

TFG

ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE LA IMAGEN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE VILLAR DEL HUMO (CUENCA)

Presentado por Sandra Martínez Seser

Tutor: Eva Pérez Marín

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Grado se centra en el análisis de una obra que representa la imagen de la Inmaculada Concepción. Se trata de una escultura policromada ejecutada sobre madera, la cual se encuentra ubicada en el altar mayor de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción del municipio de Villar del Humo, en la provincia de Cuenca.

En la primera parte de este trabajo se aborda la aproximación histórica de la talla y se presenta el lugar de su ubicación junto a su iconografía.

En la segunda parte se continúa con el estudio técnico de las características propias de la obra y de los materiales que la conforman, lo que da paso a la evaluación del estado de conservación en el que se encuentra la escultura. Este examen ha posibilitado hallar las causas de degradación y realizar la documentación gráfica de las alteraciones que sirven de apoyo al estudio.

Con estos estudios previos, se establece la metodología más apropiada para su restauración a través de la propuesta de intervención con la que se aspira a una óptima conservación de la obra.

PALABRAS CLAVE

Inmaculada Concepción, talla de madera, escultura policromada, siglo XVII, escultura barroca, Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Villar del Humo, propuesta de intervención

ABSTRACT

This Final Degree Work focuses on the analysis of a work that represents the image of the Immaculate Conception. It is a polychrome sculpture executed on wood which is located on the high altar of the parish church Nuestra Señora de la Asunción in the municipality of Villar del Humo, in the province of Cuenca.

The first part of this work addresses the historical approach of the carving and presents the place of its location and its iconography.

In the second part continues with the technical study of the characteristics of the work and the materials that make it up which gives way to the evaluation of the state of conservation in which the sculpture is located. This examination has made it possible to find the causes of degradation and to carry out the graphic documentation of the alterations that support the study.

With these previous studies, the most appropriate methodology for its restoration is established through the intervention proposal that aspires to an optimal conservation of the work.

KEYWORDS

Immaculate Conception, woodcarving, polychrome sculpture, 17th century, Baroque sculpture, Parish church Nuestra Señora de la Asunción of Villar del Humo, intervention proposal

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Eva Pérez, por guiarme en la realización de este trabajo, por su comprensión y su tiempo.

A José Antonio Madrid por brindarme su ayuda realizando la fotografía de rayos X, técnica sin la cual no se hubiera podido descubrir todo lo que oculta la obra.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

A mi pueblo, Villar del Humo, y a Antonio, quien me descubrió esta maravillosa obra y ojalá podamos hacer mucho por ella.

A Fran, mi pilar. Gracias por darme la fuerza que necesitaba. Gracias por demostrarme tanto. Gracias por tu amor.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. CONTEXTO HISTÓRICO	10
4.1. Aproximación histórica	12
4.2. La Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII	14
4.3. La Guerra Civil Española	16
5. DESCRIPCIÓN COMPOSITIVA E ICONOGRÁFICA	17
5.1. Análisis compositivo	17
5.2. Representación de la Inmaculada Concepción	20
6. ESTUDIO TÉCNICO	25
6.1. Soporte	25
6.2. Estratos pictóricos	28
6.3. Potencia	34
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN	35
7.1. Soporte	35
7.2. Estratos pictóricos	37
7.3. Potencia	42
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	45
8.1. Tratamientos en el soporte	46
8.2. Tratamientos en los estratos pictóricos	47
8.3. Potencia	49
8.4. Cronograma de la propuesta de intervención	50
9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA	51
10. CONCLUSIONES	53
11. BIBLIOGRAFÍA	54
12. ÍNDICE DE IMÁGENES	58
13. ANEXOS	60

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Grado tiene como objetivo la realización del estudio y propuesta de intervención de una escultura ubicada en el altar mayor de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Villar del Humo, en la provincia de Cuenca.

La obra objeto de estudio hace referencia a una de las representaciones marianas, en concreto, la *Inmaculada Concepción*, la cual está realizada sobre madera dorada y policromada. La datación de la pieza, al igual que la autoría, es de origen desconocido ya que no se poseen ni localizan documentos que reflejen estos datos o una aproximación, por lo que se ha tenido que conjeturar sobre esta información y así poder formar una hipótesis que ayude a su contextualización.

La Inmaculada Concepción fue un tema iconográfico que causó controversia desde sus inicios por la disputa de si la Virgen María fue concebida sin el pecado original desde el primer momento de su concepción. La representación de esta imagen mariana ha evolucionado a través de los años, adaptándose a los cambios artísticos y doctrinales de cada época, llegando a ser una de las más representadas por los artistas españoles durante el periodo barroco con el propósito de alzar esta doctrina a dogma, pero no será hasta el 8 de diciembre de 1854 cuando eso ocurra.

Con el fin de conseguir el objetivo de este trabajo en los primeros puntos se abarca el desarrollo de una aproximación histórica hipotética que permita contextualizar la obra y una descripción de la iconografía. Posteriormente y con la finalidad de entender la obra de forma más completa, se ha realizado un estudio de los aspectos técnicos y de su estado de conservación, lo que permitirá la elaboración de una propuesta de intervención que posibilite la perdurabilidad de la obra.

Finalmente, se ha diseñado un plan de conservación preventiva donde se establece una serie de pautas que minimizarán los factores de deterioro que afectan a la obra.



Inmaculada Concepción

Autor desconocido

ca. siglo XVII

Escultura de madera policromada y dorada

57 x 23 x 17 cm

Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción, Villar del Humo, Cuenca

2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Final de Grado es realizar el estudio técnico, diagnóstico y documentación de la obra que permita plantear una propuesta de intervención con los criterios adecuados.

Para alcanzar el objetivo principal, es necesario trazar una serie de objetivos secundarios, los cuales se plantean por nivel de actuación:

- Llevar a cabo una aproximación histórica hipotética para poder situarla en un contexto histórico y, por otro lado, la descripción compositiva e iconográfica.
- Realizar un estudio técnico que permita conocer los diferentes elementos que componen la obra.
- Identificar gráficamente las distintas patologías que presenta la obra para diagnosticar el estado de conservación en el que se encuentra.
- Elaborar una propuesta de intervención a partir de los datos documentados.
- Definir una propuesta de conservación preventiva que asegure la perdurabilidad de la obra.

3. METODOLOGÍA

Para poder alcanzar los objetivos previamente descritos, ha sido necesario servirse de una metodología de trabajo guiada.

En primer lugar, se ha llevado a cabo la aproximación histórica hipotética de la pieza. La Inmaculada Concepción ha evolucionado a lo largo de los años con distintas representaciones antes de llegar a la actual, por ello se ha efectuado una búsqueda de información a través de diversas fuentes bibliográficas que tuviesen relación con el tipo de representación iconográfica que se visualiza en la pieza y así conseguir localizarla en el tiempo.

En relación a la obra, se ha ejecutado de forma *in situ* el estudio y recopilación de información acerca de esta, además de la documentación fotográfica con diferentes espectros de luz.

Para el estudio técnico, se ha elaborado un examen radiológico y un análisis fotográfico con microscopio USB Dino-lite, lo que permite observar e identificar los aspectos físicos de la obra.

Para el estudio del estado de conservación, se han realizado mapas de daños donde se reflejan las patologías presentes en la obra mediante el empleo de *Adobe Illustrator CS6*.

Finalmente, se ha desarrollado una propuesta de intervención adecuada en relación a los datos que se han obtenido de la información documentada, así como la elaboración de un plan de conservación preventiva para minimizar los factores de deterioro que afectan a la obra.

4. CONTEXTO HISTÓRICO

La imagen se encuentra en la actualidad en la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción en Villar del Humo.

Villar del Humo es un municipio de la serranía baja de Cuenca que se levanta junto al río Vencherque. Es un lugar que destaca por albergar una muestra de pinturas rupestres agrupadas en una serie de abrigos. Estas pinturas pertenecen al Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica y, como todos los lugares con esta denominación, fueron declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO¹.

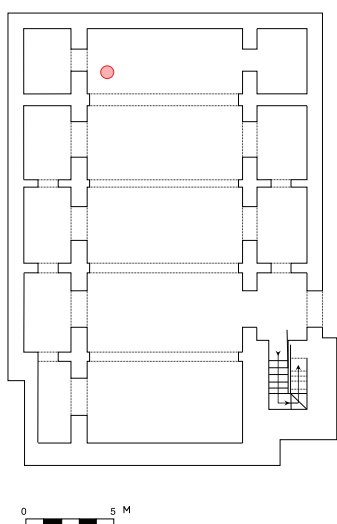


Figura 1. Esquema de la planta de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción. En rojo la ubicación de la obra.



Figura 2. Vista del exterior de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción.

La iglesia es un edificio catalogado del siglo XX ubicado en la calle Real nº 8 y tiene la siguiente descripción²:

“[...] se configura con un cuerpo central con bóveda de cañón y capillas laterales, con el altar orientado al este en la pared de la calle Iglesia, la entrada centrada desde el sur y el coro al oeste. La torre campanario se sitúa en la esquina suroeste del edificio. El cuerpo central, desarrollado mediante bóveda de medio cañón y estructura muros de carga de mampostería con contrafuertes, se acompaña de sendos cuerpos laterales de menor altura donde se ubican las capillas y el acceso. La cubierta de la nave central es inclinada de teja a cuatro aguas, mientras que los cuerpos laterales son también inclinados de teja a un agua. En la bóveda central y por encima de las capillas laterales se sitúan los lucernarios mediante huecos en arcos de medio punto.”³

1 Catálogo de Patrimonio Cultural. Portal de Cultura de Castilla-La Mancha. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. [Consulta en línea: 12/04/2021] Disponible en: <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/abrigo-de-pena-del-escrito>

2 Consulta descriptiva y gráfica de datos catastrales de bien inmueble. Sede Electrónica del Catastro. [Consulta en línea: 01/07/2021] Disponible en: <https://www.sedecatastro.gob.es/>

3 *Situación actual de nuestra iglesia.* 2019. p. 9



En cuanto a la obra, esta se encuentra en el lado izquierdo frente al altar (Fig. 4), reposando sobre una pequeña columna exenta con un capitel de tonalidad oscura, decorado con motivos vegetales que se asemejan a hojas de acanto; un fuste amarillo, de forma circular que, en la parte superior, presenta acanaladuras y, en la parte inferior, se muestra la cabeza de un ángel con alas azules y decoración ornamental de color naranja, verde y azul. Por último, vemos que se apoya sobre una basa del mismo color que el fuste (fig. 3).

Figura 3. Ubicación actual de la escultura.

Figura 4. Vista del interior de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción.

Figura 5. Saliente donde reposa la figura.

4.1. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

La temática representada en esta obra nos muestra la imagen de la Inmaculada Concepción. En relación a esta figura no se tiene constancia de la conservación de documentos que contengan información o ayuden a una posible datación, dificultando su contextualización. Por ello, se ha realizado una búsqueda por distintas fuentes que hicieran referencia a la iconografía representada en esta figura.

La Inmaculada Concepción fue una veneración popular medieval que causó controversia por una parte importante de la Iglesia y enfrentó a los teólogos por la devoción de esta imagen. A fin de comprender la evolución de esta fe y de su recreación artística hay que retroceder varios siglos.

La creencia inmaculista alcanza un notable desarrollo a partir del siglo XIII y, progresivamente, se extiende por Occidente a lo largo de la baja Edad Media. Durante esta época muchos teólogos se cuestionaron este culto y quizá este fue el punto que determinó el amplio apoyo a la creencia a pesar de no contar con una imagen artística definida. El conflicto hizo que papas, reyes, teólogos, eclesiásticos y pueblo se tuviesen que posicionar a favor o en contra⁴.

Tras el decreto de Basilea (1431-1445), en beneficio de la festividad de la Inmaculada Concepción y las primeras resoluciones pontificias inmaculistas, se origina interés en los artistas del siglo XV, quienes recurren a representaciones con formas simbólicas, alegóricas y legendarias⁵. Las primeras imágenes que la simbolizaban fueron evolucionando progresivamente. Lo que nos lleva a pensar que, posiblemente, la obra objeto de estudio no fuese tallada antes de esta fecha, pues es una época donde no hay una imagen definida de la Inmaculada y se recurren a representaciones las cuales se adaptan para reflejar esta fe como vemos en el *Árbol de Jesé* o el *Abrazo de santa Ana y san Joaquín*⁶.

La búsqueda de una imagen iconográfica digna fue el reto artístico más importante para la Iglesia de los siglos XVI y XVII⁷.

En el siglo XVI, a pesar de que el Concilio de Trento no aclarase ninguna cuestión en relación a esta fe, se presencia un crecimiento en la difusión del misterio de la Concepción en el ámbito de las artes visuales, como la imagen o la

4 CORNELLES MÍNGUEZ, V. *Hacer visible lo indefinible: iconografías de la Inmaculada Concepción*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. pp. 31-33

5 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia, 2007. p. 62

6 *Ibid.*, pp. 68-72

7 CORNELLES MÍNGUEZ, V. *Op.cit.* 2017. p.31



Figura 6. *Inmaculada Concepción*, Anónimo, ca. 1500. Museo de Bellas Artes, Valencia.

letra impresa, métodos que sirvieron para el afianzamiento e identificación de los fieles⁸. Así pues, en este siglo surge una nueva iconografía para representar la doctrina, la llamada *Tota Pulchra*. Esta imagen se acerca más a la obra objeto de este estudio, pues la figura de la Virgen se adapta a la Virgen Apocalíptica y aparece con la media luna a los pies, los rayos de sol surgiendo de ella y la Corona de doce estrellas, además de que se la rodea con símbolos y atributos. En la imagen, al ser una obra escultórica, únicamente tiene presente la media luna⁹.

No obstante, es el Siglo de Oro del arte español donde la Inmaculada Concepción se convierte en uno de los temas principales y con mayor esplendor por la gran cantidad de obras generadas y por la calidad de la mayoría de ellas¹⁰.

El siglo XVII contempla un aumento del esfuerzo por parte de los eclesiásticos españoles para propagar el culto de la Inmaculada Concepción y alzar esta doctrina al rango de dogma de la Iglesia¹¹. Con ello, el arte español busca una imagen más directa y fácil de representar, omitiendo o adaptando de lugar los símbolos, y refleja su devoción realizando numerosas obras y difundiendo la iconografía de la Virgen María vestida de azul, rodeada de estrellas y con la Luna a los pies¹².

Durante los siglos XVII y XVIII se popularizó en España esta representación:

*“las representaciones de la Inmaculada irían adquiriendo progresivamente una mayor movilidad, desde las creaciones del siglo XVII caracterizadas por su frontalidad y estatismo hasta las más movidas de paños flotantes características del siglo XVIII.”*¹³



Figura 7. *Inmaculada Concepción*, atrib. Juan de Mesa, 1615-1627. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Tal y como hemos señalado anteriormente, en la escultura objeto de estudio se presencia la media luna, símbolo que comienza a aparecer en esta iconografía en el siglo XVI. Sin embargo, se descarta esta época ya que en la obra de Villar del Humo se pueden presenciar estas últimas características físicas descritas referentes a la frontalidad y el estatismo, al igual que se muestran cualidades como el movimiento del cuerpo que genera el *contrapposto* y que se percibe con los pliegues de la túnica y el manto, y el de los ángeles, los cuales parecen que vuelen alrededor de la Virgen. La forma de representar

8 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII*. Argentina, 2016. p. 70

9 *Ibid.*, p. 81

10 PORTÚS PÉREZ, J. *La Inmaculada como pintura perfecta de Dios*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. p. 45

11 STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. España. 1988. p. 35

12 CORNELLES MÍNGUEZ, V. *Op.cit.* 2017. p.32

13 BERNAL CASANOVA, J. *La restauración de la escultura de la Inmaculada de la ermita de Singla (Caravaca)*. Murcia, 2004. p. 717



Figura 8. *Inmaculada Concepción*, atrib. Pedro de Mena, 1646-1688. Museo Sorolla, Madrid.

los pliegues de las vestimentas y el movimiento de los diferentes cuerpos son particularidades que se pueden encontrar en el siglo XVII, siglo que pertenece a la etapa Barroca¹⁴.

Por otra parte la talla está vestida de rojo y azul, los colores tradicionales usados en la Virgen y que se siguen viendo a principios del siglo XVII¹⁵¹⁶ hasta que, a mediados de esta centuria, Francisco Pacheco deja constancia en su tratado *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) cómo se debía representar la Inmaculada Concepción y hace especial mención en los colores de los ropajes, los cuales deben ser blanco para la túnica y azul para el manto¹⁷.

Asimismo, al estar vestida de rojo y azul, se podría llegar a datar en la primera mitad del siglo XVII, fecha anterior al tratado de Francisco Pacheco¹⁸.

4.2. LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

La Inmaculada Concepción de María se convirtió en la principal devoción de los reinos de España en el siglo XVII. La Monarquía hispánica se manifestó del lado de los que defendían su Concepción Inmaculada, lo que la convirtió en un asunto de estado¹⁹.

Durante los primeros años del siglo, los eclesiásticos españoles querían que el culto a la Inmaculada Concepción llegase a todo el pueblo para así poder llevar la fe al rango de dogma de la Iglesia. Para ello, se comenzaron a organizar celebraciones que despertaran el entusiasmo de la gente por la doctrina. Asimismo, intentan llegar hasta el rey de España para que negocie con el papado la declaración dogmática²⁰.

En la ciudad de Sevilla, durante el año 1615, el arzobispo Pedro de Castro y Quiñones inició una fuerte defensa a favor del misterio de la Concepción, lo que originó que se produjeran enfrentamientos entre maculistas e inmaculistas. Con ello se consiguió propagar las fiestas a favor de la doctrina junto a

14 ESCOBAR CORREA, J. G. *Ave Maria, Gratia Plena: Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción*. 2012. p. 130

15 SANZ SERRANO, M. L. *El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros*. España, 1995. p. 75

16 PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica: La Inmaculada Concepción en Granada*. Granada, 2011. p. 501

17 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *Op.cit.* 2007. p.118

18 Los colores que se ven en la actualidad no son los originales, estos son una repolición. Se ha comprobado que, lo que sería la película pictórica original, sí se pintaron con los colores tradicionales de la Virgen, por lo que la hipótesis de la aproximación histórica podría ser válida.

19 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.cit.* 2016. p. 71

20 STRATTON, S. *Op.cit.* 1988. p. 35

una masiva reproducción de panfletos y grabados que inundaron las calles. El aumento de encargos de pinturas y esculturas por parte de cofradías y conventos llevó a exponer, por primera vez, una imagen pública de la Inmaculada en la fachada de la catedral de Sevilla.

En 1616 el arzobispo Pedro de Castro llevó ante Felipe III a Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro para que exigieran al rey que se posicionara. Esto llevó a la Monarquía hispánica a convertirse en la principal defensora de la doctrina²¹. Como resultado, Felipe III creó la Junta de la Inmaculada Concepción, con la encomienda de fomentar el culto a través de los reinos de España y de favorecer la declaración dogmática de la fe en Roma. Resultado de ello, se obtuvo el primer decreto llamado *Sanctissimus Dominus noster* en el año 1617. Tras su muerte, la propagación del misterio se deja de lado²².

Felipe IV subió al trono retomando el proceso, sin gran resultado. El pontífice Inocencio X decretó la prohibición de atribuir el nombre de la *Concepción Inmaculada de la Virgen* y en su lugar llamarla *Concepción de la Virgen Inmaculada*, lo que favoreció a los maculistas.

Con la llegada al papado de Alejandro VIII, se consiguió esclarecer la festividad de la Concepción. El ocho de diciembre de 1661, salió a la luz la bula papal acerca de la Inmaculada. En este documento se fijó el término *conceptio* y se determinó que el ocho de diciembre sería el día dedicado a la Inmaculada Concepción. Con esto se consiguió que la Iglesia quedase posicionada a favor de este misterio²³.

Tras la muerte de Felipe IV en 1665, su hijo Carlos II continuó con la labor, aunque con lentos avances. No obstante, el siete de septiembre de 1696 se obtuvo la promulgación del breve *In excelsa* donde se conseguía la extensión del oficio doble con octava a toda la Iglesia, por lo que la fiesta de la Concepción se disponía al mismo nivel que la Natividad y la Asunción²⁴.

El ocho de diciembre de 1854 el papa Pío IX proclamó como dogma de fe la Concepción Inmaculada de María mediante la bula *Innefabilis Deus*²⁵. Fue entonces cuando se puso fin a la polémica que rodeó durante tantos años a esta creencia.

21 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. p. 16

22 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.cit.* 2016. p. 74

23 PEINADO GUZMÁN, J. A. *Op.cit.* 2011. pp. 416-423

24 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.cit.* 2016. pp. 77-79

25 CECCHIN, S. *Texto y contexto de la Definición dogmática de la Inmaculada Concepción*. Instituto Teológico de Murcia O.F.M., 2004. p. 15



Figura 9. *Virgen*, Pelayo Mas Castañeda. Convento de las Concepcionistas, Toledo.

4.3. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Otro de los aspectos que han podido condicionar la historia de la obra y los daños que presenta son los sucesos ocurridos en España durante la Guerra Civil. Esta etapa causó la pérdida y la destrucción de gran parte del patrimonio histórico-artístico del país, especialmente el de carácter religioso.

Según fuentes populares, la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se vio afectada por un incendio, dando como resultado la pérdida de todo archivo existente y de sus bienes, exceptuando la obra objeto de estudio. Esta escultura fue la única que logró ser salvada por la intervención de un vecino de la localidad quien, según la tradición oral, la escondió en alguna alcantarilla y, años más tarde, otro vecino la encontró. En cambio, el resto de esculturas no corrieron la misma suerte y tuvieron que sustituirse por otras realizadas en escayola policromada, y son las que se pueden ver a día de hoy.

Durante la Guerra Civil en Cuenca la ciudad vivió los ataques directos que se produjeron contra los edificios religiosos y la destrucción de sus bienes. Estos ataques tenían como finalidad demostrar que los símbolos e iconos a los que hacía referencia la iglesia no tenían ningún poder²⁶.



Figura 10. Coro destruido en la Guerra Civil, Pelayo Mas Castañeda, Convento de San Clemente, Toledo.

En estos asaltos se buscaba suprimir el carácter religioso y para conseguirlo se eliminaban los objetos decorativos propios de la religión católica como las hornacinas, las cruces o elementos arquitectónicos. Incluso se llegaba a destruir el propio edificio asaltándolo con artefactos explosivos o rociando gasolina en las puertas y ventanas. Algunas veces entraban en el interior a la fuerza y arrasaban con cualquier objeto a su paso: bancos, tapices, cuadros o imágenes de santos²⁷.

Además de querer eliminar todos estos bienes, otro de los focos principales fueron los archivos, los registros de la propiedad y los catastros, los cuales fueron quemados en hogueras, vendidos a las papeleras o se llegaron a perder tras su abandono²⁸.

26 NAVARRO, M. *La incautación, conservación y restauración de la escultura sacra durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra en la ciudad de Murcia*. Valencia, 2017. p. 12

27 CORTIJO ARTIAGA, P. *Destrucción y recuperación del patrimonio artístico y religioso de Cuenca (1931-1956)*. España, 2019. p. 96

28 SAAVEDRA ARIAS, R. *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939): política e ideología en las <<dos Españas>>*. 2013. p. 109

5. DESCRIPCIÓN COMPOSITIVA E ICONOGRÁFICA

5.1. ANÁLISIS COMPOSITIVO



Figura 11. Detalle del rostro de la Virgen.



Figura 12. Detalle de los ropajes, los ángeles y la media luna.

Tal y como hemos señalado, la pieza aquí estudiada representa la figura de una Inmaculada Concepción. Se desconoce el autor y, así como hemos explicado en el apartado anterior, podría datarse de principios del siglo XVII. Está realizada en madera mediante la técnica del tallado y se encuentra dorada y policromada. La temática y funcionalidad es meramente religiosa.

La obra es una escultura de bulto redondo, representada de cuerpo entero y de pie, con un ligero *contrapposto*, es decir, la pierna izquierda está más avanzada y carga el peso del cuerpo en la derecha. La talla muestra a la figura de la Virgen en actitud orante, uniendo sus manos a la altura del pecho. Está vestida con túnica roja que llega hasta los pies y manto verde con decoración vegetal que le cubre la cabeza ocultando sus cabellos. En la parte trasera se sitúa una potencia que rodea su cabeza. A los pies se dispone una peana con la cabeza de un ángel con alas, donde además se aprecia una media luna con las puntas hacia arriba. A cada lado de la Virgen hay dos ángeles cobijados por el manto, uno sobre el otro y el inferior apoyado sobre la punta de la media luna (Fig. 12).

Su rostro no es muy expresivo. Se muestra con frente amplia y despejada, ojos con forma almendrada sin demasiada definición, nariz recta y boca cerrada, la cual parece intentar transmitir una media sonrisa (Fig. 11).

Los ropajes que se observan están trabajados de una forma simple. Por delante se puede ver que siguen y caen según la forma del cuerpo de la figura, creando pliegues sencillos y dando volumen a la escultura. Sin embargo, por detrás, son rectos y no siguen ninguna forma de lo que representaría la espalda de una figura humana.

La obra es hierática, presentando frontalidad y rigidez a pesar de querer dar sensación de movimiento a través del *contrapposto*. Consecuentemente, el rostro está trabajado con grandes planos, lo que le aporta estatismo e inexpressividad. Así pues, también presenta desproporcionalidad, la cual es perceptible en la figura en general pero, sobre todo, en las manos.



Figura 13, 14, 15 y 16. Fotografías generales de la obra.

La escena general crea una composición cerrada en un óvalo que se apoya siguiendo la forma de la media luna, siendo el eje central la Virgen. Asimismo, se podría hablar de otra composición en triángulo formada por el rostro y las manos. En cambio, se puede apreciar que cada ángel presenta su propio movimiento con los brazos y piernas extendidos, dando lugar a una composición abierta en ellos, muy característico de la etapa barroca (Fig. 17).

También se podría hablar de una composición simétrica por el modo de representación que se observa. La línea vertical pasaría por el centro desde la potencia hasta la base de la peana, generando un equilibrio visual repartido a cada lado.

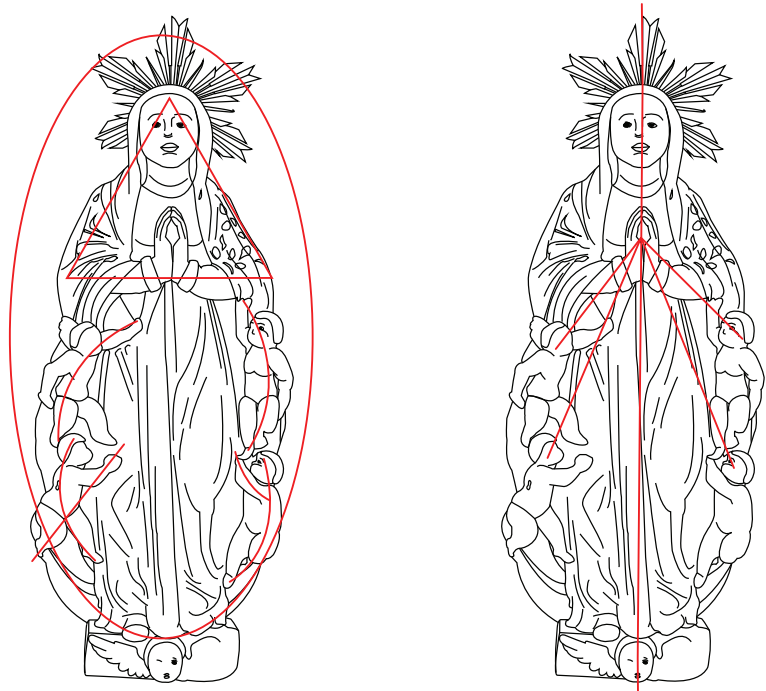


Figura 17. Esquema de las diferentes composiciones de la figura.

Figura 18. Esquema de la composición simétrica y de la dirección de la mirada de los ángeles.

Finalmente, otro aspecto a tener en cuenta son las miradas de los ángeles. Se puede observar que, al trazar líneas, todas siguen la misma dirección y confluyen en las manos unidas de la Virgen, lo que nos indica que son el punto de atención de la imagen representada (Fig. 18).

5.2. REPRESENTACIONES DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Figura 19. *Árbol de Jesé*, Gil de Siloé, 1483-1486. Retablo de la Capilla de la Concepción, Catedral de Burgos.

En España, la iconografía de esta imagen evoluciona lentamente desde el siglo XV basando las representaciones en adaptaciones medievales y fuentes narrativas. Es en el siglo XVI cuando se crea una iconografía fácil de reconocer y la que se hace habitual durante el siglo XVII. Las distintas etapas que atraviesa están sujetas a un proceso evolutivo que no se puede fijar en el tiempo, puesto que esto dependerá del período o la variación artística o doctrinal²⁹.

La representación más antigua en cuanto a la iconografía de la Virgen es la llamada Virgen Apocalíptica. Esta imagen no hace referencia al modelo inmaculista pero es el que servirá como inspiración para reflejar estéticamente a la Inmaculada Concepción en los siglos siguientes. Tiene origen en la descripción hecha por San Juan en su Apocalipsis (cap. XII, 1-4):

*“Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas...”*³⁰

Así pues, este prototipo no es exclusivo de la Inmaculada, también se utilizó para la representación de la Asunción, pero sí es donde alcanza mayor crecimiento.

Algunas de las tradiciones tardomedievales más propagadas para representar esta fe fueron el *Árbol de Jesé* (Fig. 19) y el *Abrazo de santa Ana y san Joaquín ante la Puerta Dorada* (Fig. 20). Ambos temas se extendieron principalmente a finales de la Edad Media, pero dejaron de divulgarse al no expresar el acto de ser “inmaculada concepción”, sino de la idea de su concepción³¹.

Existe otro tipo de modelo iconográfico llamado *Santa Ana triple* (Fig. 21), pero este modelo tiene origen en la devoción de la misma santa. Así pues, según los casos, podrá referirse a la doctrina o no, pues Santa Ana también está enlazada con la maternidad³².

Todos estos temas quedan relegados por su dificultad para reflejar el dogma de la Inmaculada Concepción y se da paso, en el siglo XVI, a la iconografía de la *Tota Pulchra*, dejando de lado las figuraciones metafóricas.

El modelo de la *Tota Pulchra* se caracteriza por la presencia de la Virgen aislada y rodeada de símbolos o atributos, la mayoría de veces junto a cartelas explicativas. Estos símbolos se inspiran en las letanías compuestas para ala-



Figura 20. *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, Gil de Siloé, 1483-1486. Retablo de la Capilla de la Concepción, Catedral de Burgos.

29 STRATTON, S. *Op.cit.* 1988. pp. 6-7

30 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *Op.cit.* 2007. p.66

31 *Ibid.*, pp. 68-74

32 STRATTON, S. *Op.cit.* 1988. pp. 13-14



Figura 21. Santa Ana, la Virgen y el Niño, Anónimo, siglo XIV. Museo del Prado, Madrid.



Figura 22. Purísima, Juan de Juanes, ca. 1575. Iglesia de la Compañía, Valencia.

bar a María que provienen de las denominadas letanías prelauretanas del siglo XIII. Asimismo, la mayoría de estos atributos también se han tomado del *Cantar de los Cantares* y del *Eclesiástico*³³. Una de las representaciones más influyente fue la pintura de Juan de Juanes realizada alrededor del 1575 para la Iglesia de La Compañía en Valencia (Fig. 22). Esta obra constituye la cima de la representación de la *Tota Pulchra*, convirtiéndola en modelo y fuente de inspiración a lo largo del siglo³⁴.

El aspecto de la propia figura de la Virgen como *Tota Pulchra* tiene origen, tal y como se ha mencionado anteriormente, en la Virgen Apocalíptica, la cual adapta la luna creciente a sus pies, los rayos de sol que surgen de ella y la Corona de doce estrellas³⁵.

Llegados a este punto, los artistas vieron necesario buscar una imagen que representara a la Inmaculada Concepción de un modo más directo y omitiendo los símbolos. Progresivamente, a partir del siglo XVII, estos símbolos van desapareciendo o adaptándose en la parte inferior de las obras.

Al ser su privilegio de concepción previo a su maternidad se la representará sin el Niño, con las manos sobre el pecho en actitud orante y con los atributos fijos de la corona de doce estrellas, la luna a los pies y la aureola solar. A todo ello, en muchas ocasiones, se suma también la representación de una serpiente paradisiaca con rasgos de dragón apocalíptico, dando a entender que la Inmaculada se convierte en la *Nueva Eva* y debe acabar con él. Además, la representación se acompañará con ángeles, nubes y luz.

En este punto hay que destacar la figura del pintor y tratadista Francisco Pacheco donde, en su obra *Arte de la Pintura* publicada en 1649, expone cómo representar debidamente a la Inmaculada Concepción, influyendo directamente en los artistas de la época y dejando definida la imagen de un concepto tan complejo³⁶.

En escultura las imágenes se simplifican por razones claras. Las representaciones se reducen a presentar a la Virgen de pie con las manos unidas, joven, cabello largo, vestida con manto azul y túnica bordada, con corona o auras, sobre nubes, angelotes, la Luna o el dragón. La imaginería de la Inmaculada Concepción quedó asentada por los principales tallistas de la época: Gregorio Fernández en la escuela vallisoletana, Juan Martínez Montañez y Juan de Mesa en la escuela sevillana y Alonso Cano y Pedro de Mena en la escuela granadina³⁷. De ellos, incluimos aquí algunos ejemplos.

33 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.cit.* 2016. pp. 77-79

34 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *Op.cit.* 2007. p. 252

35 GONZÁLEZ TORNEL, P. *Op.cit.* 2016. p. 82

36 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *Op.cit.* 2007. pp. 116-119

37 CORNELLES MÍNGUEZ, V. *Op.cit.* 2017. p.37



Figura 23. *Inmaculada Concepción*, Gregorio Fernández, 1623. Iglesia del Convento de la Concepción del Carmen, Valladolid.

La primera imagen (Fig. 23) a la que hacemos referencia pertenece a Gregorio Fernández. Este escultor realizó una serie de obras sobre la Inmaculada Concepción y, una de ellas, es la que se encuentra en la Iglesia del Convento de la Concepción del Carmen en Valladolid. Haciendo la comparación con la obra objeto de estudio encontramos que la Inmaculada de Gregorio Fernández presenta una morfología parecida. Ambas siguen la misma línea compositiva cerrada en un óvalo, con las manos juntas sobre el pecho con actitud orante, de la misma manera que ambas presentan frontalidad y rigidez a pesar del *contrapposto*. Sin embargo, en la imagen de Gregorio Fernández se aprecia que deja ver sus cabellos, mientras que, en la imagen de este trabajo, los cabellos permanecen ocultos bajo el manto.

Las vestimentas de las figuras cambian. En la obra de Gregorio Fernández se aprecia que los ropajes presentan rígidos pliegues que apenas guardan relación con el movimiento del cuerpo. El manto es de color azul decorado con la técnica del esgrafiado, dejando ver el dorado. Este cae sobre los hombros hasta los pies, pasando por los brazos. La túnica es de color blanco y sigue la misma técnica de decoración. Así pues, en la obra de Villar del Humo, los ropajes presentan más movimiento y siguen el volumen del cuerpo. El manto es de un color verdoso con decoración vegetal de un tono más oscuro e igual que la de Fernández cae sobre el cuerpo de la Virgen, en cambio, en esta obra el manto queda sujeto por los brazos. La túnica es de color rojo.



Figura 24. *Inmaculada Concepción*, Gregorio Fernández, 1626. Capilla de la Inmaculada de la Catedral de Astorga, León.

También encontramos que en ambas obras se presencian ángeles. En la de Fernández se aprecian tres cabezas que se sitúan a los pies de la Virgen y en la obra objeto de estudio hay cinco, una cabeza en la peana y dos a cada lado de la figura.

A diferencia de la representación de Villar del Humo, la Inmaculada de Fernández está coronada y tras ella se observa la aureola solar. Asimismo, ambas obras presentan la media luna a sus pies.

Siguiendo con el mismo autor, encontramos otra representación en la capilla de la Inmaculada de la Catedral de Astorga en León (Fig. 24). Esta imagen presenta características parecidas a su anterior obra descrita pero se ha querido hacer especial mención a esta obra ya que en ella podemos apreciar que aparece la figura de un dragón bajo los pies de la Virgen.

El siguiente ejemplo presenta otro tipo distinto de representación de la Inmaculada Concepción. En este caso se hace referencia a la obra de Juan Martínez Montañés por la que es conocida con el nombre de *La Cieguecita* (Fig. 25). En esta imagen se aprecia un rostro de niña con mirada baja y los cabellos sueltos. Su cabeza se encuentra adornada con la corona de doce estrellas. Los ropajes son ostentosos y se muestran más angulosos y marcados. El manto se recoge en diagonal con el brazo creando numerosos pliegues. La figura está en *contrapposto* y sus manos unidas en actitud orante. A los pies se encuentran tres cabezas de ángeles a modo de peana donde también se encuentra la media luna con las puntas hacia arriba.

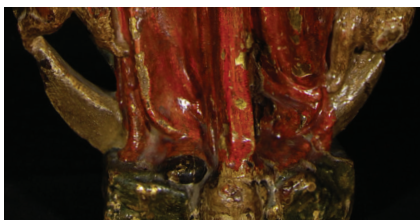
El último ejemplo a destacar es la *Inmaculada del facistol* de Alonso Cano, la cual se encuentra en la Catedral de Granada (Fig. 26). En ella se ve a una Virgen aún niña. La figura se presenta en actitud orante, sin embargo, se aprecia que sus manos están desplazadas hacia su lado izquierdo. Su cabeza está inclinada hacia abajo. Las vestimentas cambian respecto a las anteriores: el manto es de color azul con pliegues amplios y voluminosos, cubre el hombro izquierdo de la figura y cae hasta los pies ocultando la pierna derecha y dejando sin cubrir la izquierda desde la rodilla. La túnica es de color verde y llega a ocultar los pies. La Virgen se posa sobre una base compuesta por tres cabezas de ángeles integradas en una nube.



Figura 25. *La Cieguecita*, Juan Martínez Montañés, 1628. Capilla de *La Cieguecita*, Catedral de Sevilla.

Figura 26. *Inmaculada del facistol*, Alonso Cano, 1655. Catedral de Granada.





Finalmente, en la obra objeto de estudio se presencian algunos de los símbolos y atributos utilizados para representar a la Inmaculada Concepción, sin embargo, al estar ante una obra escultórica, únicamente están representados unos pocos.



La **luna** es el símbolo de la Madre-Mediadora-Escalón o el puente entre la divinidad y la humanidad, la unión entre el cielo y la tierra. Es uno de los atributos derivados de la Virgen Apocalíptica. Tiene un semblante femenino en contraposición del Sol, que representaría lo masculino. La luna está en función del sol por lo que, desde el punto de vista cristiano, la Virgen es la luna y el sol su hijo³⁸ (Fig. 27).

Los **ángeles** que a veces acompañan a la Virgen son el símbolo del regocijo de esas criaturas celestes, las cuales contemplan con deleite al ser concebida en el pensamiento divino y pertenecer al plan eterno de la creación³⁹ (Fig. 28).



El **manto azul** significa la madre que acoge y refugia al hijo, pero también a la humanidad. El azul simboliza la virginidad y la balanza, lo que quiere decir que es mediadora entre Dios y los hombres. Asimismo, recuerda la pureza, lo espiritual y lo profundo⁴⁰ (Fig. 29).

La **túnica roja** tiene presencia en las Inmaculadas previas a la segunda mitad del siglo XVII, antes del tratado de Pacheco. Este color se relaciona, en el cristianismo, con el amor. También es el color de la sangre que Cristo y los mártires derramaron. Suele estar unido con el amor triunfante y la justicia divina⁴¹ (Fig. 28).

Figura 27. Detalle de la luna bajo los pies de la Virgen.

Figura 28. Detalle de los ángeles y la túnica roja.

Figura 29. Detalle del manto azul.

38 PEINADO GUZMÁN, J. A. *Op.cit.* 2011. p. 498

39 LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *Op.cit.* 2007. p. 120

40 PEINADO GUZMÁN, J. A. *Op.cit.* 2011. p. 501

41 *Ibid.*

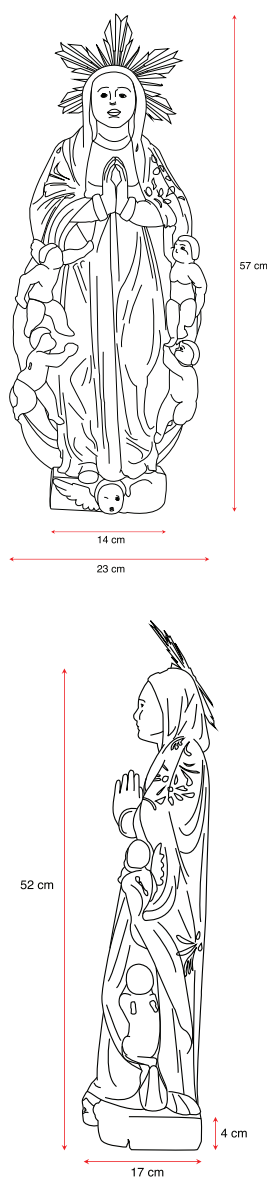


Figura 30 y 31. Vista frontal y lateral con las medidas de la obra.

6. ESTUDIO TÉCNICO

Por medio del estudio técnico se han recogido los datos más relevantes de las características técnicas de la obra y se han dividido en diferentes apartados.

6.1. SOPORTE

La obra es una escultura de bulto redondo realizada sobre un soporte leñoso y con unas dimensiones de 52 x 23 x 17 cm en su totalidad, sin la potencia. Las dimensiones de la peana son de 4 x 14 x 17 cm (Fig. 30 y 31).

En cuanto a la figura, como se aprecia en la radiografía⁴², encontramos que es una talla realizada a partir de un único bloque de madera (Fig. 32 y 33). El trabajo de la talla es una técnica dividida en tres fases por la cual se busca dar forma a la pieza a través del desbaste, donde se elimina gran cantidad de materia, luego se da la forma definitiva y, finalmente, se emplean herramientas abrasivas para su acabado superficial. Este trabajo se realizaba en los talleres gremiales⁴³.

Los talleres estaban divididos en diferentes rangos según los conocimientos de cada persona: aprendiz, oficial y maestro. El trabajo se estructuraba de manera que cada oficial estuviese especializado en una labor concreta. Así pues, las obras se comenzaban a partir de un contrato, donde se especificaba el tamaño e, incluso, el número de oficiales dependiendo del volumen de la obra y los plazos de entrega o ejecución. Era el maestro el que se encargaba de ciertas partes de la obra y de dirigir y repartir el resto entre los oficiales⁴⁴. La decisión que se tomaba para elegir el tipo de madera dependía del contrato, pero también de las condiciones económicas, la situación geográfica o la disponibilidad. Era fundamental elegir el tipo de madera adecuada para la talla teniendo en cuenta las diferentes propiedades y características del propio material⁴⁵.

42 Radiografía realizada por José Antonio Madrid García, en la Unidad de Análisis Radiográfico, Laboratorio de Documentación y Registro del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universitat Politècnica de València. Realizada con TRANSPORTIX 50, de GE, con tubo de rayos X de 3 kW y foco de 2,3, chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa), en sistema digital y digitalizador CR 30-x (Agfa)

43 GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*. Universidad de Sevilla, 1998. p. 109

44 *Ibid.*, pp. 102-103

45 BERMÚDEZ SÁNCHEZ, C. *La escultura en madera policromada: Degradaciones causadas por la inadecuada ejecución de la técnica, defectos e incompatibilidad de materiales*. 2001. p. 11



Figura 32. Radiografía de la obra.



En el caso de la obra objeto de estudio y, después de una identificación visual y con microscopio USB de la sección transversal, se puede deducir que el tipo de madera utilizada sería de conífera ya que, en la base de la escultura, se aprecian los canales resiníferos y se distingue con claridad la transición marcada entre madera temprana y tardía, dando lugar al veteado característico de este tipo de maderas (Fig. 34). Posiblemente sea madera de pino, sin que se haya podido identificar la especie, ya que era muy frecuente su uso para las tallas⁴⁶ y, además, en la base se puede observar el color amarillo crema propio de estas especies⁴⁷.



Respecto a las manos de la Virgen, están realizadas de forma exenta y, tanto en el examen visual como en la fotografía de rayos X, se observa que están adheridas a los brazos mediante la técnica del ensamble de acoplamiento o uniones de madera viva, la cual se caracteriza por unir dos piezas respetando la dirección de la veta de la madera⁴⁸ (Fig. 35). Además, se observa la presencia de una banda de tela. Su funcionamiento era la de reforzar la unión superponiéndola en las dos piezas y se solía adherir con un adhesivo de origen animal⁴⁹.



En la zona trasera de la obra también hay presencia de tela, posiblemente utilizada para cubrir alguna imperfección de la madera ya que no se observa más en ninguna otra zona (Fig. 36). Ambas telas presentan un ligamento tafetán.



Finalmente, en la base de la escultura se aprecian una serie de muescas. La central sirve para sujetar la obra en su ubicación actual, mientras que el resto servirían para lo mismo pero en otro emplazamiento. Además, se puede observar que una de ellas tiene forma rectangular, lo que nos da la información de que tuvo un uso procesional (Fig. 33).

Figura 33. Muestras de la base de la escultura.

Figura 34. Detalle con Dino-lite de los canales resiníferos en sección transversal, 150x.

Figura 35. Unión de las manos y tela de refuerzo de la fotografía de rayos X.

Figura 36. Detalle con Dino-lite de la tela de refuerzo, 150x.

46 CARRERAS RIVERY, R., PÉREZ MARÍN, E. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia. 2018. p. 18

47 *Ibid.*, p. 68

48 GAÑÁN MEDINA, C. *Op.cit.* 1998. pp. 149-150

49 RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R. *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*. Universidad de Granada, 2009. p. 460

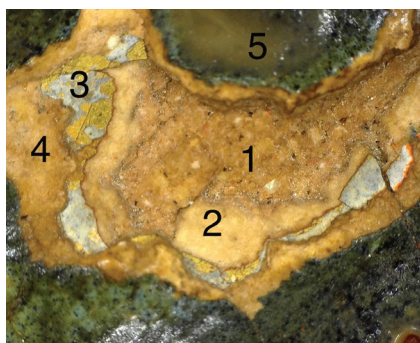


Figura 37. Detalle con Dino-lite del manto con la tela y los distintos estratos, 150x. Se vería: 1. Tela de refuerzo, 2. Aparejo, 3. Bol, oro y película pictórica azul, 4. Aparejo (repolicromía), 5. Película pictórica con todo verdoso (repolicromía).



Figura 38. Detalle con Dino-lite de los diferentes estratos de la muestra extraída de uno de los ángeles, 50x.

6.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

Al realizar un examen visual de la obra se ha podido observar que la escultura está completamente repolicromada. Con la ayuda de un microscopio digital se ha confirmado la existencia de varios estratos diferentes, realizados con la capa de preparación y película pictórica.

Se tiene la hipótesis de que, según la zona, se ha repolicromado una o, incluso, dos veces. Así, se presupone que las zonas como la figura de la Virgen y la peana sólo se habrían repolicromado una vez ya que, en zonas como el manto, hay presencia de tela y es poco probable que se añadiese entre estratos, por lo que en total se observarían dos (Fig. 37).

Mientras, en los ángeles, se conjetura que se han repolicromado dos veces ya que en uno de ellos se ha comprobado que tiene tres estratos diferenciados (Fig. 38). Entre las diferentes capas se llega a visualizar el uso de láminas de oro. Si la hipótesis fuese acertada, se podría visualizar tanto en el estrato original como en la segunda capa donde se ha repolicromado dos veces (Fig. 39).

Así pues, se procede a dividir y explicar el proceso que forma cada estrato.

6.2.1. Capa de preparación

La capa de preparación, también denominada aparejo, facilita la estabilidad de la policromía sobre el soporte. Antes de proceder con los estratos de preparación era necesario garantizar su correcto agarre, por lo que primero se sellaba la madera con agua-cola para limitar su capacidad de absorción y así conseguir el sellado de las posteriores capas.

Con la madera preparada, se comenzaba con la aplicación del aparejo, compuesto por sulfato cálcico y cola. Con él lo que se conseguía era igualar la superficie y facilitar la adhesión de la pintura sobre el soporte.

Este proceso finalizaba con la aplicación de una capa aislante, cuyo objetivo era aislar el aparejo de la excesiva absorción de las posteriores capas. Solía ser similar a la aplicada sobre la madera⁵⁰.

LOCALIZACIÓN	DEFINICIÓN ESTRATOS	ESQUEMA ESTATIGRÁFICO
Túnica	10. Barniz 9. Película pictórica: color rojo 8. Aparejo 7. Película pictórica: color rosa 6. Lámina de oro 5. Bol rojo 4. Capa aislante 3. Aparejo 2. Tejido (unión manos) 1. Soporte	
Manto	10. Barniz 9. Película pictórica: tono verdoso 8. Aparejo 7. Película pictórica: color azul 6. Lámina de oro 5. Bol rojo 4. Capa aislante 3. Aparejo 2. Tejido (zona identificada) 1. Soporte	
Peana	9. Barniz 8. Película pictórica: tono verdoso 7. Aparejo 6. Película pictórica: color azul 5. Lámina de oro 4. Bol rojo 3. Capa aislante 2. Aparejo 1. Soporte	
Cuerpo ángel	13. Barniz 12. Película pictórica: tono verdoso 11. Aparejo 10. Película pictórica: color azul 9. Lámina de oro 8. Bol rojo 7. Aparejo 6. Película pictórica: tono verdoso 5. Lámina de oro 4. Bol rojo 3. Capa aislante 2. Aparejo 1. Soporte	

Figura 39. Tabla de los esquemas estatigráficos de las distintas zonas según la hipótesis.

6.2.2. Dorados

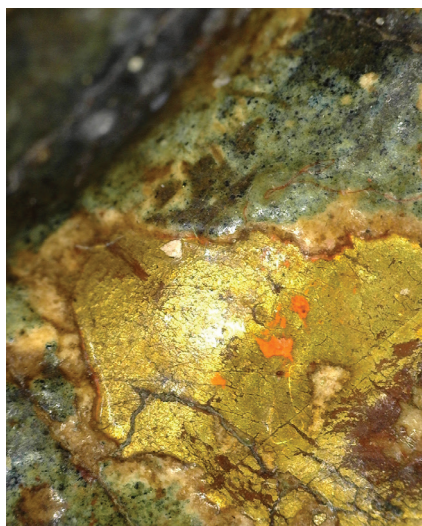


Figura 40. Detalle con Dino-lite de los estratos de preparación, bol y lámina metálica, 150x.

Una vez aplicado el aparejo se continuaba con el dorado, pero, antes de comenzar con la aplicación propia de las láminas de oro, había que seguir preparando la superficie para lo cual se aplicaba la capa de bol.

Generalmente, este procedimiento se realizaba *al agua*, se denomina así porque al prepararse con cola termohigrosensible se podría dorar únicamente aplicando agua, pues esta haría que se regenerase la cola del bol y se adhiriese la capa metálica.

El primer paso era la aplicación de varias capas de embolado⁵¹. Con esto se conseguía posteriormente bruñir el oro. Con el embolado ya preparado, llegaba el turno de las láminas de oro. Su aplicación requería de mucha experiencia y de las herramientas adecuadas. Cuando ya estaba seco se bruñía con la piedra de ágata⁵².

En cuanto a la obra, se puede observar que gran parte de ella está dorada. Encontramos la presencia de oro en zonas como el manto, la túnica, los ángeles y la peana, por debajo de las repolicromías (Fig. 41, 42, 43 y 44).

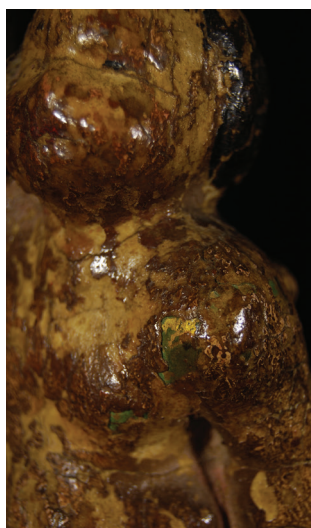


Figura 41, 42, 43 y 44. Detalle de lámina metálica en la túnica, manto, ángel y peana.

51 Para realizar el embolado se usaba el bol, un tipo de tierra con diferentes tonalidades y que, el más habitual, era el de color rojizo siendo el más preciado el de Armenia. Una vez seco, se pulía la superficie con cualquier material que no engrasase ni arañase el bol y así evitar partículas que pudiesen interferir en el bruñido. La herramienta más conocida es la llamada perrillo. MARCOS RÍOS, J.A. *La escultura policromada y su técnica en Castilla siglo XVI-XVII*. Universidad Complutense de Madrid, 1999. pp. 50-52

52 *Ibid.*

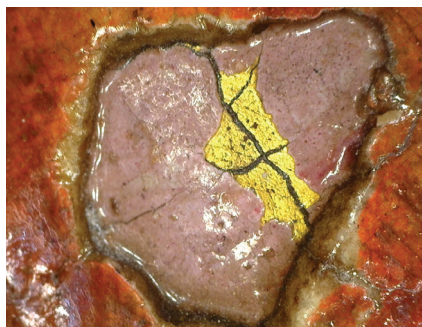


Figura 45. Detalle con Dino-lite del color rosa de la túnica, 150x.

Figura 46. Detalle con Dino-lite del color azul del manto, 150x.

Figura 47. Detalle del color azul de uno de los ángeles.

6.2.3. Película pictórica

Tal y como se ha mencionado anteriormente, la escultura está repolicromada con diferentes estratos.

En el caso de que la hipótesis realizada fuese verídica, tanto en el estrato original como en el segundo estrato que se presenta en los ángeles se ve la presencia de láminas de oro, por lo que, en cuanto al aglutinante, se podría presuponer que se utilizaría la yema de huevo, pues era el más empleado en la técnica de policromar sobre oro⁵³. Estas zonas doradas corresponderían con las vestiduras, los ángeles y la peana, mientras, las policromías de las encarnaciones solían realizarse al óleo.

Siguiendo con la hipótesis, en la figura de la Virgen se llega a visualizar que los colores utilizados sobre el que sería el estrato original son el rosa para la túnica y el azul para el manto (Fig. 45 y 46). La peana, que también tendría una repolicromía, estuvo pintada de azul, al igual que el manto.

Respecto a los ángeles, se observa en el segundo estrato que estuvieron pintados de color azul (Fig. 47).

En la fotografía de rayos X se puede contemplar la posibilidad de haber sido usada la técnica del *estofado*⁵⁴. En el borde del manto y en la zona baja de la túnica se puede ver un rayado paralelo que sigue esas zonas de los ropajes (Fig. 48 y 49). Así pues, desde el anverso de la obra en la radiografía se llega a apreciar una decoración vegetal. Esta decoración nos indicaría la posibilidad de que originalmente la túnica está decorada y todavía la conserva (Fig. 50 y 51).

Asimismo, en el lateral del manto, si comparamos la radiografía con una fotografía de la actual decoración, se observa que no coincide, por lo que es posible que también se conserve la decoración original presente en el manto (Fig. 52 y 53).

53 DE LA COLINA TEJEDA, L. *El oro en hoja: Aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas*. Universidad Complutense de Madrid, 2001. p. 181

54 <<Técnica de policromía, que se aplica habitualmente en la escultura en madera y consiste en dorar de pulimento toda la superficie a decorar, sobre la que se extiende una o varias capas de un color aglutinado con temple de huevo, hasta cubrirla totalmente; una vez seca, y procurando hacerlo en las 24-48 horas siguientes, se procede a raspar la pintura, siguiendo el dibujo o plantilla de un motivo decorativo, dejando aparecer el fondo de oro.>> Consultado en: RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R. *Op.cit.* 2009. p. 465

Figura 48 y 49. Detalle de la radiografía donde se aprecia el rayado paralelo en los ropajes.

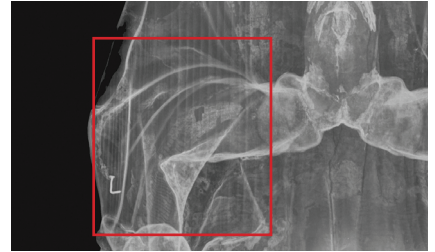
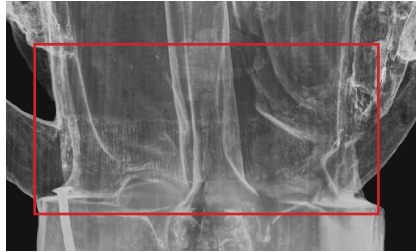


Figura 50 y 51. Detalle de la túnica donde se aprecia la película pictórica original y detalle de la radiografía donde se aprecia la decoración de la policromía subyacente.



Figura 52 y 53. Comparación de la decoración vegetal del manto.

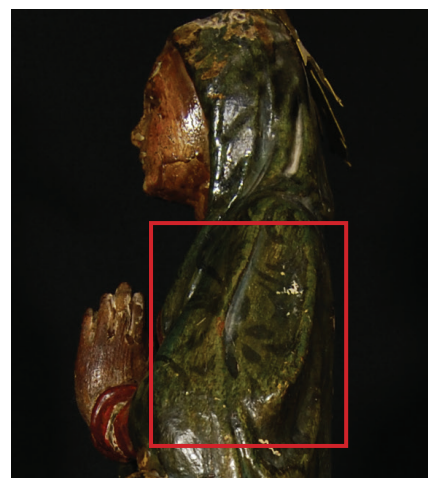




Figura 54. Detalle de la carnación de uno de los ángeles.

Actualmente, se aprecia una película pictórica fina y sin empastes donde los colores predominantes son los propios de las vestimentas de la Inmaculada Concepción: rojo para la túnica y azul para el manto, aunque se presenta con tonalidades verdosas. La decoración del manto se ve en un tono verdoso oscuro y los cabellos de los ángeles en negro. La peana está pintada del mismo color del manto, sin dejar diferencia entre ambas partes.

En cuanto a las carnaciones, es uno de los pasos más significativos en la policromía escultórica. En el siglo XVII abundó el aglutinante oleoso para pintar los rostros y manos ya que daba un aspecto más naturalista. Esto permitía dos tipos de acabado: carnaciones mates y carnaciones a pulimento. Dependiendo del acabado buscado, se establecían el número de capas del aparejo⁵⁵.



Figura 55 y 56. Fotografía general del anverso y reverso de la obra con luz ultravioleta.

En el caso de la obra objeto de estudio no se tiene constancia de la técnica utilizada en ninguno de los estratos. Las carnaciones tanto de los ángeles como de la Virgen tienen una tonalidad amarillenta, próxima al ocre, como resultado de la oxidación del barniz (Fig. 54).

6.2.4. Barniz

El barniz es el último paso y lo que proporciona el aspecto final de la obra. Esta capa final tiene el objetivo de evitar o ralentizar la degradación de los estratos pictóricos a causa de los agentes externos, además de aportar brillo al conjunto influyendo en la saturación de los colores.

A través de la fotografía con luz ultravioleta es posible ver la presencia de este barniz cubriendo toda la obra, pero aplicado de una manera irregular (Fig. 55 y 56). No se tiene constancia de su origen ya que no se ha podido determinar, sin embargo, es a partir del siglo XVI cuando se introduce el uso del barniz volátil o de disolvente, el cual se obtiene disolviendo una resina natural en un disolvente como el etanol o la esencia de trementina⁵⁶.

55 *Ibid.*, p. 475

56 DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, Ed. Universitat Politècnica de València, 2013. p. 251

6.3. POTENCIA

Entre los atributos consolidados de la Inmaculada Concepción se encuentra la aureola solar. Esta significa la luz que irradia la Virgen y se representa como un resplandor que nace tras ella. En escultura se pueden encontrar ejemplos de ráfagas postizas metálicas y de madera⁵⁷.

En la parte trasera de la cabeza de la Virgen se encuentra la potencia. Es una pieza metálica con una estampación por la parte delantera y un acabado en tono dorado (Fig. 57). Esta está fijada por un tornillo y un clavo (Fig. 58).



Figura 57 y 58. Anverso y reverso de la potencia de la obra.

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En términos generales, el estado de conservación de la imagen es deficiente, debido principalmente a los problemas de consolidación de estratos y repolicromías que dificultan su contemplación. A continuación, pasamos a detallar los daños que presenta.

7.1. SOPORTE

Los daños en el soporte se han determinado a partir de un examen visual y con la técnica fotográfica de rayos X.

Lo primero a destacar es que, tanto en la identificación visual como en la radiografía, no se ha detectado la presencia de xilófagos.

En la base de la obra se aprecia el desgaste de la madera, principalmente provocado por una mala manipulación de la pieza. En general, presenta acumulación de polvo así como de restos de cera y, en el interior de los agujeros, encontramos telarañas (Fig. 59 y 60). Asimismo, al estar tallada como bloque completo, incorpora la médula del árbol en el centro, lo que ha derivado en la aparición de fendas de secado, como grietas en sentido radial. Algunas han afectado a la policromía. (Fig. 61).

Figura 59. Detalle de restos de cera.

Figura 60. Acumulación de polvo y telarañas.

Figura 61. Detalle del desgaste de la madera, grietas y pérdida de soporte.



Siguiendo con la parte inferior de la Virgen, en la zona derecha de la peana se aprecia pérdida de soporte ya que esa zona se presenta redondeada y, a ello, se suma la pérdida de parte del ala del ángel (Fig. 62). A su izquierda, gracias a la radiografía, se ha encontrado un clavo oculto que, posiblemente, serviría para anclar la obra pero que actualmente está tapado y no es posible verlo (Fig. 63). A los pies de la figura encontramos otra gran pérdida de soporte que deja a la vista la madera (Fig. 64). Esta pérdida está provocada por el agujero más grande realizado en la base.



Figura 62. Detalle de la pérdida del ala del ángel situado en la peana.

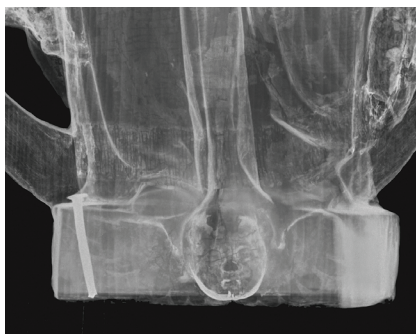


Figura 63. Detalle de la radiografía donde se aprecia el clavo oculto.



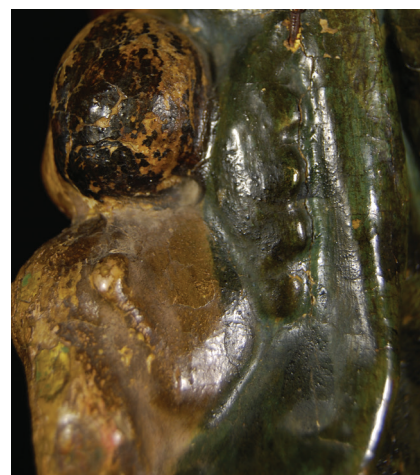
Figura 64. Detalle de la pérdida de soporte a los pies de la Virgen.

La grieta que se aprecia en el cuerpo de la Virgen debió originarse por las que hay en la base ya que, a pesar de la falta de soporte, coincide con una de estas. Esta grieta, tal y como se aprecia en la radiografía, no es profunda y no afecta al interior del soporte (Fig. 65).

En la espalda de los ángeles se aprecian unas muescas que señalan que anteriormente tenían alas y se eliminaron, posiblemente, por algún motivo estético. Estas alas no se eliminaron en todos los ángeles ya que en tres de ellos aún se pueden apreciar a pesar de intentar ocultarse bajo la repolicromía (Fig. 66).

Figura 65. Detalle de la grieta provocada por la pérdida de soporte.

Figura 66. Detalle de la eliminación del ala de uno de los ángeles junto a la repolicromía sobre su otra ala.



Encontramos que la unión de las manos está completamente separada al igual que la tela de refuerzo, que se encuentra rota (Fig. 67 y 68). Actualmente están unidas por un adhesivo, pero se ha percibido que no se adhirieron en el sitio correctamente ya que se puede ver algunas zonas que podrían encajar, no están juntas. En su interior se presencia más acumulación de polvo y telarañas (Fig. 69).



Figura 67. Detalle de la separación de la unión de las manos donde se indican las zonas que podrían encajar.

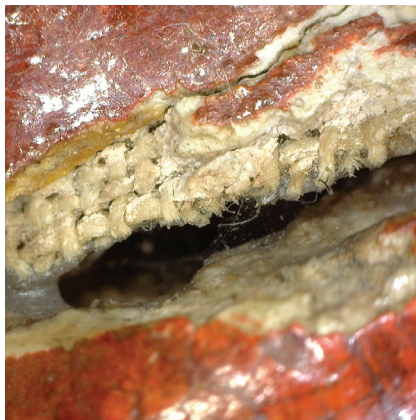


Figura 68. Detalle con Dino-lite de la rotura de la tela de refuerzo situada en la unión de las manos, 150x.



Figura 69. Detalle con Dino-lite de la acumulación de polvo y telarañas en el interior de la unión de las manos, 200x.

Finalmente, en la zona de la cabeza, se llega a presenciar una serie de orificios (Fig. 70). En estos agujeros se han encontrado varias puntas de clavos que se quedaron ahí al extraer el objeto que portase (Fig. 71). Posiblemente la obra tendría alguna corona o se usaron los clavos para fijar algún tipo de manto o tela externa para cubrir a la Virgen.

Figura 70. Detalle de los orificios de la cabeza de la Virgen.

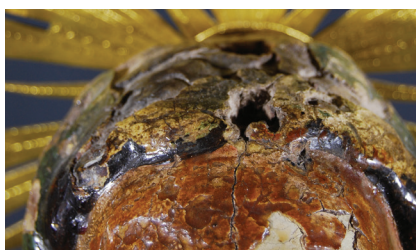


Figura 71 . Detalle de la radiografía donde se aprecian las puntas de los clavos.

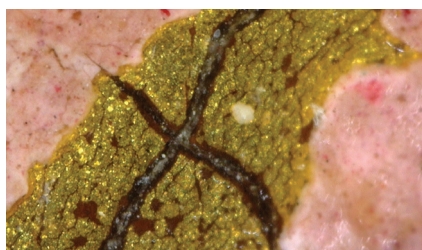
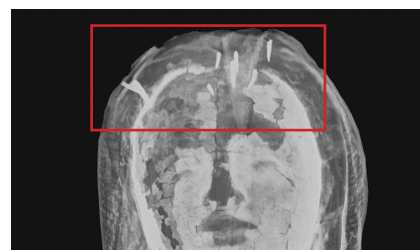


Figura 72. Detalle con Dino-lite del craquelado de la lámina metálica dejando a la vista el bol y la preparación, 200x.

7.2. ESTRATOS PICTÓRICOS

7.2.1. Dorados

El estado de conservación de los dorados no se puede estimar ya que se encuentran por debajo de la repolicromía actual. Sin embargo, hay algunas zonas con pérdida de ese estrato y se aprecia que, en general, presentan craquelados que han generado la pérdida de la lámina metálica dejando a la vista la capa de bol o, incluso, la capa de preparación (Fig. 72).

7.2.2. Película pictórica

Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la obra se encuentra completamente repolicromada y según la zona encontraríamos una o dos repolicromías.

Lo primero a destacar es que sobre la obra se puede observar la presencia de suciedad superficial que, sobre todo, ha quedado acumulada en los volúmenes de la escultura (Fig. 73).

En la repolicromía actual se aprecian zonas de la obra donde la pintura se presenta erosionada, dejando al descubierto la capa de preparación. (Fig. 74) Esto es, posiblemente, por llevar a cabo una mala manipulación de la pieza o por mantenerla limpia aplicando métodos inadecuados.

La obra presenta una serie de grietas causadas por diferentes factores. Por toda la superficie pictórica encontramos craqueladuras producidas por el envejecimiento de la obra y la rigidez de todos los estratos pictóricos que presenta (Fig. 75).

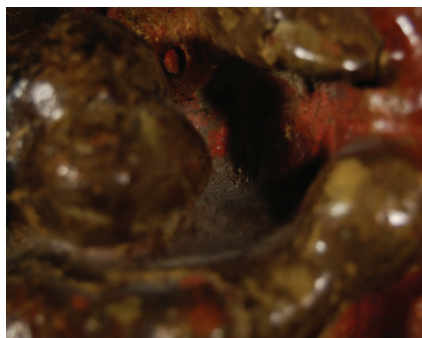


Figura 73. Detalle de la acumulación de polvo.

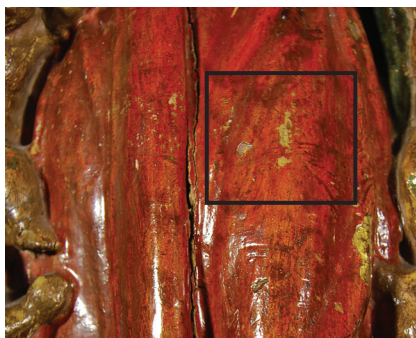


Figura 74. Detalle de la erosión de la película pictórica.



Figura 75. Detalle de craqueladuras en la cabeza del ángel situado en la peana.

Así pues, a cada lado del brazo de la Virgen se puede ver la presencia de dos clavos que, actualmente, están oxidados y han producido grietas al igual que la pérdida de película pictórica. Tal vez estos clavos se añadieron para sujetar el manto mencionado con anterioridad (Fig. 76-81).



Figura 76 y 77. Detalle de los clavos en cada brazo de la Virgen.

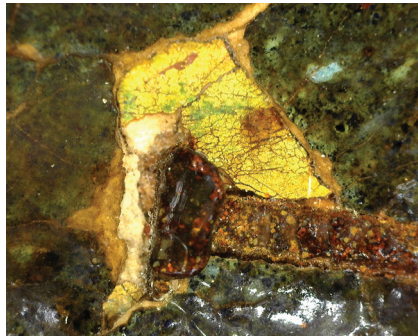


Figura 78 y 79. Detalle con Dino-lite de la oxidación de los clavos y la pérdida de la película pictórica, 200x.

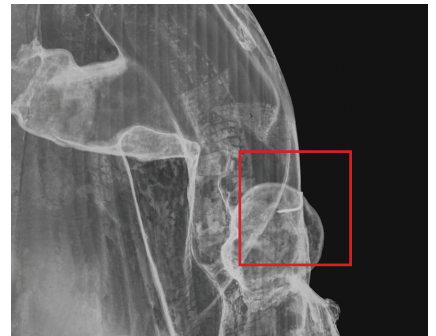
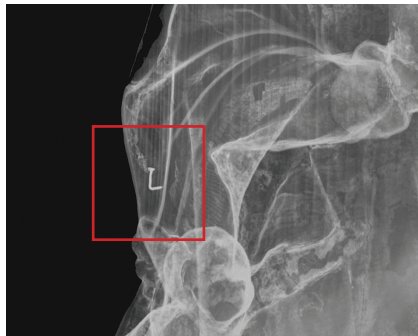


Figura 80 y 81. Detalle de la radiografía donde se aprecian los clavos.

Figura 82. Detalle con Dino-lite de uno de los ángeles con lagunas que dejan a la vista el estrato de preparación, 200x.

Figura 83. Detalle de la laguna de las manos que deja a la vista el soporte.

Figura 84. Detalle de lagunas de uno de los ángeles.

En todo el conjunto de la capa pictórica se puede observar una serie de lagunas. Encontramos que algunas han perdido el estrato de la película pictórica dejando al descubierto la capa de preparación (Fig. 82). Otras, han perdido todos los estratos pictóricos dejando a la vista el soporte (Fig. 83 y 84).



Figura 85. Detalle del daño producido por la exposición a una fuente de calor.

En la túnica de la Virgen, por debajo de sus manos, se observa una zona negra y con la película pictórica como si se hubiese fundido (Fig. 85). Este tipo de daño puede haber sido causado por la exposición a una fuente de calor. Como se ha visto en el apartado del soporte, la obra tiene cera en su base, por lo que es probable que en algún momento estuviese cerca de alguna vela y la llama cayese sobre la escultura.

En la zona de arriba del manto, encontramos restos de color blanco, los cuales podrían ser de yeso (Fig. 86). Asimismo, en otras zonas como los brazos, las manos y la peana, se aprecia un moteado de ese mismo material (Fig. 87 y 88).

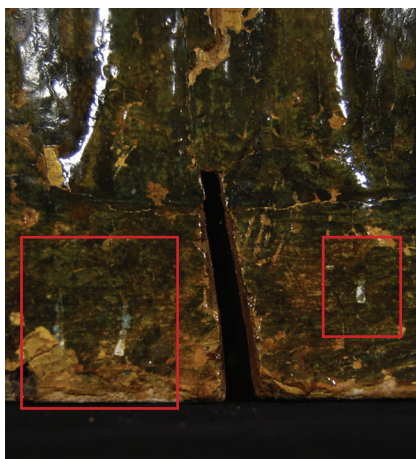


Figura 86, 87 y 88. Detalle de restos de yeso en el manto, base y brazos de la figura.

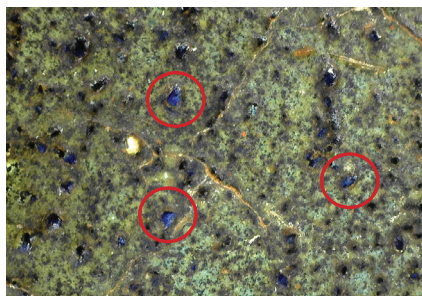


Figura 89. Detalle con Dino-lite donde se aprecia el pigmento azul, 200x.

Siguiendo con el manto, podemos apreciar un tono verdoso que, originalmente, debió ser de color azul, pues encontramos algunas zonas donde aparecen partículas del pigmento de este color (Fig. 89). Esto puede ser debido a la oxidación del barniz, el cual ha modificado visualmente el color.

Finalmente, en la actualidad, podemos percibir que, a causa de las repolicromías, la obra ha sufrido un cambio en su conjunto. En general la obra presenta unos acabados poco trabajados a distintos niveles.

La primera evidencia de ello es la pérdida de volumen que presencian los ángeles. Los dos estratos de repolicromía dificultan que se puedan diferenciar algunas extremidades, pues estas quedan prácticamente unidas entre sí o con otras partes de la figura (Fig. 90 y 91). Esto era lo que se evitaba en el proceso de creación de la obra ya que se corría el riesgo de perder la calidad del modelado del trabajo de la talla.

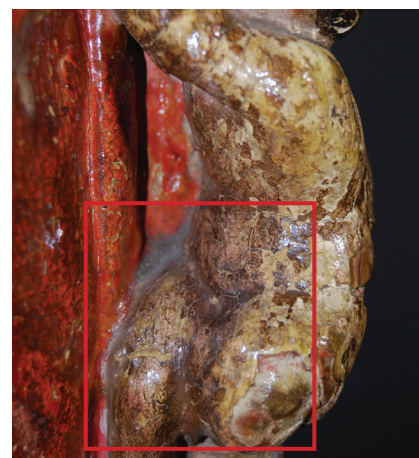
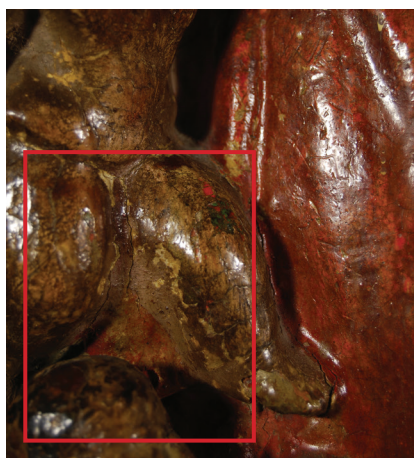


Figura 90 y 91. Detalle de la pérdida de volumen en dos ángeles.

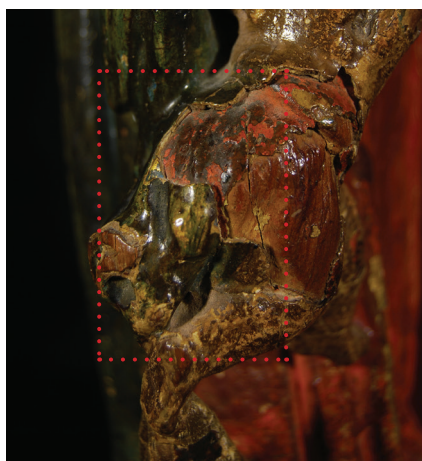


Figura 92. Detalle del tono verdoso del manto sobre el cuerpo de uno de los ángeles.

Junto a ello encontramos que se pintó de forma que no se buscaba un buen acabado, si no que se ve un trabajo rápido donde sólo se quería adquirir una nueva imagen. Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los ángeles: en él se alcanza a ver cómo el tono verdoso del manto ha sido superpuesto sobre parte del cuerpo (Fig. 92).

Los colores que se aprecian en la actualidad no son los mismos que se emplearon originalmente. Este cambio, a pesar de no alterar el significado de la obra, ha modificado la visión e intención del autor que tenía sobre esta. Asimismo, con la repolicromía, se ha ocultado la decoración realizada con estofado para dejar paso a una pintura plana donde la única decoración que se ve es la del manto, siendo esta en otro color.

Todos estos cambios han derivado a una pérdida de calidad sobre la obra.

7.2.3. Barniz

El barniz se encuentra envejecido y su aspecto se aprecia con una evidente oxidación que amarillea los tonos y se percibe, sobre todo, en zonas claras como las encarnaciones (Fig. 93). Tal y como se ha mencionado anteriormente, al aplicarse de forma irregular, se presencia acumulación en algunas zonas de la obra (Fig. 94 y 95).



Figura 93. Detalle del barniz oxidado sobre las carnaciones.

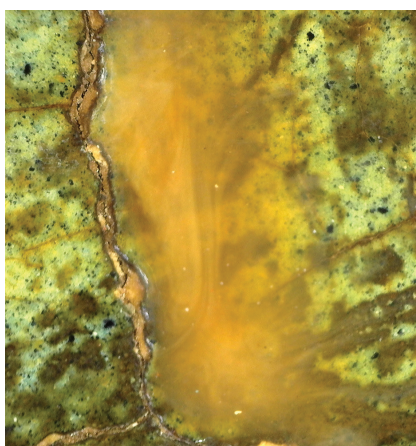


Figura 94. Detalle con Dino-lite donde se aprecia la acumulación de barniz, 200x.

Figura 95. Detalle del barniz en fotografía ultravioleta.



7.3. POTENCIA

La potencia que se encuentra actualmente sobre la obra no es la original y es un añadido. Esto ha ocasionado la pérdida de parte del soporte de la zona.

La propia pieza está adherida mediante un clavo y un tornillo, los cuales se puede ver que alrededor de ellos están soldados, pero no está fija del todo (Fig. 96). Además, algunas puntas están dobladas y se aprecia que sobre ella hay acumulación de suciedad superficial (Fig. 97).

Figura 96. Detalle de la soldadura del clavo y el tornillo sobre la potencia, además de la pérdida de soporte.



Figura 97. Detalle de las puntas dobladas de la potencia.













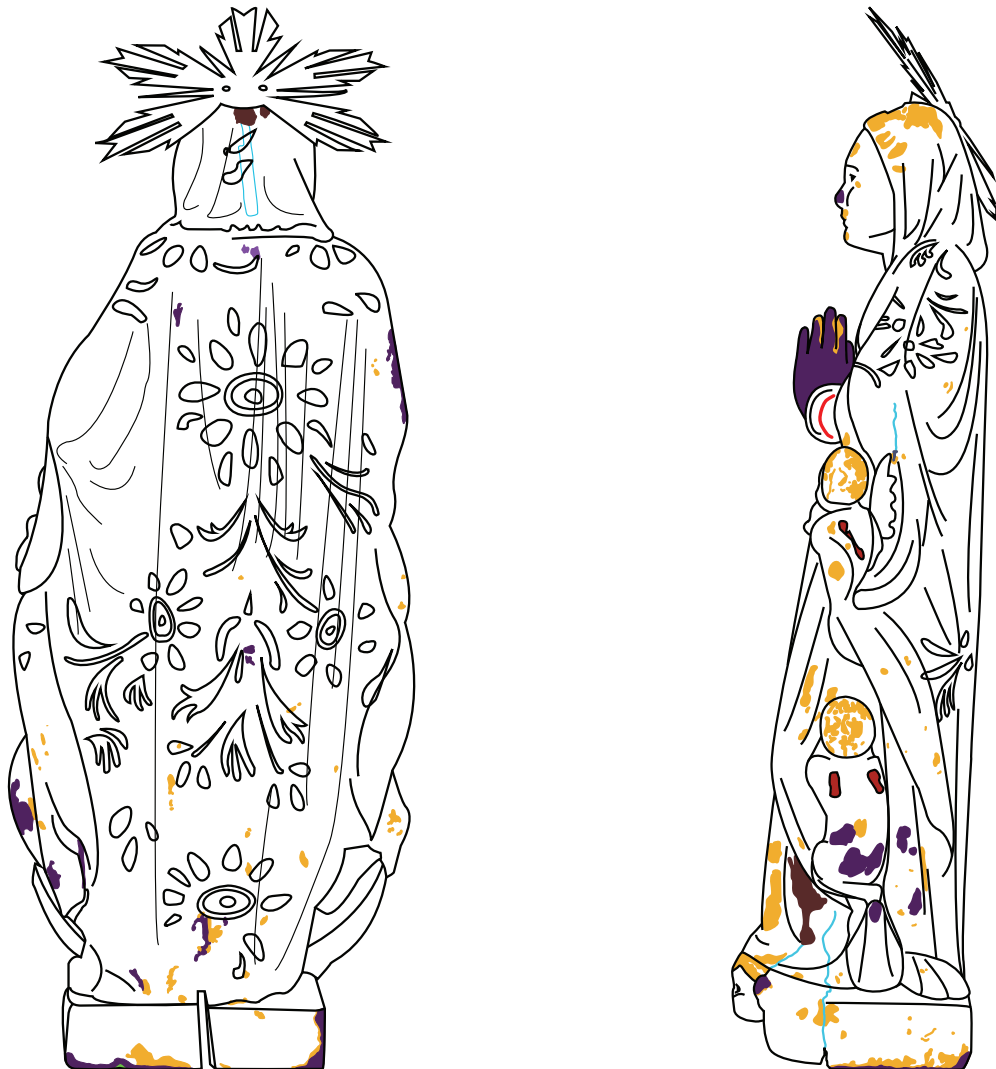
Leyenda					
	Lágunas de p.pictórica y preparación.		Clavos que dañan la superficie.		Daño provocado por fuego.
	Grietas.		Pérdida de soporte.		Eliminación del soporte.
	Rotura unión.		Lágunas película pictórica.		

Figura 98 y 99. Mapa de daños anverso y lateral.










Leyenda					
	Lágunas de p.pictórica y preparación.		Clavos que dañan la superficie.		Eliminación del soporte.
	Grietas.		Pérdida de soporte.		
	Rotura unión.		Lágunas película pictórica.		

Figura 100 y 101. Mapa de daños reverso y lateral.

8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Tras realizar el estudio técnico de la obra junto a su estado de conservación actual, se procede a plantear una posible propuesta de intervención que atienda a las necesidades de la pieza. Antes de comenzar a pautar la propuesta es necesario tener en cuenta algunos factores.

Como se ha explicado con anterioridad, la obra ha sido objeto de intervenciones a través del repolicromado. Este tipo de intervención lleva al debate de si debería eliminarse o, por el contrario, debería conservarse como aportación histórica.

Otro de los factores a tener en cuenta es que estamos ante una imagen religiosa que, tradicionalmente, se ha usado en el culto. Esto nos deriva a cuestionar si, actualmente, tiene el mismo valor para las personas que acuden con asiduidad a la Iglesia ya que la obra, a pesar de estar expuesta en el altar, no se tiene constancia de que esté atendida.

Ambas partes van unidas en el proceso de la realización de la propuesta de intervención. Por este motivo, es importante decidir el tipo de actuación partiendo de una investigación previa avalada por análisis de laboratorio y el total acuerdo tanto de los propietarios de la obra como de los integrantes de la Iglesia, donde antes se haya expuesto la situación y se explique las diferentes posibilidades.

Dentro de esa investigación previa se encuentran las pruebas de solubilidad, sensibilidad al calor y a la humedad, las cuales se aplican para determinar la compatibilidad de los materiales que conforman la obra con los productos que se emplearían a lo largo de la intervención.

Con la técnica de análisis estatigráfico se podría estudiar los diferentes estratos que componen la obra a partir de varias muestras extraídas de una zona poco visible o de algún faltante. Con esta prueba se podría verificar la hipótesis realizada de acuerdo a las repolicromías, así como el grosor de los estratos, su composición y algunas de sus propiedades.

También, en relación con las repolicromías y en el caso de querer su eliminación, se deberían realizar las pruebas pertinentes para asegurarse de que la película pictórica que se encuentra bajo esta está en buenas condiciones y no se va a exponer a un mayor daño.

Ante la imposibilidad de poder realizar estas pruebas y de ser una pieza con un valor religioso por la cual no se ha tenido la posibilidad de consensuar qué tipo de actuación llevar a cabo, además de no conocer el estado de la película pictórica bajo la repolicromía, se efectuará una propuesta de índole conservativa con el objetivo de frenar el deterioro, limitar sus daños y estabilizar la estructura.

8.1. TRATAMIENTOS EN EL SOPORTE

8.1.1. Limpieza mecánica

El primer tratamiento que se realizaría en el soporte es la limpieza de la suciedad acumulada con el paso del tiempo y de las telarañas que se encuentran en la base de la obra. Esta se llevaría a cabo con una brocha de pelo suave junto con aspiración y, en el caso de encontrar secreciones duras, se utilizaría un bisturí.

En cuanto a los restos de cera, su eliminación se efectuaría aportando calor mediante una espátula caliente a través de un papel tisú. Mientras la cera se reblandece, el propio papel absorbería parte de esta y, con ayuda de un bisturí, se eliminaría el resto.

8.1.2. Tratamiento preventivo

Como se ha dicho anteriormente, la obra no presenta ataques por insectos xilófagos, sin embargo, teniendo en cuenta que la obra se encuentra en el interior de una Iglesia donde los niveles de humedad y temperatura no son siempre los mismos, es importante prevenir futuros ataques que puedan ocurrir. Ante ello, se usaría un tratamiento preventivo, el cual consistiría en aplicar un producto que atendiese tanto a las cualidades de la madera como a una baja toxicidad para que la exposición personal sea menor. Este producto contendría permetrina, un principio activo que actúa como desinsectante pero también como preventivo.

Al tener que aplicarse con la obra en vertical, lo más recomendable sería inyectar el producto con una jeringuilla a través de las grietas y los faltantes de soporte. Es conveniente aplicar varias capas, dejando secar entre ellas.

8.1.3. Consolidación del soporte

En primer lugar, la unión de las manos de la Virgen está completamente separada junto a la rotura de la tela de refuerzo y se encuentran adheridas sin encajar. El adhesivo sólo se encuentra en algunas zonas, lo que podría llevar a otro desprendimiento y perder esa parte de la obra.

Para evitar que esto suceda, se procedería a la separación de ambas partes.

Para ello, se tendría que eliminar el adhesivo empleando primero catas con distintas combinaciones de disolventes orgánicos sin dañar la policromía. Una vez encontrada la solución, se procedería a aplicar el disolvente con un hisopo y nos ayudaríamos de un bisturí para remover las zonas más adheridas. Seguido de ello, con una brocha suave y aspiración se continuaría con la limpieza mecánica de la zona para eliminar la suciedad superficial y las telarañas. Así pues, se volvería a unir la pieza empleando una resina vinílica como podría ser Vinavil 59.

Siguiendo con las fendas y grietas, se considera que estas no comprometen la estabilidad de la estructura y tampoco alteran la percepción de la obra, por lo que no se llevaría a cabo ninguna intervención. En el caso de que esto cambiase, se valoraría intervenir.

Las zonas con pérdida de soporte tampoco se intervendrían. Al no conocer si la policromía original está en buen estado y si se llegara al acuerdo de eliminar la repolicromía, intervenir la zona podría ocasionar más daño en el caso de que se quisiese recuperar el original, pues habría que eliminar la intervención.

8.1.4. Extracción de clavos

Con la radiografía se identificaron puntas de clavo en el interior de la cabeza de la Virgen. Se encuentran en una zona difícil de acceder, por lo que lo recomendable sería revisar el estado que presentan y determinar si se pueden eliminar ya que no cumplen ninguna función y podrían estar oxidados. Si la intervención fuese demasiado invasiva, no se procedería a realizarla.

En cuanto al clavo que se encuentra oculto en la peana, tampoco se intervendría ya que, para su extracción, también se realizaría una intervención invasiva.

8.1.5. Reconstrucción volumétrica de las alas

Una parte de las alas de los ángeles fue eliminada, mientras que la otra fue ocultada bajo la repolicromía actual. Al conservar la repolicromía actual, no se procedería a reconstruir las alas faltantes. Además, se considera que es un paso que debería debatirse con la comunidad.

8.2. TRATAMIENTOS EN LOS ESTRATOS PICTÓRICOS

8.2.1. Limpieza mecánica

La obra presenta grandes acumulaciones de suciedad en los recovecos de la escultura, por lo que se empleará una brocha fina y aspiración junto con la ayuda de un bisturí en casos necesarios para la total eliminación.

Con los restos de yeso que encontramos, se usará un hisopo humectado con agua destilada para reblandecer la superficie junto a un bisturí para terminar su eliminación.

8.2.2. Consolidación de los estratos pictóricos

Uno de los problemas principales de la obra se encuentra en los problemas de consolidación de los estratos. Esta parte es especialmente importante ya que puede causar un daño visible e irreversible.

Antes de proceder a realizar la intervención, se realizarían pruebas de solubilidad y de sensibilidad a la humedad y al calor en zonas poco visibles. Lo más recomendable es utilizar un adhesivo similar al original y, teniendo en cuenta que para los estratos de preparación se usaría cola animal, se utilizaría un adhesivo de origen animal como la gelatina técnica. Esta se aplicaría mediante inyección entre los estratos separados, colocando un papel japonés para presionar levemente con los dedos y, con el consolidante mordiente, se aplicaría calor con una espátula caliente a través de un TNT.

8.2.3. Extracción de clavos

Sobre ambos brazos de la Virgen se visualiza un clavo a cada lado. Estos se presentan oxidados y han dañado el estrato pictórico.

Respecto a esto, lo más adecuado sería eliminarlos ya que han llegado a afectar a la pintura pero, al encontrarse directamente sobre esta, hay que proceder con mucha delicadeza.

Se protegería la zona con papel japonés adherido con gelatina técnica al 8% en 100 ml de agua desionizada y, tras comprobar el correcto secado, se procedería a la extracción mecánica de los clavos empleando diferentes herramientas. En el caso de producir más daños, se pararía por completo el proceso.

8.2.4. Limpieza físico-química

La limpieza consistiría en la eliminación del barniz. Este se encuentra oxidado, interfiriendo en la percepción de los colores originales, además de encontrarse acumulado en algunas zonas, lo que podría provocar excesiva rigidez y originar un daño mayor. Para ello, se procedería a realizar una serie de catas en zonas poco visibles de la superficie con diferentes composiciones de disolventes orgánicos siguiendo el Test de Cremonesi.

Con el Triángulo de Teas se determinaría la eficacia del disolvente en la limpieza ya que, sobre esta gráfica, se indica con qué se disolverán los distintos materiales y los disolventes que lo harán. Así pues, con esta información, se comenzaría a emplear el Test de Cremonesi para acercarnos al disolvente o

mezcla más efectiva.

Para las zonas con dorados, y en el caso de que lo permitiera, se podría emplear una emulsión grasa ya que esta es muy eficaz en la limpieza de dorados al agua. Una posibilidad de esta emulsión sería una mezcla de 2 g de Brij 35® con 4 ml de Tween 20® y 10 ml de agua desionizada, a la que se le añade 90 ml de White Spirit.

8.2.5. Barnizado, reintegración y barnizado final

Los objetivos que persigue el barniz es el de proteger y limitar la absorción de suciedad. Este debe ser incoloro y resistente, tener una buena elasticidad y ser de fácil eliminación.

Teniendo en cuenta las propiedades del original, el barnizado se realizaría con una resina natural como la resina Dammar, la cual tendría la posibilidad de mezclarse con White Spirit. Se aplicaría mediante brocha.

En cuanto a la reintegración cromática, esta se realizaría únicamente sobre las zonas donde se viese el estrato de preparación para matizar los contrastes llamativos entre el color claro de la preparación y el oscuro de la policromía. Esta, al realizarse sobre el barniz, sería completamente reversible. Se llevaría a cabo con acuarelas con la técnica del puntillismo debido al pequeño tamaño de las lagunas.

Se finalizaría con un segundo barnizado. Este podría ser Regalrez 1094 con Tinuvin 292⁵⁸, para proteger la resina natural de la radiación lumínica y ajustar brillos. Se aplicaría a spray para dejar una película más fina y uniforme. Tras la aplicación, se valoraría el ajuste de color de las lagunas con colores al barniz.

8.3. POTENCIA

Con respecto a la potencia, es una pieza añadida la cual no cumple su función ya que apenas está fija y ha causado daños como la pérdida de parte del soporte.

Al no conocer si originalmente fue diseñada con potencia y la comunidad la conoce con ella, se consideraría su sustitución dado su estado actual. Además, se revisaría si sobre esa zona del soporte se podría añadir una nueva ya que no se emplearía ningún tipo de relleno.

En la potencia se realizaría una limpieza y se conservaría como testigo histórico.

⁵⁸ *Tinuvin*® 292 es un estabilizador líquido que reduce los efectos dañinos de las radiaciones UV en los barnices a base de resinas sintéticas y naturales. C.T.S España, (Sin fecha), *Tinuvin*® 292, Madrid.

8.4. CRONOGRAMA DE LA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

	SEPTIEMBRE																				
	X1	J2	V3	S4	D5	L6	M7	X8	J9	V10	S11	D12	L13	M14	X15	J16	V17	S18	D18		
Pruebas previas	■			■			■			■			■			■			■		
Limpieza mecánica				■			■														
Tratamiento preventivo				■			■														
Consolidación				■						■			■								
Extracción de clavos				■												■					
Limpieza mecánica				■														■			

											OCTUBRE									
	L20	M21	X22	J23	V24	S25	D26	L27	M28	X29	J30	V1	S2	D3	L4	M5	X6	J7	V8	
Consolidación	■				■			■			■			■			■			
Extracción de clavos					■			■												
Limpieza físico-química								■												
1er Barnizado															■					
Reintegración cromática																■				
2º Barnizado																				■

■ Tratamientos en el soporte

■ Tratamientos en los estratos pictóricos

9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva es un método de trabajo por el cual se identifican, evalúan, detectan y controlan los riesgos de deterioros de los bienes culturales con el objetivo de eliminarlos o minimizarlos⁵⁹.

Como se ha mencionado anteriormente la obra objeto de estudio es de carácter religioso, por lo que su valor es diferente a otro bien que se pueda encontrar en un museo. Es fundamental tener en cuenta este factor al momento de elaborar un plan de conservación preventiva.

La pieza se encuentra en un lugar de culto donde las situaciones de riesgo no están controladas. Por este motivo, es necesario crear una estrategia de conservación preventiva que asegure su mantenimiento y, para ello, es importante conocer los recursos tanto humanos como materiales con los que se puedan contar para ello⁶⁰. Esta estrategia se basa en los principales riesgos que se pueden mitigar a corto plazo y con los recursos con los que se cuenta, pues para la comunidad sería complicado contar con un equipo o sistemas especializados y el objetivo de este plan es el de minimizar lo más pronto posible la exposición a los deterioros.

El primer riesgo que encontramos es el de su disociación. Como se ha explicado a lo largo del trabajo, la obra se presentaba sin ningún tipo de información o documento que la identifique. Es cierto que su imagen aparece en el *Catálogo monumental de la Diócesis de Cuenca*, sin embargo, en su lugar de emplazamiento no existe esa información, lo que ha llevado a la pérdida de su valor e, incluso, puede llegar a la pérdida de la propia pieza. Por ello, sería necesario registrar su información tanto en una base de datos como en la propia Iglesia, además de agregar a la pieza una etiqueta identificativa en un lugar no visible. Asimismo, con este trabajo se ha conseguido documentar una parte de su historia, lo que también debería quedar registrado⁶¹.

Las fuerzas físicas que se ejercen sobre la pieza son mínimas, pero es importante que cualquier manipulación se haga con precaución. Para ello, se formaría a una persona de la comunidad y que sea esta la encargada de llevar a cabo cualquier tipo de manejo sobre la pieza⁶².

59 CARRIÓN GÚTIEZ, A. *Plan Nacional de Conservación Preventiva*, España, 2015. p. 8

60 MARTÍNEZ DE MARAÑÓN YANGUAS, M. *Los planes de protección de colecciones aplicados a los lugares de culto*, España, 2012. pp. 30-33

61 ROBERT WALLER, R. y S. CATO, P. *Disociación*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. pp. 1-9

62 MARCON, P. *Fuerzas físicas*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. p. 27

Hay contaminantes que pueden alterar la obra, principalmente los que encontramos en el aire. Por ello, la misma persona encargada en la manipulación de la obra, sería formada en realizar correctamente limpiezas rutinarias de la suciedad superficial⁶³.

No se tiene constancia de que la Iglesia haya sufrido algún ataque por parte de alguna plaga, al igual que se ha comprobado que la pieza no ha sido atacada. Para prevenir cualquier tipo de ataque se diseñaría un Mapa Integral de Plagas (MIP) y así tener un protocolo de actuación⁶⁴.

La zona en la que se encuentra la obra no es propensa a incendios. Tampoco se tiene constancia de si la Iglesia posee algún sistema de extinción o que los detecte. Por ello, se crearía un programa de protección contra incendios adaptado a las necesidades actuales. Asimismo, en el pueblo se ubica un retén dedicado a su extinción, por lo que se formaría al personal para adecuar su metodología de trabajo al caso tratado⁶⁵.

La obra presenta poco riesgo de sufrir algún daño provocado por los factores de deterioro como son el agua y los actos antisociales. En cuanto a las radiaciones lumínicas, la luz que entra por las ventanas no incide directamente. De la humedad relativa incorrecta y la temperatura incorrecta no se han obtenido datos de los parámetros que alcanzan, por lo que es complicado dar con una solución. Por este motivo, se implementaría un protocolo de actuación donde se realizarían inspecciones periódicas y planificadas para controlar y detectar cualquier posible daño sobre la obra. En este protocolo también se incluiría el resto de factores de deterioro tratados.

Finalmente, y lo más importante, la obra no recibe la valoración y reconocimiento por parte de los habitantes del pueblo y muchos de ellos no conocen de su existencia. Por esta razón, sería conveniente realizar alguna acción formativa donde se presenta la obra y su puesta en valor.

63 TÉTREAUULT, J. *Contaminantes*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. p. 12

64 STANG, T. y KIGAWA, R. *Combatiendo las plagas del patrimonio cultural*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. p. 42

65 STEWART, D. *Fuego*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. pp. 8-9

10. CONCLUSIONES

Este Trabajo Final de Grado ha sido el medio por el cual se ha podido poner en práctica los conocimientos adquiridos a lo largo de estos cuatro años de formación. El trabajo ha supuesto la recopilación del proceso de estudio y análisis de la talla con la representación de la Inmaculada Concepción, el cual ha permitido desarrollar una propuesta de intervención acorde a su estado actual.

La obra se ubica expuesta sobre una columna en el altar de la Iglesia, completamente descontextualizada y sin ningún tipo de documento que aporte información acerca de ella. Por este motivo, la búsqueda y recopilación de diversa bibliografía fue fundamental para poder llevar a cabo una aproximación histórica que facilitase la comprensión de la figura, siendo el estudio de la evolución iconográfica acerca del misterio de la Inmaculada Concepción el punto clave. Al profundizar en esta cuestión se descubrió que tuvo un desarrollo lento, donde los hechos sucedidos y la comparación entre los cambios en la representación y la obra objeto de estudio, sirvieron de apoyo para llegar a la conclusión hipotética de que la obra podría haber sido realizada en la primera mitad del siglo XVII.

El estudio técnico ha permitido conocer en profundidad los diferentes elementos que componen la obra, así como su proceso de construcción. Gracias a la documentación fotográfica con microscopía USB se pudo determinar tanto el tipo de madera utilizada como a realizar una hipótesis acerca de los estratos de repolicromía, así como descubrir elementos ocultos en el interior del soporte con la técnica de rayos X.

Con ello y, junto al análisis del estado de conservación que presenta, se ha podido plantear una propuesta de intervención. Esta propuesta se ha realizado bajo una premisa, la cual tiene como objetivo la conservación de la pieza. Se decidió este tipo de intervención por estar ante una obra de carácter religioso. Este tipo de obras tienen un gran valor devocional y es fundamental la comunicación con el propietario y la comunidad acerca de los procesos a realizar sobre la obra. Así, quedaría pendiente trasladar la propuesta para establecer un diálogo entre fieles y diócesis, con el fin de tomar una decisión sobre cómo abordar la restauración de la pieza, siendo el conjunto de este trabajo la base para abordar ese diálogo.

Finalmente, el plan de conservación preventiva propuesto abarca de forma general los distintos factores de deterioro. En este plan se han establecido y recomendado unas pautas en relación al estado de conservación de la obra y a los recursos que pueda acceder la comunidad, pues lo primordial es actuar ante estos riesgos. Con ellos, se podrá minimizar su degradación.

11. BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ SÁNCHEZ, C. *La escultura en madera policromada: Degradaciones causadas por la inadecuada ejecución de la técnica, defectos e incompatibilidad de materiales*. 2001. [Consulta: 02-06-2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/36731>

BERNAL CASANOVA, J. La restauración de la escultura de la Inmaculada de la ermita de Singla (Caravaca). En: *XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. NIETO PÉREZ, M., et al. Murcia, Murcia Consejería de Cultura, 2004. ISBN: 84-606-3984-3

CARRERAS RIVERY, R.; PÉREZ MARÍN, E. *Maderas en bienes culturales europeos. Identificación microscópica y casos prácticos*. 2018. [Consulta: 02-06-2021]. Disponible en: <https://lectura.unebook.es/viewer/9788490487884>

CARRIÓN GÚTIEZ, A. *Plan Nacional de Conservación Preventiva*. 2018. [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/plan-nacional-de-conservacion-preventiva_2032/

CECCHIN, S. Texto y contexto de la Definición dogmática de la Inmaculada Concepción. En: *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*. Instituto Teológico de Murcia O.F.M., 2004. Vol. 20, Nº 37-38. ISSN 0213-4381 [Consulta: 14-04-2021] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1005178>

CORNELLES MÍNGUEZ, V. Hacer visible lo indefinible: iconografías de la Inmaculada Concepción. En: GONZÁLEZ TORNEL, P. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca. Unblemished Mary: politics and religiosity in baroque Spain*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. ISBN 978-84-482-6202-0

CORTIJO ARTIAGA, P. *Destrucción y recuperación del patrimonio artístico y religioso de Cuenca (1931-1956)*. Moral Roncall, Antonio Manuel y Lluïl Peñalba, Josué (dir.). Tesis Doctoral. Universidad de Alcalá, 2019. [Consulta: 03-05-2021]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=266050>

Tinuvín® 292 es un estabilizador líquido que reduce los efectos dañinos de las radiaciones UV en los barnices a base de resinas sintéticas y naturales. C.T.S España, (Sin fecha), *Tinuvín® 292*, Madrid. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/112-tinuvin-292>

DE LA COLINA TEJEDA, L. *El oro en hoja: Aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas*. Pereda Piquer, Javier (dir.). Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001. [Consulta: 03-06-2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7082/>

DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Ed. Universitat Politècnica de València, 2013. ISBN 978-84-8353-996-2

ESCOBAR CORREA, J. G. *Ave Maria, Gratia Plena: Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción*. Chicangana-Bayona, Yobenj (dir.). Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2012. Consulta: 12-04-2021] Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/21119>

GAÑÁN MEDINA, C. *Técnicas de la escultura policroma*. Miñarro López, Juan Manuel (dir.). Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 1998. [Consulta: 02-06-2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/52423>

GONZÁLEZ TORNEL, P. Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII. En: *Magallánica: revista de historia moderna*. Argentina, 2016. Vol. 3, Nº 5. ISSN 2422-779X [Consulta en línea: 25-03-2021] Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2002>

GONZÁLEZ TORNEL, P. Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca. En: GONZÁLEZ TORNEL, P. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca. Unblemished Mary: politics and religiosity in baroque Spain*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. ISBN 978-84-482-6202-0

LLORENS HERRERO, M., CATALÀ GORGUES, M. A. *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. 2007. [Consulta: 11-03-2021] Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3382>

MARCON, P. Fuerzas físicas. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. . [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_1.pdf

MARCOS RÍOS, J.A. *La escultura policromada y su técnica en Castilla siglo XVI-XVII*. Parés Parra, José Luis (dir.). Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1999. [Consulta: 03-06-2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1749/>

MARTÍNEZ DE MARAÑÓN YANGUAS, M. Los planes de protección de colecciones aplicados a los lugares de culto. En: *Conservación preventiva en lugares de culto*. ENRÍQUEZ, G. Y HERRÁEZ, J. A. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012. ISBN: 978-92-0-000040-9 [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/conservacion-preventiva-en-lugares-de-culto-actas-de-las-jornadas-celebradas-en-el-instituto-del-patrimonio-cultural-de-espana_3771/

NAVARRO GARCÍA, M. *La incautación, conservación y restauración de la escultura sacra durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra en la ciudad de Murcia*. Carabal Montagud, M^a Ángeles, Santamarina Campo, Virginia y Moreno Ribelles, Enrique (dir.). Trabajo Fin de Máster. Máster en Conservación y Restauración, Universitat Politècnica de València, 2017. [Consulta: 03-05-2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/89280>

PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica: La Inmaculada Concepción en Granada*. López-Guadalupe, Juan Jesús (dir.). Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2011. [Consulta: 12-04-2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/19560>

PORTÚS PÉREZ, J. La Inmaculada como pintura perfecta de Dios. En: GONZÁLEZ TORNEL, P. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca. Unblemished Mary: politics and religiosity in baroque Spain*. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana, 2017. ISBN 978-84-482-6202-0

ROBERT WALLER, R. y S. CATO, P. *Disociación*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_3.pdf

RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R. Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. España, 2009. Nº 40. ISSN 0210-962X [Consulta: 02-06-2021] Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/278>

SAAVEDRA ARIAS, R. *El patrimonio artístico español durante la Guerra Civil (1936-1939): política e ideología en las <<dos Españas>>*. Barrio Alonso, Ángeles (dir.) Universidad de Cantabria, 2013. [Consulta: 03-05-2021]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10902/2430>

SANZ SERRANO, M. J. El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros. En: *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. España, 1995. Nº 8. p. 73-101. ISSN 1130-5762 [Consulta: 12-04-2021] Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/14579>

Situación actual de nuestra iglesia. En: *Kelatza: gaceta cultural de Villar del Humo (Cuenca)*. Nº 26. Asociación Cultural Kelatza, 2019

STANG, T. y KIGAWA, R. *Combatiendo las plagas del patrimonio cultural*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_6.pdf

STEWART, D. *Fuego*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_4.pdf

STRATTON, S. La Inmaculada Concepción en el arte español. En: *Cuadernos de arte e iconografía*. España, 1988. Tomo 1, Nº2. ISSN 0214-2821 [Consulta: 08-04-2021] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1402139>

TÉTREAU, J. *Contaminantes*. Canadá: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2009. [Consulta: 16/07/2021] Disponible en: https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_7.pdf

RECURSOS WEB

Catálogo de Patrimonio Cultural. Portal de Cultura de Castilla-La Mancha. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. [Consulta en línea: 12/04/2021] Disponible en: <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/abrigo-de-pena-del-escrito>

Consulta descriptiva y gráfica de datos catastrales de bien inmueble. Sede Electrónica del Catastro. [Consulta en línea: 01/07/2021] Disponible en: <https://www.sedecatastro.gob.es/>

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Esquema de la planta de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción. Planta digitalizada por la autora del TFG. En: *Catálogo monumental de la Diócesis de Cuenca*. p. 381. Disponible en: ANEXO 1

Figura 2. Vista del exterior de la Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción. [Consulta: 03-06-2021]. Disponible en: <https://zascandileando.com/cuenca/villar-del-humo-serrania/>

Figura 6. *Inmaculada Concepción*, Anónimo, ca. 1500. Museo de Bellas Artes, Valencia [Consulta: 11-03-2021]. Disponible en: https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/inicio?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=169452252&_101_type=content&_101_urlTitle=inmaculada-concepci-2

Figura 7. *Inmaculada Concepción*, atrib. Juan de Mesa, 1615-1627. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. [Consulta: 11-03-2021]. Disponible en: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-una-inmaculada-juan-mesa-venta-135458-1540725093-201810290255_noticia.html

Figura 8. *Inmaculada Concepción*, atrib. Pedro de Mena, 1646-1688. Museo Sorolla, Madrid. [Consulta: 11-03-2021]. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla/colecciones/colecciones-del-museo/escultura/inmaculada-concepcion.html>

Figura 9. *Virgen*, Pelayo Mas Castañeda. Convento de las Concepcionistas, Toledo. [Consulta: 10-07-2021]. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/65595512@N00/5600168312/>

Figura 10. Coro destruido en la Guerra Civil, Pelayo Mas Castañeda, Convento de San Clemente, Toledo. [Consulta: 13-07-2021]. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/65595512@N00/5600216002/in/photostream/>

Figura 19. *Árbol de Jesé*, Gil de Siloé, 1483-1486. Retablo de la Capilla de la Concepción, Catedral de Burgos. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <http://esculturacastellana.blogspot.com/2013/01/retablos-ix.html>

Figura 20. *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, Gil de Siloé, 1483-1486. Retablo de la Capilla de la Concepción, Catedral de Burgos. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <https://maravillasdeespana.blogspot.com/2018/10/la-catedral-de-burgos-vlas-capillas-del.html>

Figura 21. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Anónimo, siglo XIV. Museo del Prado, Madrid. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-la-virgen-y-el-nio/a0eb7ac0-5d3c-412f-ab40-5ba935d543dc>

Figura 22. *Purísima*, Juan de Juanes, ca. 1575. Iglesia de la Compañía, Valencia. [Consulta: 03-04-2021]. Disponible en: <https://www.evangelizarconelarte.com/el-lenguaje-secreto-de-los-s%C3%ADmbolos/s%C3%ADmbolos-y-alegor%C3%ADas/>

Figura 23. *Inmaculada Concepción*, Gregorio Fernández, 1623. Iglesia del Convento de la Concepción del Carmen, Valladolid. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/03/theatrum-inmaculada-interpretacion.html>

Figura 24. *Inmaculada Concepción*, Gregorio Fernández, 1626. Capilla de la Inmaculada de la Catedral de Astorga, León. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/571957221420102579/>

Figura 25. *La Cieguecita*, Juan Martínez Montañez, 1628. Capilla de La Cieguecita, Catedral de Sevilla. [Consulta: 03-07-2021]. Disponible en: <https://www.catedraldesevilla.es/obras/la-ciegueta/>

Figura 26. *Inmaculada del facistol*, Alonso Cano, 1655. Catedral de Granada. [Consulta: 03-04-2021]. Disponible en: <https://catedraldegranada.com/sala-exposicion/esculturas/>

Figuras 32, 35, 48, 49, 51, 52, 63, 71, 80 y 81. Radiografía y detalles de la radiografía realizada por José Antonio Madrid García.

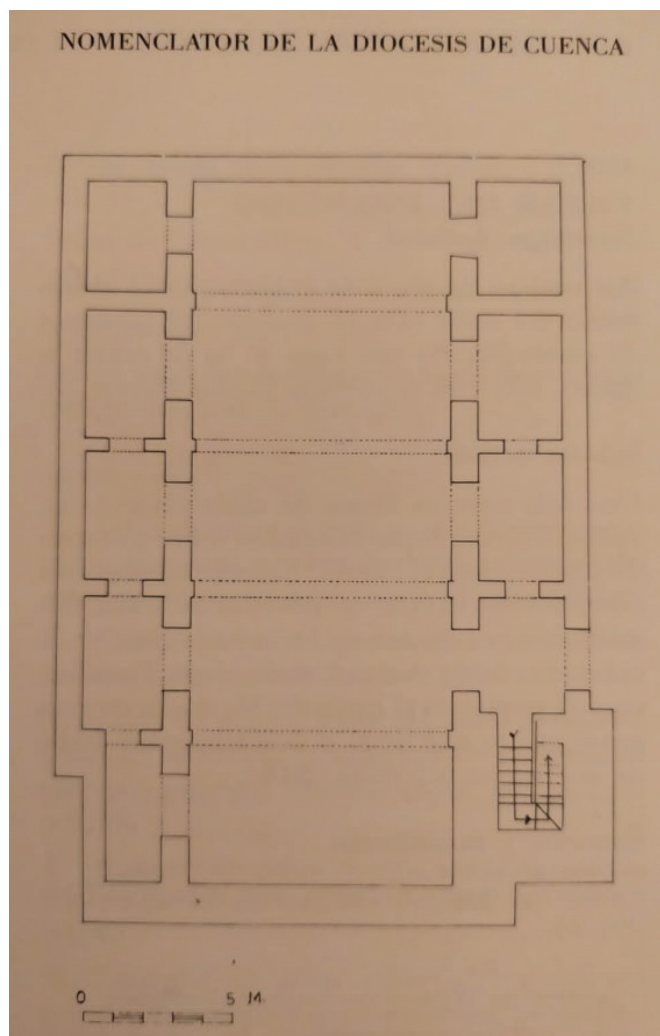
Figuras 17, 18, 30, 31, 39, 98, 99, 100 y 101. Elaboración de la autora del TFG en *Adobe Illustrator CS6*

Figuras 3, 4, 5, 11, 12, 13-16, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41-44, 45, 46, 47, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86-88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 y 97. Fotografías tomadas por la autora del TFG

13. ANEXOS

13.1. ANEXO I. PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

En esta fotografía aparece la planta de la Iglesia, la cual se digitalizó para poder comprenderla mejor. Esta fotografía se realizó al libro: *Catálogo monumental de la Diócesis de Cuenca*. p. 381.



13.2. ANEXO II. FICHA TÉCNICA DE LA OBRA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

FICHA TÉCNICA

AUTOR: Desconocido		TEMA: Religioso	
TÍTULO: Inmaculada Concepción			
TÉCNICA: Talla de madera dorada y policromada			
FIRMA:		FECHA: ca. Primera mitad siglo XVII	
MEDIDAS (en cm):	Altura: 57 (con aureola)	Anchura: 23	Profundidad: 17
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo, principalmente por las repolicromías			

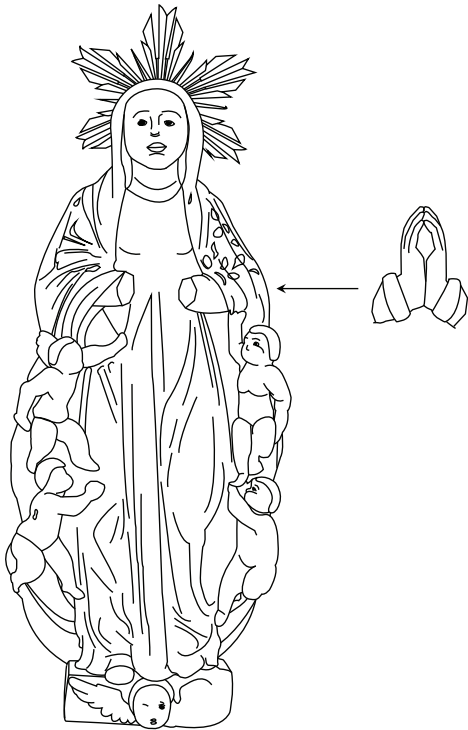
FOTOGRAFÍAS INICIALES



ANVERSO



REVERSO

SOPORTE			
SOPORTE LÍGNEO: ASPECTOS TÉCNICOS			
DIMENSIONES (en cm):	Altura: 52	Anchura: 23	Espesor: 17
TIPO DE MADERA: Conífera, posiblemente pino			
CORTE:	Mecánico: <input type="checkbox"/>	Manual: <input checked="" type="checkbox"/>	
TIPO DE REFUERZO:	Unión viva: <input checked="" type="checkbox"/> Elementos internos:	Unión a media madera: <input type="checkbox"/>	Otra:
REFUERZO DE JUNTAS	Estopa: <input type="checkbox"/>	Tela: <input checked="" type="checkbox"/>	Pergamino: <input type="checkbox"/>
CROQUIS DE CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE			
			
Figura tallada a partir de un único bloque			



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

SOPORTE LÍGNEO: ESTADO DE CONSERVACIÓN	
ATAQUES BIOLÓGICOS: NO	Insectos: <i>Anobium punctatum</i> : <input type="checkbox"/> <i>Hylotrupes bajulus</i> : <input type="checkbox"/> <i>Lyctus brunneus</i> : <input type="checkbox"/> Otro: <input type="checkbox"/> Hongos: <input type="checkbox"/> Tipo: <input type="checkbox"/>
ALABEOS: NO	Cóncavos: <input type="checkbox"/> Convexos: <input type="checkbox"/>
DEFECTOS EN LAS JUNTAS: <input type="checkbox"/> FRAGMENTOS DESAPARECIDOS: <input type="checkbox"/>	
GRIETAS: <input checked="" type="checkbox"/>	AGUJEROS: <input checked="" type="checkbox"/> PÉRDIDA: <input checked="" type="checkbox"/>
NUDOS: <input type="checkbox"/>	CLAVOS: <input checked="" type="checkbox"/> EROSIÓN: <input checked="" type="checkbox"/>
QUEMADOS: <input type="checkbox"/>	HUMEDAD: <input type="checkbox"/>
OXIDACIÓN: <input type="checkbox"/>	
SUCIEDAD:	Barro: <input type="checkbox"/> Cal: <input type="checkbox"/> Pintura: <input type="checkbox"/> Aceite: <input type="checkbox"/> Cera: <input checked="" type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input type="checkbox"/> Polvo: <input checked="" type="checkbox"/> Otros: <input type="checkbox"/>
SOPORTE LÍGNEO: INTERVENCIONES ANTERIORES	
ELIMINACIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>	SUSTITUCIÓN DE TRAVESAÑOS: <input type="checkbox"/>
REBAJE: <input type="checkbox"/>	ENGATILLADOS: <input type="checkbox"/>
COLAS DE MILANO: <input type="checkbox"/>	OTROS: <input type="checkbox"/>



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales



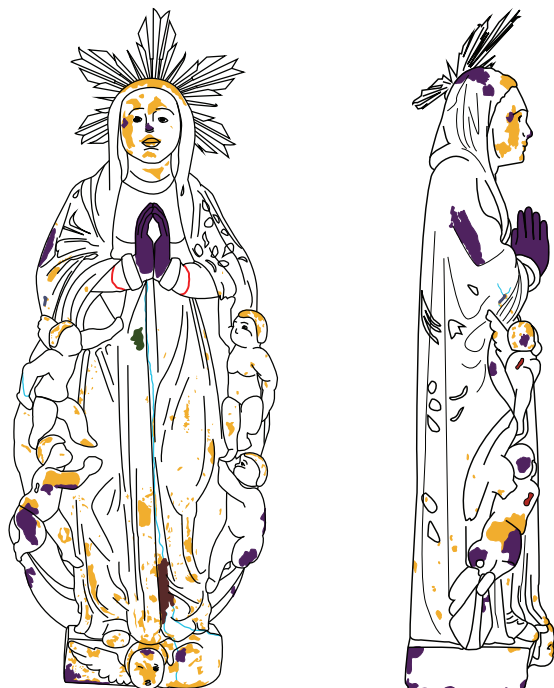
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

CAPAS PICTÓRICAS: ASPECTOS TÉCNICOS			
PREPARACIÓN:			
TIPO DE PREPARACIÓN:	Tradicional: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>	Imprimación: <input type="checkbox"/>
COLOR:	Blanca: <input checked="" type="checkbox"/>	Coloreada: <input type="checkbox"/>	
AGLUTINANTE:	Aceite: <input type="checkbox"/>	Cola: <input checked="" type="checkbox"/>	Comercial: <input type="checkbox"/>
GROSOR (en mm):	Medio: <input checked="" type="checkbox"/>	Fino: <input checked="" type="checkbox"/>	Grueso: <input type="checkbox"/>
PELÍCULA PICTÓRICA:			
TÉCNICA:	Óleo: <input checked="" type="checkbox"/>	Temple: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>
		Acrílico: <input type="checkbox"/>	Dorado: <input type="checkbox"/>
GROSOR DE LA PELÍCULA PICTÓRICA: (en mm)	Gruesa: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>
TEXTURA:	Empastes: <input type="checkbox"/>	Fina: <input checked="" type="checkbox"/>	Mixta: <input type="checkbox"/>
DIBUJO SUBYACENTE: <input type="checkbox"/>			
BARNIZ:			
TIPO DE BARNIZ:			
CAPAS PICTÓRICAS: ESTADO DE CONSERVACIÓN			
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Bueno: <input type="checkbox"/>	Regular: <input type="checkbox"/>	Malo: <input type="checkbox"/>
		Muy malo: <input checked="" type="checkbox"/>	
DEFECTO DE TÉCNICA:	Grietas prematuras: <input type="checkbox"/>	Descohesión: <input checked="" type="checkbox"/>	Piel de naranja: <input type="checkbox"/>
ALTERACIÓN QUÍMICA:	Cambio cromático (pigmento): <input checked="" type="checkbox"/>	Transparencia (aglutinante): <input type="checkbox"/>	
CRAQUELADURAS O GRIETAS:	Envejecimiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Falsas: <input type="checkbox"/>	
CAZOLETAS:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	LAGUNAS: Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	ABOLSAMIENTOS: Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>
PULVERULENCIA:	Si: <input type="checkbox"/> No: <input checked="" type="checkbox"/>	EROSIÓN: Si: <input checked="" type="checkbox"/> No: <input type="checkbox"/>	OTROS:
QUEMADOS:	Granulaciones: <input type="checkbox"/>	Ampollas: <input type="checkbox"/>	Cráteres: <input type="checkbox"/>
HUMEDAD:	Pasmados: <input type="checkbox"/>	Manchas: <input type="checkbox"/>	Microorganismos: <input type="checkbox"/>

ALTERACIÓN DEL BARNIZ:	Intensa: <input checked="" type="checkbox"/>	Media: <input type="checkbox"/>	Suave: <input type="checkbox"/>	
	Oxidación: <input checked="" type="checkbox"/>	Amarilleamiento: <input checked="" type="checkbox"/>	Pérdida de transparencia: <input type="checkbox"/>	
SUCIEDAD SUPERFICIAL:	Pasmado: <input type="checkbox"/>	Aplicación irregular: <input checked="" type="checkbox"/>	Aspecto:	
	Polvo: <input checked="" type="checkbox"/>	Hollín: <input type="checkbox"/>	Gasa: <input type="checkbox"/>	Cera: <input type="checkbox"/>
	Deyecciones: <input type="checkbox"/>	Barro:	Otros:	
INTERVENCIONES ANTERIORES				
PROTECCIÓN: <input type="checkbox"/>		LIMPIEZA: <input type="checkbox"/>		
REPINTES: <input type="checkbox"/>		ESTUCOS: <input type="checkbox"/>		
OTROS: Repolicromías				

CROQUIS DE DAÑOS

PELÍCULA PICTÓRICA (ANVERSO)



Leyenda

- Lágunas de p.pictórica y preparación.
- Grietas.
- Rotura unión.
- Clavos que dañan la superficie.
- Pérdida de soporte.
- Lágunas película pictórica.
- Daño provocado por fuego.
- Eliminación del soporte.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

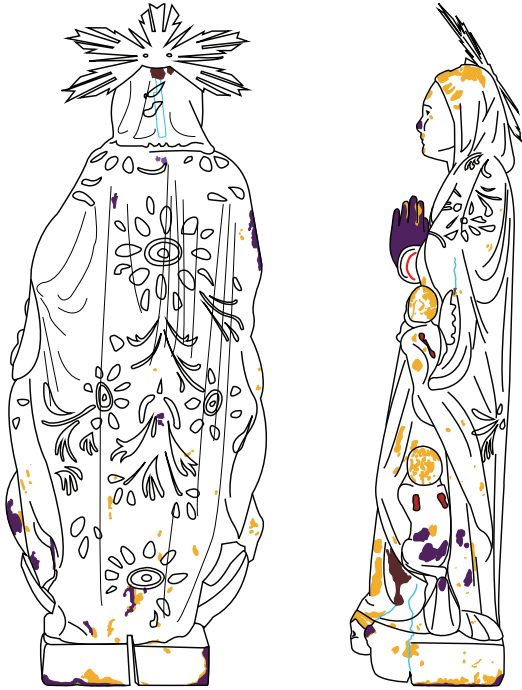


Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales










FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

SOPORTE (REVERSO)



Leyenda

-  Lágunas de p.pictórica y preparación.
-  Grietas.
-  Rotura unión.
-  Clavos que dañan la superficie.
-  Pérdida de soporte.
-  Lágunas película pictórica.
-  Eliminación del soporte.