



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA PURÍSIMA. UNA ESCULTURA POLÍCROMA DE
CASTILLO LASTRUCCI DOCUMENTADA EN 1947
Estudio histórico - artístico, iconográfico y propuesta de
intervención

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Guillen Castro, Alfredo

Tutor/a: Grafiá Sales, José Vicente

Cotutor/a: Guerola Blay, Vicente

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

El presente trabajo final de grado (TFG) tiene como caso de estudio una talla policromada con la representación de una Inmaculada Concepción del escultor hispalense Castillo Lastrucci, realizada en 1947 y conservada en el Museo de la Semana Santa de Torrevieja. Devocionalmente es conocida en su ámbito local como “La Purísima”, con un formato menor respecto al natural, denominado técnicamente como “obra de taller”. La imagen muestra una estética basada en la simplicidad compositiva con un recurso de representación de la escultura bajo una impresión de recogimiento, fundamentada en cánones andaluces combinados con los académicos valencianos. Originariamente está inspirada en la obra neoclásica de José Puchol a partir de los modelos de la imaginería del siglo XVIII.

La obra se encuentra en un relativo buen estado de conservación. Estructuralmente no se aprecian daños relevantes en su conformación línea, si bien, en los estratos de policromía son apreciables algunas patologías, así como intervenciones anteriores y estratificación de suciedad superficial. Derivado de acciones antrópicas se aprecian abrasiones, pequeños faltantes y golpes puntuales, en muchos casos como consecuencia de una incorrecta manipulación y falta de recursos de mantenimiento y conservación preventiva.

Con este trabajo se abordará el estudio pormenorizado de los materiales y las técnicas empleadas por el maestro andaluz, en orden a establecer los parámetros necesarios para una correcta propuesta de intervención de conservación y restauración de la escultura. Estableciendo, como uno de los principales procesos de actuación, la realización de protocolos de limpieza que permitan una correcta eliminación de los estratos de suciedad y repintes, para recuperar la visión de la policromía subyacente. Por último, plantear unas condiciones de conservación preventiva en el espacio expositivo, así como la propuesta de un diseño de puesta en valor de la obra.

PALABRAS CLAVE

Iconografía de la Purísima; Castillo Lastrucci; Museo de la Semana Santa de Torrevieja; escultura polícroma; limpieza de policromías.

ABSTRACT

This final assessment (TFG) has as a case study a polychrome carving with the representation of an Immaculate Conception by the Sevillian sculptor Castillo Lastrucci, made in 1947 and preserved in the Holy Week Museum in Torrevieja. Devotionally it is known locally as "La Purísima", and it has a smaller format compared to the original one, technically called "workshop work". The image shows an aesthetic based on compositional simplicity with a resource of representation of sculpture under an impression of recollection, based on Andalusian canons combined with technics from Valencian academics. Originally it is inspired by the neoclassical work of José Puchol from the models of eighteenth-century imagery.

The sculpture is in a relatively good state of conservation. Structurally there are no relevant damages in its ligneous conformation, although, in the polychrome strata some pathologies are appreciable, as well as previous interventions and stratification of surface dirt. Derived from anthropic actions, abrasions, small shortages, and punctual blows are appreciated, in many cases as a result of incorrect handling and lack of maintenance resources and preventive conservation.

This project will address the detailed study of the materials and techniques used by the Andalusian artist, to establish the necessary parameters for a correct proposal for intervention in the conservation and restoration of the sculpture. Establishing, as one of the main procedures of action, the realization of cleaning protocols that allow a correct elimination of the layers of dirt and repainting, to recover the vision of the underlying polychromies. Finally, suggest preventive conservation conditions in the exhibition space, as well as the proposal of a design to enhance the work.

KEYWORDS

Iconography of the Immaculate Conception; Lastrucci Castle; Museum of Holy Week in Torrevieja; polychrome sculpture; Cleaning of polychromes.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi familia, y en especial a mis abuelas y abuelos, quienes han sido pilares fundamentales en mi camino, pues sin su apoyo inquebrantable no habría llegado hasta aquí. A ellas, mis abuelas, les expreso mi más sincero agradecimiento por confiar en mí y brindarme su respaldo constante.

Quiero dedicar un reconocimiento especial a mi madrina, cuyo constante interés y cuidado han sido invaluable en mi vida. Agradezco también a mis queridos amigos Enrique, Eva M., Manuel y Marta, quienes han estado a mi lado, soportándome y brindándome su apoyo cuando solo podía hablar de este proyecto.

Un agradecimiento especial va dirigido a Paco, quien confió en mí al confiarme la obra, por embarcarse conmigo en este proyecto y por afrontar los desafíos que surgieron en el camino. Mi reconocimiento se extiende a mi Tutor Pepe, quien ha demostrado una paciencia inmensurable a lo largo de estos meses.

Agradezco a Vicente Guerola por su guía y compañía durante este proceso, con la esperanza de que no sea el último proyecto que emprendamos juntos. A José A. Madrid, agradezco su valiosa ayuda con la Radiografía y por las conversaciones infinitas que han enriquecido mi perspectiva.

No puedo dejar de mencionar a los profesores del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, quienes me han formado y permitido llevar a cabo este trabajo, ayudándome a alcanzar la meta que hoy celebro.

Un agradecimiento especial al equipo de profesionales del CRRM. Durante los dos meses de prácticas, encontré en ustedes no solo un lugar de aprendizaje, sino una nueva familia. Gracias por enseñarme, cuidarme y proporcionarme todas las herramientas necesarias. Sin ustedes, la restauración de la obra no habría sido posible. Les agradezco por hacerme crecer como profesional y por compartir la misma pasión por este noble oficio.

Dedico este logro a mis padres y, cómo no, a mi querido hermano, quienes han sido mi mayor inspiración y apoyo incondicional a lo largo de este viaje.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS.....	7
3. METODOLOGÍA.....	8
4. ESTUDIO HISTÓRICO GRÁFICO.....	9
4.1. PURÍSIMA OBRA DE CASTILLO LASTRUCCI.....	9
4.2. LA DEVOCIÓN MARIANA DE LA INMACULADA	10
4.3. ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN.....	12
4.4. ESCULTOR CASTILLO LASTRUCCI.....	15
5. PIEZA DE ORFEBRERÍA.....	16
5.1. ATRIBUTOS ICONOGRÁFICOS	16
5.3. ESTUDIO DE LA AUREOLA	17
6. ESTUDIO TÉCNICO.....	19
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	21
7.1. SOPORTE LÍGNEO	22
7.2. ANÁLISIS MEDIANTE RADIOGRAFIAS.....	22
7.2. ESTRATO PICTÓRICO.....	23
7.3. DIAGRAMA DE DAÑOS.....	25
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	27
8.1. LIMPIEZA	27
8.2. RETIRADA DE REPINTES	29
8.3. REINTEGRACIÓN DEL DORADO.....	30
8.4. PRIMER BARNIZADO	30
8.5. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA	31
8.6. PROTECCIÓN FINAL.....	32
9. PROPUESTA EXPOSITIVA	33
9.1. CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	33
10. CONCLUSIONES.....	34
11. BIBLIOGRAFÍA.....	36
12. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	38
13. ANEXO.....	39
ANEXO I. OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE	39

1. INTRODUCCIÓN

La obra de objeto de estudio es una representación iconográfica de la Purísima Concepción, una réplica de menor tamaño que la patrona de Torrevieja. El propósito es realizar un examen de sus patologías y plantear una intervención sobre el conjunto de la obra, en el que se pretende plasmar los conocimientos adquiridos durante los estudios de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

La obra se encuentra en el Museo de la Semana Santa de Torrevieja donde ha permanecido treinta años y ha sufrido la falta de mantenimiento y como consecuencia de una conservación preventiva, se encontraba en muy deficiente estado. Se pretende en este trabajo, dar solución a esta problemática planteando una propuesta para su intervención y dando pautas conservativas que pongan en valor la obra. Fruto de su estudio y análisis se producen distintas conjeturas para su limpieza.

Atendiendo a las características de la obra se realizan distintas propuestas de actuación sobre la obra de forma no nociva tanto para el restaurador como para el medio ambiente. ODS 12 (Meta 12.4.), (Meta 12.5.)

La propuesta de restauración se efectúa atendiendo a las necesidades y características de la obra, con el fin de asegurar su perdurabilidad y estabilidad. Utilizando como base criterios conservativos y de prevención ya que la obra no recibió ningún cuidado durante más de treinta años.

Asimismo, se propone subsanar un pequeño error histórico, mediante la reposición de su orfebrería, una forma más adecuada al carácter de la obra, poniendo en valor la pieza histórica proveniente de la antigua imagen de la Purísima de Torrevieja. ODS 11 (Meta 11.3.), (Meta 11.4.)

2. OBJETIVOS

El objeto principal de este trabajo es analizar la escultura polícroma documentada en 1947, obra de Castillo Lastrucci, en orden a su significado representacional. Estudio de su material técnico y propuesta de intervención.

Otros objetivos son:

- Efectuar un estudio tanto histórico, como iconográfico de la imagen, así como de los aspectos que la componen.
- Explorar las técnicas empleadas en la obra mediante el análisis de las causas de su deterioro para plantear una propuesta de intervención, planificando procedimientos no contraproducentes ni perjudiciales, tanto para el medio ambiente como para el propio restaurador o su entorno.
- Proponer una conservación preventiva sobre la propuesta de la colección museística, para su mantenimiento y protección.
- Contribuir al logro de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en el ámbito patrimonial a través de la difusión, salvaguardar, catalogación y prácticas restaurativas sostenibles menos invasivas y respetuosas con el medio ambiente (Ver anexo I). Descripción de los ODS relacionados ¹



Figura: 1 *Objetivos de desarrollo sostenible vinculados*

¹ Descripción de los ODS relacionados (fig. 1):

ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.

Promover la difusión y salvaguarda del patrimonio cultural para su puesta en valor y catalogación.

ODS 12. Producción y consumo responsables.

Promover prácticas de conservación y restauración sostenibles. La conservación preventiva origina una modalidad menos invasiva.

Descripción de los ODS relacionados (fig. 1):

3. METODOLOGÍA

El método de trabajo constituye principalmente en el análisis documental, estudio histórico-gráfico e iconográfico de la obra. La detallada reseña bibliográfica se consulta en archivos parroquiales, archivos fotográficos y entrevistas de carácter oral. Las pruebas y ensayos se desarrollan con distintos procedimientos químico-mecánicos y con materiales naturales y no nocivos.²

- Estudio organoléptico ocular y técnico a través de diferentes métodos científicos de inspección fotográficas: luz ultravioleta y radiografía. Estas permiten visualizar todos los espectros no perceptibles a simple vista.
- Estableciendo protocolos de limpiezas con productos no tóxicos y naturales siguiendo el tratamiento del doctor Paolo Cremonesi sobre las limpiezas acuosas en obras policromadas.

4. ESTUDIO HISTÓRICO GRÁFICO

4.1. PURÍSIMA OBRA DE CASTILLO LASTRUCCI



Figura 1

La Purísima

Talla en madera polícroma y estofada.

Antonio Castillo Lastrucci, 1947

Colección Museo de la Semana Santa de Torrevieja.

4.2. LA DEVOCIÓN MARIANA DE LA INMACULADA

La devoción mariana en España se remonta a sus primeros siglos de historia. Sus comienzos se originan a orillas del río Ebro en la antigua ciudad romana de Cesaraugusta (Zaragoza). Según la tradición en el mes de enero tuvo lugar la aparición de la Virgen María al apóstol Santiago, lo que dio lugar al nacimiento de la devoción de la Virgen del Pilar.²

A partir del siglo XIII la devoción mariana prosigue su desarrollo, siendo tal su repercusión que en la corona de Aragón se proclama festivo el día de la Inmaculada, por impulso del rey Juan I, celebrándose dicha efeméride en todos sus dominios.

Es de reconocer la devoción de los linajes reales de España a la Virgen María, pero sin duda el más fervoroso de todos ellos fue Felipe III, el cual plasmó en su escudo de armas la imagen de la Inmaculada, llamándose «esclavo» de ella.

El rey Carlos III, que se distinguió por su devoción a María en el misterio de su Inmaculada Concepción, se interesó vivamente en la declaración dogmática, que no pudo lograr, por el pontífice Clemente XIII; en cambio alcanzó el beneplácito y la aprobación del Papa para proclamar a la Santísima Virgen en su Inmaculada Concepción, patrona de España y de sus Indias (figura 2), reuniéndose la corte el 19 de septiembre de 1771, celebrando solemne ceremonia para honrar a la Purísima y creando el rey una orden de caballería «La Real y Distinguida Orden de Carlos III» bajo el patronato de la Purísima Concepción. Esta Orden fue aprobada y confirmada por el papa Clemente XIV el 21 de febrero de 1772.

Durante todos estos siglos la devoción de María dio lugar a que en la pila bautismal a las niñas se les impusiera su nombre.

Habría que esperar al siglo XIX para que el papa Pío IX declarase el dogma de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre de 1854.

A principios del siglo XX son innumerables los actos de reconocimiento por parte de la Iglesia católica de las imágenes marianas en España, bajo distintas advocaciones.

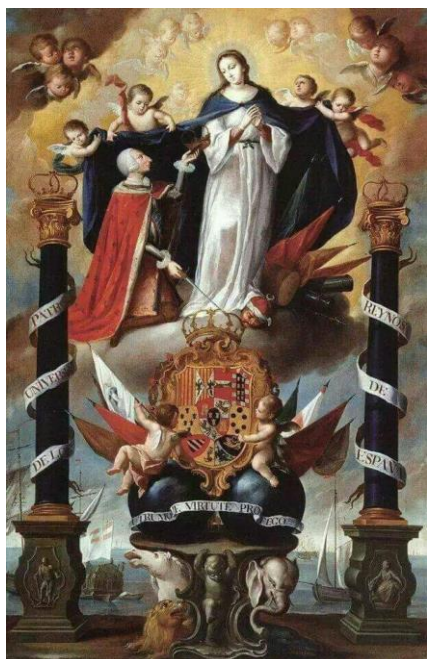


Figura: 2 *Alegoría de la Consagración de los Reinos de España a la Inmaculada Concepción de María.*

Anónimo italiano 1760-1765.

Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim.
Ciudad de México, México.

² QUESADA HURTADO José Antonio. *María Inmaculada en el nuevo milenio*. P.49-57



Figura: 3 *Inmaculada Concepción*.
Pertenece al convento de santa
Isabel y santa Clara de Valencia retablo
«Gloriosa Virgen María de la Pura
Concepción»

Autor: Damián Forment (ca. 1480-
1540)

Museo de bellas artes de Valencia

En el ámbito valenciano y dentro de las aportaciones más interesantes se encuentran las representaciones de tres iconografías la Virgen «Tota Pulchra», la configuración definitiva de la Inmaculada Concepción y la representación dogmático-histórica, además de algunas otras variedades iconográficas. La mayoría corresponden a los siglos XVI, XVII y XVIII, y tan solo unas cuantas al XIX y XX, conformando la aportación más numerosa las de impronta barroca.

Una de las primeras imágenes de la Inmaculada Concepción data de 1500, (figura 3) y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en ella se recoge una primera idea del modelo iconográfico que perdurará hasta nuestros días, y que los grandes artistas valencianos irán plasmando en sus obras.

Son múltiples las representaciones de esta iconografía, pues la historia del reino de Valencia va ligada a la corona de Aragón y ambas a la figura de la Mare de Deu. El santo valenciano Vicente Ferrer ya defendió el misterio de la Inmaculada Concepción en la *Seu* de Valencia y fueron muchos los que a lo largo de la historia marcarían la forma de venerar a la Inmaculada Concepción, como las aportaciones de la poesía y música en los certámenes poéticos en honor de la «Sacratísima Concepción» de la «Mare de Deu», que se celebraban en la ciudad de Valencia en 1486, llegando a otras poblaciones como Onteniente.³

El archivo de la catedral de Valencia conserva un pliego de papel verjurado, impreso con viñeta de cabecera de elementos tipográficos y letra capital con decoración vegetal y floral, que se inicia con estas palabras: «Juramento y voto que hizo la Ciudad de Valencia, y todos los que en su Sala la representan, en servicio de la Virgen, siempre Madre de Dios, y nuestra, sin pecado original concebida.»

El documento hace referencia a la convocatoria del Consejo el día 2 de junio de 1624, con pregón público, al cual acudieron el Justicia civil, Jurados, Prohombres de Quintamiento, Consejero, Caballeros, Ciudadanos, Notarios y los representantes de las Parroquias y Oficios.

Esta advocación es patrona de multitud de pueblos del reino de Valencia, así como patrona de gremios, universidades, monasterios, conventos y cofradías repartidas por toda la región, llegando hasta nuestros días multitud de ellas.

³ ALEJOS MORÁN, Asunción. *Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabado*. P. 810 -811

4.3. ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

El modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción se basa en un canon representativo de la virgen, inspirada en la figura de la Mujer Apocalíptica, a partir de la cual evoluciona los elementos simbólicos e iconográficos para plasmar este privilegio mariano.

Esta evolución basada en fabulas, leyendas y representaciones simbólicas sigue un proceso de depuración hasta la iconografía que hoy conocemos. Pero antes tiene que pasar todavía por un período de transición, en el que la Virgen queda al fin sola, pero rodeada de emblemas e inscripciones que dan al conjunto un carácter de fuerte carga conceptual, una escenografía cimentada en una densa doctrina teológica. Se recurre así a símbolos y figuras que, inspirados en textos extrapolados del Antiguo Testamento, expresan plásticamente la pureza inmaculada de María. Esta nueva representación surge a fines del siglo XV. La Virgen Inmaculada aparece como una muchacha, casi niña, de largos cabellos cayendo sobre la espalda, con las manos juntas en actitud de plegaria, suspendida entre el cielo y la tierra. Sobre ella se encuentra Dios Padre pronunciando las palabras del *Cantar de los Cantares*: (4,7) «*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*»; a su alrededor se colocan distintos atributos a modo de metáforas inspiradas en su mayoría en diversos textos bíblicos, reafirmando la idea de la pureza original de María⁴. (figura 4)

Francisco Pacheco fue el impulsor y el que define iconográficamente la advocación de la Inmaculada, siguiendo más bien criterios estéticos que teológicos. En 1649, en su libro «*Arte de la Pintura*», fijó con todo detalle los elementos y las formas de las Inmaculadas sin Niño, que él mismo y otros grandes maestros ya plasmaban en sus obras. Estas Inmaculadas Niñas son las que nos legaron los grandes maestros pintores y escultores de los siglos XVII y XVIII. En su tratado Pacheco señala los colores de los vestidos y la forma de los astros que rodean a la Mujer del Apocalipsis: «Hase de pintar con túnica blanca y manto azul... vestida de sol, un sol ovalado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debajo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacerlo claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible, la media luna con las puntas abajo»⁵ (figura 5).



Figura: 4 *La Inmaculada Concepción*, Juan de Juanes. Siglo XVI. Iglesia de la Compañía. Valencia.



Figura: 5 *La Inmaculada Concepción* Francisco Pacheco Hacia 1610 Palacio arzobispal de Sevilla

⁴ MARGARITA LLORENS HERRERO, Margarita. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA HISTORIA, LA LITERATURA Y EL ARTE DEL PUEBLO VALENCIANO*. P. 68 - 78

⁵ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla. 1649.



Figura: 6 *La Inmaculada Concepción recibiendo la insignia de la Orden de Carlos III*. Mariano Salvador Maella. Colección particular (1771). Expuesta en el Museo Bellas Artes de Valencia.

La iconografía valenciana siempre estará ligada a la de la corona de Aragón y las representaciones van modificándose conforme a los gustos y épocas, durante los siglos XVI – XVIII. La pintura y escultura ya se acercan a los cánones que marca Pacheco o los escritos de sor Isabel de Villena, aunque será la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en la que distintos académicos marcarán el canon propiamente de estas épocas como serán Ignacio Vergara, José Esteve Bonet, José Puchol Rubio, Vicente López, Mariano Salvador Maella, realizando obras en la que la figuración de la Virgen se representa sobre trono de nubes, rodeada de ángeles y con a tributos de las letanías marianas, con los colores que ya marcó Pacheco y siempre haciendo alusión a la imagen de la mujer apocalíptica.

En la figura 6 vemos la representación de la Inmaculada Concepción de Maella que abarca casi todas las etapas de la iconografía de la virgen, desde la «*Tota pulchra*» a la iconografía propia de la Inmaculada y la dogmática e histórica. Estas representaciones son las que más se aproximan al estilo de la imagen de Torrevieja, pues son del mismo periodo y además coincide que los académicos valencianos también sintonizan en la misma época.

Para entender la iconografía de la Purísima de Torrevieja debe recordarse que sus explotaciones salineras eran de titularidad real y en este contexto se inscribe la erección de la parroquia en 1788, bajo la advocación de la Inmaculada.

Dada la pertenencia de Torrevieja a la sede episcopal de Orihuela, tuvo que ser desde esta de donde salió el encargo de la imagen; por todo ello y habiendo ya trabajado en dicha sede el escultor José Puchol Rubio, fue el que recibió el encargo para dicha advocación abonándose 3000 reales de vellón por ella (figura 7) realizando una imagen entre lo salzillesco y los cánones valencianos, un tiempo donde los valores barrocos predominan, frente a la implantación academicista.

Esta imagen recoge la iconografía propia de una época sobre una nube plateada, cinco cabezas de serafines alados y en sus pies la luna en cuarto creciente, con el pie derecho pisa la serpiente y sobre el contrapunto de la imagen, con túnica sencilla arropada por un manto y toca sobre los hombros de estilo hebreo, manos al pecho en posición recogida y cabeza ligeramente inclinada.

Se trata de una representación muy parecida a la que los pintores Maella y López realizan en sus composiciones, y alejada del canon que Pacheco expone en su tratado, ya que es una representación más barroca, alejada de la sobriedad, pero rozando la elegancia de una época.



Figura: 7 *Purísima Concepción*, 1791 Torrevieja. Obra José Puchol Rubio.

Todo ello se recoge en la imagen de la Purísima de Torrevieja, donde se conjugan todos los atributos iconográficos como se aprecia en la figura 8. En este caso es una idealización de principios de siglo que la dotó de un trono de nubes flanqueado por dos mancebos, dos querubines tenantes con el escudo de Torrevieja y engrandeciéndolo con la mandorla a la italiana con cabezas de serafines.



Figura 8
Venancio Marco y José Puchol: *Purísima Concepción*,
Grupo escultórico camarín 1928 Torrevieja.



Figura 9
Imaginero Antonio Castillo Lastrucci
1947.

4.4. ESCULTOR CASTILLO LASTRUCCHI

Antonio Castillo Lastrucci nace en Sevilla el 27 de febrero de 1882, falleciendo en la misma el 29 de noviembre de 1967. Fue imaginero y escultor, el cual marcó un periodo en Sevilla y en su imaginería, aunque también trabajó para otros puntos de la provincia, Andalucía y España.

Su formación tuvo lugar en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla. Castillo fue además discípulo de otro gran imaginero sevillano como es Antonio Susillo; Castillo fue demostrando, poco a poco, su valía como imaginero lo que le hace ganar varios premios. En 1915, la Diputación de Sevilla le concede una beca para estudiar en París y Roma. Siete años más tarde, en 1922, le llega el primer encargo relacionado con la imaginería procesional sevillana, la cual marcaría a Castillo el resto de su vida. Estamos hablando de las imágenes secundarias del paso de misterio de la Hermandad del Dulce Nombre, popularmente conocida como “La Bofetá”.

A partir de este momento, y ante el éxito de las tallas anteriormente mencionadas, Castillo Lastrucci recibe encargos de hermandades procedentes de toda la geografía española.

Es uno de los grandes escultores del siglo XX, ya que después de la Guerra Civil realizó numerosas imágenes para hermandades como San Benito, San Gonzalo, La Redención, La Hiniesta, La O, La Estrella, Los Panaderos, La Macarena, La Bofetá, etc. A partir de 1944 empieza su relación de encargos con la ciudad de Alicante y su semana santa, gracias a la amistad que Castillo Lastrucci mantenía con Tomas Valcárcel, ya que este ejercía de asesor artístico para muchas hermandades y durante esos años poseía un taller de bordados.

Durante toda su trayectoria fueron innumerables los encargos de imágenes, y más de la representación de la Virgen, bajo el canon del neobarroco hispalense. Reflejándose en las obras de Alonso Cano o Martínez Montañés, sobre todo en la representación de las Inmaculadas como vemos en la figura 10 donde vemos una imagen del año 1967 realizada para el convento sevillano de Santa Isabel y la obra de estudio de este TFG, donde el canon mariano sevillano se refleja muy bien sobre todo en su cara y pelo, como en el contrapunto clásico del pie.



Figura 10
Izq. Antonio Castillo Lastrucci:
Inmaculada, 1967.
Convento de Santa Isabel, Sevilla
Drcha. Antonio Castillo Lastrucci:
Purísima de Valcárcel, 1947
Museo de la semana santa de
Torrevieja

5. PIEZA DE ORFEBRERÍA

5.1. ATRIBUTOS ICONOGRÁFICOS

En este caso la aureola de la Purísima se compone de nueve estrellas con ocho puntas y en su centro un cabujón de cristal. El cuerpo lo conforman entrelazándose en forma de ocho o infinito, palmas y guirnaladas de rosas y en su centro una flor con un cabujón de cristal más pequeño. Para entender su iconografía, a continuación, explicamos su significado⁶.

La Palmera: Aparece citada en el Eclesiástico (24.14) como elogio de la sabiduría. Los árboles siempre verdes y con vida proporcionan un toque de esperanza de salvación. La liturgia aplica este pasaje a la Virgen María y así, encontramos la palmera en el repertorio iconográfico en torno a la Inmaculada.

La Rosa: Se acude a la mención de esta flor para expresar diversos conceptos de índole espiritual. Se suele comparar a la rosa con la reina de las flores y con la caridad, que es la reina de todas las virtudes. Las rosas y las guirnaladas que con ellas se formaban pasaron a formar parte de la piedad popular en torno a María.

La Estrella⁷: Expresa simbólicamente la esperanza de quien aguarda la llegada del día después de las tinieblas de la noche. María es signo del fin de la sequía e inicio de la abundancia. Antes de salir el sol hay una estrella que brilla más que ninguna y que incluso podemos ver con el alba. Es la estrella de la mañana que anuncia el día y con él el fin de las tinieblas.

Estos símbolos procedentes de las Letanías Lauretanas son los que mayoritariamente acompañan a la Virgen en las diferentes representaciones. No obstante, en el tema de la Inmaculada Concepción, aunque podemos encontrar estos símbolos, será la presencia de la luna y el sol la que más se aprecie dentro de esta iconografía. El sol, principio de la vida, la luz; y la luna, vinculada a la noche, lo oscuro, lo misterioso, es decir, la muerte. La astrología siempre consideró a los astros como seres vivos y estudió las relaciones que éstos mantenían con todas las demás entidades vivientes.



Figura 11
Aureola actual de la Purísima.
Datada en el siglo XX

⁶ ESCUDERO DE LA PLAZA, Lorenzo. GRANADA GALLEGU, Cristina. OLMEDO MOLINO, Antonio. MARTÍNEZ MURILLO, José María. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2018. P.228

⁷ Temas para la educación. Revista digital para profesionales de la enseñanza. *ICONOGRAFIA DE LA INMACULADA EN LA ESCULTURA SEVILLANA DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII*. Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía. 2010. pp. 2, 3 y 4.

A partir de esta revisión parece ser que la nueva aureola está realizada sobre molde de fundición a cera perdida, una base más fuerte que la original, se copia el tamaño y la forma de los ochos, se aprovechan las estrellas, las flores, los cabujones de cristal originales y se atornillan a la nueva base o aro. Así pues, el profesor Alejandro Cañestro en una conferencia en 2016 lo afirmó, hablo del ajuar y la orfebrería de la parroquia de la Inmaculada y la aureola actual afirmando que su manufactura pertenece al siglo XX, pero que sin duda la aureola de estudio corresponde a una manufactura distinta más antigua, características idénticas a las imágenes fotográficas de 1928 y 1930 (figura 13).

Es decir, se aprovecharon los elementos considerados más importantes en 1939 y en la década de 1940 se aprovechó la base o aro desestimada con anterioridad e incorporaron copia de las estrellas, las flores y los cabujones de cristal, de ahí el tamaño desproporcionado para una imagen de un metro. El aprovechamiento de elementos y reutilización de materiales es algo habitual en esta época.



Figura 13

Desconocido: *Aureola Purísima*, Siglo XX

Ajuar de la patrona

Desconocido: *Aureola Purísima de Valcárcel*, Sin Datar

Perteneciente a la misma imagen

Museo de la semana santa Torre Vieja

6. ESTUDIO TÉCNICO

De la primera observación se obtienen datos básicos, características y observaciones recogidas en la (tabla 1).

Tabla 1. Extracto de la ficha técnica con sus características principales.

FICHA TÉCNICA DATOS DE LA OBRA (figura 14)			
AUTOR	Antonio Castillo Lastrucci		
TÍTULO	La Purísima		
FECHA	1947		
TÉCNICA	Talla académica, madera policromada y estofada.		
PROCEDENCIA	Museo de la Semana Santa de Torrevieja		
MEDIDAS	Altura: 100cm	Anchura: 13,5c	Profundidad: 7,5cm
MATERIAL	Madera, conífera de pino.		
	Policromía al temple		
COMPLEMENTOS	Angelitos portando escudo y aureola de orfebrería		
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Estable, con suciedad, oxidación del pan de oro a cobre y velado del blanco sobre todo en la nube donde se aprecia el ennegrecido.		
SOPORTE	Se erige sobre una peana de moldura que es parte de la composición escultórica.		



Figura 14
Purísima de Valcárcel, 1947
Antonio Castillo Lastrucci.
Imagen de estudio.

El estudio fotográfico consiste en tomas generales y al detalle, con luz visible y luz de espectro no visible, y toma con microscopio digital Dino-lite que permite la observación más al detalle.

De la inspección ocular y las tomas fotográficas de luz visible se valora la técnica de fijación de elementos para desmontar los angelitos y el escudo en una posible intervención.

Con las fotografías del espectro no visible, radiografías, se puede observar el interior; composición, madera, clavos, clavijas, etc. y la forma, uniones, oquedades, etc., también el estado de conservación de la obra, tensiones, grietas, xilófagos, etc.

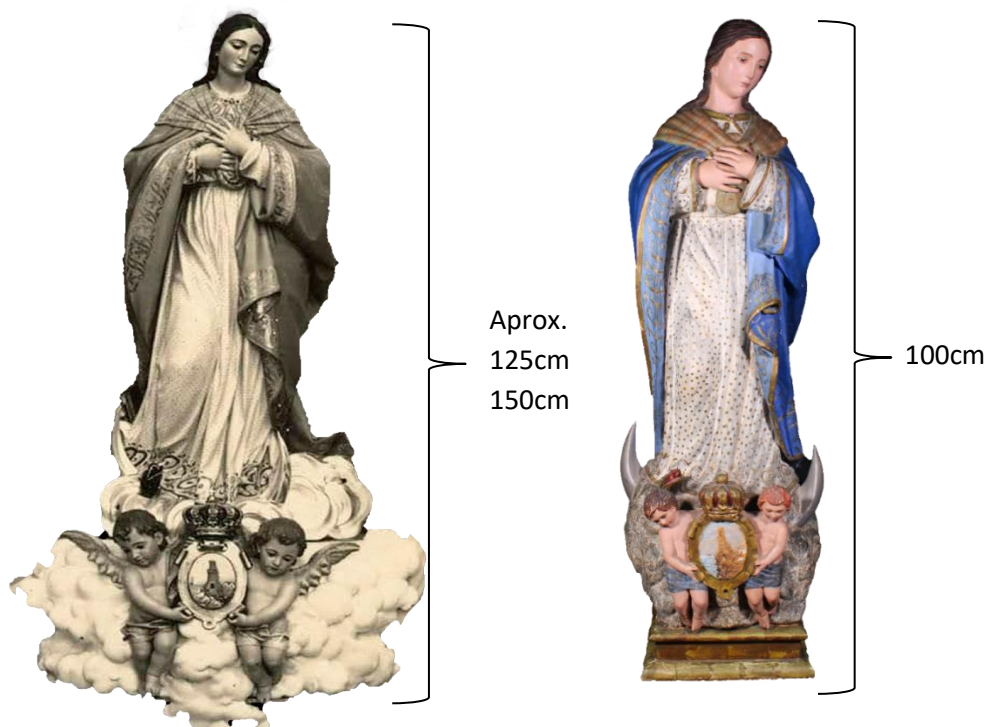
Mediante la técnica del espectro no visible como son fluorescencia ultravioleta se observa el estado de la policromía y los repintes.

Las radiografías permiten el diagnóstico en ellas se aprecia el estado interno de la pieza.

El análisis con microscopio de aumento determinar las zonas a y realizar catas de manera mecánica sobre la policromía. El test de solubilidad sobre distintos materiales nos proporciona el mejor disolvente para la eliminación de restos en caso de intervención.

6.1. ANÁLISIS COMPOSITIVO

Figura 15
Izq. Venancio Marco y José Puchol; *Purísima Concepción*, 1791. Torrevieja.
Drcha. Antonio Castillo Lastrucci; *Purísima de Valcárcel*, 1947.
Comparativa de las dos imágenes.



La imagen de estudio de 1947 a instancia de la Purísima de 1928 mezcla la estética de las Inmaculadas sevillanas del Siglo XVIII con el academicismo valenciano. De tamaño no supera el metro de altura, estofada y realizada al temple.

Destacan los dos angelotes con el escudo de la ciudad, dato que indica que esta imagen se inspira en la fotografía de 1928 (figura 15), camarín realizado por Venancio Marco.

Por sus características y estructura esta obra no sigue los cánones neobarrocos que durante este periodo se cometieron. Imagen de menor tamaño al natural, compuesta por la división de diez cabezas; seis para la imagen y dos para la nube y los ángeles.

La talla es una imagen de madera, está conformada por piezas encoladas, tres tablones con un alma interior, las manos y la cabeza exentas y acopladas. Los ángeles con el escudo de una sola pieza. Por su color, anillos de crecimiento y canales resinosos se trata de una conífera, pino.

Las radiografías revelan que la obra posee alma (espacio interior realizado por el imaginero para aligerar la pieza y evitar tensiones estructurales propias de la madera).

Gracias a unas pequeñas grietas que sufre la obra se puede observar la capa pictórica al temple y el grosor del estuco hasta el soporte leñoso. Se trata de una densa capa formada con varias manos, (figura 20.a.)

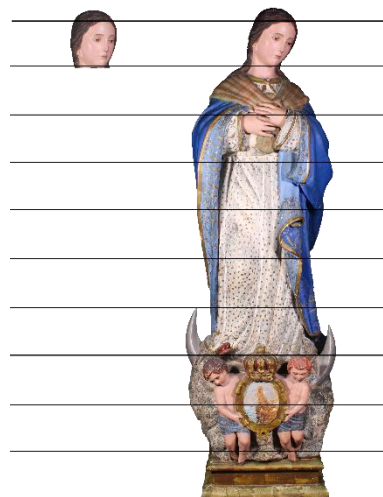


Figura 16
Izq. Antonio Castillo Lastrucci: *Inmaculada*, 1947
Drcha. Antonio Castillo Lastrucci: *Purísima de Valcárcel*, 1947
Museo de la semana santa de Torrevieja

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN



Figura 17 (a,b,c)

Purísima

Antonio Castillo Lastrucci, 1947

- a. Vista lateral drcho.
- b. Vista trasera.
- c. Vista lateral izq.

En principio como se aprecia en la figura 17 (a.b.c) la imagen tiene una capa de suciedad superficial además de daños por haber estado expuesta a la luz solar durante muchos años. Estos daños son los más visibles, sobre todo en la plata pues presenta un color muy oscurecido, por sulfatación de la plata.

La decoración de la cenefa del manto, como de la saya, nube y peana, han sufrido la degradación del pan de oro. Esto sucede en toda la imagen e incluso en la zona de los ángeles con el escudo, en la zona de la saya y en la cenefa del manto.



Figura 18
Purísima
 Antonio Castillo Lastrucci, 1947.
 Base de la escultura donde se aprecia el ancho de los tarugos de madera que conforman la obra.

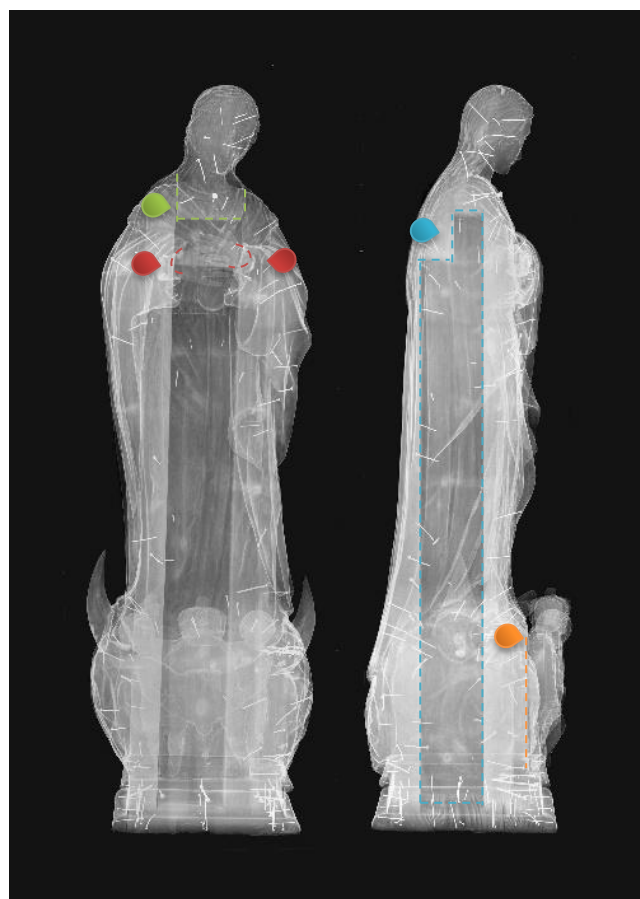
7.1. SOPORTE LÍGNEO

La talla es una imagen realizada en madera tallada, conformada por piezas encoladas, cuatro tablonos de madera con un alma interior, siendo las manos y la cabeza realizadas exentas y posteriormente ensambladas. De igual forma, los ángeles con el escudo realizados de una sola pieza. Se trata de madera de conífera, pino, por su aspecto y color, estructura porosa y anillos anuales de crecimiento. En la base podemos hacer estas comprobaciones. (figura18)

7.2. ANÁLISIS MEDIANTE RADIOGRAFIAS

El estudio mediante radiografías (figura 19) nos permite ver el espectro no visible, de la obra, y poder analizar su interior y el estado de esta, ver el tipo de ensambles, los componentes y la forma de trabajar del artista, así como el alma de la obra (espacio interior realizado por el imaginero para aligerar la pieza y además liberar tensiones, al eliminar la medula se evitan grietas y rajaduras concéntricas, daños internos y externos graves).

El análisis se ha llevado a cabo de la mano de Dr. José Antonio Madrid García, en las instalaciones del Laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, en la Universidad Politécnica de València.



ANÁLISIS RADIOGRÁFICO	
A	Unión busto
B	Unión manos
C	
D	Ángeles exentos
E	Alma

Figura 19
Purísima
 Antonio Castillo Lastrucci, 1947.
 Imagen espectro no visible análisis mediante técnica de radiografía.
 Vista frontal y lateral izquierdo

7.2. ESTRATO PICTÓRICO

Figura 20 (a,b,c)

Purísima

Antonio Castillo Lastrucci, 1947.

Imagen microscopio usb

- Rotura del estuco dejando ver la madera.
- Burilado, en la decoración del estofado en oro.
- Estofado en oro, sobre la nube, realizando un dibujo.

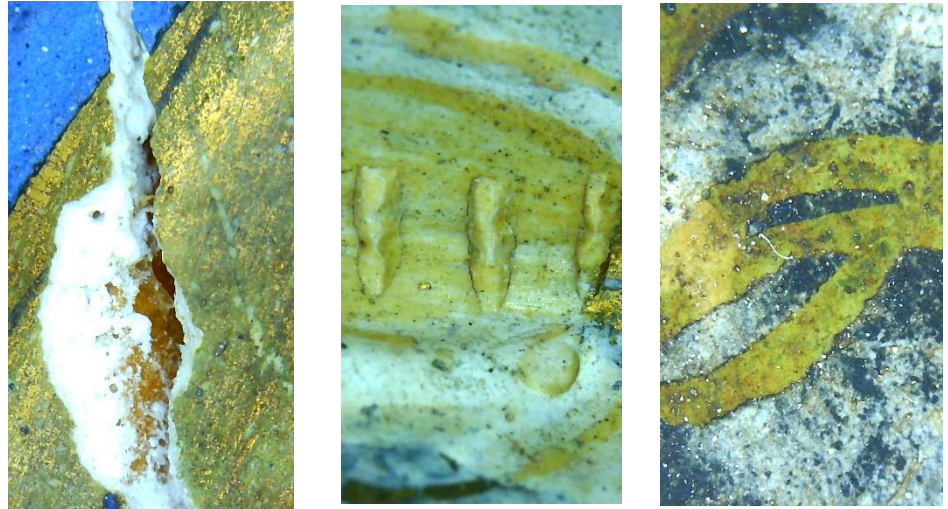


Figura 21

Purísima

Antonio Castillo Lastrucci, 1947.

Imágenes luz ultravioleta

La capa pictórica presenta una acumulación de suciedad superficial y sufre una alteración química oxidante, resultado de una prolongada exposición solar a lo largo de los años. Este fenómeno es más evidente en la zona de las nubes, donde perturba la apreciación de la obra al cambiar el tono hacia colores más oscuros. La oxidación afecta también al pan de oro de baja calidad, que contiene cobre en su composición, manifestándose de manera prominente en la cenefa del manto, saya, nube y la peana, con una tonalidad predominantemente verdosa (ver Figura 20.c).

Los puttis alados que sostienen el escudo han conservado mejor su lámina de oro, pero la presencia de suciedad ha dejado la superficie opaca y carente de brillo. En la saya, el pan de oro subyacente ha oscurecido y transferido pigmento blanco, resultando en una superficie pigmentada de aspecto grisáceo y sucio, afectando directamente al estofado que muestra una tonalidad verdosa. Este patrón se repite en la cenefa del manto.

Como se aprecia en la (Figura 20.b), el oro se adhiere a un bol amarillo, que luego fue dorado y troquelado para agregar relieve a la pieza. En la fotografía de fluorescencia ultravioleta (Figura 21), se identifica un repinte significativo en el rostro. Esta técnica nos permite reconocer que se trata de una intervención moderna por la fluorescencia particular que presenta. En toda la imagen se evidencian intervenciones cromáticas inadecuadas, como el repinte de un azul oscuro en el manto, realizado para igualar la migración del oro y uniformar el tono de la pieza.

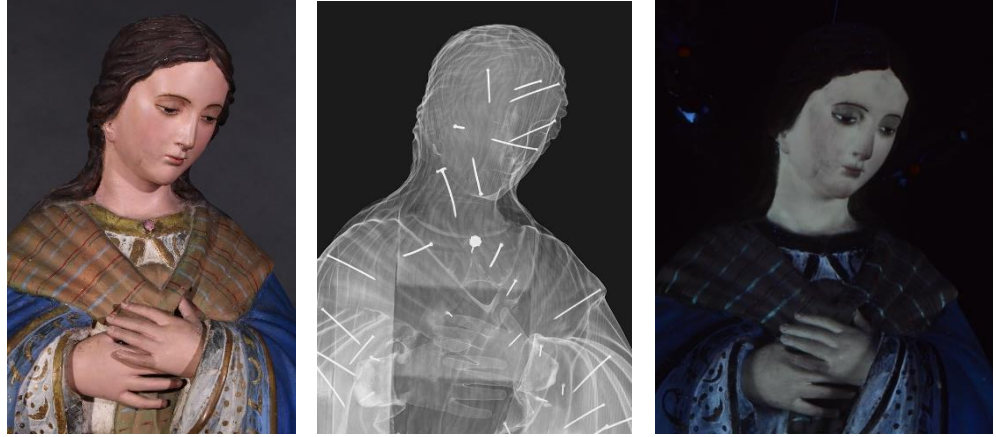
Figura 22 (a,b,c)

Purísima

Antonio Castillo Lastrucci, 1947.

Imagen comparativa del busto en distintas formas de análisis.

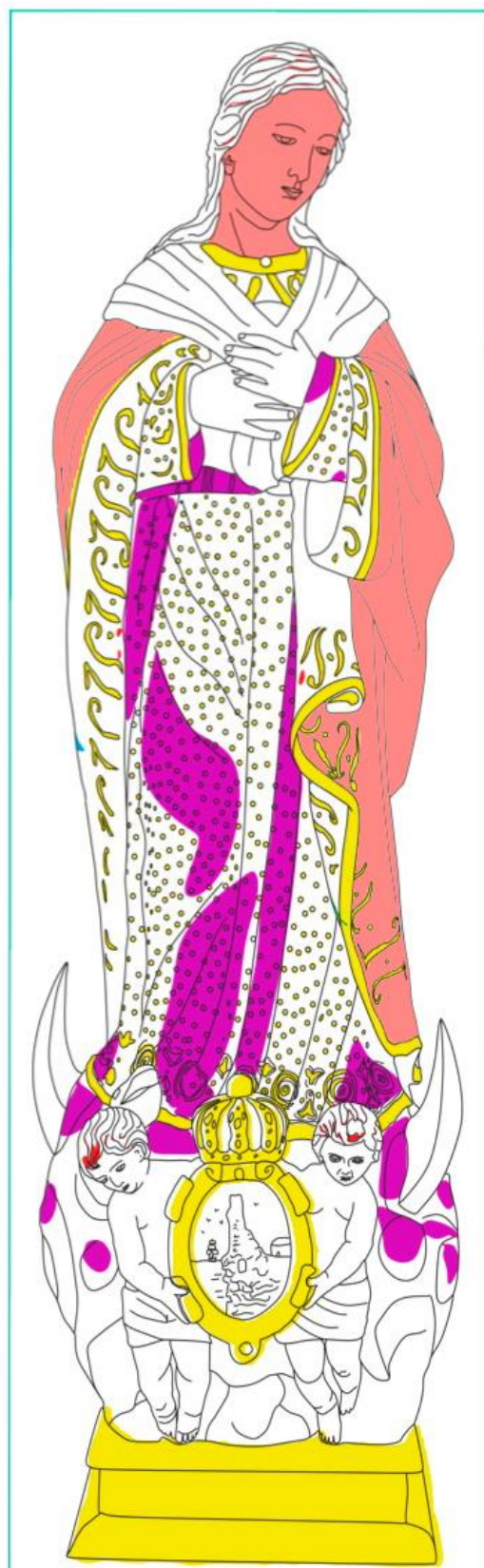
- a. Detalle busto de la imagen
- b. Detalle busto de la imagen por medio de radiografía.
- c. Detalle busto mediante luz ultravioleta.



Al comparar el busto a través de tres técnicas de análisis distintas, obtenemos una visión integral de su composición interna y estética. El escultor aplicó una técnica ampliamente utilizada en los talleres de imaginería sevillanos desde el siglo XVI, consistente en la colocación de telas en la unión del busto o de la mascarilla para fortalecer la estructura y prevenir que los movimientos de la madera causen fracturas en el estuco, evitando así desprendimientos. Este enfoque también revela la metodología de creación de la imagen; el busto se trabajó de forma independiente al resto de la pieza y se incorporó posteriormente al cuerpo. Además, el cabello se esculpió de manera improvisada, con golpes de gubia rápidos, precisos y directos que modelaron la madera, siendo esta la parte que presenta menor tratamiento de estuco.

7.3. DIAGRAMA DE DAÑOS

A partir del análisis visual se registran las patologías en el diagrama de daños.



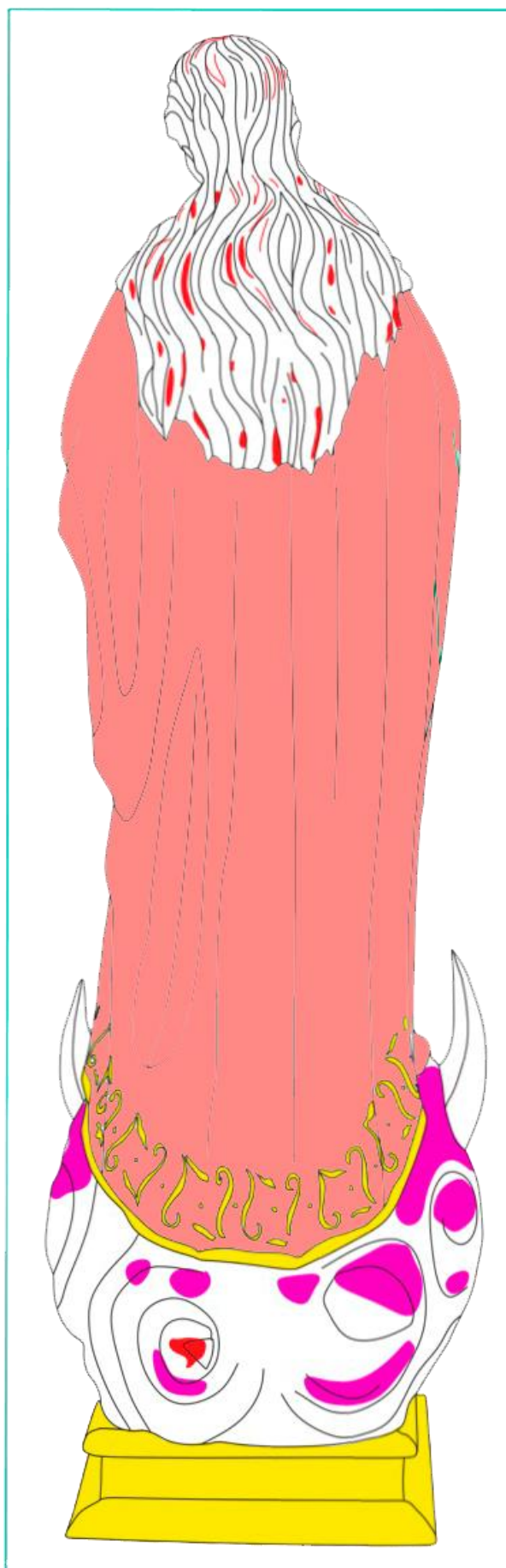
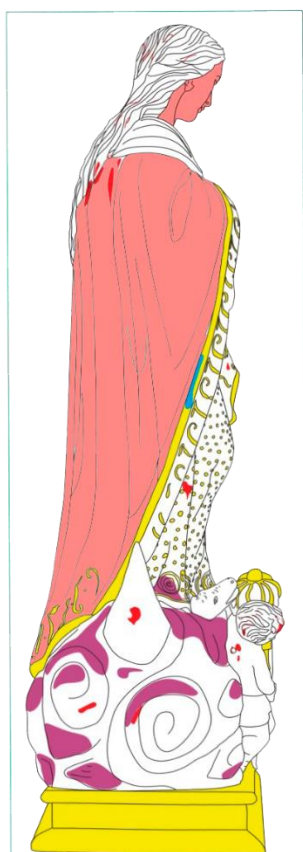
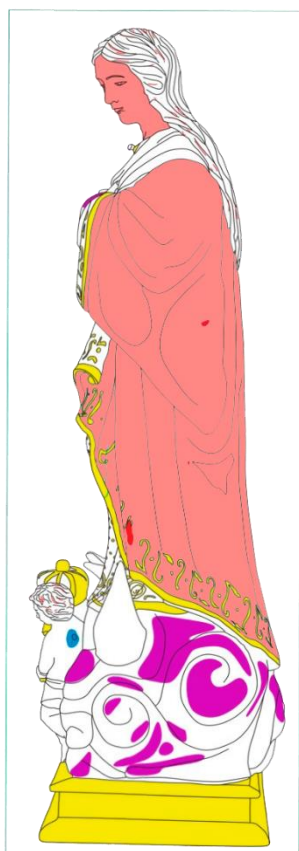
UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

-Nombre: Purísima
-Autor: Antonio Castillo
Lastrucci
-Fecha: 1947
-Técnico: Talla madera
policromada y estafada
-Medidas: 100cm x 35cm

Toda la superficie presenta
una capa de suciedad
superficial.
Además de una oxidación del
dorado en peana y estofados.

- | | |
|--|--------------------------------|
| | Grietas
superficiales |
| | Perdidas película
pictórica |
| | Oxidación oro |
| | Faltantes |
| | Repintes |
| | Ennegrecido |
| | Suciedad
superficial |



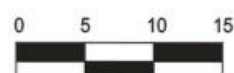


UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

-Nombre: Purísima
-Autor: Antonio Castillo
Lastrucci
-Fecha: 1947
-Técnico: Talla madera
policromada y estafada
-Medidas: 100cm x 35cm

Toda la superficie presenta
una capa de suciedad
superficial.
Además de una oxidación del
dorado en peana y estofados.

	Grietas superficiales
	Perdidas película pictórica
	Oxidación oro
	Faltantes
	Repintes
	Ennegrecido
	Suciedad superficial



8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

ODS 12 [Meta 12.4.] Y [Meta12.]

8.1. LIMPIEZA

A partir del análisis visual y la documentación fotográfica proponemos unas secuencias de actuación en vistas a recuperar estratos de policromía ocultos por el envejecimiento de capas de protección y suciedad estratificada medioambiental.

La selección de protocolos de limpieza a través de productos y técnicas específicas es un paso crucial en el proceso de restauración. Es fundamental elegir cuidadosamente los productos considerando la sensibilidad de los materiales originales de la escultura, como; la madera, la policromía y los dorados. Por este motivo, se propone comenzar siempre la intervención efectuando los test de solubilidad para comprobar la sensibilidad de la capa pictórica a los disolventes, a la humedad y al calor. Dado que los distintos materiales requieren procesos de limpieza específicos, se debe ajustar el enfoque según la naturaleza del material, su resistencia y solubilidad.

Posteriormente, se lleva a cabo la limpieza superficial para eliminar el polvo y otros depósitos mediante acciones mecánicas, como restos de cera. Se propone realizar catas con diferentes técnicas mecánicas para la eliminación de la suciedad. Este estudio permitirá evaluar la eficacia de cada método en diferentes zonas de la obra, lo que proporcionará información crucial para determinar la mejor técnica a utilizar en cada caso específico, asegurando así la eliminación de la suciedad sin dañar la obra original.

Para llevar a cabo estas catas, se seleccionarán diversas herramientas y materiales de acción mecánica, como cepillos de cerdas suaves, brochas de pelo natural, esponjas de microfibra, gomas de borrar suaves, entre otros. Cada uno de estos materiales se probará en áreas poco visibles de la obra, donde la intervención no será perceptible a simple vista, garantizando así la preservación de la integridad estética de la pieza.

Posteriormente a la limpieza mecánica y teniendo en cuenta los datos obtenidos en los test de solubilidad, se inicia el proceso de las catas, se registrará cuidadosamente la respuesta de cada material ante la suciedad presente en la obra, observando su capacidad para eliminarla de manera efectiva sin causar daños adicionales. Se prestará especial atención a la sensibilidad de los materiales originales de la obra, como la madera, la policromía y los dorados, para seleccionar los métodos más adecuados que garanticen la conservación de estos elementos. Se propone aplicar los test de Feller, Cremonesi y Wolbers.

Con los resultados obtenidos en las distintas catas se aplican las disoluciones seleccionadas con hisopos de algodón mediante movimientos suaves y circulares, evitando el exceso de humedad que pueda penetrar en la madera y causar daños adicionales.

Otras propuestas incluyen el uso de geles para limpiar, contribuyendo por su menor grado de evaporación a no afectar tóxicamente al restaurador.

Finalmente, la aplicación de ODS 12 impulsa la innovación responsable, promoviendo la adopción de nuevas prácticas que minimicen el impacto ambiental y maximicen la eficiencia.

8.2. RETIRADA DE REPINTES

Para diferenciar entre la policromía original y los repintes, empleamos análisis visual y, herramientas de inspección específicas como luces UV o microscopios para una mayor precisión. Las áreas con repintes se evidencian de manera clara, proponiendo ser eliminadas durante el proceso de restauración. Las intervenciones realizadas enmascaran, tanto la policromía original de las encarnaduras como la del manto. En el caso de las encarnaduras, se observa un repinte tosco que distorsiona las facciones originales, presentando incluso rasgos diferentes a los documentados en otras obras del mismo imaginero, lo cual contrasta con los análisis llevados a cabo (figura 23, a, b). En cuanto al manto, se ha aplicado una capa de repintado con un tono azul más intenso que el original (figura 23, c), con la intención de ocultar la sulfatación en el estofado del oro. Esta acción ha resultado en la pérdida del tono azul característico que el artista originalmente plasmó, y que, según estudios, se basa en el color utilizado para representar a la Purísima en la obra de 1791. Por lo tanto, es imprescindible restaurar estas áreas, previamente evaluadas, para recuperar la policromía original de manera precisa.

Los repintes se pueden eliminar de manera controlada mediante el uso de geles. Son especialmente útiles en este proceso, ya que proporcionan poca humedad y pueden ayudar a remover las capas de repinte sin afectar a las origina de la obra. Este método resulta beneficioso dado su carácter poco invasivo para la obra, su baja toxicidad y la facilidad de control durante su aplicación, lo que minimiza el riesgo de daños en las policromías.

Deben tenerse en cuenta los residuos en todos los procesos de limpieza y neutralizar los solventes en cualquiera de los procesos.

Se propone utilizar geles compuestos de trietanolamina junto con ácido cítrico o acético.

ODS 12 (Meta 12.4.) Y (Meta12.5.)

En estas fases de la intervención son en las que más residuos contaminantes y desechos se producen y la aplicación de ODS12 en sus mestas de cómo llevar a cabo una buena restauración aplicando los productos necesarios y propiciando un buen sistema de reciclaje, como la sustitución por productos biodegradables y sostenibles.

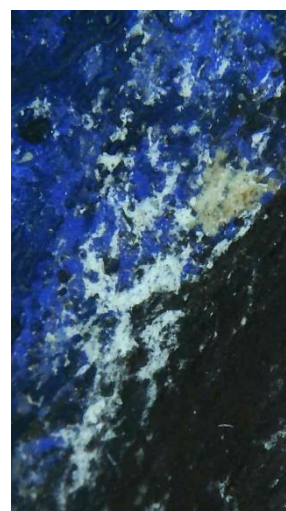
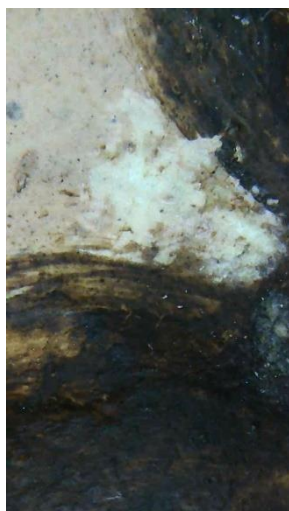
Figura 23 (a,b,c)

Purísima

Antonio Castillo Lastrucci, 1947.

Imagen microscopio usb

- a. Nacimiento del cabello, se observa la preparación coloreada, una encarnadura clara y el repinte general.
- b. Encarnadura cuello, color original claro, repinte tosco en toda la zona.
- c. Manto, con dos tonos de color.



8.3. REINTEGRACIÓN DEL DORADO

La selección de materiales y técnicas para la reintegración de dorados es una tarea delicada. Se deben elegir zonas no comprometidas para asegurar su compatibilidad con los materiales originales de la escultura y el método de aplicación. En este caso se cuenta con áreas donde el dorado ha sufrido un desgaste por su composición química.

En estas zonas pueden realizarse pruebas de limpieza que puedan descartar la reintegración total de los dorados. Para tal fin se propone la utilización de un gel graso cuya composición está compuesta por tensoactivos (Tween R 20 y Brij R 35) y un hidrocarburo aromático (White Spirit).

En el caso que no funcione la limpieza, se propone, la aplicación de los dorados con láminas de oro de 12 quilates sobre una base de bol en la base, escudo y luna. En otras zonas puede reintegrarse con Pigmentos Iroclor® oro junto con barniz retoque, indicado para esas pequeñas zonas de faltantes o lagunas.

8.4. PRIMER BARNIZADO

Al llegar a este punto, se vuelve necesaria la implementación de una capa protectora entre el estrato recuperado de la obra y la subsiguiente reintegración cromática. Acorde a un enfoque ético. Se propone el empleo de barniz de retoque diluido en ligroína, aplicado con una paletina de pelo suave. Esta proporcionará una capa intermedia entre la policromía original y la nueva reintegración cromática.

8.5. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La restauración de la escultura implica no solo la eliminación de repintes y la limpieza de la superficie, sino también la reintegración cromática y el estuco.

Se propone ejecutar un aparejo compuesto de cola animal y carbonato cálcico. Una vez seco y nivelado, impermeabilizarlo con goma laca.

Las técnicas de reintegración cromática que se sugieren son para las grandes superficies veladuras y puntillismo en pequeñas abrasiones de la capa de color.

La propuesta de la reintegración cromática consiste en el uso de materiales que aseguren reversibilidad en el futuro. Para tal fin deben utilizarse pigmentos y técnicas compatibles con los materiales originales de la escultura.

La implementación de los Objetivos de Desarrollo Sostenible en ciertos procesos del ámbito de la conservación y restauración aún es un tema complejo. Si bien su aplicación es cada vez más habitual en todos los proyectos, aún se está comenzando a poner en práctica y en la mayoría de las ocasiones se realizamos de forma intuitiva.

ODS11 ODS 11 (Meta 11.3.) y (Meta 11.4.)

Aplicar el ODS 11 implica adoptar enfoques sostenibles que no solo protejan las obras, sino también el tejido cultural y arquitectónico de las comunidades urbanas.

La educación sobre el proceso de restauración ayuda a integrar e implicar concienciando a la comunidad y a los profesionales en general sobre la importancia sobre todos los procesos y su contexto, así como las diferentes propuestas llevadas a cabo.

La relación de los distintos ODS con el proyecto puede ser muy amplia, pues casi todos podríamos relacionarlos. Pero teniendo una mira objetiva estos seleccionados por todo lo comentado son los que mejor alcanzan el objetivo.

Es de mencionar que, aunque esto sea de nueva incorporación cada vez debemos ir acoplando en nuestras vidas y trabajos un sistema sostenible en la forma de actuar. Poner todos los medios a disposición del patrimonio y cada vez más promover la conservación preventiva de los bienes culturales favorece un sistema más sostenible

8.6. PROTECCIÓN FINAL

Siguiendo los criterios de intervención es conveniente aplicar una capa protectora a la obra, con un acabado transparente. Se sugiere el barniz aerosol marca ArtsTitan® mate o satinada proporciona una aplicación uniforme y una capa delgada suficiente para desempeñar esta función sin poner en riesgo la obra en el futuro.

Tras la aplicación del barniz, es importante que la escultura seque y cure completamente en un área libre de polvo. Siguiendo las recomendaciones el proceso de secado puede extenderse durante varios días, dependiendo de las condiciones ambientales del entorno. Este secado es crucial antes de realizar la documentación fotográfica, final del proceso.

9. PROPUESTA EXPOSITIVA

9.1. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

[ODS11] [ODS12]

La obra se halla actualmente expuesta en un museo, y su deterioro se atribuye a la falta de conservación preventiva. En aras de concluir el proceso de conservación, se plantea la necesidad de proponer un sistema expositivo que no solo realce la obra, sino que también garantice condiciones ambientales óptimas y controladas.

Inicialmente, se observó que la imagen disponía de un pedestal que armonizaba perfectamente con su estética y que, además, podía ser adaptado a las nuevas exigencias de conservación. En este contexto, se propone preservar dicho pedestal y acompañar la obra con una urna de metacrilato de 5mm de espesor, diseñada especialmente para entornos museísticos y equipada con un filtro de rayos UV. Una buena medida sería incorporar una puerta trasera con espejo que facilitara el mantenimiento necesario de la imagen, además de permitir la instalación de un termohigrómetro.

La inclusión de este último elemento respondería a la necesidad de recabar datos sobre la temperatura y humedad circundantes, ofreciendo así un seguimiento preciso de las condiciones en las que se encuentra la imagen después de la intervención. Este termohigrómetro se convierte en una herramienta esencial para ajustar los parámetros de conservación, asegurando que se modifiquen conforme a los datos obtenidos y garantizando así la preservación a largo plazo.



Figura 24
Modelo de urna seleccionada para la conservación preventiva.



Figura 25
Govee Termómetro Higrómetro, LCD Bluetooth Medidor Digital Humedad y Temperatura Interior con Función Almacenamiento de Datos y Alerta

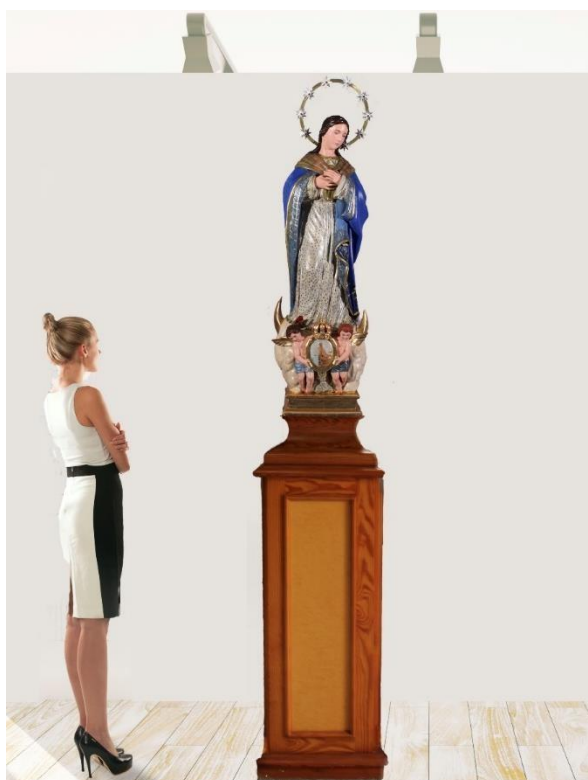


Figura 26
Purísima de Valcárcel
Antonio Castillo Lastrucci, 1947.
Montaje expositivo, con el pedestal y la urna.

10. CONCLUSIONES

Este estudio se realizó con la intención de poner de manifiesto la conservación restauración y salvaguardar del patrimonio artístico. Concretamente en el estudio y propuesta de intervención en la Purísima realizada por el imaginero hispalense Antonio Castillo Lastrucci, en 1947. Potenciando su valor y proporcionando al público una forma de mirar los objetos desde otra perspectiva. Además de un compromiso con la agenda 2030 con los objetivos de desarrollo sostenible, [ODS11 Meta 11.3 y Meta 11.4.]. y [ODS12 Meta 12.4. y 12.5.].

En el transcurso del trabajo, se han alcanzado los objetivos que se plantearon al principio del mismo. El estudio artístico, histórico e iconográfico en el cual, se pudo indagar tanto la historia de la pieza en profundidad y conocer muchos detalles, del imaginero, y de la obra homónima de José Puchol Rubio que talló para Torrevieja en 1791. Recopilando documentación imprescindible para la ejecución de este trabajo y dando lugar a otros posibles-futuros estudios sobre esta.

Analizar la obra y su composición, es necesario, pues como conservador y restaurador, se debe conocer el porqué de los cambios o deterioros para poder intervenir sobre ellos, siempre bajo un criterio ético y perpetrando la mínima intervención que la obra le permita.

Esta imagen, tanto por su valor histórico, como por el lugar que ocupa dentro de la colección, pues es la talla que preside en la actualidad el Museo de la Semana Santa de Torrevieja, son el motivo principal por el que se presenta esta propuesta de intervención para recuperar la visión homogénea y favorecer su perdurabilidad.

Se debe valorar el intentar devolver la imagen a un estado original y recuperar parte de su esplendor, protegiendo siempre el original y dejando testigo en todo momento de los procesos llevados a término.

La propuesta de intervención de la obra se basa en un criterio devocional y museístico de la misma. Con la intención de rescatar la obra original, pues esta había sufrido muchas intervenciones, inadecuadas. Los procesos propuestos de limpieza, retirada de repintes, reintegración del dorado, reintegración cromática y protección final son la consecuencia y la base de los conocimientos adquiridos en el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Las soluciones de limpieza propuestas garantizan una intervención con seguridad ambiental y laboral y pretende reducir la huella ecológica y abogar por un consumo responsable contribuyendo al cumplimiento de los [ODS12, Metas 12.4 y 12.5].

Un aspecto destacado de este trabajo académico es el análisis de la aureola de orfebrería que la imagen presentaba. Se confirma que se trata de una incorporación posterior a la creación de la obra, se documenta su procedencia mediante comparativas gráficas y consultas con expertos en platería. El objetivo es determinar si esta aureola, como se creía, perteneció a la Purísima de Torrevieja realizada por el platero oriolano Fernando Martínez en 1793, y que se pensaba desaparecida junto con la imagen en 1936.

Se concluye que el núcleo del aro que conforma la aureola es el original, argumentado en los documentos gráficos anteriores. Por tanto, se confirma que es la misma aureola creada para la imagen de Torrevieja, y que se conservó conjuntamente con la misma hasta 1939 y posteriormente fue adaptada a la obra del presente estudio en la década de los 50 del pasado siglo.

En consecuencia, su restauración se propone en colaboración con un taller especializado: “Orfebrería Religiosa David”, formando un equipo interdisciplinar para crear una nueva aureola para la imagen de este trabajo académico para así restaurar la original, sin dejar de respetar criterios históricos y evitando generar un falso histórico. Este esfuerzo se relaciona con el ODS 11 [Meta 11.4] del patrimonio colectivo. La Aureola es parte del ajuar de la imagen que desapareció en los disturbios del 36. La devoción hacia esta representación mariana en el colectivo de la población de Torrevieja es fundamental para entender su historia.

La recuperación de esta imagen supone un hito para la población de Torrevieja que incluso más allá del testimonio religioso de la escultura a tratado la imagen como un referente socio-cultural de gran calado y magnitud, poder catalogar la pieza de orfebrería y devolverla al patrimonio cultural como algo tangible de aquella primitiva imagen en la que se basaron todas las recreaciones marianas posteriores de La Purísima.

11. BIBLIOGRAFÍA

ALEJOS MORÁN, Asunción. *Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabado*. Universidad de Valencia. Dialnet:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801298>

CARRERAS RIVERY, Raquel; PÉREZ MARIN, Eva (2018). *Maderas en bienes culturales europeos: identificación microscópica y casos prácticos*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València

Catalogo exposición. Torre vieja bajo tu manto. 2009.[Consulta: 3-10-2022]
Disponible en:
<https://issuu.com/hijosdelainmaculada/docs/torre viejabajotumanto>

CLEMARES LOZANO, Emilio. *Imaginería procesional de la Semana Santa torrevejense Siglos XIX y XX*. Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta Torregrosa. Torrevieja: Editorial Agua Clara S.L. 2001 ISBN: 84-89974-21-7

Estudios de Escultura en Europa, Colectiva. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante. 2017. ISBN: 978-84-7784-761-8

ESCUDERO DE LA PLAZA, Lorenzo. GRANADA GALLEGO, Cristina. OLMEDO MOLINO, Antonio. MARTÍNEZ MURILLO, José María. *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Madrid. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.) 2018. ISBN: 978-84-376-3804-1

GRAFIÁ SALES, José Vicente; SIMÓN CORTÉS, José Manuel (2018). *Alteraciones, soluciones e intervenciones de restauración en obra lignea policromada*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València

LÓPEZ CATALÁ, Jenaro Enrique. *JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO Y LA IMAGEN ESCULTÓRICA RELIGIOSA DE SU TIEMPO EN VALENCIA*. Dr. Rafael García Mahiques (dir). Tesis Doctoral. Facultat de Geografia i Història Departament d'Història de l'Art. Universitat de València, 2017.

Consulta: Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/58567>

MARGARITA LLORENS HERRERO, Margarita. CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel. *LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA HISTORIA, LA LITERATURA Y EL ARTE DEL PUEBLO VALENCIANO*. Edición. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura Educació i Esport, 2007

MONTERO, Joaquín. *Dos siglos de historia de la Parroquia de la Inmaculada de Torrevieja*. Instituto Municipal de Cultura Joaquín Chapaprieta Torregrosa. Torrevieja. 1995. ISBN: 84-9206-492-0

PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla. 1649.

PAREJA LOPEZ Enrique. Colaboradores. GOMZALEZ GOMEZ Juan Miguel, ROJAS – MARCOS GONZALEZ Jesus. ANTONIO CASTILLO LASTRUCCI, *INVENTARIO DE OBRAS*. Editorial. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2009.

PRIETO PÉREZ, Francisco Reyes. SÁNCHEZ GARCÍA, José Antonio. *Torrevieja. Semana Santa y sus Cofradías*. Junta Mayor de Cofradías de Semana Santa de Torrevieja. 1996. ISBN: 84-605-4985-2

QUESADA HURTADO José Antonio. *María Inmaculada en el nuevo milenio*. Edición, Instituto Municipal de Cultura “Joaquín Chapaprieta Torregrosa”, Torrevieja. 2005

Temas para la educación. Revista digital para profesionales de la enseñanza. *ICONOGRAFIA DE LA INMACULADA EN LA ESCULTURA SEVILLANA DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII*. Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía. 2010. ISSN: 1989-4023. [Consulta: 25-10-2022] Disponible en: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd6706.pdf>

VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. *Actas del congreso nacional Arte y Semana Santa*. RICO NAVARRO Carlos Enrique. Monóvar (Alicante) Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza Con la colaboración de Patronato de Turismo de la Costa Blanca. 2016 ISBN: 978-84-617-5145-7

12. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Autor del TFG

Figura 2: <https://artsandculture.google.com/asset/alegor%C3%ADa-de-la-consagraci%C3%B3n-de-los-reinos-de-espa%C3%B1a-a-la-inmaculada-concepci%C3%B3n-de-mar%C3%ADa/AwGMvAYIC40oww>

Figura 3: https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/inicio?p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_assetEntryId=169452252&_101_type=content&_101_urlTitle=inmaculada-concepci-2

Figura 4: <https://misagregorianagrancanaria.wordpress.com/2013/12/07/inmaculada-concepcion-de-maria/>

Figura 5: <https://lacamaradelarte.com/la-iconografia-de-la-inmaculada-concepcion/>

Figura 6: <https://www.pinterest.es/pin/860680178761901070/?mt=login>

Figura 7, 8: Archivo fotográfico Darblade - Conesa. Torrevieja

Figura 9: <https://www.patrimoniodesevilla.es/quien-era-antonio-castillo-lastrucci>

Figura 10: Autor del TFG / Archivo fotográfico Darblade - Conesa.

Figura 11: Fotografías del autor del TFG

Figura 12: Archivo fotográfico Darblade - Conesa

Figura 13,14,15: Autor del TFG

Figura 16: Archivo fotográfico Darblade - Conesa. Torrevieja. Fotografía del autor del TFG

Figura 17,18,19,20,21,22,23: Autor del TFG

Figura 24: Imagen muestra urna, empresa metacrilato.eu

Figura 25: Imagen muestra Hidrómetro.

<https://eu.govee.com/collections/smart-sensors/products/govee-bluetooth-hygrometer-thermometer-h5075>

Figura 26: Autor del TFG

13. ANEXO

ANEXO I. OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE



Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No Procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				