

TFG

**ESTADO DE CONSERVACIÓN Y
PROPUESTA DE INTERVENCIÓN
DE UN *NIÑO JESÚS TRIUNFANTE* DE LA
ESCUELA BARROCA ANDALUZA EN EL
MUSEO DE LA CIUDAD (VALENCIA)**

Presentado por Virginia Olmedo Cortés

Tutor: José Vicente Grafiá Sales

Cotutor: Jose Antonio Madrid García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

Resumen

El estudio propuesto se trata de una aproximación al estado de conservación y propuesta de intervención de una imagen de un *Niño Jesús Triunfante*. Pasos necesarios para una puesta en valor de esta singular escultura.

La imagen, como caso de estudio, de madera policromada del siglo XVII, que se encuentra en el Museo de la Ciudad, en Valencia, nos sirve como pretexto en la introducción de las posibles similitudes con las obras de Juan Martínez Montañés y la escuela Barroca andaluza.

Palabras clave

Talla policroma | Niño Jesús | Estado de conservación | Propuesta de intervención | Martínez Montañés | Escuela andaluza | Siglo XVII

Abstract

This research paper treats about an approximation to the preservation condition and intervention proposal of a representation of a Triumphant Child Jesus.

The statue - as a case study - made out of policromated wood in the 17th century, which is in the Museo de la Ciudad, in Valencia, serves as pretext in the introduction of the possible similarities with Juan Martínez Montañés's works and the Baroque Andalusian school.

Key Words

Polychrome sculpture | Child Jesus | Preservation condition | Intervention proposal | Martínez Montañés | Andalusian school | 17th Century

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. APROXIMACIÓN DOCUMENTAL	7
3.1. El Barroco en España: escuela castellana y andaluza	7
3.2. La figura de Juan Martínez Montañés	8
3.3. <i>Niños Jesús</i> de Martínez Montañés	9
3.3.1. Presentación de <i>Niños Jesús vestidos</i>	13
3.3.2. Otros <i>Niños Jesús</i>	14
4. LA MADERA POLICROMADA EN ANDALUCÍA	15
4.1. La policromía en las esculturas de madera	16
4.2. El soporte de las tallas religiosas	17
4.3. La técnica en las esculturas policromadas.....	17
5. CASO DE ESTUDIO	19
5.1. Descripción iconográfica	19
5.2. Descripción técnica	20
5.3. Estado de conservación	22
5.4. Propuesta de intervención	25
6. CONCLUSIONES	27
7. BIBLIOGRAFÍA	32
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	34
9. ANEXO	36

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se realiza un estudio de una imagen del siglo XVII como caso de estudio, en concreto de un *Niño Jesús Triunfante* de madera policromada, en el cual, mediante el análisis de sus patologías y su estado de conservación, se proponen unas medidas conservativas y de restauración.

La escultura, ubicada en el Museo de la Ciudad, en Valencia, no aparece con autor en su ficha del museo, pero tras comparaciones con otras obras, se cree con gran probabilidad que pertenece a la escuela de Juan Martínez Montañés (1568-1649), considerado el *Dios* de la madera en este siglo. Previamente al estudio de la obra se recopilaban datos de la vida del escultor, relacionando así sus realizaciones con la obra de estudio. Este gran artista, figura determinante en la historia española de la escultura en madera policromada, llevó a cabo sus trabajos como cabeza de la escuela barroca andaluza, a la que pertenece este caso de estudio.

En cuanto al estado de conservación del *Niño Jesús Triunfante* (o *Victorioso*) de este ensayo, presenta añadidos en los brazos, en los que se puede ver que se trata de una madera diferente a la primigenia. Además, tiene rodeando la cara, entre la cabellera y el rostro, una pérdida de policromía que puede indicar una *máscara*; también se puede deducir, por sus características, que originalmente la pieza iba vestida con algún ropaje, tratándose de un *Niño Jesús vestido*, probablemente para actos procesionales.

Como puede verse, presenta muchas patologías en todo el cuerpo por roces y una incorrecta manipulación y/o conservación, lo que conlleva a la visión de zonas en las que se ve pan de oro y otras que no, además de rozaduras, grietas y craquelados.

Cabe destacar que, a la pieza en cuestión, al estar en sala en una vitrina específica para ella, no se le ha podido realizar un estudio analítico más profundo, como es el uso de los Rayos X, pues no se pudo trasladar para tal fin.

El estudio de la obra se puede dividir en tres partes; en primer lugar, se realizó un examen técnico de la obra en el que se elaboró un estudio fotográfico, una ficha técnica y un diagrama de daños.

En segundo lugar, se analizaron los aspectos semejantes a las obras de J. Martínez Montañés, buscando referentes conocidos en diferentes fuentes de información.

Por último, habiendo analizado *a priori* el estado de conservación de la pieza, se pone en valor diferentes propuestas conservativas y de restauración.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se han planteado inicialmente unos objetivos generales que se pretenden cumplir:

- Aproximación a la pieza caso de estudio *Niño Jesús Triunfante*, del Museo de la Ciudad de Valencia.
- Puesta en valor de la misma, a través del estudio de conservación y propuesta de intervención.

Y como objetivos específicos se establecen:

- Clasificación de la información bibliográfica sobre el caso de estudio y la corriente artística andaluza del siglo XVII.
- Análisis iconográfico y estilístico.
- Realización de una ficha técnica.
- Definición técnica constructiva del caso de estudio.
- Comparación con la obra de Juan Martínez Montañés.
- Descripción del estado de conservación.
- Elaboración de la propuesta de intervención.

En cuanto a la metodología a seguir en este proyecto:

- Estudio de la pieza a partir de la visita al Museo de la Ciudad, donde se ubica mediante el examen fotográfico y organoléptico de la misma.
- Búsqueda y recopilación de información de posibles autores de la pieza y de su corriente artística en diversas bibliotecas, como la de la Universitat Politècnica de València (UPV) o la Biblioteca Pública de Valencia, además de artículos o proyectos de grado en Riunet.
- A partir de su observación, búsqueda de información técnica sobre la obra.
- Recopilación de todos los datos posibles sobre su procedencia, técnica y las patologías encontradas.

3. APROXIMACIÓN DOCUMENTAL

3.1. EL BARROCO EN ESPAÑA: ESCUELA CASTELLANA Y ANDALUZA

El siglo XVII es el más completo del arte español. En conjunto las artes plásticas españolas culminan en esta época. Así pues, en este siglo la escultura española es caracterizada por el realismo, pero en mayor medida, por el expresionismo.

Ascetismo y misticismo nos deparan las formas más elevadas para llegar a Dios, se medita sobre la muerte y se hace frecuente el tema de San Bruno con la calavera en la mano. No hay prácticamente escultura civil, también es significativa la decadencia o casi desaparición de la escultura funeraria.

Casi todas las obras se hacen en madera policromada. La pintura de las imágenes adquiere una valoración muy alta. Las esculturas, pintadas por buenos artistas, tratan de conseguir sobre la madera los mismos efectos que sobre el lienzo: las sombras, las matizaciones, etc., con el fin de exaltar el naturalismo, logrando un efecto de vida tan hondo en determinadas obras que parecen auténticamente naturales.¹

a) Castilla

Destaca Gregorio Fernández (1576-1636), caracterizando su estilo el convencionalismo de los ropajes que se doblan angulosamente, queriendo acentuar en la escultura el contraste lumínico –tenebrista– que distingue a la pintura de aquel momento. Son tan sensibles las superficies de sus figuras que se intuye la carne, estudiando con atención el cuerpo humano. En la excelente policromía de sus obras predominan los tonos mates, muy naturalistas, creando la pintura llagas y heridas.

Entre sus obras destacan los arcángeles *San Gabriel* (fig. 1) y *San Rafael*, de la iglesia de San Miguel de Valladolid. En estas obras, Fernández continúa fundamentalmente la estética manierista: figuras alargadas y elegantes, paños de formas redondeadas, expresión calmada y dulce.

Otro escultor que destaca en Madrid y cabe mencionar es el portugués Manuel Pereira (1588-1683), siendo sus obras más populares las imágenes de *San Bruno*, uno conservado en la Academia de Bellas Artes de Madrid y



Fig.1: *San Gabriel*. Gregorio Fernández.



Fig.2: *San Bruno*. Manuel Pereira.

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. *Historia de la escultura*, p. 253-254



Fig.3: *Inmaculada*. Alonso Cano.

el otro en la Cartuja de Burgos. En ambos, Pereira logró estampar la profunda meditación del santo cartujo.

b) Andalucía.

En Sevilla, además de Martínez Montañés, destaca Pedro Roldán (-1700), autor del retablo mayor del Hospital de la Caridad. En medio de una exuberante arquitectura barroca, donde se usa ya el orden salomónico, vemos una gran representación del *Entierro de Cristo*, interpretado como si de una pintura se tratara. En Granada, su principal impulsor fue Alonso Cano (1601-1667). Imita los tipos y técnica de Montañés, prefiriendo después los rasgos sintéticos, y realiza en Sevilla la finísima *Inmaculada* de la iglesia de San Julián. Propende a la creación de modelos geométricos, por lo común de perfil oval o de huso; ojos, nariz y boca se someten a este mismo proceso de estilización idealista, prolongando los ideales del Renacimiento.

3.2. LA FIGURA DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Juan Martínez Montañés² (Alcalá la Real, 1568-Sevilla, 1649), escultor sobresaliente en madera policromada, fue junto a Gregorio Fernández, una figura culminante del realismo barroquizante del ambiente de piedad y devoción, característico de la Contrarreforma del siglo XVI y XVII.

En su época fue conocido como el *Lisipo andaluz* y también como el *Dios de la madera* por la gran facilidad y maestría que tenía al trabajar con dicho material. Su arte se inspiró en el natural y su producción tiene unas características más clasicistas y manieristas que propiamente barrocas, aunque al final de su carrera apuntó al realismo barroquizante.

En su trayectoria profesional se desarrollaron varias etapas, entre las que destacan el periodo formativo (1589-1605), influido por el dramatismo de Gregorio Fernández, con sus obras más famosas, como el *San Cristóbal* (tallado en 1597) de la iglesia del Salvador en Sevilla y el *San Jerónimo* de las Clarisas de Llerena en Badajoz; el periodo magistral (1605-1620), resaltando el *Cristo de la Clemencia* (sacristía de la catedral de Sevilla), una obra maestra, con modelado perfectísimo y un estudio propio de bronce. La cara ofrece serenidad admirable, muy clásica. Toda la talla emana emoción sin recurrir a lo trágico. Las proporciones y el carácter escurridizo



Fig.4: *San Cristóbal*. Martínez Montañés.

² HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés. El lisipo andaluz (1568-1649)*



Fig.5: Monumento a Martínez Montañés en la plaza del Salvador (Sevilla).

de la talla acercan esta obra a los Cristos de Doménikos Theotokópoulos, *El Greco*.³

En la década de 1630 trabajó junto con su discípulo Juan de Mesa, y entre 1630-1643, como apoteosis final de su trabajo, destaca el periodo plenamente barroco del artista.

Su obra influyó en escultores como Alonso Cano y Juan de Mesa, de quienes fue maestro, y también en los principales pintores de la escuela sevillana del siglo XVII, entre ellos Velázquez y Zurbarán. El pintor y tratadista de arte Francisco Pacheco mantuvo con él una estrecha relación y a menudo policromó sus estatuas.⁴

A su muerte, Montañés dejaba en marcha un gran taller y una extraordinaria fama. El mejor de sus discípulos, Juan de Mesa (1583-1627), autor de un gran número de imágenes procesionales, careció de notoriedad en su época. Se formó con Montañés reflejando sus tipos y conceptos formales, pero curiosamente influyó sobre su propio maestro.⁵

3.3. NIÑOS JESÚS DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS

El tema iconográfico del Niño Jesús como figura exenta ha sido interpretado desde época paleocristiana y gótica, singularmente por el franciscanismo, volviendo a resurgir en primer plano su representación a partir del bajo renacimiento, debido a la exégesis cristiana del momento.

A partir del siglo XIV se desarrolla en toda Europa una veneración creciente por la figura del Niño Jesús desnudo, que perdurará hasta nuestros días. Los precedentes más directos de las esculturas exentas del Niño Jesús los encontramos en dos localizaciones: Italia y Centroeuropa.

En el transcurso del siglo XVII, ya con una estética barroca, se fueron consolidando distintas modalidades iconográficas partiendo de la figura de un desnudo infantil que permitía adaptar su aspecto a las necesidades del calendario litúrgico.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. *Historia de la escultura*, p. 262

⁴ BIOGRAFÍAS Y VIDAS. La enciclopedia biográfica en línea http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/martinez_juan.htm consulta: 2016-06-28

⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. *Op. Cit.* p. 263



Fig.6: Mapa de España donde se muestran los Niños Jesús que se nombrarán a continuación, donde se puede ver que este tipo de imagen concreta se encuentra en mayor número en Andalucía, concretamente en Sevilla.

Entre este estilo barroco andaluz destaca nuestra obra caso de estudio, con las mismas características propias de estas imágenes, en las que destaca la posición de descanso en una pierna y manteniendo el equilibrio en la otra, la actitud naturalista de los brazos bendiciendo, el pelo típico de dicha corriente artística y la peana en la que se apoya la figura.

Esta pieza, creada, como en las mencionadas a continuación, en el siglo XVII, se ubica en Andalucía, de donde son originarias el resto del mismo círculo, más concretamente en Sevilla.

Montañés crea hacia 1606 el tipo del *Niño Jesús* desnudo, bendiciendo, en actitud naturalista. Un ejemplar conserva la Cofradía del Sagrario de Sevilla.

El tema del Niño Jesús desnudo fue habitual en el arte barroco andaluz; y en él acertaron los artistas a expresar un ideal de gracia y simpatía.⁶

⁶ INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

http://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/nino_jesus_sagrario.html?mobile=true consulta: 2016-06-30



Fig.7: Niño Jesús de Vitoria de Martínez Montañés (frontal y dorsal).

Su cabeza ofrece la serenidad de su rostro, envuelto en cabellera leonina, centrada por el tupé, tan característico del autor. La grandiosa serenidad y equilibrio de esta figura hunde sus raíces en el mundo clásico.⁷

- Niño Jesús de Vitoria (fig. 7): se sitúa cronológicamente en el primer tercio del siglo XVII y está vinculado con el círculo de Montañés. En la actualidad forma parte de los fondos de la Diputación Foral de Álava y hoy se encuentra depositada en el Museo Diocesano de arte sacro de Vitoria.

El anterior propietario confesó que esta imagen se conocía popularmente como el *Niño Jesús de Praga* y que una vez al año se llevaba en procesión por las calles del casco antiguo de Vitoria hasta la actual catedral de Santa María.

Este Niño Jesús está de pie, sobre una peana dorada de perfil rectangular con tres cuerpos, de los que el central es el más saliente, y decorado con gallones y costillas avolutadas coetáneas a la talla. Jesús aparece desnudo, aunque a juzgar por las huellas que tiene en su policromía se sabe que estuvo vestido. Está en actitud de bendecir, con sus brazos abiertos en acogida, descansando el peso del cuerpo sobre su pierna izquierda, mientras que adelanta la derecha, o *contrapposto*.



Fig.8: Niño Jesús vinculado a Martínez Montañés, de Alcalá del Río.

La construcción es de carnes blandas, vientre abultado y curva inguinal y ombligo bien marcados. Su rostro expresa serenidad, pero no olvida la inocencia propia de un niño. Tiene una mirada penetrante, que consigue con unos grandes ojos de vidrio de color pardo. Las cejas son finas, la nariz recta y la boca pequeña de labios delgados, pero bien perfilados. El cabello es oscuro, abundante y tupido, ensortijado y con un marcado tupé o moña característica de las esculturas de raíz 'montañesina'. Por la espalda se advierte con más claridad la curvatura que su postura ejerce sobre su cuerpo, la suavidad de sus carnes y sus respingonas nalgas con sus dos hoyuelos laterales.⁸

Niño Jesús de Alcalá del Río (fig. 8): imagen perteneciente a la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Alcalá del Río (Sevilla). Se enmarca dentro de la producción artística de la escuela de Sevilla de mediados del XVII, de autor desconocido, pero siguiendo los modelos establecidos por Montañés y Juan de Mesa.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan Martínez Montañés. El lisipo andaluz (1568-1649)*, P.72

⁸ BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R. *Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria*.



Fig.9: *Niño Jesús* de Sevilla de Martínez Montañés.



Fig.10: *Niño Jesús* de Sevilla de Martínez Montañés (radiografía).

Se trata de una escultura de bulto redondo en madera, de pie, en actitud de bendecir con su mano derecha. Se asienta sobre un cojín dorado apoyado sobre una peana de época que posee molduras doradas en oro fino y policromía jaspeada en los fondos. Presenta una encarnadura al óleo y barniz en protección.⁹

Niño Jesús del Sagrario, Sevilla (fig. 9 y 10): representa a Jesús niño, desnudo y erguido con los pies sobre un cojín y las manos alzadas en actitud naturalista de bendecir. Sin embargo, la morfología de las manos no es la primitiva concebida por Montañés. En 1629, por encargo de la cofradía, el pintor Pablo Legot (1598-1671) realizó unas nuevas manos a la escultura, probablemente de plomo.

Es una emblemática obra de escultura barroca, pues fija la versión definitiva de esta popular iconografía andaluza y es la cumbre de la representación del tema. Muestra una composición de carácter clásico, destacando de nuevo el recurso del *contrapposto* que le aporta gran elegancia a lo que hay que añadir la cuidada y correcta anatomía, realista y vigorosa. Por otro lado, la cabeza y el rostro complaciente y melancólico, de aspecto añorado, con expresión algo triste pero alejada del patetismo expresionista de los modelos castellanos, reflejan los grafismos propios de Martínez Montañés.¹⁰

El *Niño Jesús* del Sagrario, sin ser estrictamente una imagen de “candelero” o de vestir, está concebido en plena desnudez para poder ser vestido de arriba a abajo, facilitando su adecuación a los distintos ciclos del año.

Ha tenido diversas restauraciones a lo largo de su historia material, estando documentadas algunas de ellas ya en el siglo XVII, constan también otras en el XVIII y en el XIX. Todas encaminadas a reparar la policromía de la imagen. La última restauración conocida se efectuó en los años ochenta del siglo XX.

⁹ ARTE SACRO <http://www.artesacro.org/m/Noticia.asp?idreg=85342> consulta: 2016-06-29

¹⁰ INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO. *Op. Cit.* consulta: 2016-07-01

3.3.1. Presentación del Niño Jesús vestido

Algunos de los *Niños Jesús* que encontramos hoy en día, como nuestro caso de estudio, parecen desnudos, pero originariamente iban vestidos, normalmente para salir en procesiones, otros para permanecer en la Iglesia, o incluso los utilizaban las monjas en los conventos para vestir.

- *Niño Jesús de Pasión* (fig. 11). Medida: altura 42 cm. Las religiosas del convento han cambiado en numerosas ocasiones sus vestimentas, por este motivo no todos los Niños de Pasión son Nazarenos, aunque sí todos los Nazarenos lo son de Pasión. Este Niño Jesús viste túnica roja bordada con motivos vegetales con bordados dorados, mangas y cuello ribeteados con encajes. Porta una cruz en la mano izquierda, en la cabeza, con pelo postizo, una corona de espinas y tiene los pies descalzos. Está realizada en madera policromada del segundo cuarto del siglo XVII. Pertenece al grupo de los Niños de Pasión. Tiene cara redonda con cejas finas, mirada fija, nariz recta y mejillas abultadas coloreadas en exceso, boca con las comisuras hacia abajo, con expresión de tristeza y cuello ancho corto, y se apoya sobre una peana.

- *Niño Jesús de Pasión* (fig. 12). Medida: altura 69 cm. Viste una túnica morada como Nazareno, de terciopelo y raso, ajustada con un cingulo a la cintura. Está apoyado en una peana y en su rostro redondo tiene unas cejas finas, mejillas coloreadas y una nariz pequeña. Porta una cruz en la mano izquierda y en la cabeza una corona de espinas sobre una peluca con grandes rizos. Es obra en madera policromada del siglo XVII, anónima, aunque muy en la línea de los Niños Jesús de Pasión del artista Tomás de la Sierra.¹¹



Fig.11: *Niño Jesús de Pasión*. Convento de San Miguel de Trujillo.



Fig.12: *Niño Jesús de Pasión*. Convento de San Miguel de Trujillo.

¹¹ COLOQUIOS HISTÓRICOS DE EXTREMADURA <http://www.chdetrujillo.com/las-imagenes-del-nino-jesus-exentas-del-convento-de-san-miguel-de-trujillo/> consulta: 2016-07-02



Fig.13: *Niño Jesús de Praga*, de los Carmelitas Descalzos, Sevilla.

3.3.2. Otros Niños Jesús

Hay otros *Niños Jesús* atribuidos a Martínez Montañés y su escuela que guardan grandes semejanzas con el *Niño Jesús Triunfante* caso de estudio.

Un claro ejemplo es el *Niño Jesús* de los Carmelitas Descalzos, en Sevilla, o *Niño Jesús de Praga*. Esta figura fue entregada en 1620 en la ciudad de Praga al convento de Padres Carmelitas por la princesa Polixena Lobkowitz, siendo entonces una pieza de cera de 48 cm.

En el siglo XX, cuando se fundó la Archicofradía del Milagroso Niño Jesús de Praga, en Sevilla, contaba con diferentes imágenes fijadas en el modelo del Santuario anteriormente mencionado, hasta que en el 2007 se le rinde culto a la talla que procesiona en la Iglesia del Santo Ángel, obra del imaginero Fernando Aguado. Destaca, como innovación, el movimiento de la cabeza mirando hacia los fieles, para atraer más su devoción.

Esta imagen contiene un variado ajuar acorde a los tiempos litúrgicos, con un vestido brocado del siglo XVIII, con el que suele procesionar, una corona de plata sobredorada siguiendo el modelo de la corona imperial praguense adornada con una rica pedrería. Siguiendo el estilo del modelo del siglo XVII, lleva la mano derecha levantada en actitud de bendecir y el globo dorado con la cruz en la mano izquierda.

Otro ejemplo es el *Niño Jesús* del Museo de Arte de Toledo, de Juan Martínez Montañés. La razón por la que el museo adquirió esta pieza es la calidad inherente de la escultura, de talla experta y sutil, con policromía hábilmente realizada y el naturalismo palpable de la obra.

Este tipo de Niño Jesús se hizo popular en el XVI, pero sobre todo en el XVII, estando muchos en conventos, ya que las formas infantiles apelaban a los sentimientos sensibles de las monjas, que podían guardar estas figurillas, vestidas en cordones y bordados, en sus celdas.

Muchas de las esculturas de Montañés del Niño Jesús eran objetos funcionales, vestidos y desnudados con regularidad durante los siglos, y al menos cada año procesados por las calles en los pasos o la procesión piadosa durante la celebración del Corpus Christi.

La mirada fija del Cristo infante, mirando hacia adelante, pero hacia abajo, connota una premonición del destino de la espera al Cristo adulto. Su mano derecha está levantada propia del gesto de bendecir, mientras que la izquierda más baja pudo haber sostenido en un principio un crucifijo.



Fig.14: *Niño Jesús* de Martínez Montañés, Toledo.

4. LA MADERA POLICROMADA EN ANDALUCÍA.

En Andalucía las constantes del arte siempre han tenido profundas raíces religiosas, como se evidencia en la temática de sus manifestaciones artísticas, desde los tiempos más remotos. Raíces que, a través de la historia, siempre han dado magnífico fruto, a pesar de algunos periodos de decadencia.

En Sevilla, la influencia de la tradición de la madera tallada, estofada, con la riqueza del oro y el policromado, se verá continuada por el torrente impetuoso que la Contrarreforma provoca, con la aparición del culto público, fuera del propio templo, que lleva las imágenes a la calle, y hace de ésta una prolongación de las iglesias y oratorios donde cotidianamente se veneran, rodeándolas del fervor popular.¹²

Es pues un hecho que coincide en este momento en Andalucía, y por ende en Sevilla, una serie de factores materiales y formales, y otros psicológicos y ambientales, que van a dar por resultado el gran auge de la escultura de temática religiosa, tallada en madera y policromada. Este auge florece en los siglos XVII y XVIII, tomando los elementos formales del estilo barroco imperante en Europa, aunque con peculiares caracteres autóctonos e incorporando toda una tradición, de aunar forma y color, que buscaba ya un naturalismo integral, que recogen los escultores andaluces del XVII del ejemplo de sus grandes retablos góticos y que, de ahí en adelante, será ya una constante en la escultura religiosa sevillana.

En los siglos XIX-XX destacaron las producciones de dudoso valor estético de las figuras del Niño Jesús, empleando materiales cada vez menos prestigiosos y duraderos. Mientras que Martínez Montañés y sus contemporáneos del siglo XVII esculpieron sus obras en madera de cedro, que por su dureza se conserva muy bien, a partir del siglo XVIII, y sobre todo durante el siglo XX, utilizaron materiales menos valiosos que no prometen dar vida centenaria a las esculturitas del Niño, como el yeso, plástico, barro o cera.

Es con la madera con la que los escultores conseguían una mayor fuerza y dramatismo, dotándoles de ese carácter tan expresivo a las figuras, permitiendo la posibilidad de una posterior corrección, acentuando la



Fig.15: Detalle de estofado en madera (*San Juan Bautista*).



Fig.16: Detalle de *Niño Jesús* de Juan de Mesa.

¹² ABASCAL FUENTEES, J. *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros del siglo XX*.

atención en el encarnado (policromía de las partes del cuerpo al descubierto: cabezas, brazos, manos, torsos y piernas). El color no se daba directamente sobre la madera, sino en una primera capa que constituía el aparejo. En segundo lugar, iba el dorado, no afectando para nada al encarnado. Una vez dorada la escultura se procedía al estofado, pintando encima con colores planos y trabajados, o labores a punta de pincel. El aparejo de la encarnación era distinto y más delgado que el empleado en el estofado, a base de albayalde (óleo y barniz, dando brillo).

Así pues, la encarnación del siglo XVII posee un tono oscuro. Las características generales son: sentido de movimiento, energía, tensión, composición asimétrica con predominio de las diagonales y los escorzos, fuertes contrastes de luces y sombras que realzan los efectos escenográficos y el naturalismo.

Las figuras no son simples estereotipos, sino que se presentan de forma individualizada, con personalidad propia. Los artistas buscaban la representación de los sentimientos interiores, las pasiones reflejadas en los rostros de los personajes. El naturalismo de este siglo dio origen al empleo de elementos postizos, para dar la sensación de vida y realidad, como los ojos de pasta vítrea, pestañas, lágrimas, pelos naturales, orillas de encaje y letras bordadas. En cuanto a los ojos, primero se usó el procedimiento de pintarlos y después de recubrirlos con una lámina de cristal adaptada a su forma.

4.1. LA POLICROMÍA EN LAS ESCULTURAS DE MADERA

En las esculturas barrocas de Niños Jesús, la policromía no es una mera adición a la forma plástica, sino una operación habitual en la realización de una pieza escultórica, siendo un dato esencial para la comprensión de ésta y mostrando una estética propia inseparable de la historia de la escultura. Varía según sea la función de la obra, su iconografía, etc. y está sujeta a la evolución técnica, estilística y estética. En definitiva, la policromía tiene como objetivo modificar el juego de luz y forma de las imágenes.¹³

Estas esculturas pueden aparecer parcial o totalmente policromadas, o sin policromar, aunque esto último en muy pocas ocasiones. Las esculturas de madera y otros materiales pétreos de inferior calidad presentaban una policromía mucho más completa que solía ser cuidadosa y total.

¹³ GÓMEZ GONZÁLEZ, L. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, p.10

4.2. EL SOPORTE DE LAS TALLAS RELIGIOSAS

El soporte de las imágenes referentes a este trabajo es la madera, soporte orgánico y el más antiguo utilizado en caballete, rígido en la escultura policromada de la que tratamos que, a diferencia de otros, ha de tallarse y presenta ciertos inconvenientes¹⁴ como las dimensiones limitadas del tronco de madera, que exige a veces la composición de piezas, ensamblado, etc., uniones difíciles de ocultar, o las vetas y nudos de la madera, que dificultan la representación, obligando a su recubrimiento.

Otro inconveniente es la anisotropía de la madera, que hace que la talla sea difícil y requiera gran pericia. Para evitar las grietas radiales que se producen al secar se vacían las esculturas de ciertas dimensiones.

Para anular la diferencia de las fibras y en sentido contrario de éstas, en contraveta, ha llevado a pasar de las esculturas macizas a las ensambladas, para facilitar la talla, al ir evolucionando y complicándose las formas de las figuras y escenas representadas.

4.3. LA TÉCNICA EN LAS ESCULTURAS POLICROMADAS

Habiendo hablado de la madera con la que se producían estas esculturas, se explica ahora el proceso de preparación de este soporte,¹⁵ que suele ser blanca, y muchas veces existe una capa superior o inferior con minio, para prevenir el ataque de insectos xilófagos:

La policromía tiene una superposición de veladuras transparentes sobre un sustrato opaco, de aspecto más o menos esmaltado, lisas y brillantes. La azurita se hace al temple sobre un sustrato negro, blanco o azul claro, ofreciendo un efecto granuloso y mate. El fondo depende del tono que se desee lograr.

Se dan láminas metálicas fijadas sobre un bol con un aglutinante acuoso y bruñidas, que dan un aspecto brillante (oro bruñido) y láminas metálicas aplicadas sobre un medio óleo-resinoso y una preparación granular para lograr una apariencia mate.

Además de hojas de plata cubiertas por un barniz protector coloreado (corla), también se hacen estofados, con plantillas o a mano alzada, llegando a efectos y dibujos muy diversos. En cuanto a las capas de

¹⁴ *Ibíd* p.11

¹⁵ *Ibíd* p.13

acabado, éstas son barnices, témpera al huevo... y no siempre cubren toda la superficie.

Destacan los brocados en relieve y las carnaciones mates o brillantes, así como las adiciones: vidrios coloreados, piedras semipreciosas, perlas, entre otros materiales.

5. CASO DE ESTUDIO

5.1. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA



Fig.17: Museo de la Ciudad (Valencia).

La obra estudiada en este trabajo es una talla policromada realizada en el siglo XVII. Se ubica en el Museo de la Ciudad, de Valencia, en un estado regular de conservación, pues tiene diversos deterioros y faltantes en los brazos añadidos *a posteriori*.

La sala se encuentra en el primer piso del museo, a mano derecha subiendo por la entrada principal. Es una habitación larga y espaciosa que contiene ocho cuadros, ocho sillas, un sofá y una cómoda con un busto de mármol, además de la pieza caso de estudio y otra, un *Niño Jesús de la bola*, en el lado opuesto de la sala. Estas dos piezas de Niño Jesús se encuentran en una correcta exposición en vitrinas personalizadas, cerradas con llave, bien conservadas y seguras. Además, la sala se compone de tres ventanas con cortinas, tapando la luz natural para que no dañe las obras, dejando así pues sólo la luz artificial indirecta de la que dispone el edificio.

El museo dispone de una limpieza periódica de las salas, siendo esta suficiente para ciertas obras, aunque insuficiente para otras, y un depósito para obras. Además, en la sala hay una alarma de incendio y una cámara de seguridad, luz de emergencia y un sistema de climatización.

En cuanto al estilo de este tipo de esculturas barrocas, las imágenes aparecen normalmente con ricas vestiduras, en ocasiones cabellos reales, y ojos y lágrimas de cristal, sugiriendo, como finalidad, una profunda emoción religiosa en el espectador.

La iconografía es de temática religiosa, siendo sólo en el ámbito de la corte escultura monumental; ausencia de temas mitológicos y profanos. Se trata de esculturas exentas, que se sacan en procesión sobre todo en Semana Santa, por lo que estas imágenes aparecen con vestidos con ornamentación lujosa y adornos usualmente caros y vistosos, pudiendo provocar el peso de estas vestimentas y decoraciones diversos daños en la estructura de las obras.



Fig.18: Sala donde se ubica la pieza.

5.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Se desconoce la autoría del *Niño Jesús* caso de estudio, pero por sus características de técnica y forma, idénticas a la escuela barroca andaluza, se le puede vincular a las imágenes similares de los Niños Jesús atribuidas al escultor Martínez Montañés, o al menos a su escuela.

Nuestro *Niño Jesús* se asemeja demasiado a los vistos anteriormente, está de pie sobre un pedestal (originariamente dorado) de perfil rectangular; aparece desnudo, aunque parece tener unas huellas en su policromía que podrían indicar que estuvo vestido, como roces en todo el cuerpo, en la cabellera, y muy destacado en la zona de las axilas y brazos.

Esta pieza también está en actitud de bendecir, pero al ser los brazos unos añadidos que no corresponden al original, no se puede saber con exactitud si era esa su postura real; adopta un leve *contrapposto*, esto es, cargando su peso sobre la pierna izquierda, pero en este caso no adelanta ligeramente la derecha, sino que la atrasa. Como otros Niños Jesús vistos, es también de carnes blandas, pero su vientre abultado es más largo de lo habitual y tiene la curva inguinal y el ombligo bien marcados.

Su rostro, de mejillas sonrosadas, tiene unos ojos azules de mirada penetrante, aunque parece no estar mirando a nada en concreto. Las cejas son finas y desdibujadas por los roces, su nariz es recta y la boca pequeña parece un poco entreabierta. El cabello es oscuro, abundante y tupido, con el marcado tupé característico de las esculturas de Montañés. Se advierte con más claridad la curvatura de la espalda por la postura que ejerce sobre su cuerpo, con unas nalgas respingonas y muy marcadas en los laterales.

En definitiva, la obra tiene cuerpo de niño, propio de las esculturas del Niño Jesús, pero esta pieza llama la atención por su singular tronco estirado marcando, de perfil, un vientre que sobresale más de lo común, unas piernas y pies rechonchos, ancladas a la peana y una postura de brazos que no queda nada clara.

En cuanto a sus patologías, podemos destacar: los innumerables roces y desgastes de policromía en toda la pieza, en mayor medida en la cabeza, pues en los rizos del cabello se puede observar que algunos tienen pan de oro y otros no, quedando en buena parte madera vista; también puede observarse el desgaste de la superficie policromada de la junta entre la cabellera y el rostro, de la que se puede deducir una posible *máscara*, además de unas posibles potencias que pudiera llevar la pieza originariamente.



Fig.19: Imagen general *Niño Jesús Triunfante* (Valencia).

La pieza tiene en su totalidad una infinidad de grietas y un gran número de craqueladuras, así como suciedad injerta en toda la superficie; sus brazos añadidos no están policromados, y son de diferente tipo de madera a la de la pieza en su creación, en los que puede verse que aún se aprecia el estuco utilizado para unificar la parte original de la nueva, y en el brazo izquierdo se observan tres faltantes, la mano sólo tiene dos dedos.

A parte de las patologías en la pieza en sí, el pedestal tiene otras tantas, así como: suciedad depositada en la superficie y las juntas, desgaste de la policromía, grietas y craqueladuras, así como grandes zonas en las que se ve la imprimación base.

Si se le hubiera podido realizar algún análisis más profundo a la pieza, por pequeña que fuera, como por ejemplo una radiografía, se podría haber comprobado cómo está compuesta la obra interiormente cuando se creó, si tiene clavos o tornillos, o si los ojos originalmente eran de cristal y se pintaron encima, entre otras cosas.

5.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Antes de realizar una propuesta para una posible intervención, debe examinarse el estado de conservación en el que se encuentra la obra. Yendo de lo general a lo particular, el *Niño Jesús Triunfante* caso de estudio presenta una capa de polvo que le da un aspecto más grisáceo a la pieza, incidiendo en los rizos del cabello y los pies junto a la peana.

En la cabellera hay zonas con pan de oro, otras con policromía y otras directamente con la madera vista; algo parecido ocurre en el rostro, que tiene también roces donde se ven directamente la base, como en la punta de la nariz, los párpados o la barbilla, así como en la sien izquierda, donde más se aprecia.

Respecto al cuerpo, éste está lleno de grietas, la mayoría verticales, muy llamativas visualmente, pues la figura tiene un color mucho más claro; además, los brazos añadidos no tienen policromía, mostrando las vetas y nudos de la madera, la cual es diferente a la madera del resto de la pieza, y en la mano derecha, con un gesto nada natural de la muñeca, tiene tres dedos rotos, el índice, el anular y el meñique. En las muñecas y las juntas donde se unen los nuevos brazos con los hombros de la obra original se observan restos de estuco blanco sucio, como a medio terminar.

Por el dorsal del cuerpo de Jesús, en la zona superior de la espalda, se ve claramente un rasguño en forma curvo, que parece empezar desde la columna hasta la altura de la axila izquierda, probablemente de algún transporte incorrecto o mal controlado.

Finalmente, la peana, dorada, se encuentra en muy mal estado, pues está cubierta de craquelados, que afectan al aspecto y textura de la pintura, con zonas donde las escamas han saltado ya, mostrando el bol rojo o incluso la preparación base. Estas tensiones mecánicas, que normalmente adoptan formas de líneas curvas o rectas, se forman a causa de que la madera, al ser un material orgánico higroscópico, es sensible a las fluctuaciones de humedad y temperatura, produciendo variaciones de volumen dependiendo de la densidad de la madera y la especie utilizada, que causan cambios en las dimensiones originales del soporte afectando a las capas de preparación y policromía.

En la zona superior de la peana se observa una acumulación de suciedad, sobre todo entre los dedos, y haciendo un cerco alrededor de los pies, no sólo se deja ver el bol, sino que se ve la preparación, muy sucia, dibujando un círculo.



Fig.20: Detalle *Niño Jesús Triunfante* (Valencia).



Fig.21: Diagrama de daños frontal
Niño Jesús Triunfante (Valencia).

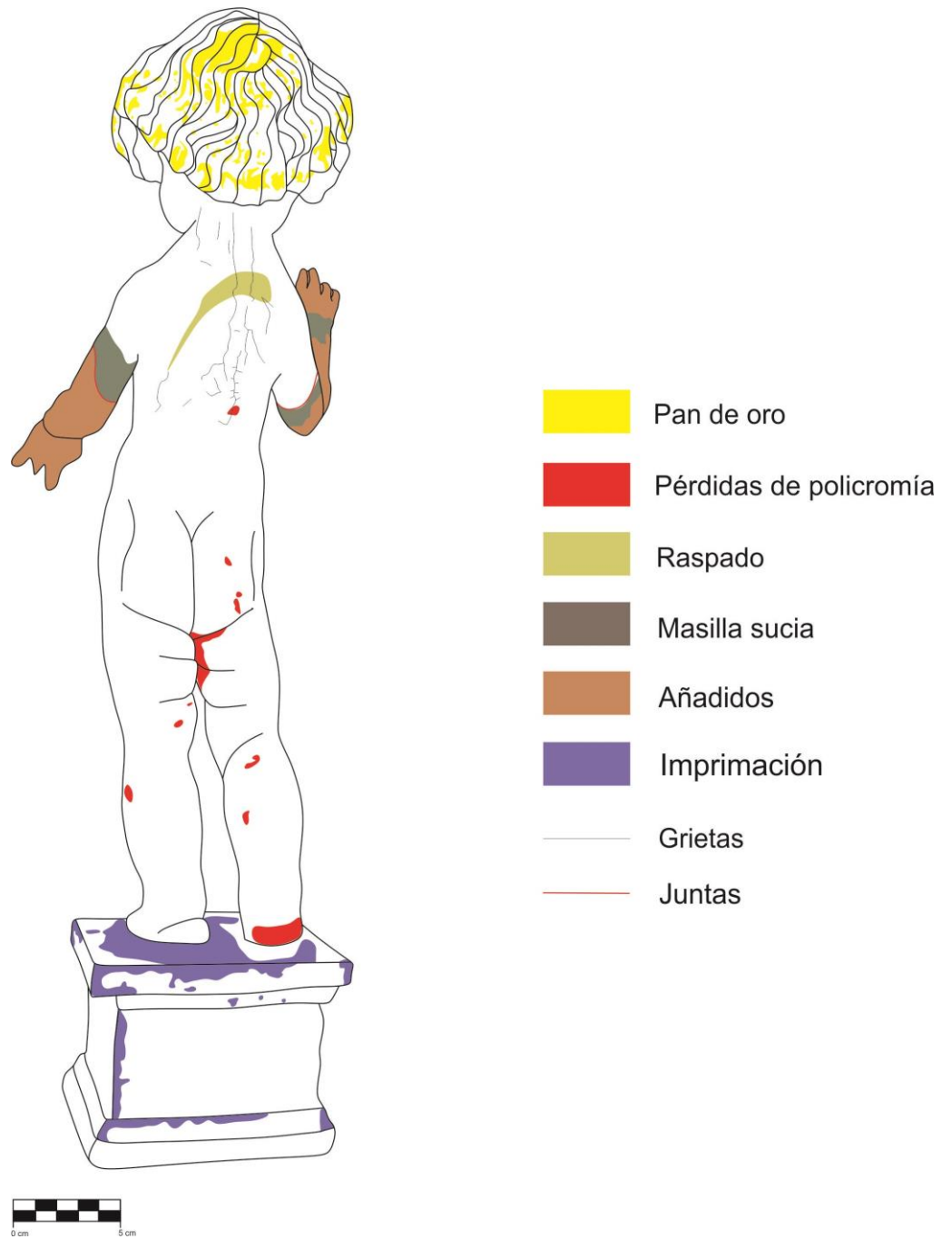


Fig.22: Diagrama de daños dorsal Niño Jesús Triunfante (Valencia).

5.4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Aunque la obra tiene una buena lectura a pesar de los daños que presenta, es posible que sí la pongan en peligro con el paso del tiempo y, por tanto, sería conveniente tomar unas medidas para asegurar su perdurabilidad. Además de la propuesta de intervención, no estaría de más realizar otra de conservación preventiva para mantener esa estabilidad a largo plazo. Para la posible intervención de la pieza caso de estudio, se propone el siguiente método a seguir:

En primer lugar, se debería realizar una exhaustiva documentación fotográfica inicial para tener registrados los daños que presentaba la obra antes de cualquier intervención en ella, así como un análisis organoléptico total de la materia y tipos de daños.

En segundo lugar, se debería hacer una limpieza general para eliminar el polvo acumulado con el tiempo, con una brocha y un aspirador para eliminar todo resto, con especial cuidado en las zonas craqueladas.

A continuación, habiendo realizado las pruebas de solubilidad y catas de limpieza propias para conocer qué disolventes no afectan a la obra, en caso necesario de una limpieza más completa en zonas concretas se debería hacer una limpieza química con varios disolventes, de menor a mayor grado de agresividad; agua y alcohol al 50%, agua y acetona al 50% y/o empacos de acetona. Respecto a los añadidos de los brazos, lo más sensato sería dejarlo como está, pues, aunque hay referencias parecidas en otras piezas similares, no se sabe con exactitud cómo eran originalmente, por lo que debería hacerse una mínima intervención en la madera añadida. Además, se debería hacer una revisión, sobre todo en la base de la peana, para saber con seguridad si fuera necesario realizar una desinfección o una desinsectación.

Una vez terminada toda la limpieza necesaria, procedería a realizarse la consolidación de las craqueladuras, para fijar los levantamientos de las capas o incluso fragmentos que ya se encuentren sueltos. Para ello, lo primero que debería tenerse en cuenta es la sensibilidad de la obra a los disolventes, el calor y la humedad, realizando las pruebas de solubilidad, el planchado puntual, y aplicación de humedad de forma puntual sobre la película pictórica, la preparación o los estratos.

Una vez realizadas las pruebas, se debe seleccionar el mejor adhesivo de contacto, con características de reversibilidad total a corto, medio y largo plazo, con poder adhesivo adecuado, resistencia biológica,

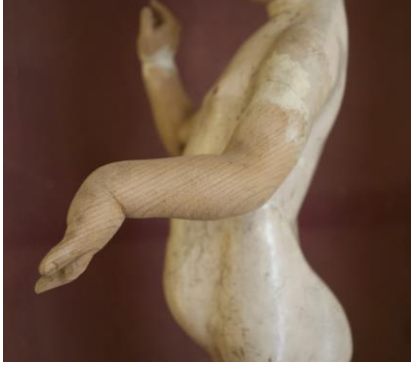


Fig.23: Detalle de los añadidos.



Fig.24: Detalle de la peana con el cerco de imprimación visto.



Fig.25: Detalle de la cabellera por la parte dorsal de la figura.

flexibilidad idónea, buen poder de penetración y tiempo de contacto necesario para pasar de fluido a sólido en la unión.

Para la consolidación de la obra caso de estudio, se debería realizar una fijación superficial en las bajas pulverulencias y pequeñas escamas, aplicando el adhesivo elegido a pincel y papel japonés. Al no necesitar esta fijación una aportación de calor, teniendo un bajo poder consolidante se elimina fácilmente con agua. Para este tipo de consolidación, podría escogerse una resina acrílica como el *Paraloid B72*® o *Plextol B500*®.

Para deterioros mayores sobre la película pictórica, como los craquelados o pérdidas de preparación, se realizaría una consolidación en profundidad, con una humectación previa inyectando agua y alcohol al 50% para reblandecer la preparación y relajar los diferentes estratos sin romperse. Para este tipo de fijación sí sería necesario aportar presión o presión y calor, regenerando y ayudando a la correcta penetración del adhesivo, favoreciendo la actuación mientras se encuentre caliente. La selección y aplicación del adhesivo con papel japonés se verá condicionada por la obra, pudiendo ser el adhesivo acuoso (colas animales, resinas acrílicas o vinílicas) o no acuoso (resinas acrílicas, termoplásticas o cera-resinas).

Una vez terminadas las intervenciones en la imagen, se procedería a realizar la documentación fotográfica final, registrando los cambios en la obra después del proceso.

Como medida de conservación preventiva conveniente para preservar y alargar la perdurabilidad de la pieza y de las intervenciones realizadas *a priori*, debería en primer lugar, llevar un seguimiento de control de la temperatura de la sala, así como de la humedad relativa.

En segundo lugar, se estudiaría si la vitrina donde se exhibe la pieza está en condiciones óptimas para la buena conservación de la imagen, así como su ubicación en la sala, la cantidad de luz solar que recibe del ventanal situado a escasos centímetros de ella o si la sala dispone de climatización.

Puesto que la pieza está protegida por un cristal que lo aísla en todo su perímetro de cualquier posible daño, no debería de coger polvo ni otro tipo de suciedades que puedan añadirse además de las que ya tiene, pero, de todas maneras, debería tener una limpieza general y cuidadosa con suma frecuencia para prevenirlas.

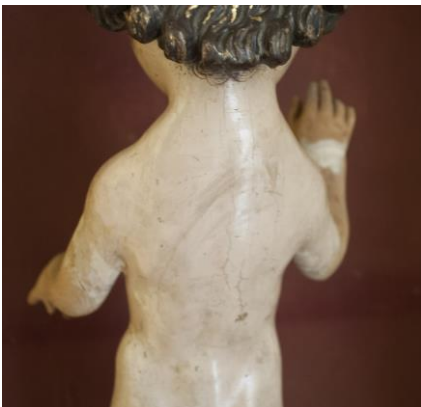


Fig.26: Detalle del roce de la espalda.

6. CONCLUSIONES

Con la realización de este trabajo, a partir de diferentes fuentes, se ha podido elaborar un estudio técnico e iconográfico, y una propuesta de intervención y conservativa de la obra *Niño Jesús Triunfante*, a partir de la elaboración de los diagramas de daños y una ficha técnica. Dicha obra de autoría no específica se ha llegado a atribuir a Juan Martínez Montañés y la escuela barroca andaluza a partir de las diversas comparaciones y estudios realizados.

Tras un estudio técnico de la obra, se puede concluir que: originalmente no tenía los mismos brazos, que seguramente se rompieron en algún transporte o incorrecta exposición o porque algún propietario o persona con autoridad quiso cambiarlos; que la restauración de estos se hizo en inapropiadas condiciones y sin terminar; que probablemente en su momento de creación la figura iba vestida y con algunas alhajas, provocando roces, desgastes y pérdidas en su estructura; que al menos en su cabellera llevaba más cantidad de pan de oro, y puede que alguna potencia.

Además, si se hubiera podido realizar un estudio más profundo con radiografía, se podría haber averiguado cómo es la pieza desde su formación, si lleva ojos de vidrio con una capa de policromía encima, como solían hacerse este tipo de esculturas, y si contiene algo inesperado o desconocido.

Tras el estudio conservativo y como se puede ver a través de los diagramas elaborados, se puede observar que la obra no tiene un buen estado de conservación, pero que la exposición en la que se ubica parece correcta y en condiciones propicias para su perdurabilidad. Por lo que seguramente en el 1951, cuando se donó al Ayuntamiento de la ciudad, ya presentaba ese estado. Para la correcta conservación, nuestra propuesta indica que sería necesario tomar unas medidas mínimas de conservación ya enumeradas en el trabajo, medidas que permitirán retrasar, en lo posible, el deterioro de esta singular pieza.

En definitiva, a pesar de no existir apenas información relativa a la obra caso de estudio, el poco conocimiento sobre el verdadero origen de la pieza y su autenticación del autor no oculta el gran interés que tiene y abre la posibilidad para ahondar más profundamente en una posible mayor investigación futura, que pueda dotar a la historia del patrimonio de un gran valor artístico.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FICHA TÉCNICA NIÑO JESÚS TRIUNFANTE

FECHA Y LUGAR DE RECEPCIÓN Ayto. Valencia 1951
EDIFICIO Museo de la Ciudad. Palacio del marqués de Campo.
NÚMERO SVI C0000300000071
Nº DE INVENTARIO DE 1958 952/2536
Nº DE INVENT. POST.: 308071
NÚMERO DE IDENTIFICACIÓN MC/03/0071

LOCALIZACIÓN Depósito P.B., 3º pas., lat. dcho.	CRONOLOGÍA Barroco	ÉPOCA Siglo XVII
--	------------------------------	----------------------------

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA	FOTOGRAFÍA FRONTAL-DCHO. Y DORSAL-IZDO. DE LA IMAGEN
OBJETO Talla policroma	 
TIPOLOGÍA Imagen Niño Jesús	
MATERIAL Madera policromada. Madera, pigmentos, pan de oro, barnices	
COLECCIÓN Martín Esteve	

<p>DIMENSIONES</p> <p>50 x 19 x 11 cm aprox. (escultura sin pedestal)</p> <p>9 x 11,5 x 12,5 cm (el pedestal)</p>	
<p>AUTOR</p> <p>Anónimo (posibilidad de ser Martínez Montañés)</p>	
<p>DESC PRAL OBJETO</p> <p>Escultura bulto redondo</p>	
<p>VALORACIÓN</p> <p>335€ (55.000 ptas.)</p>	

OBSERVACIONES	
<p>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</p>	<p>Niño Jesús desnudo en actitud de bendecir, con frente amplia, grandes ojos azules pintados y mejillas sonrosadas, cabello abultado con grandes rizos laterales y “tupé”, en color marrón con pinceladas doradas. Cabeza desproporcionada en relación al cuerpo. Tronco excesivamente largo. Quizá pudo tratarse de un Niño Jesús para vestir. Pedestal dorado y policromado.</p>

<p>PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</p>	<ol style="list-style-type: none">1. Documentación fotográfica inicial2. Análisis de la pieza: tipología de daños, examen de la materia (madera, policromía)3. Pruebas solubilidad y catas de limpieza4. Limpieza mecánica/física5. Limpieza química en caso necesario6. Consolidación y protección de los craquelados7. Documentación fotográfica final8. Medidas de conservación
---	---

Agradecimientos

A María Barceló, gestora del patrimonio histórico y cultural en el Ayuntamiento de Valencia, y a Rafaela Soriano, arqueóloga del museo, por la colaboración con las fotografías realizadas en el Museo de la Ciudad al *Niño Jesús* y la gran ayuda ofrecida con las gestiones del Ayuntamiento y su interés en el proyecto.

A mi tutor José Vicente Grafiá Sales, por su ayuda desde el primer momento en que le pregunté por mi estudio.

A mi cotutor Jose Antonio Madrid García, por su gran ayuda y su enorme perseverancia, y por sus magníficas y rápidas correcciones.

Al profesor Vicente Guerola Blay por ayudarme desinteresadamente en cuanto le pregunté alguna duda al comienzo del proyecto.

A mi familia y pareja, por los ánimos y la paciencia viéndome buscar información, leer y escribir día tras día, animándome con el trabajo.

7. BIBLIOGRAFÍA

-ABASCAL FUENTES, J. *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo XX* [tesis doctoral]. Sevilla: Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, 1983.

-BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R. Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria. En: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*. País Vasco: BIBLID, 2014 núm. 4, ISSN: 1989-9262

-BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R. Niños montañesinos en Álava. En: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*. País Vasco: BIBLID, 2015 núm. 5, ISSN: 1989-9262

-GÓMEZ, L. *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.

-GONZÁLEZ-VARAS, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

-MACARRÓN, A. *Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008.

-MARTÍN, J.J. *Historia de la escultura*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

-SÁNCHEZ ORTIZ, A. *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.

-VAILLANT, M.; DOMÉNECH, T.; VALENTÍN, N. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Editorial de la UPV, 2003.

-VIVANCOS, V. *et al. La desinsectación de la madera, revisión de los últimos sistemas*. Valencia: Editorial de la UPV, 2008.

CONSULTAS WEB:

ART LISTINGS. [consulta: 2016-07-22]. Disponible en: <http://www.artlistings.com/art-news/772-17th-century-spanish-sculpture-by-juan-martinez-montanes-acquired-by-the-toledo-museum-of-art/>

ARTEESPAÑA. El portal de la historia del arte. Madrid. [consulta: [2016-06-14]. Disponible en: <http://www.artespana.com/esculturabarroca.htm>

ARTE SACRO. Sevilla. [consulta: 2016-06-16]. Disponible en: <http://www.artesacro.org/m/Noticia.asp?idreg=85342>

ASOCIACIÓN CULTURAL COLOQUIOS HISTÓRICOS DE EXTREMADURA. Diputación de Cáceres. Trujillo. [consulta:2016-07-05]. Disponible en: <http://www.chdetrujillo.com/las-imagenes-del-nino-jesus-exentas-del-convento-de-san-miguel-de-trujillo/>

DOMUS PUCELAE. Valladolid. [consulta: 2016-06-18]. Disponible en: <http://domuspucelae.blogspot.com.es/2009/12/visita-virtual-nino-jesus-del-sagrario.html>

E-RPH. Revista electrónica de patrimonio histórico. Granada: Universidad de Granada. [consulta: 2016-07-05]. Disponible en: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/difusion/estudios/articulo3.php>

EL COSTAL. El arte de la historia. Sevilla. [consulta:2016-07-20]. Disponible en: <http://elcostal.org/sabias-de-donde-viene-la-devocion-al-nino-jesus-de-praga/>

GESTIONARTE. Servicios integrales aplicados a los bienes culturales S.L.U. Sevilla. [consulta: 2016-06-23]. Disponible en: <http://www.gestionarte.es/>

IAPH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla: Consejería de cultura, junta de Andalucía. [consulta: 2016-07-02]. Disponible en: <http://www.iaph.es/web/>

PASIÓN EN SEVILLA. ABC de Sevilla. Sevilla. [consulta: 2016-07-02]. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/nino-jesus-restauracion.html>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1: *San Gabriel*. Gregorio Fernández. De:

http://domuspucelae.blogspot.com.es/2015/02/theatrum-angeles-y-demonios-repertorio_13.html [consulta 2016-07-17]

Fig.2: *San Bruno*. Manuel Pereira. De:

<http://www.artehistoria.com/v2/jpg/PES16396.jpg> [consulta 2016-07-17]

Fig. 3: *Inmaculada*. Alonso Cano. De:

<http://www.artehistoria.com/v2/jpg/CAI16383.jpg> [consulta 2016-07-17]

Fig. 4: *San Cristóbal*. Martínez Montañés. De:

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/content/archivos/ahpsevilla/Galeria/IAPH_baja_calidad.jpg [consulta 2016-07-17]

Fig. 5: Monumento a Martínez Montañés en la plaza del Salvador. De:

http://tabernacofrade.net/web/wp-content/uploads/2016/01/montanes_monumento.jpg [consulta 2016-07-21]

Fig.6: Mapa. De:

<http://www.adevaherranz.es/GEOGRAFIA/CARTOGRAFIA/ESPANA%20MAPAS%20CC.AA/Geo%20Mapa%20mudo%20Comunidades%20Autonomas%20Espana.gif> [consulta 2016-07-25]

Fig.7: *Niño Jesús de Vitoria*. Martínez Montañés. De:

http://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/85_60.pdf [consulta 2016-07-04]

Fig.8: *Niño Jesús*. Vinculado a Martínez Montañés. De:

<http://www.artesacro.org/m/Noticia.asp?idreg=85342> [consulta 2016-07-04]

Fig.9: *Niño Jesús de Sevilla*. Martínez Montañés.

De:http://www.iaph.es/export/sites/default/Webmaster/20110610base/resources/imagenes/nixo_inicial.JPG_786546406.jpg [consulta 2016-07-03]

Fig. 10: *Niño Jesús de Sevilla (radiografía)*. Martínez Montañés. De:

http://www.iaph.es/export/sites/default/Webmaster/20110610base/resources/imagenes/nixo_rx.jpg_786546406.jpg [consulta 2016-07-03]

Fig.11: *Niño Jesús de Pasión. Convento de San Miguel de Trujillo.* De: <http://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/img0210.jpg> [consulta 2016-07-04]

Fig.12: *Niño Jesús de Pasión. Convento de San Miguel de Trujillo.* De: <http://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/img0310.jpg> [consulta 2016-07-04]

Fig.13: *Niño Jesús de los Carmelitas Descalzos.* De: <http://www.lahornacina.com/curiosidadespraga.htm> [consulta 2016-07-20]

Fig.14: *Niño Jesús de Toledo. Martínez Montañés.* De: <http://images.artimin.com/img-2000/images/5304.jpg> [consulta 2016-07-20]

Fig.15: *Detalle de estofado en madera de San Juan Bautista.* De: <http://jesusmorejon.com/imagenes/esculturas/SanJuanBautista.jpg> [consulta 2016-07-09]

Fig.16: *Detalle de Niño Jesús. Juan de Mesa.* De: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla//wp-content/uploads/2016/06/9..jpg> [consulta 2016-07-09]

Fig.17: *Museo de la Ciudad en Valencia.* Virginia Olmedo Cortés.

Fig.18: *Sala donde se ubica la pieza.* Virginia Olmedo Cortés.

Fig.19: *Diagrama de daños Niño Jesús Triunfante (frontal).* Virginia Olmedo Cortés.

Fig.20: *Diagrama de daños Niño Jesús Triunfante (dorsal).* Virginia Olmedo Cortés.

Fig.21: *Imagen completa Niño Jesús Triunfante.* Alberto Amorós Martínez.

Fig.22: *Detalle Niño Jesús Triunfante.* Alberto Amorós Martínez.

Fig.23: *Detalle de los añadidos.* Alberto Amorós Martínez.

Fig.24: *Detalle de la peana con el cerco de imprimación visto.* Alberto Amorós Martínez.

Fig.25: *Detalle de la cabellera por la parte dorsal de la figura.* Alberto Amorós Martínez.

Fig.26: *Detalle del roce de la espalda.* Alberto Amorós Martínez.

9. ANEXO



Fig.1: Detalle de la mano derecha bendiciendo con preparación vista.

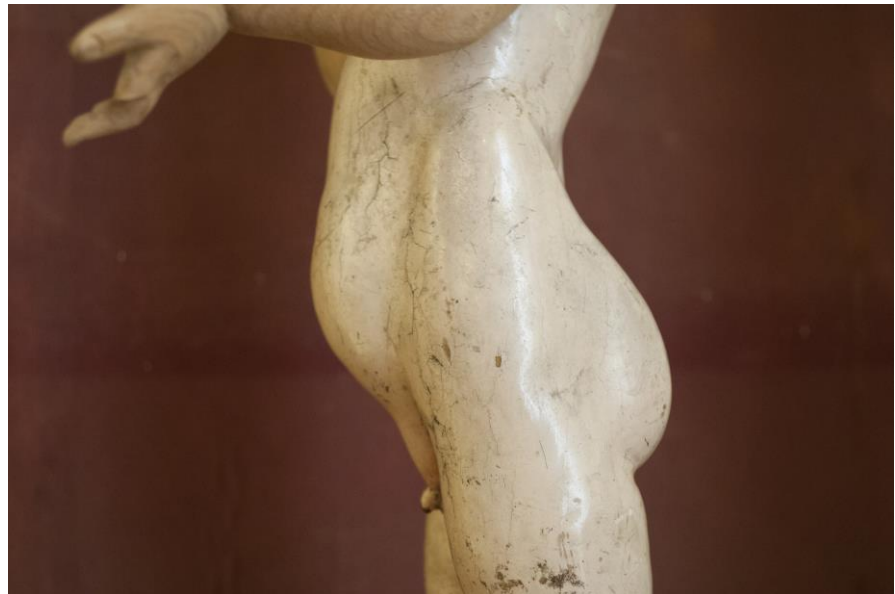


Fig.2: Detalle del regazo y pierna izquierda con craqueladuras.



Fig.3: Detalle del brazo derecho desde el lateral de la figura.



Fig.4: Detalle de la mano izquierda donde se aprecian los dedos faltantes.