

TFG

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DEL SALVATOR MUNDI DEL SIGLO XVII.

Presentado por : Alba M^a Aznar Alcover.

Tutor: José Vicente Grafía Sales.

Cotutor: José Manuel Simón Cortés.

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

La fe católica, siempre ha sido una pieza fundamental en la cultura de nuestro país, por lo que a lo largo de los siglos son muchas y variadas las representaciones artísticas que han marcado la historia de nuestra cultura. Una de las tipologías más populares es la talla del niños Jesús, muy difundida y popularizada en el periodo contrareformista del Barroco.

El trabajo de fin de Grado, toma como ejemplo una representación del Salvator Mundi niño, con la que se pretende llevar a cabo una propuesta de intervención con la finalidad de asegurar su longeva Conservación. De esta forma, dicha escultura podrá seguir siendo un testigo firme del patrimonio cultural español.

Así pues, se emprenderán una metodología en la que se recojerán toda una serie de estudios iconológicos e iconográficos así como un estudio formal de todas sus patologías y sus aspectos estructurales basándonos en distintos exámenes analíticos, dejando todo absolutamente justificado.

PALABRAS CLAVE

Escultura, Madera, Salvator Mundi, Barroco, Propuesta de intervención.

ABSTRACT

The Catholic faith has always been an important part of the culture of our country, so over the centuries a lot of artistic performances have marked the history of our culture. One of the most popular typology is the Christ sculpture child. This figure has been very popularized in the conservative Baroque period.

The final Degree work is about a representation of the SalvatorMundi child. The work intends to carry out an intervention proposal in order to ensure its long conservation, to remain a strong witness for the Spanish cultural heritage.

Thus, a whole methodology will be explained, in wich a series of iconological and iconographic studies as well as a formal study of all their pathologies and structural aspects based on different analytical tests will be collected. It will be the base of our justification.

AGRADECIMIENTOS

A la hora de elaborar mis agradecimientos son muchos los nombres que viajan por mi cabeza. A lo largo de todo este viaje me he visto respaldada por mucha gente que de manera desinteresada me han mostrado su cariño, apoyo y sobre todo han sabido amar y comprender el arte como yo lo entiendo.

En primer lugar quería agradecer a mi tutor José Vicente Graña y a mi Co-tutor José Manuel Simón todas las correcciones y sugerencias que me han hecho a lo largo de mi trabajo, así como su dedicación. También a José Madrid, el haberme brindado la oportunidad de realizar los estudios radiológicos a la obra.

A mis padres y hermano por haber creído y financiado mis estudios y sobre todo a mi madre por incúlcame valores tan importante y necesarios en un mundo donde el arte parece estar olvidado.

También querría agradecer a Ferrán haberme proporcionado la escultura y haberme ayudado en una infinidad de aspectos. Igualmente, agradecer a mi Rosa María la oportunidad de haber podido emprender este viaje junto a ella, donde espero que podamos continuar esta aventura muchos años más.

Por último y no menos especial agradecer a Federico su entrega paciencia y optimismo, ya que en muchas ocasiones ha sido el combustible para poder emprender este camino.

ÍNDICE

	Pág
1.	INTRODUCCIÓN.....5.
2.	OBJETIVO.....6.
3.	METODOLOGÍA.....7.
4.	SINOPSIS.....8.
	-4.1-LOCALIZACIÓN.....8.
	-4.2-ANÁLISIS FORMAL.....10.
	-4.3-APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO.....14.
5.	ESTUDIO DE LA OBRA.....18.
	-5.1-FICHA TÉCNICA.....18.
	-5.2-MAPA DE DAÑOS.....20.
	-5.3-EXAMENES ANALÍTICOS.....22.
	5.3.1 -Espectro visible.....22.
	5.3.2 -Espectro no-visible.....25.
6.	ESTADO DE CONSERVACIÓN.....26.
7.	PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....29.
	-7.1.PRUEBAS DE SOLUBILIDAD.....29.
	-7.2.LIMPIEZA.....30.
	7.2.1 .Limpieza Físico-Mecánica.....30.
	7.2.2-Limpieza Físico-Química.....31.
	-7.3-DESINSECCIÓN.....31.
	-7.4-CONSOLIDACIÓN.....31.
	-7.5-RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA.....32.
	-7.6-REINTEGRACIÓN DEL DORADO.....33.
	-7.7-REINTEGRACIÓN CRÓMATICA.....34.
	-7.8-PROTECCIÓN.....34.
8.	CRONOGRAMA.....35.
9.	PRESUPUESTO ECONÓMICO.....36.
10.	CONCLUSIONES.....39.
11.	BIBLIOGRAFÍA.....40.
	-11.1-BIBLIOGRAFÍA CITADA:.....40.
	-11.2-BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....40.
12.	ANEXO42.
	-12.1-ÍNDICE DE IMÁGENES.....42.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del Grado en Conservación y Restauración, se nos ha dotado de toda una serie de conocimientos y protocolos muy útiles para poder desempeñar una intervención en el ámbito patrimonial. Con el Trabajo de fin de grado, se plantea poner en práctica todos los conocimientos aprendidos a lo largo del grado y así llevar a cabo una propuesta de intervención apropiada.

Para poder emprender una propuesta de intervención, hay muchos factores que se deben tener presentes, ya que no solo debemos centrarnos en aquellos aspectos técnicos y prácticos de la restauración sino que también es de vital importancia conocer la parte histórica y formal de la pieza, dado que ambas partes son de gran utilidad en la Restauración y la Conservación.

En este trabajo, se intentará llevar a cabo una propuesta de intervención de una talla Barroca, concretamente un Salvator Mundi niño, conocido popularmente como “El niño de la Bola”. Las imágenes de los niños, han sido muy usadas durante largo tiempo como objeto de devoción y difusión de la fe católica, sobre todo en el periodo Barroco tanto al servicio de: iglesias, conventos, monasterios como de casa particulares.

Con el siguiente trabajo, se intentarán recopilar todos los estudios y análisis necesarios para con ello emprender una propuesta de restauración en la que queden recogidos todos los procesos tanto histórico-artístico como técnicos, además de dejarlo todo justificado y respaldado por análisis fotográfico, mapa de daños, análisis de solubilidad y distinta bibliografía, lo que garantizará una optima propuesta de restauración.

Así pues, quedarán justificados todos los conocimientos, además de dotar a la pieza del importante valor histórico, artístico y cultural, para reforzar con ello la importancia patrimonial y garantizar así su conservación.

2. OBJETIVOS

El trabajo de fin de grado tiene como finalidad llevar a cabo un estudio y una propuesta de intervención, para el que se han aplicado todos los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos a lo largo de todo el Grado de Conservación y Restauración de Bienes culturales. Así pues, los objetivos marcados son los siguientes:

-Llevar a cabo un estudio del significado del Salvator Mundi, así como su evolución artística, las distintas clasificaciones y los aspectos más relevantes del mismo.

-Realizar un estudio formal y documental de la obra, con el objetivo de contextualizar la talla en una corriente artística.

-Analizar las partes que componen la escultura, con la finalidad de determinar cuál es su estado de conservación.

-Plantear una propuesta de intervención que devuelva la estabilidad adecuada a la talla.

-Recuperar los valores de la talla Barroca para expresar una intervención conservativa sobre la misma que facilite su entendimiento tanto histórico como estético.

3. METODOLOGÍA

Para elaborar el trabajo de fin de grado en Conservación y Restauración se ha seguido una metodología clara y ordenada, para la que hemos creído oportuno partir de distintas pautas:

-Búsqueda bibliográfica para contextualizar la pieza y con ello poder llevar a cabo un estudio iconológico e iconográfico. Ésta búsqueda se ha realizado en la biblioteca de la Universidad Politécnica, así como en la biblioteca de la Universidad de Valencia (Humanidades: Joan Reglà). También han sido de gran utilidad toda la información extraída del archivo de Onteniente, así como los distintos artículos consultados en línea.

-Búsqueda bibliográfica sobre daños y patologías de escultura en madera, lo que nos proporciona una información valiosa para determinar los materiales compositivos, la técnica de elaboración, así como los factores que influyen de manera directa provocando su deterioro.

-Estudio organoléptico, así como una documentación fotográfica tanto de espectro visible como de espectro no-visible (Rx).

-Desarrollo de un diagnóstico sobre el estado de conservación apoyándonos en los exámenes organolépticos y bibliográficos, así como distintos mapas de daños que esclarezcan el mismo.



Figura 1: Imagen aérea de Ayelo de Malferit.

4. SINOPSIS

4.1 - LOCALIZACIÓN

La obra a analizar, pertenece a un particular, concretamente a la familia Ortiz situada en el pueblo Valenciano de l'horta sud, de Ayelo de Malferit ubicada en la calle Rvdo. Rafael Juan Vidal, número 41.

Ayelo de Malferit, es un pueblo de la Comunidad Valenciana de la Vall de Albaida, con 27,08 km² de territorio, confluyendo por el noroeste con Xátiva por el noroeste con Ollería y Albaida, por el sur con Onteniente. Es un municipio muy conocido por su industria textil, la fabricación de vidrio y la elaboración de muebles y artículos de mimbre.

Esta población, es muy rica culturalmente ya que dispone de restos prehistóricos de gran relevancia además de un gran yacimiento de la Edad de bronce. Si se da un paso en el tiempo, Ayelo fue una alquería del Castillo de Albaida con gran importancia Islámica, gracias a su aspecto rural que le confería cierta atracción para desarrollar su cultura y sus tradiciones¹.

En el siglo XII, dicha Alquería pasó a formar parte del término municipal de Xátiva, hasta que finalmente en el 1440-1442 fue donado a Francisco de Malferit², por Alfonso el Magnánimo en agradecimiento a los servicios prestados en la toma de Nápoles. Con la venida de esta nueva administración, se llevaron a cabo toda una serie de nuevas modificaciones

¹ SOLER, A. *Ayelo de Malferit: Geografía, historia y patrimonio*. Ayelo: Ayuntamiento de Ayelo del Malferit, 2011.

² El nombre del pueblo tiene relación directa con la venida de los Señores de Malferit, es decir años más tarde en 1692, obtuvieron el título de Marqueses incluyendo a Ayelo el segundo apelativo de Malferit. Este nombre se le les otorgo, ya que provenían del municipio Catalán de Camp d'urgell denominado Malferit.

que dotaron a la población de un esplendor tanto cultural como artísticos.

La población continuaba siendo morisca, por lo que tras el decreto de la expulsión morisca de 1609, Ayelo paso ha convertirse en un municipio prácticamente despoblado. De esta manera el Marques en funciones en ese momento, Lucas de Malferit, dos años más tarde, en 1611 redactaría una carta llamada “la carta pobla” con la que intento recaudar población de los pueblos circundantes, por tal de devolverle el esplendor a esta población. Así pues, en 1646, Ayelo estaba prácticamente repoblado con toda una serie de cristianos viejos que promovían de manera significativa la fe cristiana, lo que hizo que este esplendor incitase a la construcción de la ermita de San Joaquín y santa Ana y el templo parroquial. Se debe de comentar que la condiciones de la nueva población no eran las más idóneas, ya que estaban absortos bajo grandes represalias feudales con condiciones muy duras. Es por ello, que se piensa que es en este periodo histórico bajo dichas condiciones es donde podría situarse la talla que se analiza.

La familia propietaria de la obra no guarda ningún documento que acredite la autoría del mismo ni la época. En el transcurso de la investigación del historiador local Fernando Castellón Domenech, seguido de la realización del árbol genealógico y la posterior búsqueda de información en el archivo de Onteniente, se halló un testamento del 1740, realizado por Margarita Ortiz, viuda de Vicente Ortiz, donde se encontró una posible escultura que podría pertenecer a dicha familia por parentesco. En dicho testamento, Margarita Ortiz deja constancia de sus últimas voluntades con el fin de que la escultura del niño Jesús pase a su nieto Gaspar Ortiz. Dice así:

“(...) dexo y lego a Gaspar Ortiz mi nieto, un niño Jesús con su vestido para que disponga del a su libre y expontanea voluntad (...)”³

Por ello, la hipótesis del posible testamento unido al análisis formal y el análisis histórico de esta tipología que se expondrán a continuación, hace pensar que la escultura pueda situarse en el periodo barroco de la segunda mitad del siglo XVII.

No obstante, se decide detener la búsqueda, ya que tras una íntegra investigación en los distintos archivos de Onteniente, no se encuentra ningún referente esclarecedor que revele más dato sobre la talla, ni sobre los propietarios.

3 [sic] Archivo Municipal de Onteniente. Notario Francisco Martinez Vicente. Año 1754.P. 34r.



Figura 2: Vista de anverso del Salvator Mundi (imagen de la izquierda).



Figura 3: Vista de la parte superior del Salvator Mundi (imagen de la derecha).

4.2 - ANÁLISIS FORMAL:

La obra que se presenta es un Salvator Mundi del siglo XVII, realizado en madera policromada. La escultura, está dividida en tres partes diferenciadas, la imagen propiamente dicha, el orbe y la peana que sostiene la misma.

La imagen central, es la figura del Niños Jesús de unas medidas 69×43 cm, realizada toda en madera. El tronco central y las dos extremidades inferiores están talladas en una sola pieza, mientras que las extremidades superiores están ensambladas a la central.

Si analizamos en profundidad la figura, se establece llevar un orden descriptivo, para el que se cree oportuno comenzar por la parte superior. Así pues, la zona del rostro del niño es bastante ovalado con unos mofletes bien marcados, enfatizado a su vez por los pliegues del cuello y mentón, que dotan al niño de un aspecto rollizo.

La zona de la frente aparece interconectada con la nariz, cosa que agudiza la geometrización del tabique nasal que a su vez se va suavizando gracias a una mayor labra en la parte más inferior de las fosas nasales. En los extremos del tabique nasal, aparecen dos acanaladuras donde están insertos dos ojos de vidrio. Estos ojos son introducidos por la parte trasera de la máscara, es decir la cabeza se tallaba en una sola pieza, pero una vez concluida, se dividía en dos partes, la máscara y la nuca.

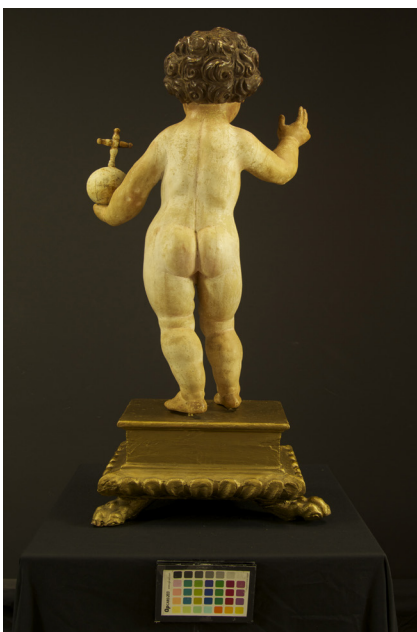


Figura 4: Vista del reverso del Salvator Mundi.



Figura 5: Niño Jesús, madera policromada. Escuela Sevillana. Siglo XVII. Museo Nacional de Artes decorativas, Madrid (Inv 4696). (Imagen de la derecha).



Figura 6: Niño Jesús, madera policromada. Atribuido a Gregorio Fernández. Siglo XVII. Monasterios de Santa Clara Medina del Pomar, Burgos (Imagen de la izquierda).

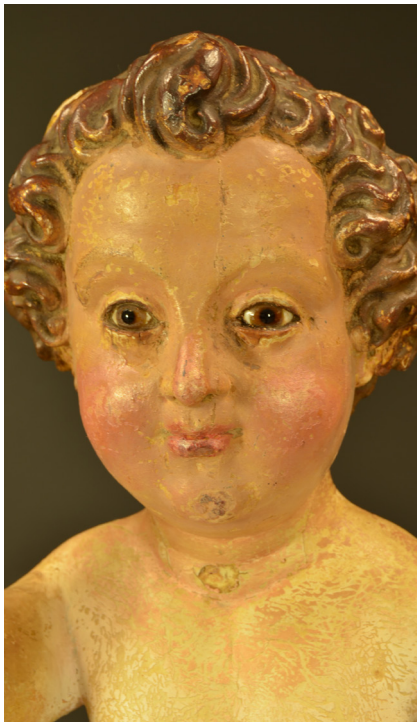


Figura 7: Imagen del rostro del Salvator Mundi.

Los ojos vidriados fueron un recurso muy utilizado en el Barroco, ya que hacía mucho más real la mirada, aspecto que acercaba la imagen a una realidad más humanizada.

Por otra parte, el labio surconasal está muy marcado, aspecto que ayuda a resaltar la comisura de los labios, presentando así una sonrisa inexpresiva con unos labios poco carnosos, pero bien perfilados. Todos estos elementos crean un rostro bastante distante e inexpresivo, lo que nos indica que aun no ha alcanzado esa emoción que honda en la más profundo del sentimiento Barroco, sino que mantiene la mesura clásica pero al servicio de una innegable realidad, por lo que probablemente se trate de una obra de mediados del siglo XVII. Muy similares tanto en rostro como anatómicamente son los dos ejemplos del siglo XVII, que se exponen a continuación. Uno es un niño Jesús de Gregorio Fernández, unos de los pilares de la escultura Barroca del siglo XVII y otro es un de autor desconocido del siglo XVII, de escuela sevillana, pero que probablemente una vez más, sigue el esquema de moda de la época de Martínez Montañés.

El rostro está franqueado por un cabello con bucles largos y abundantes, destacando la moña central que recuerda de manera lejana al Cristo de Montañés. En sus orígenes, el cabello estaba realizado en oro, pero actualmente está encubierto por varias capas de pintura. Destacar por último el surco que porta en la parte trasera del cabello, donde iría colocado el nimbo místico, que actualmente no se conserva. El nimbo era muy típico en las imágenes de los niños Jesús, siendo muy característico que fueran de tres potencias, pero en este caso el hecho de que tan solo se aprecie un único agujero, no hace pensar que se trate de un nimbo compacto en una sola pieza. Este símbolo dotaba a la imagen de gracia divina, lo que hace ver que Dios todo poderoso está presente en él.



Figura 8: Vista de anverso del Niño Jesús bendiciendo, Martínez Montañés, S.XVII.



Figura 9: Vista de reverso del Niño Jesús bendiciendo, Martínez Montañés, S.XVII.

En cuanto a su cuerpo, presenta una anatomía muy bien trabajada, casi se puede decir que de mayor calidad que su rostro. La figura del Salvator Mundi niño aparece en actitud de bendecir con los brazos abiertos con una simbología de acogimiento y dulzura, enfatizada por el contrapposto que ayuda a marcar el paso adelantado del niño Jesús confiriéndole un singular movimiento de forma equilibrada, hecho que hace que la imagen se aproxime ante nosotros y nos acerque a la salvación. Este recurso lo popularizó Martínez Montañés con toda una serie de esculturas dedicadas al culto del niño Jesús a lo largo del primer tercio del siglo XVII, tomando muchos artistas coetáneos las directrices de dicho artífice. Ejemplo de ello, es el Niño Jesús bendiciendo de principios del siglo XVII, atribuido al mismo, donde se pueden apreciar ciertas similitudes tanto en la elaboración anatómica, como en la ejecución de la postura aunque en nuestro caso un poco más exagerada.

Anatómicamente, se ve como la zona del torso, está excelentemente trabajada donde se percibe como el artista ha cuidado a la perfección cada uno de los músculos. Si se observa con detenimiento, más que un torso infantil, se ve un torso adulto tratado como uno infantil, es decir que la anatomía que muestra no es propia de un niño de corta edad, sino que el artista ha tomado la anatomía de un adulto con la peculiaridad de reducirla a las proporciones infantiles. En cuanto a la policromía, se observa que a pesar de estar resuelta con gran habilidad, ha sufrido varios repintes que actualmente parte de la misma está perdida a lo largo de toda la escultura.

Paralelamente, un hecho que llama la atención, son las piernas del Jesús, que en este caso sí que son propias de un niño de corta edad. Estas aparecen trabajadas de forma exquisita con unas proporciones muy bien marcadas y unos volúmenes muy correctos, enfatizando el aspecto rollizo, peculiaridad muy típica de los niños. Destacar la perfecta ejecución de sus pies, dado que tiene unas proporciones correctas y un detallismo muy sublime.

La parte trasera también está resuelta con gran calidad donde se aprecia el movimiento adelantado del Jesusito dotando a la imagen de un equilibrio espectacular. Destacar el hecho de las marcas que se observan a lo largo de las piernas, cosa que nos indica que el niño durante cierto tiempo estaba vestido portando algún tipo de calzas lo que provocó que dejara su huella.

En la parte de las extremidades superiores, observamos como en la mano derecha el niño tiene una actitud de bendecir a la humanidad, mientras que en la izquierda porta el orbe. La postura de la mano derecha es bastante natural, ejecutada de una pieza, mientras que la izquierda es bastante artificial, ensamblada en dos partes. Si se observa con detenimiento, se ve como



Figura 10: Vista de la peana de Salvator Mundi (imagen de la derecha).



Figura 11: Vista del orbe del Salvator mundi (imagen de la izquierda).

el gesto de la muñeca izquierda es imposible adoptarlo de manera natural a no ser que la misma este rota. El escultor en este caso ha realizado un giro de manera torpe para que el niño porte en su mano el orbe. El orbe, representa el globo terrestre rematado por una cruz. Este objeto, simbolizaba el dominio de cristo sobre el mundo, de ahí que la cruz cristiana este aposentada sobre la esfera terrestre, alegando que el ser humano solo se salvará con la fe cristiana ⁴.

Estructuralmente, el orbe esta sujeto gracias a un agujero en la parte baja del mismo y un clavo que sale de la palma de la mano, hecho que posibilita que el orbe se pueda extraer con gran facilidad. La mano que porta el orbe, tan solo conserva un único dedo fragmentado, pero se mantiene unido gracias a una espiga de madera.

En cuanto a la peana, se puede decir que es rectangular de un tamaño 19x39,5 cm elaborada también en madera. La peana tiene la función de mantener al Jesusito expuesto de forma vertical, gracias a los dos clavos situados en el centro del mismo que se introducen por dos orificios en los pies del niño. Dos simbolos fundamentales que llaman especialmente la atención son: el querubín que aparece en la parte central y las patas de león que sostienen la misma.

Los querubines, son seres vivientes, mediadores de la presencia de Dios. Son considerados guardianes de la gloria de Dios dándole su protección y alabanza. Cosa que nos sugiere que cristo esta protegido por dicho ser⁵.

Por lo que respecta a las patas en forma de garras de león que sostiene la peana, se puede interpretar como una reinterpretación de una composición alegórica: un vanitas. Cosa que nos indica el triunfo de cristo sobre la muerte y el tiempo. ⁶

4 MARTÍNEZ, F. J. Las imágenes del niño Jesús. En: Martínez, F.J. y Benavides, F. *Los niños Jesús del museo "Casa de Pisa"*. Granada: Archivo - Museo Casa de Pisa, 2005, p.23.

5 *Biblia de bosquejos y sermones. Génesis 10:1- 11:32*. Michigan: Portavoz, 2006, p.199.

6 MARTÍNEZ, F. J. *Op. Cit.*, p.28.

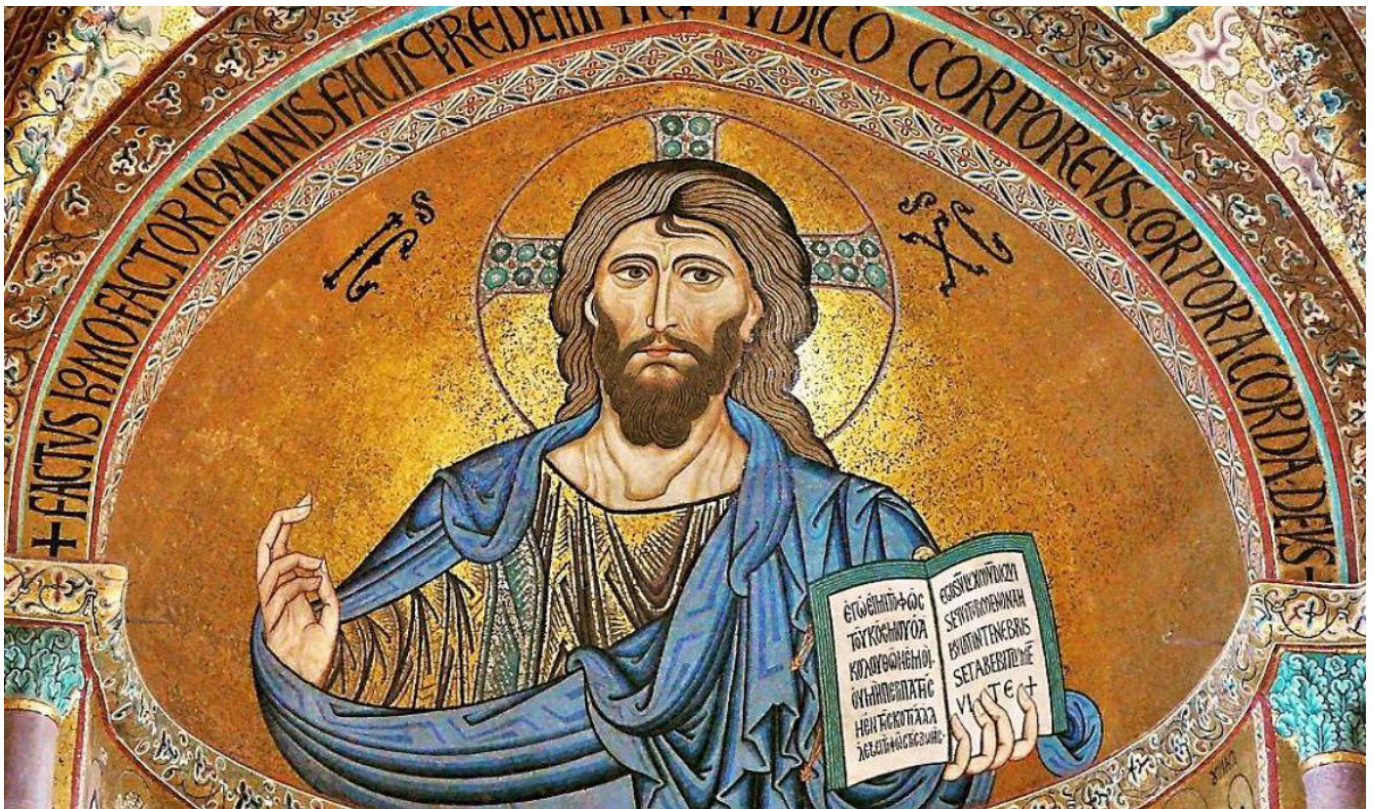


Figura 12: Cristo Pantocrátor, Cefalù, Sicilia, S.XII.

4.3 - APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO.

La personificación de Dios ha marcado la historia del hombre a lo largo de los tiempos. En la sociedad cristiana, el hecho de que Cristo haya tomado una naturaleza humana, ha sido una necesidad fundamental adquirida por estos para garantizar mediante su devoción la salvación humana.

Para poder abarcar el estudio iconológico de la imagen del Salvator Mundi niño se debe realizar un estudio evolutivo, de las distintas representaciones iconográficas a lo largo de la historia. Por ello, se cree oportuno partir desde la Alta Edad media, es decir desde los orígenes de la era cristiana.

En este momento histórico, las representaciones que se llevan a cabo son representaciones de un cristo adulto como un “cristo juez” exento de todo sentimiento, con el que se pretende resumir en una sola imagen al salvador como juez supremo de la historia de la humanidad.

Muchos artistas han visto en la imagen del Pantocrátor Bizantino, el inicio de la iconografía del Salvator Mundi. En este caso cristo aparece representado con la mano alzada en actitud de bendecir, y con la izquierda sostiene el libro de las Sagradas escrituras, que más tarde será sustituido por el orbe.

Se debe esperar hasta la Baja Edad media para poder ver de manera generalizada representaciones iconográficas de Jesús niño, ocupando un importante papel tanto en número como por su de-



Figura 13: Salvador Mundo, Jan Van Eyck, S.XV, oleo sobre tabla.



Figura 14: Salvator Mundi, atribuida a Leonardo da Vinci, oleo sobre tabla.

tallismo y calidad. A lo largo de periodo histórico veremos estas representaciones siempre ligadas a otras escenas como el nacimiento, las adoraciones, las sagradas familias, la virgen con el niño etc.

Sera pues, en la segunda mitad del siglo XIV cuando la temática del Salvator Mundi adulto, aparece en el norte de Europa, llegando a su representación más álgida en la Italia del siglo XV y principios del XVI, representándose de forma adulta con el orbe en la mano izquierda y con la derecha bendiciendo.

No obstante, se debe esperar una vez más al barroco para poder ver como se popularizan las imágenes santas del niño Jesús (entre la que destaca la tipología de Salvator Mundi)⁷. Estas imágenes tenían la peculiaridad de representarse de forma aislada e independiente de otros temas históricos narrativos. Hasta este momento no queremos decir que no hubiese representaciones del niño Jesús aisladas, sino que será a partir de este tiempo cuando se produce un auge productivo, adquiriendo una calidad sublime tanto en número como en tipología.

Muchos historiadores⁸, afirman que el verdadero origen de la representación divina del niño, viene precedido por el movimiento franciscano con San Francisco de Asís a la cabeza. Bibliógrafos coetáneos como Celino, narran episodios de la vida de San Francisco⁹, en el que el santo predica el nacimiento de la vida de Jesús, como un hecho lleno de gracia que incita a su predicación. En 1223, San Francisco, en Greccio manda realizar un Belén con el que quiso dar a conocer un hecho muy relevante, como es la infancia del Niño Jesús, con el que se abrió la famosa tradición de los belenes.

Ejemplo de ello son las palabras de San Francisco que dicen así: «Si quieres que celebremos en Greccio esta fiesta del Señor, date prisa en ir allá y preparar prontamente lo que te voy a indicar. Deseo celebrar la memoria del niño que nació en Belén y quiero contemplar de alguna manera con mis ojos lo que sufrió en su invalidez de niño, cómo fue reclinado en el pesebre y como fue colocado sobre heno entre el buey y el asno. En oyendo esto el hombre bueno y fiel, corrió presto y preparó en el lugar señalado cuanto el Santo le había indicado. »¹⁰

7 VEGA, M.T. *Historia, iconografía y evolución del niño Jesús*. Valladolid: Catálogo de la provincia de Valladolid, 1984.

8 MARTÍNEZ, F. J. *Op. Cit.*, p.16.

9 JÖRGENSEN, J. *San Francisco de Asís: Bibliografía*. Madrid: Editorial Voluntad, 1915.

10 [sic] CELANO, T. *Vida primera de san Francisco de Asís*. Madrid: Lumen, 2009, p.117.

A partir de este momento, se redescubre a un Jesucristo no como un dios omnipotente y todo poderoso medieval, sino como un Dios próximo a la humanidad. Es por ello, que empiezan a centrarse en temas más humanos como su infancia y su pasión, representadas de una forma mucho más realista y natural.

Todo esto conlleva a una meditación en la vida de Cristo que durante varios siglos nutrieron la piedad popular, brotando así distintos momentos de la infancia de Jesús, e inspirando a su vez importantes páginas en la literatura espiritual. Se puede considerar éste el momento de su aparición en las artes plásticas, pero no obtendrá su desarrollo iconográfico hasta después del concilio de Trento¹¹, siendo una de las imágenes más representativas del Barroco contrarreformista.

En este momento, se produce un punto de inflexión, ya que a partir de aquí santos y reformadores se hacen eco de dicha temática, propagando su devoción y alimentando las variaciones iconográficas de numerosos artistas. Ejemplo de esta tipología tenemos: al niño Jesús de la Pasión, el niño Jesús Bendiciendo y Salvator Mundi niño entre otros.

Otros de los ejemplos más considerados de la reforma católica es la figura de San Juan Dios. Este santo a través de sus escritos relata la importancia de la figura del niño Jesús, recogiendo su experiencia mística en la que se le aparece la figura divina del niño en el pueblo de Gaucin. A partir de dicho hecho, la bibliografía del santo, constata su relación con el niño Dios, y por consiguiente la aparición de numerosas escenas bibliográficas que reflejan los diferentes hechos y de las que muchos artistas toman referencias.

Por otra parte, fue Santa Teresa de Jesús otro de los personajes más relevantes en la extensión de la devoción divina en la que a través de sus continuas visiones espirituales, la santa se encarga de predicar el mensaje divino. Concretamente, se conoce la aparición del niño Jesús en el convento de la encarnación de Ávila, hecho que hizo que se fomentara su devoción dedicando cancioncillas y poemas a dicho niño y difundiendo el mensaje divino ante el movimiento protestante¹². Santa Teresa no solo se encargó de difundir el fervor divino por el territorio Español, sino que se encargó de cruzar la frontera a distintos países católicos de Europa y distintos territorios hispánicos.

11 Concilio de Trento (1545-1563), donde se trataron temas que reformaron la iglesia cristiana y temas relativos al dogma. Concretamente en la sesión XXV, donde se trata el tema de las reliquias e imágenes.

12 SANTIAGO, S. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1981, p. 89-91.

Santos, religiosos y reformadores, fueron los idealistas de la reforma católica, sus doctrinas, concepciones, visiones y experiencias fueron fruto de inspiración a artistas barrocos, que intentaron recoger en las imágenes dichas sensaciones y sentimientos. De esta forma, la temática iconográfica cambió, tomando este tema devocional del niño Jesús como uno de los preferidos del momento, adquiriendo un variado desarrollo compositivo, que la iglesia utilizó como medio de transmisión en las enseñanzas eclesiásticas.

Este largo repertorio de imágenes, se proponían como modelo modélico que conducía a los fieles a la estima por este tipo de misericordia, que algunos de ellos despertaban en la clausura, donde se podían llevar a lo más alto estos ideales. No obstante, se puede interpretar como justificación de la amplia variaciones de tipologías y modelos, las amplias virtudes que se le atribuían al mismo. Existía en algunos monasterios la tradición de entregar un Niño Jesús el día del juramento de votos, en señal de desposorio místico y entrega divina a la salvación. Cada niño recibía un sobrenombre particular que los distinguía de los de la misma tipología además de humanizarlo y hacerlos más cercanos¹³.

No solo era escenario de la iconografía del niño Jesús los conventos, sino que también era una temática muy recurrida en iglesias, monasterios ermitas y casas particulares, donde se le ataviaba con todo tipo de ajuares, vestido y joyas en señal de afecto.

Es pues, en este contexto de imágenes donde surge la Iconografía del Salvator Mundi niño al que pertenece nuestra obra escultórica.

13 BARTOLOMÉ, F.R. *Imagen exentas de divinos infantes de Álava*. En Sancho el Sabio. País Vasco: 2015, p .197-218.

5. ESTUDIO DE LA OBRA

5.1 - FICHA TÉCNICA



Figura 15: Vista frontal del Salvator Mundi del siglo XVII.



Figura 16: Vista del reverso del Salvator Mundi del siglos XVII.

Ficha técnica

FECHA DE RECEPCIÓN: 09-03-2016

PROCEDENCIA: Particular,
Familia Ortiz .

LOCALIZACIÓN: Ayelo de Malferit.

RESPONSABLE: Alba M^a
Aznar Alcover.

CRONOLOGÍA: Siglo XVII

Descripción de la obra

OBJETO: Salvator Mundi niño.

TIPOLOGÍA: Escultura.

MATERIAL: Madera polícromada.

TÉCNICA: Talla de madera.

ADHERIDOS: Dos ojos vidriados.

PESO: 7,800g

DIMENSIONES:
Salvator Mundi niño:
-Alto: 69 cm
-Ancho: 43 cm

COLOR : Realizado a partir de
veladura que simulan las encarna-
ciones, sobre un
Verdacho.

Peana :
-Alto:19 cm.
-Ancho:39,50 cm.



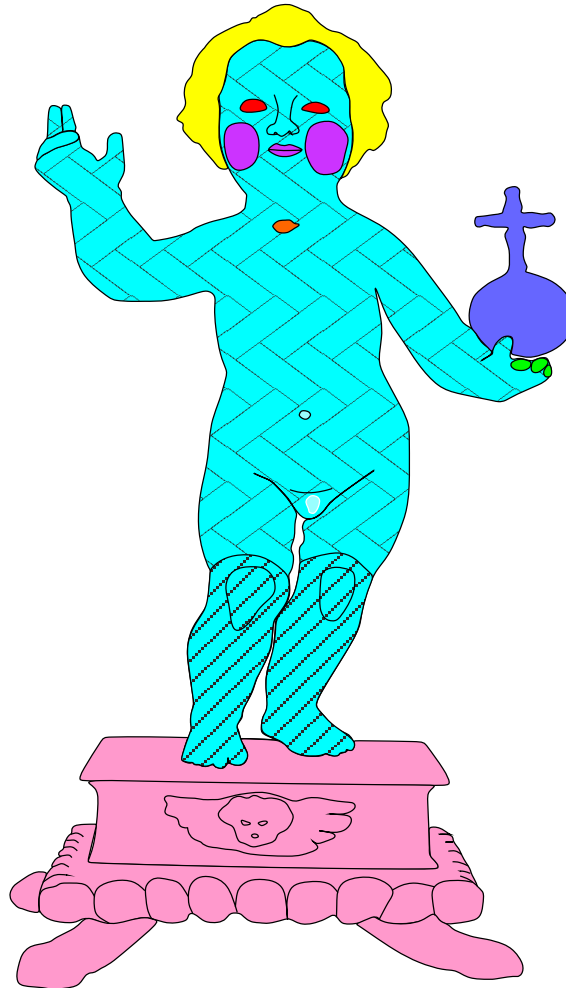
Figura 17: Vista del costado derecho del Salvator Mundi.



Figura 18: Vista del costado izquierdo del Salvator Mundi.

<p>LUGAR DONDE SE UBICARÁ LA PIEZA</p>	<p>La pieza se ubicará en Ayelo de Malferit en la casa de Josefa Ortiz Mollá.</p>
<p>CONDICIONES AMBIENTALES NECESARIAS.</p>	<p>Requiere de una humedad relativa entre el 30 y 45% y una temperatura entre 20-25 °C. No obstante, debe estar preservada de una iluminación directa natural y la luz artificial debe ser de baja intensidad (es decir de bajos luxes).</p>
<p>EMBALAJE</p>	<p>Se embalará la pieza con papel burbuja introducida a su vez en una caja de cartón.</p>
<p>SEGUIMIENTO POSTERIOR.</p>	<p>Deberá seguir una control periódico que garantice las condiciones de temperatura, humedad e iluminación anteriormente expuestas.</p>
<p>RESPONSABLE INTERVENCIÓN</p>	<p>Responsable de la propuesta de intervención: Alba M^a Aznar Alcover</p>
<p>TUTORES DE LA INTERVENCIÓN</p>	<p>Tutor : José Vicente Graña Sales. Cotutor: José Manuel Simón Cortés.</p>

5.2 - MAPA DE DAÑOS





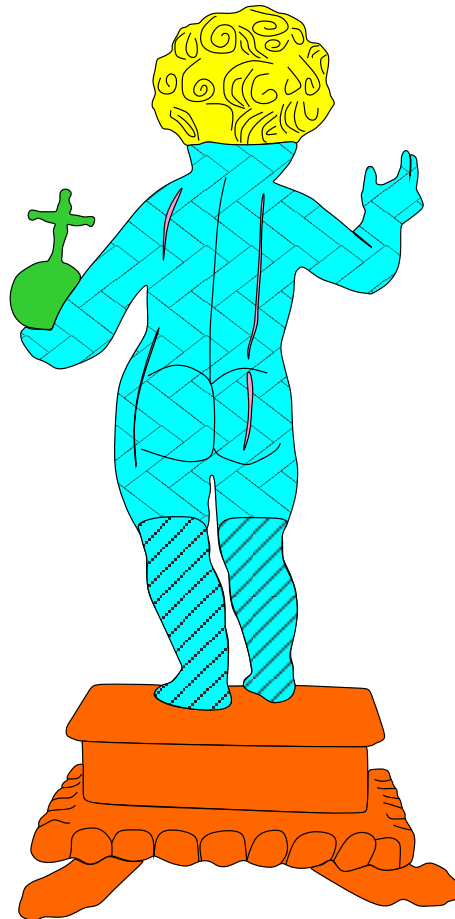
	Repintes peana.
	Repintes Salvator Mundi.
	Repintes Pan de Oro.
	Perdida del estuco.
	Deterioro del Barniz.
	Preseñcia de productos cométicos
	Perdida de la Preparación
	Perdida de las falanges
	Perdida de la pintura subyacente.
	Marcas de tejido.

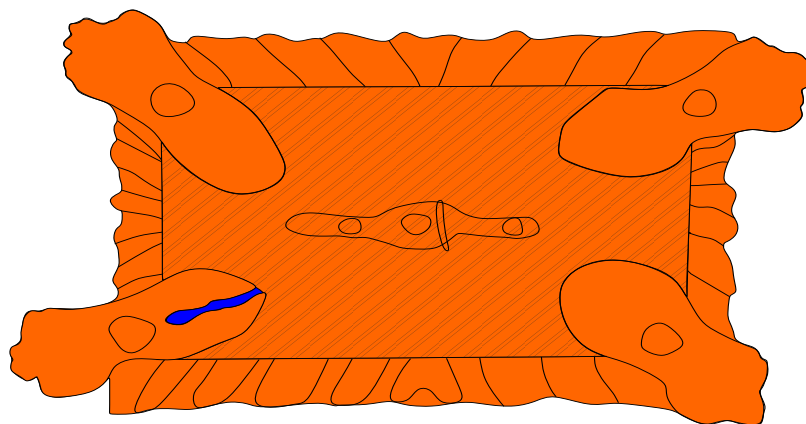
Figura 19: Mapa de daños del anverso del Salvator Mundi.

Figura 20 : Mapa de daños de reverso del Salvator Mundi (imagen superior).

Figura 21: Mapa de daños de la peana del Salvator Mundi (imagen inferior).



- Repintes en el pan de Oro.
- Repintes en el Salvator Mundi.
- Pedida del estuco.
- Grietas longitudinales.
- Repintes de la peana.
- Perdida del extracto pictórico.
- Marcas de tejido.



- Repintes Peana
- Presencia de insectos Xilófagos
- Ruptura de la pata.

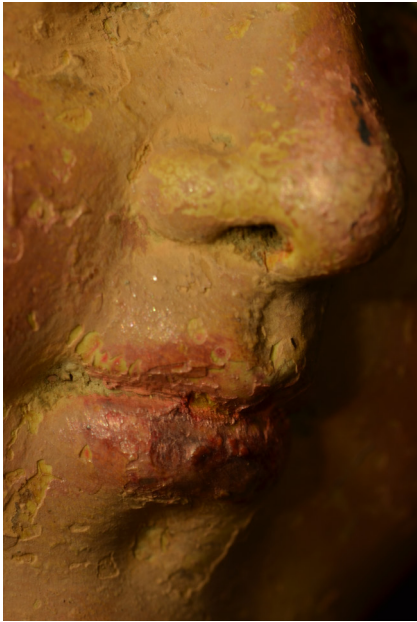


Figura 22: Macro-fotografías del Salvador Mundi zona de la garganta (imagen derecha)



Figura 23: Macro-fotografía del rostro del Salvador Mundi (imagen izquierda).

5.3 - EXAMENES ANALÍTICOS.

Los exámenes analíticos son de gran utilidad para el restaurador, tanto los de espectro visible como los de espectro no visible. Estos ayudan a determinar cuál es su estado de conservación, aportando valiosa información que determinan el proceso de restauración más óptimo para la pieza. Por otra parte, con las fotografías se documentan todos los aspectos relevantes de la pieza quedando recogidos en un informe que no solo servirá a la restauración actual, sino que ayudará a futuras restauraciones.

5.3.1 - Espectro visible:

- Macro-fotografías:

Con las Macro-fotografía se pretende obtener una ampliación fotográfica de una zona o patología puntual, lo que ayuda a interpretar la información, mostrando aspectos que a simple vista al ojo humano se le escapan.

En la primera imagen, se observan varios repintes y falta del extracto pictórico, al igual que varias partes impregnadas de materiales cosméticos que entorpecen la lectura original de la imagen. En la segunda imagen, se aprecian varias fases de repintes dejando al descubierto el verdacho de la talla. También vemos de forma evidente en la zona del crater de la garganta, como en ese caso se ha perdido el verdacho y parte del estuco del mismo, pudiendo percibirse la madera.

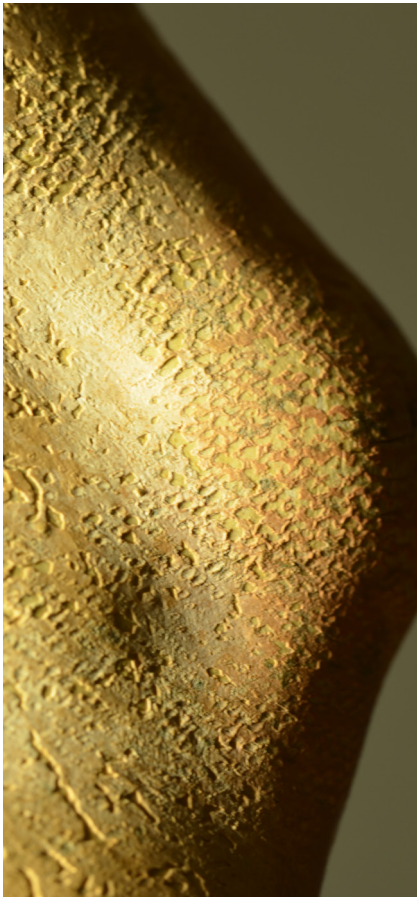


Figura 24: Macro-fotografía de la rodilla del Salvator Mundi (imagen de la izquierda).

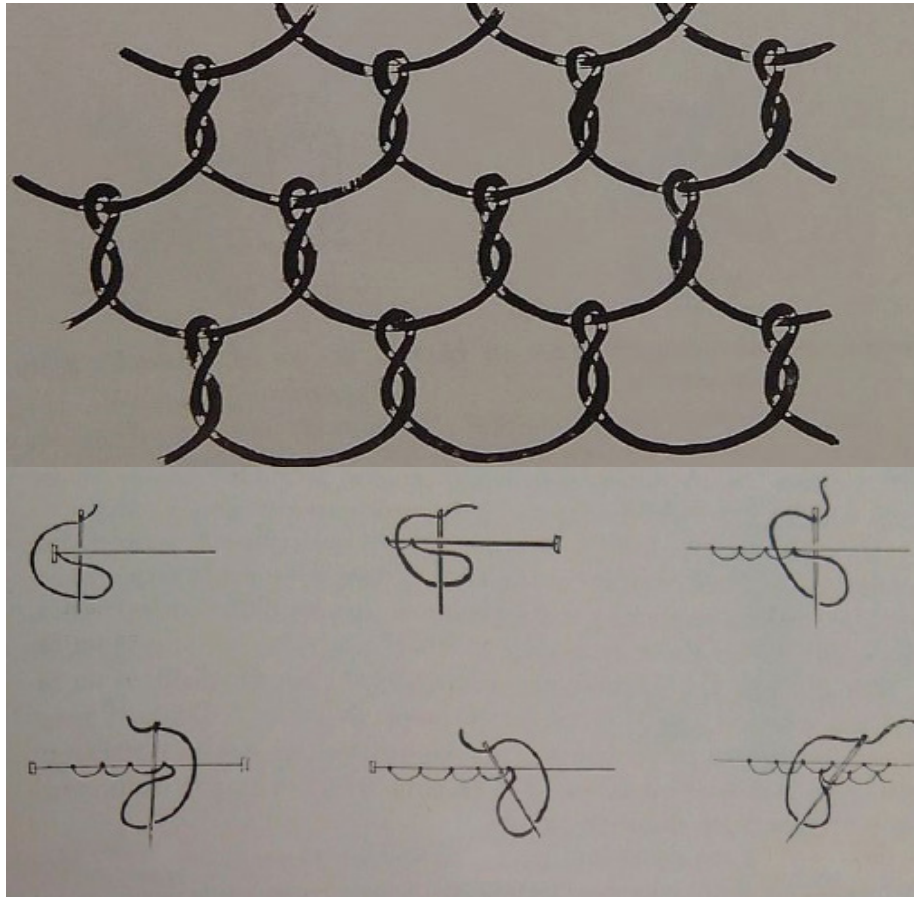


Figura 25: Imágenes del tipo de ligamento de punto de calza y su elaboración (imagen de la derecha).



Figura 26: Macro-fotografía del pie del Salvator Mundi.

En cuanto a la macro-fotografía de la zona de las rodillas, se aprecian unas marcas de tejido en ambas piernas, lo que nos indica que en su origen la talla estaría ataviada con unas calzas. Se piensa que se trata de unas calzas, ya que solo se presentan estas marcas hasta la altura de las rodillas, coincidiendo con la colocación de las calzas típicas en niños de corta edad. No obstante, analizando la imagen detenidamente y comparandola con el diseño de punto de calza, se ve que efectivamente son muy similares las marcas, por lo que este hecho unido a la tradición popular de vestir a los niños con todo tipo de indumentaria, respaldan la hipótesis.

En la macro-fotografía de los pies, se observa perfectamente extracto pictórico descohesionado, lo que nos sugiere que éste es susceptible de ser desprendido, por lo que hay que elaborar un sistema de cohesión apropiado.

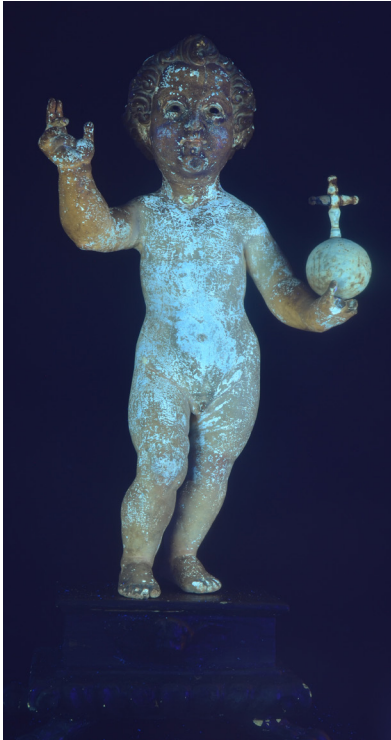


Figura 27: Imagen ultravioleta del rostro del Salvator Mundi (imagen de la derecha).

Figura 28: Imagen ultravioleta de anverso del Salvator Mundi (imagen izquierda).



Figura 29: Imagen Ultravioleta del reverso del Salvator Mundi.



- Luz ultravioleta:

Con las fotografías de luz ultravioleta, se pretende obtener datos sobre la textura, el envejecimiento del barniz, o parte de extracto pictórico, ya que dependiendo de la obra y del estado en que se encuentre, la fluorescencia varía de manera evidente lo que ayuda a ver aquellas zonas que presente alguna de estas patologías.

En estas fotografías de luz ultravioleta, se ve como los rayos de la lámpara de Wood, se reflejan de distinta manera en la superficie del objeto mostrando de manera evidente aquellas zonas donde de la escultura ha perdido parte de la policromía. Estas zonas, aparecen reflejadas en un color más fluorescente, mientras que en aquellas zonas donde la policromía se conserva aparece de manera más uniforme.



Figura 30: Radiografía del anverso del Salvator Mundi (imagen de la derecha).

Figura 31: Radiografía de costado del Salvator Mundi (imagen de la izquierda).



5.3.2 - ESPECTRO NO-VISIBLE.

- Rayos X

Ésta técnica se emplea para analizar la estructura interior del objeto, ya que con ella se puede ver como son las partes, la técnica de ensamblado, ahuecamientos o falta del soporte, además de la presencia de clavos u otros objetos en el mismo.

Las fotografías de Rayos X, muestran las partes internas de la escultura, dejando ver como esta compuesta. La parte central de la escultura esta tallada de una sola pieza, a la que se ensamblan las extremidades superiores, por ello se ve como el brazo derecho esta elaborado en una única pieza, sujeta por varios clavos mientras que el brazo izquierdo esta realizado en dos piezas; una ensamblada en la parte del hombro y otra en la parte de la muñeca, lo que permite el giro de la misma, ambas ensambladas con clavos. Otro hecho que llama la atención, es la máscara del Salvator, por donde se introducen los ojos vidriados. En la imagen de Rx, se puede ver perfectamente las uniones que parten desde mitad de la cabeza.

Por lo que respecta a la peana, se observan los dos clavos centrales por donde se introduce al niño Jesús, y distintos clavos que van uniendo las patas al soporte del mismo. También, se aprecia en la zona más baja de la peana una estructura central, por la que en su origen se procesionaría la talla.



Figura 32: Rostro del Salvador Mundi.

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Para poder llevar a cabo el estudio del estado de conservación de la talla barroca se analizarán de manera exhaustiva las partes que lo componen, su estructura interna, así como el conjunto que la rodea, ya que todos estos componentes conviven en simbiosis provocando un deterioro directo en la imagen. No obstante, servirán de apoyo los exámenes de espectro visible y espectro no visible que ayudarán a determinar cual es su estado de conservación así como su mejor método restaurativo.

El Salvator Mundi niño, se encuentra en un estado de conservación bastante malo, destacando de manera significativa los daños que presenta la figura en lo que respecta a su policromía. Si se sigue, la misma filosofía que en el análisis formal, se empezará a describir los mismos de manera ordenada.

El rostro presenta de manera generalizada falta de extractos pictóricos lo que deja al descubierto en algunos lugares el Verdacho¹⁴ que subyace bajo la policromía de la talla. La pintura presenta varios repintes así como depósitos de polvo y suciedad superficial. Destacan de manera llamativa, el tono de la piel, ya que tal y como reveló la propietaria, en distintas festividades, le aplicaba distintos productos cosméticos (barra labial y colorete). Estas dos patologías hacen que el rostro se encuentre ennegrecido y no se aprecie su policromía original.

¹⁴ Verdacho: (Tierra verde, tierra Verona, Caledonita, glauconita), del Italiano Verdaccio, a base de arcillas que sirven para dar las sombras a las carnaciones como capas subyacentes.

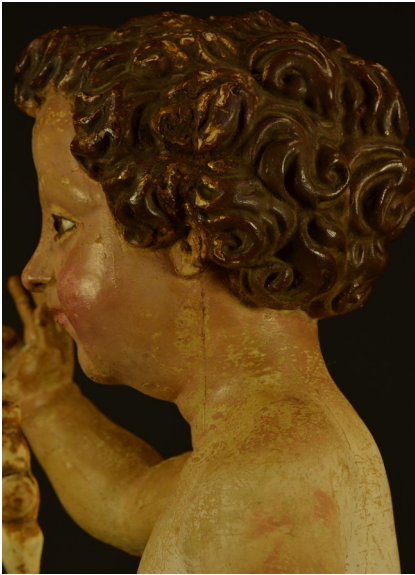


Figura 33: Vista del costado izquierdo del Salvator Mundi (imagen izquierda).



Figura 34: Vista del cabello del Salvator Mundi (imagen central).



Figura 35: Parte trasera del Salvator Mundi (imagen de la derecha).

En la zona de los ojos vidriados se aprecian depósitos de suciedad de manera generalizada, lo que produce un efecto opaco en el barniz que cubre los globos vidriados. Todo ello unido a las distintas grietas que surgen desde el perímetro de los ojos a los extremos del párpado hacen que su mirada quede apagada.

En los laterales del rostro, se observan grietas como resultado de la unión de la máscara a la cabeza. Estas grietas, son producto de las alteraciones mecánicas provocadas por cambios de humedad y temperatura, dado que la madera es susceptible a estos trastornos, unido a un mal estado de conservación del adhesivo, hace que se produzca esta patología.

Por lo que respecta a los cabellos, se ve como debajo de la capa pictórica contiene pan de oro, actualmente recubierto por numerosas capas de pintura. Por otra parte, no se deben perder de vista los orificios de la cabellera, lo que indican que en su origen portaría un nimbo, que en la actualidad no se tiene ninguna referencia.

En su cuerpo, se advierte, al igual que en su rostro, como ha sufrido varios repintes tal y como se aprecia en las macro fotografías, pero mucho de estos repintes se han perdido, dejando el Verdacho al descubierto, aspecto que se refleja muy bien en las fotografías de luz ultravioleta (tal y como se analiza en el apartado de exámenes analíticos).

La parte del cuerpo, presenta falta de la capa pictórica y pequeñas grietas longitudinales que aparecen en la parte trasera. Estas grietas, están causadas por los distintos movimientos del soporte generados por los cambios de temperatura y humedad, dado que la escultura se encuentra en la localidad, Ayelo de Malferit, donde los cambios de temperatura varían con facilidad, presentando un clima mediterráneo semicontinentalizado, es decir inviernos continentalizados, con los que se alcanzan temperaturas de 0 °C y veranos mediterráneos con temperaturas muy elevadas.

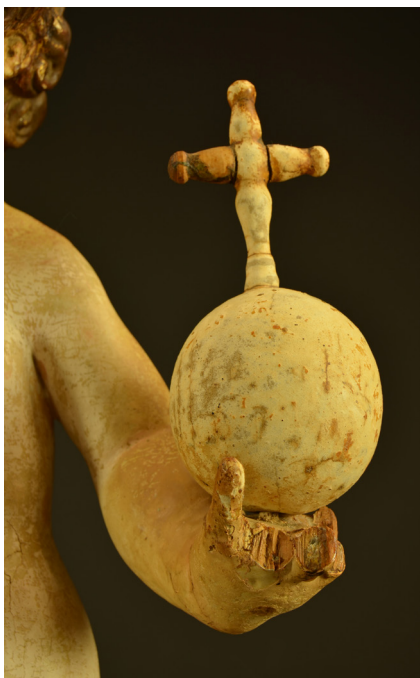


Figura 36: Imagen de la mano izquierda del Salvador Mundi.



Figura 37: Imagen de la mano derecha del Salvador Mundi

La pérdida del extracto pictórico está íntegramente unida a estos cambios termo-higrómétricos que favorecen movimientos de dilatación y contracción que acaban craquelado la pintura, produciéndose su posterior desprendimiento.

En la zona de la garganta, se observa una gran pérdida de la película pictórica que deja al descubierto el estuco y en algunas zonas se intuye la madera. Esta anomalía pudo ser producida por algún tipo de golpe producto de la acción humana.

En cuanto a las extremidades inferiores, se aprecia como las rodillas, presentan unas marcas de tejido, lo que sugiere que en algún repinte antes de que la capa pictórica estuviese seca se le ataviara con unas calzas de punto de calza o esta prenda ejerciera tanta presión en las piernas durante largo tiempo que provocase esta huella. El punto de calza, esta formado por el bucle y el enlace, que consta de un movimiento circular de las hebras sobre sí misma, quedando fija por la acción del bucle¹⁵.

La parte de los pies, tienen parte del extracto pictórico descohesionado provocado igualmente por los cambios termo-higrométricos anteriormente mencionados, unido a que por esta zona es por donde se une la talla a la peana, estando más desprotegida de golpes y erosiones contra la misma, produciendo más alteraciones en la capa pictórica.

Actualmente, el Salvator Mundi, está protegido a lo largo de su cuerpo con un vestido lo que indica que son estas las extremidades, las que quedan al descubierto, expuesta de manera directa a la suciedad e indefensas de ser tocadas por los fieles, aportándoles suciedad de tipo grasa.

La mano izquierda ha perdido cuatro de sus dedos conservando un único dedo fragmentado y sujeto por una espiga de madera. Esto es debido a una manipulación incorrecta de la escultura, producto de la acción humana. La propietaria del mismo, relató como realizando una limpieza se le fragmentaron dichos dedos, sin posteriormente conservarlos para su adhesión. El orbe por su parte ha perdido todo el extracto pictórico, dejando a la vista el estuco del mismo. En este caso, no se aprecia la capa subyacente del verdacho, ya que tal y como se comentó con anterioridad esta capa es un recurso que utilizó el artista para poder representar la epidermis de la piel, con el objetivo de dotar a la pieza de un mayor realismo, reservada para la imagen es decir para las zonas de la carnaciones, por lo que la ausencia del Verdacho en el orbe, respalda nuestro análisis.

15 GONZALEZ DE MENA, M. *Catálogo de encajes*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1976, p.40-47.



Figura 38: Pata de la peana del Salvator Mundi



Figura 39: Vista de la parte inferior de la peana del Salvator Mundi.

En cuanto a la peana, se observan numerosas capas de pintura, cosa que dificulta la lectura de la misma. También se observa un desnivel, producto de la fractura de una de sus patas, ya que parece ser que sufriera algún tipo de caída causando su ruptura. Por la parte más baja, se ven alteraciones producidas por insectos xilófagos, inactivos, concretamente coleópteros de la familia de los Anóbidos, de la especie *Anobium punctatum*, conocido comúnmente como carcoma. Se trata de este insecto debido a las características de los orificios detectados, entre 1-3 mm de forma redondeada.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El proceso de intervención tiene como fin devolver al conjunto escultórico su aspecto visual, partiendo desde una acción conservativa, hasta atender de forma efectiva a los criterios hipocráticos de la restauración (fácil reconocimiento, reversibilidad de los materiales, respeto al original, mínima intervención, etc).

Por ello, la propuesta de intervención se centrará en aquellos aspectos que entorpezcan su lectura, así como su óptima conservación, con el fin de poder garantizar su futuro, teniendo vigente su pasado y siendo conscientes de su presente.

De esta forma, se seguirán todas las pautas expresadas para lo que la propuesta de restauración se apoyará en los exámenes de espectro visible, no-visible y en las distintas pruebas de solubilidad, así como en su estado de conservación. Por ello se decide llevar a cabo las siguientes propuestas de intervención.

7.1 - PRUEBAS DE SOLUBILIDAD.

Se realizaron distintas pruebas de solubilidad sobre la obra y peana, basándose en las pruebas de: humedad, temperatura y distintos disolventes.

Para empezar, se llevaron a cabo distintas pruebas de humedad en diversas zonas de la imagen y de la peana, mediante un hisopo humedecido con agua, con el que se comprobó que no se producía ningún tipo de anomalía, por lo que se concluyó que era insoluble en agua.

Seguidamente, se realizó la prueba de solubilidad a la temperatura, utilizando una espátula caliente interponiendo papel Melinex, en distintas zonas de la escultura y la peana, con la que se verificó que no era sensible a la temperatura.

Más tarde, se realizaron pruebas de solubilidad con distintos disolvente, para comprobar si estos dañaban o no la policromía. Se decidió usar el alcohol y la acetona, ya que estos disolventes funcionaban de manera efectiva evitando utilizar otros más dañinos para el restaurador. De esta manera, se llevaron a cabo distintas catas con alcohol y acetona, viendo que ninguno de estos solvente producían anomalías en la pieza a restaurar, sino que se comprobó que podrían ser muy útiles para los distintos trabajos de limpieza que se plantean en la propuesta de intervención.

7.2 - LIMPIEZA

7.2.1 - Limpieza Física-Mecánica:

Como primera medida se llevará a cabo una pre-limpieza que consistirá en realizar una limpieza mecánica con brochas de cerda suave y aspiración controlada simultánea, con el fin de eliminar la suciedad superficial, ácaros del polvo, residuos orgánicos etc. No obstante, se limitará esta limpieza a aquellas zonas que no presenten problemas de cohesión, dejando estas para tratar más tarde.

Se empezará la restauración por la zona del cabello, donde se ve que el Salvator Mundi, en las subcapas de pintura contiene pan de oro, por lo que se cree necesario devolver su aspecto original sustrayendo el esplendor del oro. Para eliminar dichas capas de pintura, se propone una limpieza mecánica a base de instrumental manual como el escalpelo y el bisturí. Se plantea esta limpieza mecánica, dado que el grosor de la capa pictórica que cubre el cabello permitirá una sencilla eliminación. Por ello, con un leve picado perpendicular a la costra se producirá su corte, seguido de un desplazamiento lateral hasta que se desprenda por completo, sin llevarse con ella el oro subyacente. De esta forma se irá cuidadosamente eliminando la pintura hasta llegar al oro original, aspirando continuamente la pintura desprendida.

7.2.2 - Limpieza físico-química:

En la parte de la cara debido a la cantidad de productos cosméticos, se decide realizar una limpieza físico-química a base de alcohol, frotando con un hisopo la suciedad a eliminar. Esta técnica también se llevará a cabo en la zona de las manos.

En cuanto a la zona de los ojos, se realizará una limpieza a base de alcohol y acetona al 50%. Tras distintas catas con acetona, se observó que la acetona eliminaba de manera muy brusca el barniz, por lo que ponía en riesgo la pintura interior. De esta forma, se decide emprender distintas catas en diferentes proporciones de alcohol y acetona, viendo que era lo más idoneo

rebajar ambos disolvente a la mitad. Con dicha mezcla y con la ayuda de un hisopo, se propone eliminar el barniz de manera muy cuidadosa.

Para la eliminación de la pintura de la peana se decide plantear una limpieza físico-química. La capa era de grandes dimensiones, por ello, se decidió realizar distintas catas con empaco de algodón hidrófilo y acetona protegido con un film de polietileno para evitar la evaporación, aumentando los tiempos de 5', 10' y 15', deteniendo el proceso en 15' ya que este tiempo era suficiente para reblandecer la capa pictórica y su continua eliminación mecánicamente.

7.3 - DESINSECTACIÓN.

Como la peana contiene ataque de insectos xilófagos inactivos, se optará por realizar un tratamiento preventivo de desinsectación que evitara posibles complicaciones en el futuro, por ello se utilizará Xylamón^{®16} carcoma, insertando el producto mediante inyección. Una vez aplicado se introducirá en una bolsa de polietileno durante 48 horas con la finalidad de que los gases perduren por más tiempo, así como su efectividad.

7.4 - CONSOLIDACIÓN.

En cuanto a las zonas de las grietas de los extremos de la máscara, se llevará a cabo una consolidación a base de Acril 33^{®17} en una disolución en agua al 10%, previa humectación con alcohol más agua en una proporción al 50%, todo ello aplicado mediante papel japonés.

Para las grietas del cuerpo, se llevará a cabo una consolidación a base de Cola de conejo¹⁸ en una proporción 1:3 mediante inyección, superponiendo papel japonés y posteriormente aplicándole calor con una espátula caliente colocando entre medio papel Melinex[®] y peso encima.

No obstante, en la zona de la nuez, la zona de la rodilla y la zona de los pies, también presentan problemas de cohesión, por lo que al igual que anteriormente se realizará una consolidación a base de cola de conejo en las mismas proporciones siguiendo los pasos anteriores descritos, aplicando peso con el fin de asegurar la completa adhesión del adhesivos.

16 Xylamón es un compuesto a base de octoclorofanftalina, ignífugo e incoloro (C₆Cl₅Oh) de la marca Xylazel. Es una sustancia química que tiene la ventaja de proporcionar a la madera una mayor resistencia ante a los organismos bióticos y abióticos.

17 Resina acrílica en dispersión acuosa caracterizada por una inmejorable resistencia a los agentes atmosféricos y estabilidad química. Con la peculiaridad de tener una elevada resistencia a los álcalis.

18 Es un adhesivo orgánico natural, obtenido de la piel y cartilagos de distintos animales. Tiene la propiedad de ser muy resistente y afin al material debido a su origen natural.

7.5 - RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA.

Se comenzará la reconstrucción volumétrica por la zona de la grieta de la máscara, por la que se irá tapando el surco con estuco compuesto por el aglutinante de cola de conejo y la carga de carbonato cálcico. Este se aplicará con una espátula hasta cubrir el surco de manera homogénea.

En cuanto a la restauración de la mano izquierda se realizará una reconstrucción volumétrica tallando los cuatro dedos, siguiendo los patrones de la mano derecha. Para ello, se utilizará madera de conífera concretamente de pino, bien seca, libre de impurezas y de cualquier patología de tipo biótico e insectos Xilófagos. Con ella, se realizará la talla de los dedos para la que previamente con ayuda de una resina epoxídica, concretamente Araldit Sv[®] y el endurecedor Hv 427[®] en las mismas proporciones se nivelará el desnivel. Seguidamente, se introducirá una espiga de fibra de vidrio entre la talla de los dedos y los muñones de la mano, lo que proporcionará una mayor estabilidad a la pieza que se sellará con la misma resina epoxídica¹⁹. Una vez concluido este paso, se estará en situación de estucar la zona, para ello, se elaborará un estuco a base de cola de conejo y carbonato cálcico, con el que se dará una primera mano de agua cola y posteriormente unas tres capas de dicho estuco dejándolo a nivel. Por lo que respecta al otro dedo despegado de la mano derecha, se utilizará la misma resina epoxídica para fijar el muñón.

Para la zona de la peana, se llevará a cabo una reconstrucción volumétrica con resinas epoxídicas, concretamente con Araldit SV[®] más su endurecedor HV 427[®], con la que se irán rellenando los orificios con ayuda de una espátula. Más tarde, se realizará una reconstrucción cromática con pintura al Gouche. Una vez concluido este proceso se pasará a la restauración de una de sus patas. Para ello será necesario extraer dicha pata. Así pues, una vez extraída se estabilizará la fractura, sellándola con un perno de fibra de vidrio que mantendrá unido dichos faltantes. Para sellarlo, se utilizará nuevamente Araldit Sv[®] y el endurecedor HV 427[®] a partes iguales, utilizando esta misma pasta para reconstruir los desperfectos de la misma, siguiendo de ejemplos las patas circundantes.

7.6 - REINTEGRACIÓN DEL DORADO.

Para las zonas donde el oro se haya perdido, pero se conserve el bol se emprenderá una reintegración con la técnica de dora-

¹⁹ Resina epoxídica: se trata de un polímero termoestable que se condensa a partir de los compuesto epoxídicos unidos a un proceso retícula, dando paso a un polímero reticulado muy resistente. Se caracteriza por tener una extrema dureza su alta resistencia al envejecimiento, a los agentes químicos y a los biológicos. Es irreversible y puede amarillear con el tiempo debido a la degradación térmica y foto oxidación.

do al agua, pero para aquellas zonas donde también se haya perdido el embolado, se deberá reponer esta preparación previa al dorado.

El embolado es el tratamiento previo al dorado que proporciona un asentamiento efectivo del mismo, al que posteriormente se le podrá realizar el bruñido. El bol como así se conoce, es la sustancia utilizada para llevar a cabo esta composición elaborada a base de rojo oxido de hierro (tierra de almagra²⁰) unido a un adhesivo, para el que se utilizará cola de conejo. De esta manera, se aplicarán tres capas de embolado al que se pasará a bruñir una vez seco. Para esta tarea, se utilizará un pincel llamado de “Perro” con el que se lustrará la superficie hasta adquirir una superficie satinada, que dejará una magnífica preparación para posteriormente ser dorada.

El dorado se realizará al agua, como se ha comentado anteriormente, siguiendo las técnicas tradicionales. Una vez concluido, se elaborará un bruñido final con la piedra de agata con el objetivo de sacar todo el esplendor al oro.

7.7 - REINTEGRACIÓN CROMÁTICA.

La reintegración cromática tiene como fin devolverle a la obra su cromatismo mediante retoque para garantizar su óptima lectura.

Para la reintegración cromática tanto de la zona de la cara, como la zona reconstruida de los dedos, como la zona de la peana, se utilizará la técnica cromática del *Trattegio* a base de *Gouache*²¹.

El *trattegio* es una técnica de reintegración pictórica que consiste en realizar un rayado a base de líneas que van adaptándose a las necesidades de la obra. Estas líneas, se van fundiendo unas con otras cromáticamente ofreciendo una reconstrucción de la imagen, pero absolutamente discernible de la original.

Se decide utilizar esta técnica cromática a base de *gouache*²² dado que es una pintura bastante cubriente de la que no se perciben las pincelas, gracias a la naturaleza de su aglutinante, como es la goma arábica, lo que

20 Almagra (Almagre, almazarrón, albín o tierra roja) se obtiene de la greda previamente molida y puesta en remojo. Tiene la característica de ser muy suave y pegajosa. En España, concretamente en Valencia existe una de muy buena calidad por su color y su suavidad al tacto.

21 El *Gouache*, se describe como una acuarela opaca ya que su aglutinante también es la goma arábica, con la salvedad que esta pintura es mucho más cubriente dado que contiene un pigmento blanco extensor incluido en todos y cada uno de los colores

22 El *Gouache*, se describe como una acuarela opaca, ya que su aglutinante también es la goma arábica, con la salvedad que esta pintura es mucho más cubriente dado que contiene un pigmento blanco extensor incluido en todos y cada uno de los colores.

hace posible que esta pintura sea reversible en agua incluso una vez seca.

En cuanto a la pérdida del extracto pictórico a lo largo de toda la talla de madera, se decide realizar una restauración arqueológica, debido a la gran pérdida que presenta la misma. Se cree oportuno llevar a cabo esta restauración, ya que en el caso llevar a cabo una restauración completa, no se seguirían las normas básicas de la restauración y prácticamente se reharía la pintura por completo.

7.8 - PROTECCIÓN

Una vez finalizado todo este proceso se pasará a realizar una protección con un Barniz acrílico²³ satinado en spray en la zona del cabello y un barniz acrílico líquido en la zona de la peana, la mano y los ojos. El barniz es una sustancia que se obtiene al diluir una resina en disolvente o aceite secativo, el cual una vez seco crea una película fina, transparente y flexible, que tiene la virtud de proteger a la obra frente a los agentes biológicos, químicos, a los rayos UV y a las radiaciones visibles.

Así pues, de esta manera se concluirá la restauración de la talla Barroca, con la finalidad de garantizar su estabilidad.

²³ El Barniz Acrílico Satinado en spray, se caracteriza por su secado rápido, su excelente adhesión, su resistencia al agua y su buena elasticidad, lo que evita problemas de cuarteo en el futuro.

9. PRESUPUESTO ECONÓMICO

LB	TRANSPORTE				
DESCRIPCIÓN	TRANSPORTE DEL OBJETO ARTÍSTICO A UNA DISTANCIA DE 77 KM DOTADO DE MEDIDAS DE SEGURIDAD TANTO FÍSICA COMO JURÍDICA (IDA Y VUELTA).				
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
LB00010	TRANSPORTE DE OBJETO POR CARRETERA A 100 KM	KG	7,8	4,23	65,988
LDO500	PRIMA DE SEGURO DE TRANSPORTE	UD	1	22,87	22,87
LA00001	PLÁSTICO MULTIBURBUJAS M ²	M ²	2	0,64	1,28
PA00000	RESTAURADOR	H	6	24	144
WW00001	ESTUDIO DE LA OBRA				
DESCRIPCIÓN	ESTUDIO DE LAS DISTINTAS FUENTES TANTO HISTÓRICAS COMO ARTÍSTICAS, AYUDANDO DE ANÁLISIS FOTOGRAFÍCOS, RX Y MAPA DE DAÑOS.				
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
01BF	ESTUDIO FOTOGRAFÍCO	UD	150	0,78	117
01BR	RADIOGRAFÍA	UD	2	100	200
01FA	MAPA DE DAÑOS	UD	3	24	72
01A	ESTUDIO HISTÓRICO	H	35	10	350
01DL0640	LIMPIEZA				
DESCRIPCIÓN	PRUEBA DE SOLUBILIDAD, PARA GARANTIZAR LA MEJOR PROPUESTA DE INTERVENCIÓN, ASÍ COMO LA SIGUIENTE RESTAURACIÓN MEDIANTE UNA LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA Y FÍSICO-MECÁNICA.				
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
BA22000	AGUA DESMINERALIZADA	L	0,1	0,71	0,071
BA27000	ALCOHOL METÁLICO	L	0,1	12,89	1,289
BA69000	ACETONA	L	0,5	13,83	6,915
KB00022	ESPÁTULA CALIENTE	H	0,05	0,47	0,0235
06CA	LIMPIEZA FÍSICO-MECÁNICA				
DESCRIPCIÓN	ELIMINACIÓN DE DEPOSITOS DE POLVO PARA ELIMINAR LA SUCIEDAD SUPERFICIAL, SEGUIDO DE UNA LIMPIEZA MECÁNICA PARA ELIMINAR LOS REPINTES.				
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
IA03164	BROCHA DE CERDA SUAVE	UD	1	3,4	3,4
KC00035	ASPIRACIÓN	H	0,2	0,19	0,038
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURADOR	UD	2	1,17	2,34
ID00000	HOJA DE BISTURÍ	UD	4	0,42	1,68
01DL0640	LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA				
DESCRIPCIÓN	ELIMINACIÓN DE LA SUCIEDAD CON UNA LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA				
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
BA13000	ACETONA	L	3	13,83	41,49
BA13000	ALCOHOL METÁLICO	L	2	12,89	25,78
HA00000	ALGODÓN HIDRÓFILO	UD	1	7,3	7,3
	PAPEL FILM	UD	1	1,2	1,2
PA00000	RESTAURADOR	H	24	24	576

06AI DESINSECCIÓN					
DESCRIPCIÓN REALIZACIÓN DE UN TRATAMIENTO DE DESINSECCIÓN PREVENTIVO PARA EVITAR POSIBLES NUEVOS ATAQUES XILÓFAGOS EN UN FUTURO.					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
	XYLAMÓN	UD	1	10,4	10,4
PA00000	RESTAURADOR	H	2	24	48
IH00600	JERINGUILLA DE PLÁSTICO CON AGUJA DE 20 ML	UD	1	0,54	0,54
08XJ CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE					
DESCRIPCIÓN SE REALIZARÁN DISTINTAS CONSOLIDACIONES EN LA ESCULTURA CON DISTINTOS MATERIAL , CON EL OBJETIVO DE GARANTIZAR SU ÓPTIMA ADHESIÓN.					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
ARH00105	RESINA ACRÍLICA	L	0,1	19,27	1,927
BA22000	AGUA DESMINERALIZADA	L	1	0,71	0,71
ARH01010	COLA DE CONEJO AL USO	KG	0,25	6,61	1,6525
AB04200	PAPEL JAPONES	UD	2	0,54	1,08
BA13000	ALCOHOL METÍLICO	L	0,3	12,89	3,867
IH00600	JERINGUILLA DE PLÁSTICO CON AGUJA DE 20 ML	UD	1	0,54	0,54
KB00022	ESPÁTULA CALIENTE	H	0,5	0,47	0,235
	PAPEL MELINEX	UD	1	2,17	2,17
PA00000	RESTAURADOR	H	16	24	384
06BJ RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA					
DESCRIPCIÓN RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA DE LAS DISTINTAS PARTES DE LA ESCULTURA EN MADERA, UTILIZANDO LAS DISTINTAS TÉCNICAS Y MATERIALES NECESARIOS Y AFINES A LAS PATOLOGÍAS EXISTENTES.					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
ARH01010	COLA DE CONEJO AL USO	KG	0,25	6,61	1,6525
HA00055	CARBONATO CÁLCICO	KG	0,25	2,39	0,5975
AD	LISTÓN DE MADERA DE CONÍFERA	M ²	1	2,09	2,09
ED00005	RESINA EPOXÍDICA + ENDURECEDOR	KG	0,3	29,54	8,862
AW00100	ESPIGA DE FIBRA DE VIDRIO	M	0,1	1,93	0,193
PA00000	RESTAURADOR	H	30	24	720
DF REINTEGRACIÓN DEL DORADO					
DESCRIPCIÓN REINTEGRACIÓN DEL DORADO UTILIZANDO LAS TÉCNICAS TRADICIONALES MEDIANTE LA UTILIZACIÓN DE ORO FINO Y BOL ROJO.					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
DF00002	LIBRO DE PAN DE ORO DE 22 KILATES DE 8x8	UD	1	22,43	22,43
FD00100	BOL ROJO	KG	0,15	10,54	1,581
IG00000	POLONESA Nº6	UD	1	10,6	10,6
IG00015	PERRILLO Nº4	UD	1	21,86	21,86
IG00400	PUMAZOR DEL DORADOR	UD	1	53,88	53,88
IG00205	PIEDRA DE AGATA Nº12	UD	1	21,02	21,02
IG003000	CUCHILLO DEL DORADOR	UD	1	29,05	29,05
PA00000	RESTAURADOR	H	4	24	96
09CR REINTEGRACIÓN CROMÁTICA					
DESCRIPCIÓN REINTEGRACIÓN CROMÁTICA DE LA ESCULTURA POLICROMADA CON GOUCHE MEDIANTE LA TÉCNICA DE TRATTEGGIO.					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
IB01309	PINCEL DE ACUARELAS Nº 1	UD	1	3,19	3,19
	CAJA DE GOUCHE	UD	1	22,5	22,5
IB01308	PINCEL DE ACUARELAS Nº 0	UD	1	2,85	2,85
PA00000	RESTAURADOR	H	24	24	576

06BS PROTECCIÓN					
DESCRIPCIÓN APLICACIÓN DE BARNIZ EN LA ESCULTURA DE MADERA POLICROMADA CON EL FIN DE GARANTIZAR SU CONSERVACIÓN					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
06BS0000	BARNIZ DE RETOQUE RESINA ACRÍLICA 1ª CALIDAD	L	0,2	32,46	6,492
IA03324	PALETINA DEL Nº 24	UD	1	0,46	0,46
EJ00410	AEROSOL DE BARNIZ MATE DE RESINA CICLOHEXANONICA	UD	1	12,31	12,31
WW00001	PEQUEÑO MATERIAL DE RESTAURADOR	UD	2	1,17	2,34
PA00000	RESTAURADOR	H	24	24	576
MA PROTECCIÓN CORPORAL					
DESCRIPCIÓN PROTECCIÓN PARA EL RESTAURADOR CON LA FINALIDAD DE GARANTIZAR LA SEGURIDAD DEL MISMO					
CÓDIGO	CONCEPTO	MEDICIÓN	CANTIDAD	PRECIO	IMPORTE
MA03300	GAFAS ANTI-IMPACTO DE ACETATO	UD	1	13,48	13,48
MA04600	PAR DE GUANTES DE USO GENERAL	UD	1	1,47	1,47
MA05200	MASCARILLA DE CELULOSA	UD	1	0,69	0,69
PRESUPUESTO DEGLOSADO					IMPORTE
LB	TRASPORTE				234,138
WW00001	ESTUDIO DE LA OBRA				739
01DL0640	LIMPIEZA				667,503
06AI	DESINSECCIÓN				58,94
08XJ	CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE				396,1815
06BJ	RECONSTRUCCIÓN VOLUMÉTRICA				733,395
DF	REINTEGRACIÓN DEL DORADO				256,421
09CR	REINTEGRACIÓN CRÓMATICA				604,54
06BS	PROTECCIÓN				597,602
MA	PROTECCIÓN CORPORAL				15,64
				IMPORTE DE EJECUCIÓN MATERIAL IEM TOTAL	4303,3605
				COSTE INDIRECTO GENERAL $6/100 \times \text{IEM} = \text{CIG}$	258,20163
				BENEFICIO INDUSTRIAL $16/100 \times \text{IEM} = \text{BI}$	688,53768
				IMPORTE DE CONTRATA ANTES DE IMPUESTOS $\text{IEM} + \text{CIG} + \text{BI} = \text{ICai}$	5250,09981
				IMPUESTO DEL VALOR AÑADIDO $\text{ICai} \times 16/100 = \text{IVA}$	840,01597
				PRESUPUESTO $\text{IEM} + \text{BI} + \text{IVA} = \text{IC di}$ ²⁴	6090,11578

24 Presupuesto siguiendo las pautas del banco de precios de conservación y restauración de bienes culturales de Andalucía 2010.

10. CONCLUSIÓN.

La escultura es una representación artística con la que se quiere dejar visible toda una serie de conceptos tanto visuales como doctrinales, que en muchas ocasiones distintas disciplinas o estamentos han utilizado a su servicio.

A partir de la metodología planteada y los objetivos destacados, se puede extraer toda una serie de conclusiones muy importantes para la obra. Con este trabajo, se intenta dotar a la talla no solo de su valor artístico sino también de su valor cultural, poniendo de manifiesto todos los conceptos histórico-artísticos que refuerzan su importancia patrimonial.

De esta manera, es una obligación esencial poner de manifiesto la repercusión histórica que este tipo de esculturas han tenido tanto en el territorio Español, Europeo como hispánico.

A nivel estructural se han extraído distintas conclusiones que han determinado cual es el estado de conservación de la obra, dado que los distintos estudios analíticos (RX, Ultravioleta, Macro-fotografías, etc.) además de los estudios medio-ambientales, externos y estructurales, han ayudado a comprender a qué son debidas las distintas patologías tanto físicas como biológicas que presenta la obra.

Así pues, una vez concluido todo el proceso anteriormente descrito se ha realizado una propuesta de intervención lo más apropiada posible, regida por los cuatro conceptos básicos de la restauración como son: mínima intervención, respeto al original, reversibilidad y discernibilidad.

Por ello, con este trabajo se destaca la necesidad imperiosa de llevar a cabo una restauración que garantice la íntegra estabilidad de la obra con la finalidad de poder seguir disfrutando de esta escultura religiosa de mediados del siglo XVII, poniendo así de manifiesto su valor patrimonial.

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1 - BIBLIOGRAFÍA CITADA.

BARTOLOMÉ, F.R. Imagen exentas de divinos infantes de Álava. En: *Sancho el Sabio*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 2015, núm. 16, [consulta: 2016-04-27]. Disponible en: <<http://revista.fsanchosabio.es/index.php/revista/article/view/36>>

Biblia de bosquejos y sermones. Génesis 10:1- 11:32. Michigan: Portavoz, 2006.

CELANO, T. *Vida primera de san Francisco de Asís*. Madrid: Lumen, 2009.

GONZALEZ DE MENA, M.A. Catálogo de encajes. Madrid: Instituto valenciano de Don Juan, 1976.

JÖRGENSEN, J. *San Francisco de Asís: Bibliografía*. Madrid: Editorial Voluntad, 1915.

MARTÍNEZ, F. J. Las imágenes del niño Jesús. En: Martínez, F.J. y Benavides, F. *Los niños Jesús del museo "Casa de Pisa"*. Granada: Archivo - Museo Casa de Pisa, 2005.

SANTIAGO, S. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1981.

SOLER, A. *Ayelo de Malferit: Geografía, historia y patrimonio*. Ayelo: Ayuntamiento de Ayelo de Malferit, 2011.

VEGA, M.T. *Historia, iconografía y evolución del niño Jesús*. Valladolid: Catálogo de la provincia de Valladolid, 1984.

11.2 - BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

BALDERA, G. *Reforma y contrarreforma: dos expresiones de ser cristiano en la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 1997.

BARTOLOMÉ, F.R. Niños Montañesinos en Álava. En: *Billduma Ars*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 2015, num. 05, ISSN 1989-9262.

BELDA, C. et al. *Los siglos del Barroco*. Madrid: Akal, 1997.

CALVO, A. *Conservación y Restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Valencia: Ediciones de Serbal, 1997.

- CRISÓGONO DE JESÚS, P. *Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Labor, 1908.
- DOMÉNECH, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- ESTEBAN, P. Iconografía del niño Jesús triunfante. En: *Iconografía entretenida*. Valencia: abril, 2016. [consulta: 22 de abril del 2016]. Disponible en: <http://inografiaentreenida.blogspot.com.es/>
- FERNÁNDEZ, J. *Introducción a la Conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Arial, 1999.
- GENERALITAT VALENCIANA: CONSELLERIA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES. *Culturats IVC+R*. Valencia: Instituto Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. [consulta 2016-05-12]. Disponible en: <http://www.ivcr.es/>
- GIANNINI, C y ROANI, R. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Madrid: Nerea, 2008.
- GIOVANNI, L. *Los insectos y sus daños en la madera: problemas de restauración*. Sevilla: Nerea, 2000.
- GONZÁLEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1999.
- *Patrimonio y restauración: tecnología tradicional y tecnología actual*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- MADRONA, J. *Vademécum del conservador*. Madrid: Tectnos, 2015.
- MARTIN, J. J. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Catedra, 1983.
- ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M. M. *El mueble: conservación y restauración*. Valencia: Nerea, 2009.
- PÉREZ, E. y VIVANCOS, M.V. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia, 2004.
- VALENTÍN, N. et al. *La desinsectación de la madera, revisión de los últimos sistemas*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

12. ANEXO

12.1 - INDICE DE IMÁGENES

Fig. 1:Imagen Aeria de Ayelo del Malferit.....	8.
Fig. 2:Vista de anverso del Salvator Mundi.....	10.
Fig. 3:Vista de la parte superior del Salvator Mundi.....	10.
Fig. 4: Vista del resverso del Salvator Mundi.....	10.
Fig. 5:Niño Jesús, madera policromada. Escuela Sevillana. Siglo XVII. Museo Nacional de Artes decorativas, Madrid (Inv 4696).....	11.
Fig. 6:Niño Jesús, madera policromada. Atribuido a Gregorio Fernández....	11.
Siglo XVII. Monasterios de Santa Clara Medina del Pomar, Burgos.....	11.
Fig. 7:Imagen del rostro del Salvator Mundi.....	11.
Fig. 8:Vista Niño Jesús bendiciendo, Montañes, S.XVII.....	12.
Fig. 9:Vista Niño Jesús bendiciendo, Martínez Montañés, S.XVI.....	12.
Fig. 10: Vista de la peana de Salvator Mundi.....	13.
Fig. 11:Vista del orbe del Salvator Mundi.....	13.
Fig. 12:Cristo Pantocrátor, Cefalù, Sicilia, S XII.....	14.
Fig. 13: Salvador Mundo, Jan Van Eyck, S.XV,oleo sobre tabla.....	15.
Fig. 14: Salvator Mundi, atribuida a Leonardo da Vinci , oleo sobre tabla...	15.
Fig. 15:Vista frontal del Salvator Mundi del siglos XVII.....	18.
Fig. 16:Vista del reverso del Salvator Mundi del siglos XVII.....	18.
Fig. 17:Vista del costado derecho del Salvator Mundi.....	19.
Fig. 18:Vista del costado izquierdo del Salvator Mundi.....	19.
Fig. 19: Mapa de daños del anverso del Salvator Mundi.....	20.
Fig. 20:Mapa de daños de reverso del Salvator Mundi.....	21.
Fig. 21:Mapa de daños de la peana del Salvator Mundi.....	21.
Fig. 22:Macro-fotografías del Salvator Mundi zona de la garganta	22.
Fig. 23:Macro- fotografía del rostro del Salvator Mundi	22.
Fig. 24: Macro-fotografía de la rodilla del Salvator Mundi.....	23.
Fig. 25:Imágenes del tipo de ligamente de punto de calza y su elaboración	23.
Fig. 26: Macro-Fotografía del pie del Salvator Mundi.....	23.
Fig. 27:Imagen ultravioleta del rostro del Salvator Mundi.....	24.
Fig. 28:Imagen ultravioleta de anverso del Salvator Mundi.....	24.
Fig. 29: Imagen ultravioleta del reverso del Salvator Mundi.....	24.
Fig. 30:Radiografía del anverso del Salvator Mundi.....	25.
Fig. 31:Fotografía de costado del Salvatro Mundi.....	25.
Fig. 32:Rostro del Salvador Mundi.....	26.
Fig. 33:Vista del costado izquierdo del Salvator Mundi.....	27.
Fig. 34:Vista del cabello del Salvator Mundi.....	27.
Fig. 35:Parte trasera del Salvator Mundi.....	27.
Fig. 36:Imagen de la mano izquierda del Salvador Mundi.....	28.
Fig. 37:Imagen de la mano derecha del Salvator Mundi.....	28.
Fig. 38:Pata de la peana del Salvator Mundi.....	29.
Fig.39:Vista de la parte inferior de la peana del Salvator Mundi.....	29.