuli Venezia Giulia (Italy): new insights into the materials and painting techniques of “border line” Bavarian and Carinthian workshop from the 16th to the 19th century

Marta Melchiorre Di Crescenzo

Department of Art History and Heritage preservation (DIBE), University of Udine; Institute for Energetics and Interphases- National Research Council of Italy (IENICNR), Padova, Italy
melchiorremarta@gmail.com

Giuseppina Perusini

Department of Art History and Heritage preservation (DIBE), University of Udine, Italy

Monica Favaro

Institute for Energetics and Interphases- National Research Council of Italy (IENICNR), Padova, Italy

Arianna Gambirasi

Institute for Energetics and Interphases- National Research Council of Italy (IENICNR), Padova, Italy

Martina Visentin

Department of Art History and Heritage preservation (DIBE), University of Udine, Italy

An account is given of the scientific examination of the materials and painting technique in twenty polychrome wooden sculptures, dated to the centuries 16th-19th and now located in different villages of Friuli Venezia Giulia (Italy). Only one of these sculptures is attributed to a specific master, Enrich from Villach (first half of the 16th c.), whilst the others are attributed to generic Bavarian and Carinthian workshop based on stylistic grounds.

Within the frame of the overall project, about fifty samples were analysed with optical and ultraviolet (UV) microscopy, Fourier-transform infrared microspectroscopy (FTIR) and scanning electron microscopy- energy dispersive X-ray analysis (SEM-EDX). This paper discusses a selection of the results, focusing on the painting materials (grounds, pigments, binding media and layer structure) of samples taken from flesh areas. Evidence of scientific examination is used to support authorship information, to explore the possibility of correlating distinctive materials and working techniques to the production of specific workshops, as well as to track technical contaminations due to the influence of Italian artists. While increasing our understanding of the artistic production of Bavarian and Carinthian workshops operating in near proximity to the Italian border, this research is also useful to define the condition of the sculptures, providing information on alteration processes of the original materials and on the presence of over-paintings.

La policromía del pórtico de la gloria: estudio y problemática de conservación

Ana Laborde Marqueze

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

ana.laborde@mecd.es

Andrés Sánchez Ledesma

Arte-Lab S.L.

María Luisa Gómez / María Antonia García / Pedro Pablo Pérez García

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Marta Gómez Ubierna

A.W. Mellon Foundation -“Programa Catedral”

Livio Ferrazza

Instituto Valenciano de Conservación y Restauración

En el marco del Programa Catedral se ha llevado a cabo una primera fase de estudios e investigaciones que han permitido obtener un diagnóstico sobre el estado de conservación del Pórtico de la Gloria y plantear las actuaciones necesarias en el monumento para estabilizar los riesgos de deterioro. Es la primera vez que se aborda un estudio interdisciplinar de estas características en esta obra cumbre del arte románico, poniendo en relación la investigación histórica con el estudio de los motivos decorativos, las técnicas de ejecución y la caracterización de materiales y productos de alteración. Los datos obtenidos han permitido establecer una secuencia de cuatro policromías históricas, identificando las características morfológicas y colorimétricas de cada etapa. En lo referente a las encarnaciones se producen diferencias significativas en cuanto a los pigmentos utilizados, el espesor y composición de las capas de preparación, la granulometría, el color obtenido y la calidad de los acabados. Se puede además apreciar cómo algunas deficiencias en la técnica de ejecución y aplicación han condicionado su conservación.

Entre las técnicas analíticas empleadas para estos estudios destacaremos la microscopía electrónica de barrido (SEM), la cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS), la espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), la reflectancia espectral y los análisis estratigráficos.

Una línea de estudio a desarrollar en el futuro es la problemática de conservación que presentan debido a la presencia de agregados de plomo (Pb) y cloro (Cl) que conforman la formación de jabones a partir del aceite empleado como aglutinante, provocando inestabilidad y falta de adherencia de los estratos policromos. Estos compuestos condicionan los tratamientos de restauración a aplicar, siendo necesaria la puesta a punto de sistemas de última generación específicos que permitan la fijación de las capas de color y posterior limpieza de materiales nocivos.

Carnation-painting on late medieval sculpture in Southern Germany-a study of techniques and material

Harald Theiss

Liebieghaus Sculpture Collection, Frankfurt, Germany

theiss@liebieghaus.de

This presentation will illustrate the results of a research project which was realized within the context of the exhibition “True to Life – Veristic Sculpture and Engineering of Illusion”. The exhibition took place at the Liebieghaus Sculpture Collection Frankfurt, Germany between 30 September 2014 and 1 March 2015. The aim of this project was to technically examine the techniques and materials of verisms and lifelike imitations in the polychromy on sculptures of Michel Erhart (1445 -1522) – one of the most important sculptors in the late medieval german-speaking countries. The research especially focused on the exceptional realistic flesh tones. The characteristics of this delicate, lifelike painted flesh with its subtle structure imitation and its intentionally artistic use of different gloss will be illustrated.

On the basis of a systematic examination of the best-preserved polychromies objects attributed to Michel Erhart (including the well-known Altarpiece of the Monastery Blaubeuren) we will show new insights in the material consistence as well as the application techniques of flesh-paint. In close co-operation with the laboratory of the Doerner-Institute Munich the ingredients of the binding media and pigments being used could be specified. So far, the binding media of medieval flesh tones were often described as a low in oil, water-soluble protein based tempera. But the analysis of all the taken samples revealed that oil is the main component of this “tempera” with just a small amount of water-based protein as binding media. To understand how and why this form of binding media was used, we started practical tests to reproduce the carnation painting according to the results of the analyses. The produced paint of mayonnaise-like, thixotropic consistence showed unexpected quality characteristics in its handling and drying. Furthermore, we found that the gloss of the painting surface is not regulated by adding more binding media, but with the usage of different textures. These practical tests allowed us not only to reproduce a carnation paint very similar to the original and to understand the technical usage of this paint, but also to derive new conclusions about the working processes in a late medieval painters workshop.

Intervenciones en esculturas sevillanas de madera policromada del siglo XVIII y recuperación de policromías.

Jesús Porres

Universidad Rey Juan Carlos, España.

jesusporres@hotmail.com

En el siglo XVIII se continúa con la búsqueda del naturalismo iniciada en la centuria anterior, aunque transformada hacia una mayor teatralidad. Como dice el profesor Rodatriunfa *un decorativismo desbordante y se potencian los efectos pictóricos obtenidos a través de la movilidad de las figuras y la agitación de sus indumentarias. Se produce una definitiva aceptación de los postizos -cabellos y pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, dientes de marfil y nácar- y la introducción de materiales escasamente empleados en el siglo anterior, como las telas encoladas y el barro cocido, aunque la madera seguirá siendo el soporte preferentemente escogido por los escultores autóctonos.*

Se ha llevado a cabo una intervención en una serie de obras religiosas en madera policromada de escultores sevillanos del siglo XVIII. En ella se ha incidido de manera especial en la recuperación de encarnaduras así como de estofados de las vestimentas de las imágenes, donde se ha podido verificar la calidad de estas y también algunos de los efectos pictóricos descritos anteriormente.

Las imágenes restauradas son en primer lugar, un grupo de sayones anónimos de hacia 1720 pertenecientes a la hermandad de los Dolores de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), anteriormente propiedad de la hermandad de las Cigarreras sevillana. En segundo lugar, un grupo de Santa Ana con la Virgen de José Montes de Oca y un San Joaquín del escultor lisboeta Cayetano de Acosta pertenecientes a la iglesia colegial del Salvador de Sevilla.

Especialmente llamativa ha sido la intervención del grupo de sayones, pues aparte de los graves problemas estructurales y de conservación que tenía, lo más espectacular ha sido la recuperación de las policromías originales de las imágenes, oculta tras capas de repintes integrales. A pesar de tratarse de obras secundarias que solo tienen un fin procesional sin culto religioso, sus encarnaciones tienen detalles de naturalismo de gran calidad que remarcan el feísmo propio del maniqueísmo. Ha sido de gran interés asimismo la recuperación de las encarnaduras de Santa Ana y la Virgen, hechas a pulimento y de una gran calidad.

La mayoría de estas intervenciones se han llevado a cabo en el Instituto Andaluz de Patrimonio, donde sus técnicos han podido realizar pruebas de tipo analítico como estratigrafías, análisis de materiales y radiografías.

Junto a la descripción de la intervención en estas figuras, se hace una labor de atribución personal de algunas de las obras a dichos escultores.

La identidad de las esculturas góticas bruselenses del retablo de Laredo (siglos XV y XVIII) a través de su estudio y restauración.

Laura Ceballos Enríquez

Conservadora-restauradora, Instituto del Patrimonio Cultural de España

laura.ceballos@mecd.es

El retablo de Laredo es un singular conjunto escultórico procedente de Bruselas en el siglo XV, que sufrió una transformación en época Barroca que cambió su imagen plástica de forma radical: La indumentaria realizada con brocados aplicados se cubrió con policromía floral barroca, pero no totalmente sino que respetaba algunos planos. Las caras y cabellos de los personajes, sin embargo, se cubrieron completamente con policromía típicamente barroca, especialmente las imágenes de la Virgen, que cambiaron el tono y brillo de su piel por óleo pulimentado y el dorado de sus cabellos por un color castaño. A partir de ahí, las esculturas se fueron degradando a través del tiempo hasta que la obra fue descubierta y puesta en valor a partir del principios del siglo pasado. Esto supuso una serie de restauraciones que se sucedieron sobre los rostros y las cabezas de las esculturas, para hacerlas presentables en una sucesión de préstamos para exposición que terminaron en daños sobre la pieza más sobresaliente del conjunto: La Virgen de Belén.

En 2014 El IPCE realiza un proyecto de envergadura para estabilizar las esculturas dañadas, donde fue necesario realizar un estudio profundo de su técnica y de sus transformaciones para poder recuperar la verdadera identidad de unas valiosas esculturas que habían perdido mucho de su historia por el entorno y las restauraciones. La metodología de estudio de la policromía durante el tratamiento permitió descubrir numerosos datos técnicos que encuadran cronológicamente las piezas, así como marcas de un taller de policromía bruselense desconocido hasta el momento.

Además se plantearon una serie de dilemas éticos durante el tratamiento de los rostros de los personajes que fueron resueltos desarrollando criterios de actuación de forma innovadora.

The “polimento” technique for rendering a glowing flesh-tone in polychrome sculpture: insight into theory and practice

Agnès Le Gac^{1,2*}, Maria João Dias Costa⁴, Isabel Dias Costa³, António Candeias⁵

¹ Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Campus da Caparica, Quinta da Torre, 2829-516 Caparica, Portugal

² Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação (LIBPhys-UNL), Departamento de Física, FCT-UNL, 2829-516 Monte de Caparica, Portugal.

³ Mosteiro de São Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte, 4700-565 Mire de Tibães, Portugal.

⁴ Direcção de Serviços dos Bens Culturais da Direcção Regional da Cultura do Norte, 4149-011 Porto, Portugal.

⁵ Laboratório HÉRCULES, Universidade de Évora, Palácio do Vimioso, Largo Marquês de Marialva 8, 7000-809 Évora, Portugal – Tel: +351 266 706 581

*Author for correspondence: alg@fct.unl.pt – Tel/Fax: +351 212 948 322

The beauty of the face – and vital force of the body – and perfect complexion concerns are not new. One need only read in the immensely popular book of secrets by Alessio Piemontese [1] recipes devoted to a healthy, clear, smooth and glowing skin to realize the importance of these parameters in the social game of appearances.

If this issue has arisen over centuries, it has also influenced the rendering of human flesh in the Western Polychrome Sculpture from the Middle Ages onwards; especially Portuguese sacred art sculptures, where evenness of skin tone, fine texture and more or less brightness could be used to depict skin realistically or the idealized appearance of transfigured and transcendental characters.

Our purpose, in the present research, is to cross-check several Iberic sources – treatises, books of recipes, dictionaries, contracts for polychromy and account books – to better explain the ‘*polimento*’ technique applied to seventeenth- and eighteenth-century polychrome sculptures in order to give their flesh-tone a natural-looking glow or a high-finishing luster. Those sources will be also compared to other relevant European ones and recent researches.

Since the already existing artworks are of paramount importance to reveal the diversity of the technological processes then involved, several Portuguese wooden polychrome sculptures, perfectly dated between 1632 and 1780, and well representative of the kind of assignments carried out at that period, were selected to perform examination and scientific analyses. They give support to the addressed insight into theory and practice, and their coherence.

[1] *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese*, Venice. 1555.

Presenter biography

French national, Agnès Le Gac is graduated in both art history and conservation-restoration of painting and sculpture from the *Université de Paris I* (Master degree) and *Institut d’Art Michelet* in Paris (DEA degree). She received additional training where she addressed specific questions of contemporary art for the conservation-restoration of polychrome sculpture.

Since 1994, she has been active in teaching the conservation-restoration of painting and polychrome sculpture in Lisbon. She is currently Assistant Professor in the Conservation-Restoration Department of the *Universidade Nova de Lisboa*, where she completed her PhD in 2009, in the field of Artistic Production Technology (Materials and Techniques in Artworks from available source material).

Recuperación de la policromía primitiva del Cristo de la Vera Cruz de Lebrija intervenido por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Eva Villanueva Romero eva.villanueva@juntadeandalucia.es

David Triguero Berjano datriber@gmail.com/

María del Mar González González mariam.gonzalez.gonzalez@juntadeandalucia.es

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), España

El Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico ha llevado a cabo la intervención de la imagen del Cristo de la Vera Cruz, talla titular de la hermandad del mismo nombre de la ciudad de Lebrija (Sevilla).

Es una escultura en madera policromada, de mediados del siglo XVI atribuida al escultor Roque Balduque (?-1561), que posee un destacado valor histórico, artístico y devocional.

El estudio realizado, con motivo de su restauración en el IAPH, ha permitido conocer la obra en mayor profundidad, identificar los cambios incorporados a lo largo de su historia material y los elementos originarios, así como su policromía primitiva ahora recuperada.

Las referencias historiográficas más antiguas conocidas sobre la imagen datan del siglo XIX. Entonces es reconocida por primera vez la importancia artística de la talla, siendo atribuida por Madoz (1844) a Martínez Montañés. Posteriormente en el siglo XX se ha considerado como obra anónima, realizada a mediados del siglo XVI. Es en el siglo XXI cuando en primer lugar el profesor Cordero y luego Gómez Piñol la relacionan con la producción del escultor flamenco Roque Balduque.

El análisis artístico ahora llevado a cabo permite corroborar la atribución de la imagen al escultor Roque Balduque, quedando más evidentes tras la intervención los rasgos formales análogos a los de otros Crucificados cuya autoría está documentada.

Su valor artístico es indiscutible, es una obra ejecutada con gran calidad técnica y estética que representa con perfección plástica la popular iconografía andaluza del Crucificado.

Junto con el valor artístico anteriormente citado hay que destacar cómo el Cristo de la Vera Cruz simboliza el testimonio espiritual y artístico de la sociedad sevillana de la primera mitad del siglo XVI, de cuyo arzobispado depende Lebrija. Aunque el Cristo está realizado con anterioridad a las recomendaciones fijadas por el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas (1563), que estipulaba los requisitos esenciales para las imágenes que eran objeto de veneración, (entre ellas las referidas a su color, el cual tiene una serie de valores estéticos y simbólicos condicionado por la iconografía), esta escultura reúne una serie de características y cualidades estéticas y expresivas tanto la talla como su policromía encaminadas a despertar una profunda devoción.

En definitiva, el proceso de intervención ha recuperado la policromía original de la encarnadura de la imagen descubriendo detalles hasta ahora ocultos y aportando nuevos datos sobre su materialidad y factura, así como sobre el alcance de las intervenciones realizadas y su autenticidad. Esto ha permitido un mayor acercamiento a su adscripción crono-cultural y a los rasgos morfo-estilísticos que permiten concretar su autoría. Además se abren nuevas líneas de estudio en relación con la posible autoría de la primitiva policromía.

De pulido a mate y de mate a pulido: distintos encarnados para un mismo retablo

Maite Barrio Olano

Ion Berasain Salvarredi

Albayalde-conservatio, San Sebastián, España

info@albayalde.org

En el retablo mayor de Santa María de Villacones de Salinas de Añana (Álava, España) cohabitan varios estilos de policromía que se reflejan claramente en el tratamiento de las encarnaciones. Así, durante la restauración realizada en el año 2002 se han podido observar cuatro tipos distintos de encarnados, diferenciados tanto a nivel técnico como estilístico: tres encarnaciones a pulimento y una mate, más próxima al gusto del “natural” que se preciaba en la época.

La única noticia documental conocida hasta la fecha corresponde al policromado del retablo, contratado con Pedro y Cristóbal Ruiz de Barrón, en 1632. Pedro Ruiz de Barrón fue un pintor no sólo de esculturas de retablos, sino también de lienzo y tabla. Vivió entre Vitoria y Salinas y desarrolló su actividad en poblaciones primordialmente de Álava, pero también en Gipuzkoa y la Rioja. Hasta nuestros días han llegado obras de gran calidad técnica y variedad de motivos ornamentales, que le sitúan como uno de los mejores pintores dentro del panorama alavés del s. XVII. Su hijo, Cristóbal, trabajó con él al menos desde 1632, año en que realizaron juntos el retablo de Salinas, prolongando esta colaboración en el de Turiso. Ambos compartieron obra con pintores doradores prestigiosos, como Diego Pérez y Cisneros, autor de la policromía del retablo de San Miguel de Vitoria, entre otros.

El retablo mayor de Salinas de Añana es de estilo renacentista, construido en la segunda mitad del siglo XVI y remodelado profundamente en el s. XVIII. En este momento se transformó la calle central, que aloja actualmente un sagrario de estilo rococó y una hornacina neoclásica donde se expone la imagen medieval de Santa María de Villacones. Ocupa el ábside ochavado de la nave principal y está dedicado a la Virgen, plasmando en sus relieves temas marianos y de la vida de Cristo.

En relación al dorado y policromado, cuatro escenas del banco (San Lucas, San Juan Bautista, San Agustín y San Ambrosio) y las tallas del Calvario, presentan una bella policromía propia del manierismo fantástico, cuya autoría permanece hasta hoy desconocida. Por otra parte, dentro de la policromía atribuida hasta hoy a los Barrón, se observan dos estilos diferenciados. Así, en las calles concomitantes a la central, se desarrolla un estilo más arcaizante, casi de transición entre el renacimiento y barroco, con paños en oro limpio, colorido reducido y abundancia de aguadas y cenefas con serafines y rameados sobre oro limpio. En cambio, en las calles laterales, los estofados se enriquecen, la gama de tonalidades se amplía y los angelitos y rameados se pincelan sobre campos grabados. Diferencias que se plasmarán igualmente en los rostros y manos, a pulimento y mates respectivamente.

La situación se complica aún más cuando algunas de las encarnaciones mates, completamente acabadas, con sus matizaciones en mejillas y peleteados, correspondientes al estilo “más evolucionado”, son tapadas por otras a pulimento.

A través de la definición, caracterización y cronología de estas distintas fases de policromía y encarnado, que muestran un mapa plural de elaboración, los autores constatan la increíble complejidad y riqueza del patrimonio cultural y la dificultad de encasillarlo en parámetros rígidos y estancos.

Pinta aquí pinta allá: el repinte en esculturas novohispanas de la mixteca alta oaxaqueña

Mtra. *Yunuen Maldonado Dorantes*

yuna.09@gmail.com

Lic. *Luis Huidobro Salas*

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-INAH, México

luis_huidobro@hotmail.com

Las pinturas, esculturas, retablos y ornamentos fueron recursos de los que se valió la religión cristiana para propagar su fe y evangelizar como fue el caso de la Nueva España. Estas obras se volvieron piezas fundamentales en distintos momentos del ritual religioso y de la vida cotidiana, función que hasta la fecha mantienen y forma parte de la identidad de las comunidades.

Al paso del tiempo el envejecimiento de los materiales, el medio ambiente y la interacción con el hombre han generado deterioros en las representaciones artísticas. Lo cual ha llevado a que en ocasiones las piezas fueran renovadas, acción que hoy denominamos intervenciones históricas. El repinte lo podía realizar el pintor con formación académica que renovaba la obra con los nuevos gustos estilísticos de su época o por el artista de menor cuantía; como debió sucederle a diversas obras a lo largo del Virreinato.

En el caso de la mixteca alta oaxaqueña podemos agrupar las intervenciones en tres grupos. Las que mantienen su policromía y encarnación original que es el menos frecuente de los casos, lo cual se debe a una serie de circunstancias. Los que tuvieron que ser renovadas por estar estropeadas, para modificar su iconografía o por cambiar de estilo, entre otras posibilidades. Por último, aquellas intervenciones en las que se usan materiales y procedimientos poco apropiados y que constituyen la destrucción de la policromía original.

La falta de recursos y la migración fueron por un tiempo una limitante para costear la renovación de las imágenes en la mixteca alta. Sin embargo, actualmente el influjo migratorio es fuente de recursos, muchos de ellos, empleados para repintar de manera desastrosa obras de gran valor. El trabajo de restauración que se viene realizando desde hace una década en la zona, ha permitido trabajar obras con esta problemática. En algunos casos las imágenes han sido repintadas en su totalidad y en otras únicamente los repintes se localizan en las zonas de las encarnaciones. Este es un primer acercamiento para entender los procesos que se están gestando en la mixteca y que a pasos agigantados provocan la pérdida de policromías, entre ellas las encarnaciones.

Guess my age! The evolution of flesh tones of medieval sculpture and conservation issues

Emmanuelle Mercier

Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels

emmanuelle.mercier@kikirpa.be

In Belgium, only a few medieval wooden sculptures still show their original polychromy. It is not rare that a twelfth-century statue actually has a face dating from the thirteenth or fourteenth century. For centuries, statues were typically repainting either to keep them in an immaculate state or simply to bring them up to date with current tastes. The repaints were carried out at a particular period in the history of the sculpture. In view of the impact of flesh tones on the way a sculpture is perceived, the age of the polychromy should be clearly mentioned to the public. But how can the age of a new face be determined?

The pigments that were used to paint flesh tones did not vary much during the Middle Ages. They most generally consisted of a mixture of lead white and vermilion, to which the monk Theophilus Presbyter referred to as *membrana*. As a result, dating criteria tend to be based to a greater extent on observations regarding the way colors were applied, the effects of shine or mattness, the way flesh tones complement to the face's details with the use of shading or, on the contrary, appear as a mask on top of the shape given by the wood. The way gaze was handled is particularly revealing. These indications enable researchers to determine typological developments in the manner flesh tones were painted through the Middle Ages and to propose a relative chronology. Once the physiognomic and pictorial characteristics are highlighted, one can start asking questions about the meaning of the different facial expressions. Why were authoritarian expressions that appeared in somber and hypnotic gazes replaced in the thirteenth century by gentle smiling faces with blue almond-shaped eyes? And how can we explain that, in the fourteenth century, these calm and charming expressions turned into almost theatrical grimaces with squinted eyes? The social and religious history, and in particular changes in devotional practices, make it possible to understand these various expressions from a different perspective.

In the vast majority of cases, treatments are limited to minimal conservation interventions, showing a much more recent version of the medieval sculpture. Our tolerance is sometimes stretched to the limit when contemporary "make-up" is so heavy that some statues look like garden gnomes. When it comes to polychromy, youth does not necessarily guarantee beauty! Exceptionally, with the removal of more recent overpaint, treatments reveal another age of the sculpture's material history. When such a compromise is made, the public should be given historical information allowing them to appreciate the sculpture with considerations that go beyond the purely aesthetic.

Las carnaciones en la escuela sevillana del S. XVII

Concepción Moreno Galindo

Sevilla, España

cmorenog@hotmail.com

El estudio pertenece a un trabajo de investigación que se inició para el título de Doctora, bajo el título “La policromía en la Escuela Sevillana: de Agustín de Colmenares a Gaspar de Rivas”, centrándose en la primera mitad del s. XVII, que incluye tanto las técnicas comunes como particulares del trabajo de cada artista.

Lo más interesante y, quizás, novedoso, es la elaboración de un catálogo de artistas que trabajaron en la Escuela Sevillana de este periodo en la técnica polícroma. Asimismo se consultaron las referencias documentales incluidas en los contratos de dorado y policromía (más de un centenar de pliegos de condiciones técnicas) en los que se detallan los procesos, y entre ellos, la realización de las carnaciones. Derivado de esta investigación directa de las fuentes y de las obras conservadas, se pudo realizar una cronología o periodización dentro de la técnica. Se determinaron las características de potenciación de las cualidades originales que perseguía la escultura, y la simbiosis con ella (relaciones de pintores con escultores), así como las diferentes técnicas utilizadas a lo largo de la historia, y las particulares del momento estudiado. Se incluyen los materiales y procesos técnicos referidos en los contratos y cómo se plasman en cada pintor. Por otro lado, se aporta información útil para catalogar obras al periodo estudiado y posibilitar la atribución a determinados artistas.

Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes. Proceso constructivo y fenomenología del deterioro

María-José Gonzalez-López
Universidad de Sevilla, España
baglioni@us.es

RESUMEN: Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana, con independencia de su tipología escultórica, se encuentran realizadas conforme a unos materiales y procesos técnicos que encontramos descritos en las fuentes documentales tradicionales de la época, diccionarios, tratados y contratos principalmente. Procesos, materiales y técnicas que han perdurado en el tiempo; de hecho, en Sevilla se sigue policromando y pulimentando esculturas conforme a la tradición barroca sin apenas variaciones.

En este trabajo se efectúa una investigación sobre los métodos, procesos y materiales empleados en la manufacturación, puesta en práctica y tratamiento superficial de las encarnaciones barrocas sevillana. Para ello se contrastarán datos provenientes de diversas fuentes, desde las tradicionales, sobre todo de los tratados y diccionarios del momento, a las informaciones derivadas de los estudios científicos-técnicos y de las restauraciones que, en las dos últimas décadas se han llevado a cabo, en esculturas barrocas sevillanas significativas con una metodología científica; complementándose este análisis con el estudio de su características plásticas; en particular, con los efectos empleados en su ejecución y con su tratamiento superficial, mate o a pulimento. Por último, y dado que estas esculturas suelen estar sometidas a un uso constante, ligada a la función cultural que, mayoritariamente siguen desempeñando, dedicaremos un apartado concreto a reseñar las principales alteraciones que se producen en estas áreas tan importantes de las obras.

Esta visión comparada entre distintas fuentes de información, va a permitir extraer conclusiones significativas en relación con los materiales recomendados según la función a la que se destina, así como sobre su puesta en obra, abordando aspectos de interés poco considerados pero que ejercen una capital importancia en el resultado final buscado por el artista: naturaleza y tratamiento superficial de los estratos preparatorios de base, que tanta importancia ejerce en la absorción y estabilidad de los estratos policromos superpuestos; manufacturación y aplicación de la policromía, con expresa referencia a la gama cromática empleada y su incidencia tonal según el personaje representado; efectos plásticos utilizados, y por último, sobre su tratamiento técnico final. Completándose con el estudio objetivo de las alteraciones observables.

En síntesis, las conclusiones de este trabajo permitirán dar respuestas a muchas preguntas vigentes relacionadas con el aspecto técnico y material de las encarnaciones policromas de las esculturas barrocas sevillanas.

Aproximación a un catálogo de recursos técnicos de las encarnaciones en la imaginería española

Ana Carrassón López de Letona

Instituto del Patrimonio Cultural de España

ana.carrasson@mecd.es

Rocío Bruquetas Galán

Museo de América

rocio.bruquetas@mecd.es

Teresa Gómez Espinosa

Museo Arqueológico Nacional, España

teresag.espinosa@mecd.es

En las distintas modalidades de encarnaciones se vienen identificando diferencias técnicas con las que se caracterizaba y dotaba de personalidad a las imágenes. Estas encarnaciones además se complementan con una serie de recursos técnicos y aplicaciones utilizadas en la misma operación de encarnar: frescos, arrugas de la piel, barbas, etc. o en distintos momentos de elaboración de la escultura, como en el caso de la inclusión de ojos de vidrio, cabellos dorados, pestañas pintadas o postizas ... Un amplio despliegue de recursos al servicio de la expresividad de la piel humana en las esculturas. Estos repertorios de materiales y procedimientos apenas quedan registrados durante las fases de estudio y las intervenciones de conservación y restauración. Conocer con qué y cómo se hicieron y comprender lo que se buscaba transmitir con cada uno de ellos contribuirá a respetarlos y garantizará su correcta conservación.

Este trabajo, por tanto, recoge una relación de los recursos técnicos aplicados en las encarnaciones y se presenta como guía de referencia para el estudio de la escultura policromada. La relación se plantea en el mismo orden del proceso de elaboración de la talla, a partir del nivel de la madera. Recogiendo así la presencia de la impregnación de cola, las operaciones de aparejado, las templeas de cola, las imprimaciones, las capas de color del encarnado, los distintos acabados de la carne, el proceso de pintado de los ojos, los distintos matices de la piel, las arrugas, las uñas, las lágrimas, la sangre o los peleteados, entre otros, de acuerdo a los distintos tipos de encarnaciones que conocemos incluyendo la aplicación de materiales ajenos a la pintura, como los ojos de vidrio o las pestañas naturales.

El objetivo es presentar una aproximación a las técnicas de las encarnaciones en la escultura española mediante un repertorio abierto de procedimientos que posibilite en el futuro completarlo con nuevos hallazgos.

POSTER

The figures' flesh represented in a 20th century polychrome gypsum bas-relief “Comédia del’arte” by Almada Negreiros: a work in progress with methodological dilemmas

Elsa Murta

Michèle Portela

Laboratório José Figueiredo, Direcção Geral do Património Cultural, Lisboa, Portugal

elsa.murta@gmail.com

The bas-relief “Comédia del’arte” is a work of art of quadrangular size, approximately 150 x 150 x 5 (h x l x d) cm, made by the Portuguese artist José Almada Negreiros, active during the first half of the 20th century. It was made in gypsum boards cut, overlap and polychrome to form a scene from the Italian *Commedia dell'arte*. The characters from the scene are Harlequin, Pierrot and Columbine that holds the leach of a horse. This bas-relief makes part of a group of six identical panels, all depicting performing art scenes from the circus, theatre and cinema.

In 1927 the artist travelled to Madrid and worked in association with architects in several decorative works for cinemas, theaters, among others. This panel and the other five were commissioned to decorate the lobby walls of the *cine San Carlos* to mark the beginning of the cinema's sound system. The panel is expressively painted according to each personal characteristics: the Harlequin with colorful chequered costume; Pierrot like the sad clown, whitened face and on the head a black skullcap, loose blouse with big buttons and large pantaloons; the Columbine the main female character of the *Commedia dell'arte*, dressed in a short skirt as a ballerina, showing an almost completely pale pink body. The artist signed and dated his work with light color paint in the front of the bas-relief “ALMADA 1929”.

About 1940 the cinema had renovation work. The walls were painted in beige uniform color overlaying all bas-relief panels. For over 30 years these panels were continuously exposed to the cinemas indoor environmental conditions, the original paint being covered with the repaint. In 1973 new renovation project determined the removal of all bas-relief from the cinema walls. They were sold to a private collector and brought to Portugal, to the Instituto José de Figueiredo to be restored.

The study and characterization of the polychrome layers and technique are concluded - an oil-resin binder was identified in both the original and the repaint. This fact influenced the choice of the appropriate removal methodology. The restoration work is still ongoing, the repaint being removed but unfinished.

With this poster we aim to stress two methodological dilemmas: first the UV effect (UV degradation) of the faded original paint on the flesh areas. This was due to the long years of light exposure. There is a difference between the uncovered polychrome areas, with solid colors and patina, and the ones still not exposed to the light; second is the problematic repaint removal with coarse topography and brush marks in scattering directions, without risking the original polychrome texture.

Busto relicario femenino no identificado del Museo de Arte de Loyola

Jessica Walthew

The Conservation Center Institute of Fine Arts, New York University, USA

jw2569@nyu-edu

The technical study of a reliquary bust of an unidentified female saint owned by the Loyola Museum of Art (USA) was undertaken as part of a MA thesis at The Conservation Center, Institute of Fine Arts, New York University. The technical study revealed details (e.g. wood and pigment identification and ground preparation) supporting initial suspicions that the bust was manufactured in Italy, probably around the late 14th century. The bust was in poor condition prior to treatment, with large losses to the polychromy and in particular, severe damage to the flesh, which prevented a clear reading of the sculpture. The damage did, however, reveal clear indications of the artist's working technique in losses exposing preparatory textile layers and outlines of the eyebrows painted directly onto the wood substrate. Treatment was performed to reintegrate the damaged surface and mitigate the visual effects of previous treatment. An art historical investigation into the context and function of reliquary busts and their role as intermediaries in religious practice guided ethical decision-making for this treatment.

Analysis and Treatment of Two Eighteenth Century Religious Polychrome Mannequins from Spain

Anna Don

London

annalouisadon@gmail.com

Liza Nathan

London

liza-nathan@blueyonder.co.uk

Two mid 18th century religious mannequins underwent conservation treatment at City & Guilds of London Art School as a final year conservation project. These Spanish polychrome devotional sculptures, known by the term *imagen de vestir* (dressed figures), are thought to have once been part of an annunciation scene within a church, with one *imagen de vestir* representing the Virgin Mary, and the other an angel. Like others of their time, they aimed to emit a lifelike quality. As their name suggests, these figures would have been clothed, abetted by the articulation of their arms.

The paint on the body, which would have been covered by drapery in its intended setting, differs greatly from the treatment of the flesh tones. The flesh of these figures has a translucent, polished quality, and both visual analysis and microscopy highlight the many layers these flesh tones were built up in. The flesh may have originally been painted in a technique similar to the *encarnacions de polimento* technique (glossy flesh tones) written about in the 17th century treatise on painting by Pacheco. This is evidenced by an initial ground layer containing lead, and in some areas, a subsequent pure size layer in preparation for the oil paint. Evidence on the figure of the angel suggests that they were re-painted at a later date. As they were viewed as functional pieces, and may have been outside during religious festivals, re-painting may have been viewed as necessary maintenance. However, the quality of paint on the top flesh tone is of high quality and it is unlikely that it is a modern re-paint. Further analysis was carried out using Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FT-IR), and pigment dispersions viewed under the microscope to identify the materials used.

Due to the differential movement of the wooden oak core in each mannequin, caused by the differing sizes and thicknesses of the wood used, the paint layers have suffered extensive flaking and craquelure. Delamination is apparent on the flesh tones, which has potentially been caused by the thick layer of pure size present underneath some areas of oil paint.

The aim of this treatment was to consolidate the paint, clean the surface to allow it to become more readable, and filling and retouching of distracting areas of loss. It was necessary to carry out consolidation of the flesh tones prior to cleaning, and testing determined the most effective method to be application of isinglass through Japanese tissue. This was found to be particularly suitable, as it allowed access of the consolidant into very fine, unstable craquelure without disrupting the surface. It was considered preferable to use a natural, compatible material with known degradation mechanisms for the purpose of this project.

Intervención pictórica de Valdés Leal sobre escultura policromada de la Virgen de la Caridad (Anónimo, S.XV) en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla

David Triguero Berjano datriber@gmail.com

María del Mar González González margonglez@gmail.com

María Arjonilla Álvarez maar@us.es

Grupo de Investigación pCultural+3i. Patrimonio cultural: intervención, investigación, innovación. Universidad de Sevilla

A través de un equipo de investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y tomando como fondo el impulso de las prácticas formativas en contextos reales, a finales del 2010 se puso en marcha un proyecto de investigación innovador: **Plan estratégico interdisciplinar para la actuación preventiva y conservadora en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.**

Las primeras actuaciones se llevaron a cabo gracias a la financiación de diferentes partidas presupuestarias. A este respecto, contamos con el mecenazgo de la Fundación Focus Abengoa y de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla; otra fuente de financiación devino de la participación del grupo de investigación en el IV Plan Propio de la Universidad de Sevilla para la configuración de proyectos I+D, así como la ayuda a prácticas del Departamento de Pintura de Sevilla. Dichas donaciones fueron destinadas al montaje de un taller de intervención y a la dotación de recursos humanos de dos profesionales conservadores-restauradores que se encargaron de tutorizar y supervisar las actuaciones de los alumnos en prácticas formativas, pero que a su vez, como miembros del grupo de investigación, desarrollaron un papel activo dentro de las investigaciones llevadas a cabo.

Durante estos años, se han intervenido con criterios de conservación y restauración, sobre diversas obras escogidas por su mérito artístico y su mal estado de conservación, siendo las más destacables: la "Virgen de la Caridad", escultura en madera policromada del siglo XV, "La visión de Constantino", pintura sobre tela, de Francisco Herrera el Viejo de 1614, "Retrato del Cardenal Delgado y Venegas", pintura sobre tela y firmada por Inza en 1780 y, de la excelente colección escultórica, el relieve del "Ecce Homo", de los granadinos Hermanos García del siglo XVI. Por otro lado, parte del proyecto se destinó a la catalogación y registro topográfico de las dependencias del Hospital que incluían depósitos patrimoniales.

A través del pormenorizado estudio desarrollado durante la intervención en torno al proceso técnico, así como de un minucioso proceso de documentación sobre la imagen de la *Virgen de la Caridad* (Anónima, siglo XV) hemos podido argumentar la intervención del pintor y policromador Juan Valdés Leal, en 1671, sobre dicha imagen. Se trata de una transformación estilística y estética, incorporando una policromía (estofado y encarnaduras) propia del siglo XVII, sobre una imagen del siglo XV. Dato inédito y de gran relevancia que se ha logrado a partir de la investigación desarrollada de forma paralela al proceso de conservación restauración emprendido por este grupo de investigación, en el que se realizó una comparación estilística y técnica con otras policromías (encarnaduras y estofados) documentadas a la labor de Valdés Leal en el mismo Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.