



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

“Virgen de Cuatrovitas”

Anónimo, s. XVIII

Ermita de Cuatrovitas

Bollullos de la Mitación, Sevilla

Julio, 2006

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL. FICHA TÉCNICA.

CAPÍTULO II: DIAGNÓSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.
 - 1.1. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DEL SOPORTE.
 - 1.2. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DEL ESTRATO POLÍCROMO.
 - 1.3. CONCLUSIÓN.
2. TRATAMIENTO.
 - 2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.
 - 2.2. TRATAMIENTO REALIZADO. SOPORTE.
 - 2.3. TRATAMIENTO REALIZADO. ESTRATOS PICTÓRICOS.
 - 2.4. CONCLUSIÓN.

EQUIPO TÉCNICO

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

INTRODUCCIÓN.

Entre los meses de Abril y Julio de 2006 se han llevado a cabo los trabajos de conservación y restauración de la Virgen de Cuatrovitas y el Niño. Así, tras la inspección de las obras, realización del correspondiente estudio radiográfico y elaboración del informe diagnóstico se concretan los parámetros de la intervención.

Los trabajos se han realizado en una dependencia anexa a la Ermita. Se ha llevado a cabo una intervención integral, paliando los problemas estructurales así como de estratos. Durante los trabajos se ha recopilado una completa documentación fotográfica.

Paralelo a la intervención sobre las esculturas, se ha hecho necesario el tratamiento de otros elementos como piezas de orfebrería y sujeciones de las mismas, peluca y peana.

Nº Reg.: 74E/04

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Virgen de Cuatrovitas.

1.2. TIPOLOGÍA. Escultura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Bollullos de la Mitación.

1.3.3. Inmueble: Ermita de Cuatrovitas.

1.3.4. Ubicación: Altar mayor.

1.3.5. Propietario: Hermandad de la Virgen de Cuatrovitas.

1.3.6. Demandante del estudio: Don José Ruiz Pérez, hermano mayor de la Hermandad de la Virgen de Cuatrovitas y don Antonio Tiburcio Godoy Gutiérrez, cura párroco de San Martín de Tours de Bollullos de la Mitación.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA/ ANÁLISIS DESCRIPTIVO.

Virgen con el Niño.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: Virgen: 87 x 38 x 38 cm (h x a x p)
Niño: 23,5 x 12 cm (h x a)
Peana: 11,5 x 57 x 57 cm (h x a x p)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: El Niño presenta en la espalda la siguiente inscripción: "Gutiérrez Cano 1888".

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Virgen: Anónima.
Niño: José Gutiérrez Cano.

1.6.2. Cronología: Virgen: Finales del siglo XVIII-Principios siglo XIX.
Niño: 1888.

1.6.3. Estilo: Neobarroco

1.6.4. Escuela: Sevillana

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Según las últimas investigaciones, realizadas por Rivas y Álvarez-Ossorio, la Hermandad matriz de Cuatrovitas se fundó al parecer en Rianzuela, una villa cercana a Bollullos, que aparece citada por primera vez como alquería en el Libro del Repartimiento del reino de Sevilla en 1253. En primer lugar perteneció al infante don Fadrique, hermanastro del rey Alfonso X, pasando a partir de 1278 a la jurisdicción del arzobispo de Sevilla y siendo vendida en 1576 a don Fernando de Solís, caballero veinticuatro de Sevilla y dueño del heredamiento de Boyana. A comienzos de este siglo la población de esta villa era mayor que la de Bollullos (1).

Rivas y Álvarez-Ossorio han documentado las referencias más antiguas a la Hermandad de Cuatrovitas en Rianzuela en el siglo XVII. En concreto el año 1608 el cura de Rianzuela y beneficiado de Cuatrovitas manifiesta sus quejas ante los cofrades de Santa María de Cuatrovitas de la villa de Rianzuela porque no han realizado las limosnas adecuadas tras la celebración de misas y procesión en la ermita el mes de agosto de ese año. Se desconoce en que fecha se realizó la fundación de la Hermandad pero opinan que por el hecho de ser la corporación de Rianzuela la encargada de organizar y costear las fiestas a la Virgen debió ser esta la Hermandad matriz y no la cofradía que ya existía en Sevilla con esta advocación, fundada en 1595 por el gremio de tintores en el antiguo convento de San Francisco (2).

Hacia mediados del XVII la villa de Rianzuela se despobló probablemente al verse afectada por la epidemia de peste de 1649. Los citados investigadores consideran que es a partir de entonces cuando se reorganizó la Hermandad en Bollullos. Se basan un pleito fechado en 1690 en el cual Cristóbal Márquez, natural de Rianzuela pero vecino de Benacazón por esa fecha, afirma que es el hermano mayor de la cofradía de Cuatrovitas de la villa de Rianzuela en el término de Bollullos y que la mayor parte de los hermanos de esa cofradía eran también vecinos de allí. Comenta que la villa se despobló por causa “del contagio” lo cual motivó su traslado a Benacazón. Pretendía volver a organizar la hermandad cuyas reglas se habían perdido y que el cura de Benacazón realizase un inventario de los enseres que él custodiaba. Pero finalmente las autoridades eclesiásticas sevillanas decidieron nombrar mayordomo de Cuatrovitas a un vecino de Bollullos, Juan Pérez de Lora (3).

Respecto al origen de la imagen de la Virgen de Cuatrovitas la documentación que hasta ahora se conoce es más antigua que la referente a la Hermandad. En 1533 una vecina de Bollullos, llamada Isabel Ruiz, dejó en su testamento unas misas a la Virgen de Cuatrovitas, lo cual constata también su culto en esta localidad por esa época (4). En la primera mitad del siglo XVII se documentan otras referencias a la imagen de la Virgen de Cuatrovitas a través de mandas testamentarias, como la de Inés González que refiere ser moradora de la ermita y manda ser enterrada en ella. Y en 1650 Francisca Sampedro le deja a la Virgen una misa rezada (5). Esta devoción va aumentando a finales del siglo XVII y principios del XVIII. En 1702 consta el primer alquiler de una piara de cabras pertenecientes a la cofradía de Nuestra Señora de Cuatrovitas con el cual sufragaban los gastos de sus cultos (6).

Pero esta situación varió en la primera mitad del siglo XIX, en 1800 la población de Bollullos sufrió una epidemia de fiebre amarilla lo cual debió influir negativamente en la Hermandad. Rivas y Álvarez Osorio consideran que debió desaparecer la corporación porque en 1807 el administrador de sus bienes era el alcalde de la localidad pasando el cargo en 1821 al párroco de San Martín de Tours. Pero hacia

mediados del siglo se produce un intento de recuperar la hermandad que se materializa en la aprobación de sus reglas en 1863. También en este siglo se institucionalizan algunas de las fiestas que actualmente se celebran en honor a esta imagen, como la de traerla al pueblo el día de Santiago (7).

La imagen de Cuatrovitas que se cita en la documentación desde el siglo XVI, debió ser sustituida en algún momento de la historia de la Hermandad por la que recibe culto actualmente. Se conserva un grabado de la Virgen fechado en 1721 donde aparece representada una talla totalmente distinta a la que hoy existe. Se observa que el Niño está colocado sobre la mano izquierda de la Virgen y no en el centro como lo lleva ahora, la Virgen tiene la cabeza girada hacia la figura del Niño y le ofrece con su mano derecha un objeto, posiblemente un fruto, mientras que el Niño muestra en la mano izquierda la bola del mundo. Rivas y Álvarez-Ossorio opinan que este cambio debió producirse en el siglo XVIII, sin embargo, los resultados del proyecto de intervención de la imagen en el IAPH nos llevan a concluir que debió producirse en época posterior, como expondremos más adelante (8).

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La imagen desde su realización siempre ha recibido culto en la ermita de Cuatrovitas a excepción de los periodos en que ésta ha estado en obras por reformas. En los actos litúrgicos y procesionales se traslada a la iglesia de San Martín de Tours, ocupando en el citado templo un lugar preferente.

Cuatrovitas fue el lugar de ubicación de un importante núcleo de población en época almohade del cual se ha conservado la antigua mezquita transformada luego en iglesia cristiana. Según Rivas y Álvarez Ossorio en el siglo XIII consta la existencia de este asentamiento llamado entonces Cotrobita, donde el citado rey Alfonso X concedió terrenos a los cómitres o jefes de las galeras reales. A mediados de este siglo se asigna un clérigo para la ermita que al parecer existía en este lugar. Comentan también que en el siglo XV hay referencias sobre la ermita de Boyana y consta que en ella vivía un ermitaño. Los citados historiadores han identificado dicha ermita con la de Cuatrovitas ya que con este nombre se denomina al terreno o heredad que está detrás de ella y que antiguamente llegaba hasta la dehesa del Muchachal (9).

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

La actual imagen de la Virgen ha sido objeto de diversas restauraciones y modificaciones estando documentada al menos una de ellas, realizada en 1973 por el imaginero Francisco Buiza Fernández. Consistió en el cambio de parte del busto, el candelero y los brazos articulados, conservando la cabeza, la parte superior del busto y las manos (10).

Además la talla del Niño de la Virgen ha sido sustituida en dos ocasiones, la primera hacia los años 30 ó 40 del siglo XX y otra en la década de los años 70 del citado siglo. Esta segunda vez se le colocó un Niño Jesús que pertenecía a la Virgen del Carmen que se encuentra en la ermita de Roncesvalles. Esta imagen es la que conserva la Virgen hoy día y presenta una inscripción en la zona posterior, Gutiérrez Cano y la fecha 1888.

A través de una foto de la década de los años 30 del siglo XX se pueden observar algunos cambios respecto al aspecto actual de la Virgen, el más relevante es que portaba al Niño en su mano izquierda, no en el centro como ahora, además no llevaba rostrillo y tenía una peluca de pelo natural (11).

A todos estos datos hay que añadir los obtenidos durante el proyecto de conservación-restauración realizado por el IAPH, mediante los estudios de correspondencia de capas policromas se ha constatado la existencia de una única capa de policromía, posiblemente la original, tanto en el cabello, el rostro y las manos de la Virgen como en toda la talla del Niño. Asimismo los análisis químicos de varias micromuestras extraídas de la policromía de la imagen y analizadas en el IAPH, han dado como resultado la existencia de azul de Prusia entre los pigmentos que componen la policromía original de algunas zonas de la talla de la Virgen. Este pigmento fue descubierto a principios del siglo XVIII en Berlín y a partir de 1721 se empezó a comercializar desde el norte de Europa (12). En Andalucía los primeros datos que se conocen sobre su uso en obras de arte se deben al pintor Domingo Martínez quien hacia 1735-1740 lo empleó en su obra La Apoteosis de la Inmaculada, actualmente conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (13).

2.4. EXPOSICIONES.

No ha participado en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Iconográficamente la Virgen de Cuatrovitas es una Virgen de gloria con el Niño Jesús en su regazo, representa un modelo iconográfico denominado Virgen conductora u “Hodegetria” cuyo origen parece ser un icono bizantino. Según esta iconografía María aparece de pie mirando al espectador, conduciendo al Niño en su brazo izquierdo, como lo llevaba la Virgen de Cuatrovitas anteriormente, y a veces lleva en la mano derecha una flor o un fruto.

La Virgen de Cuatrovitas aparece además como la mujer apocalíptica en pie sobre la luna, rígida y mayestática, rodeada de la ráfaga y coronada por estrellas, que ofrece a su hijo sostenido por ella ante su pecho. Esta simbología deriva del tema de la Inmaculada Concepción. Porta a su vez la Virgen un cetro en la mano derecha y lleva corona, elementos relacionados asimismo con el poder de su hijo Jesucristo.

El nombre de la advocación de Cuatrovitas viene de la ermita que es su ubicación. La breva o higo que porta la imagen en su mano derecha puede simbolizar la Iglesia. Además estaría relacionada con el agua haciendo alusión al lugar donde según la leyenda apareció la Virgen, un pozo cercano a una higuera, pues para purificar el agua en el siglo XVII y posteriormente se introducía este fruto en las copas de agua antes de beber, como prevención higiénica.

La Virgen va vestida normalmente de reina con la indumentaria de una gran dama, con jubón, falda de configuración cónica, tipo basquiña muy acampanada que en la terminología cofrade se le llama “saya”, esta prenda textil se utilizaba desde el siglo XVI. Su talle es alto, ajustado y ampuloso con puños adornados con encajes. Tanto el corpiño como las mangas y la saya se presentan ricamente bordados o en tejidos muy ricos, al igual que el manto y la toca que le cubre la cabeza y parte de la espalda. En la actualidad el rostro de la imagen de la Virgen está enmarcado por un rostrillo bien de metal o de tela. La imagen del Niño es portada por su madre en su regazo entre sus manos y va también vestida con una túnica bordada.

En algunas ocasiones, para determinados cultos, es ataviada con la iconografía de Virgen Pastora y el Niño Jesús aparece sentado en la peana junto a ella. En estas ocasiones lleva una peluca de pelo natural y se cubre con sombrero de malla metálica adornado con flores. Su indumentaria se compone de saya, camisa blanca y pellico o zamarra pastoril con adornos bordados y una especie de manto de

terciopelo rojo. Además, en la mano izquierda porta un cayado de metal y en la derecha sobre la breva se le coloca un ramillete de flores. El Niño va sentado a los pies de la Virgen y va vestido de pastorcito.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

Morfológicamente la Virgen es una imagen de candelero o de vestir, presenta talladas en madera y policromadas la cabeza, el cuello y las manos, mientras que el busto se encuentra abocetado y es soportado por una estructura también de madera. Tiene el rostro con forma ovalada con la frente ancha y despejada, las cejas están levemente arqueadas, los ojos son de cristal y con forma almendrada y muestran la mirada hacia abajo. La nariz es recta y afilada, el triangulo nasolabial se encuentra marcado y la boca está cerrada mostrando el labio inferior más grueso que el superior. La barbilla es redondeada y al igual que en los pómulos la policromía muestra unos frescores muy delicados. Las manos están bien trabajadas los dedos son alargados y estilizados, están más unidos que el resto los dedos anular y corazón. Por el dorso de la mano destacan los hoyuelos marcados en la zona del arranque de cada dedo.

La talla de la Virgen se caracteriza principalmente por el marcado carácter frontal de la composición y el hieratismo que muestra su posición con el cuello erguido y la cabeza hacia el frente, lo cual se manifiesta también en las facciones. A nivel estilístico la talla de la Virgen refleja la idealización, la pureza de líneas y la severidad formal propias de la estética que se desarrolla en la imaginería andaluza durante la de la primera mitad del siglo XIX.

El Niño es de talla completa y está también policromado, se encuentra en parte cubierto con un paño tallado en madera, presenta el cabello formando pequeños mechones muy rizados, tiene los ojos de cristal, las cejas finas y levemente arqueadas, la nariz y la boca pequeñas, ésta última insinuando una leve sonrisa. Muestra una composición de inspiración barroca, con mayor dinamismo que la imagen de la Virgen, se encuadra por tanto dentro de la estética neobarroca.

Respecto a la autoría de la imagen del Niño, ya se ha comentado, que según la inscripción que presenta en la zona posterior fue realizado en 1888. Además aparecen los apellidos Gutiérrez Cano que corresponden al escultor sevillano Manuel Gutiérrez Reyes-Cano. Este artista nació en 1845 y murió en 1915, fue hijo del también escultor Manuel Gutiérrez Cano compaginó la docencia con su labor de restaurador y sobre todo imaginero, realizando tallas procesionales siguiendo la estética del eclecticismo imperante en esos años. Entre sus obras destacan las tallas de la Dolorosa, san Juan, y las Marías para el paso de misterio de la hermandad sevillana de las Siete Palabras, o las imágenes del Gran Poder y la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la localidad de Dos Hermanas.

2.7 CONCLUSIONES

En relación a la imagen Virgen de Cuatrovitas se puede decir, en conclusión, que es muy probable que se realizara en la primera mitad del siglo XIX y sustituyera a otra más antigua, por las siguientes razones:

En primer lugar, aunque documentalmente se conoce la existencia de una imagen de la Virgen de Cuatrovitas desde el siglo XVI sin embargo, un grabado fechado en 1721 muestra una representación de la imagen distinta a la que se le rinde culto en la actualidad. Es posible que tras el periodo de decadencia en que entra la hermandad en los primeros años del siglo XIX, al recuperarse a mediados del siglo

con la aprobación incluso de nuevas reglas en 1863, decidiese renovar su imagen titular con una nueva estética.

En segundo lugar, mediante el estudio morfológico y estilístico, se ha podido comprobar como la imagen de la Virgen de Cuatrovitas reúne las características propias de la imaginería andaluza de la primera mitad del siglo XIX. Presenta además una policromía muy similar a la de la talla del Niño, de tonos claros con acentuados rubores en determinadas zonas del rostro.

Y por último, porque a través de los métodos físicos y químicos de examen, se ha confirmado la existencia de azul de Prusia entre los pigmentos que componen la policromía original de la imagen en algunas zonas, material cuyo uso en obras de arte está documentado en Andalucía hacia 1735-1740.

Notas bibliográficas y documentales.

- (1) Rivas Rivas, F. y Álvarez-Ossorio Rivas, A.: Una ventana al pasado. Historia de Bollullos de la Mitación. Sevilla: Padilla Libros, 2006, pp. 25, 49, 50, 138 y 139.
- (2) Ibídem, p. 143.
- (3) Ibídem, pp. 143-145.
- (4) Rivas Rivas, Fco.,: Un culto arraigado. Cuatrovitas. Boletín nº 1, 2005, p. 45.
- (5) Rivas Rivas, F. y Álvarez-Ossorio Rivas, A.: Op. Cit. p.143.
- (6) Ibídem, p. 200.
- (7) Ibídem, p. 238-241.
- (8) Ibídem, p. 200.
- (9) Ibídem, p. 25.
- (10) Datos facilitados por la Hermandad
- (11) Fotografía de la Universidd de Sevilla.
- (12) Matteni, M. Y Moles, A.: La química en la restauración. Sevilla, 2001. P. 58.
- (13) Ferreras, G.; Magdaleno, R. y otros: Intervención del Simpecado viejo de la Virgen del Rocío de la Hermandad de Villamanrique de la Condesa. Boletín PH 31, Junio 2000, pp. 47 y 48.

CAPITULO II. DIAGNÓSTIC Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DEL SOPORTE.

Datos técnicos.

La obra intervenida es un conjunto escultórico de bulto redondo realizado en madera tallada y policromada, el cual representa a una Virgen con Niño. Se trata de una imagen concebida para vestir, con cabeza y manos talladas y policromadas, con torso de maniquí pintado en azul, brazos articulables y candelero. La altura total es de 87 cm. El Niño es de talla completa, anatomizado y policromado, con un calzón tallado. Ambas imágenes presentan ojos realizados en vidrio.

La elaboración de ambas piezas se puede deducir de la observación de las placas radiográficas realizadas. En la Virgen observamos que la cabeza forma una pieza hasta la línea del escote, quedando a los lados unos planos longitudinales a la mitad de las clavículas. Así se forma una especie de paralelepípedo o “cajillo” que encaja en el torso. La cabeza presenta un ensamble longitudinal desde la zona superior hasta el arranque del cuello de la pieza frontal que conforma el rostro (mascarilla). En el interior de esta pieza de la cara se realizan los huecos necesarios donde van adheridos los ojos de cristal. El torso es de construcción maciza, es decir, sin hueco. Presenta una pieza central de madera a la que se han ensamblado pequeñas piezas para completar los volúmenes de los hombros y las caderas. Los brazos están realizados en dos piezas cilíndricas con articulaciones del tipo “galleta” que se alojan en sus correspondientes articulaciones mediante espigas. Las manos están talladas cada una en una pieza y se fijan a los brazos igualmente con espigas. El candelero presenta forma troncocónica y está formado por una base superior donde se fija el torso, otra base inferior y ocho listones que unen ambas bases. El ajuste del torso al candelero se realiza mediante ocho clavos perimetrales y cuatro centrales desde la base superior del candelero hacia el interior del torso. El candelero se halla forrado con una tela claveteada a los listones de madera con multitud de tachuelas de hierro.

Por otro lado, el Niño está tallado en un solo bloque, a excepción de una pieza que conforma la coronilla de la cabeza, ensamblada posteriormente para introducir los ojos, así como los brazos, ensamblados en los hombros a media madera. Al ser ambas imágenes para vestir portan diversas vestiduras y ornamentos, los cuales se sujetan a las esculturas mediante la inserción de una serie de elementos metálicos. Así, en la Virgen, la corona se fija mediante un perno roscado en una pletina metálica atornillada a la cabeza; la ráfaga y el armazón donde descansa el manto se sostiene con dos pernos soldados a dos pletinas atornilladas a la espalda; el cetro se desmonta en dos piezas que se enroscan pasando a través de un cáncamo atornillado en la breva de la mano derecha; el Niño se fija a la Virgen mediante una simple alcayata atornillada en el frente. Este, por otro lado, muestra el perno de la corona, que atornilla directamente en la cabeza.

1.1.2. Alteraciones.

La imagen de la Virgen de Cuatrovitas presenta daños de diversos tipos en el soporte, causados tanto por el envejecimiento propio de los materiales constituyentes como por su uso como imagen de culto y procesión.

Apenas presenta fisuras a la vista en el soporte, siendo reseñable la que se localiza en la pieza frontal de la cabeza, es decir, en la línea de la mascarilla. Esta grieta es casi inapreciable en el lado derecho de la cabeza, mientras que sí presenta una importante separación entre planos en el lado izquierdo del rostro. Las causas de la aparición de esta fisura son los movimientos propios de la madera así como el envejecimiento de las colas de unión en el ensamble. En la parte superior de esta fisura del lado izquierdo, observamos una pérdida de soporte en la masa de pelo.

Otra falta de soporte importante en la Virgen es la que se localiza en el fruto que porta en su mano derecha, provocada para introducirle una argolla de metal donde fijar determinados ornamentos. De esta manera se encuentra perdido aproximadamente un cincuenta por ciento del volumen del fruto.

El Niño presenta la pérdida de un dedo en la mano izquierda y una rotura mal reparada en el pie derecho, así como una grieta y alguna pérdida leve de soporte en la zona de la espalda por acción de los alfileres.

El conjunto escultórico no presenta indicios de haber sufrido ataques de insectos y/o ataques de microorganismos.

1.1.3. Intervenciones identificables.

Lo más destacable en el estado material de la imagen de la Virgen de Cuatrovitas lo constituye el que de la obra original tan sólo quedan el busto y las manos. El resto es por lo tanto producto de intervenciones posteriores.

El Niño Jesús no es el que le correspondía originalmente a la Virgen, sino que es obra del escultor Manuel Gutiérrez Cano, como consta en la firma incisa en la espalda del Niño, que reza: "Gutiérrez Cano. 1888".

Se tiene conocimiento de una intervención del escultor Francisco Buiza Fernández consistente en ensamblar el volumen del busto (cabeza, cuello y cajillo) en un cuerpo. Igualmente realiza nuevos brazos y candelero.

1.2. DATOS TÉCNICOS, ALTERACIONES E INTERVENCIONES ANTERIORES DEL ESTRATO POLÍCROMO.

1.2.1. Datos técnicos.

En la imagen de la Virgen de Cuatrovitas y en el Niño se encuentra toda la superficie policromada, excepto el candelero, que se encuentra en madera vista.

Se distinguen claramente dos técnicas polícromas diferentes, siendo una de ellas la aplicada en las áreas anatomizadas de la Virgen y el Niño y otra la utilizada en las zonas del torso y los brazos.

Gracias al análisis químico de materiales pictóricos se ha podido determinar el número y origen de los pigmentos que conforman las carnaciones de la cabeza y manos de la Virgen y del Niño, así como del borde azul de las manos de la Virgen, y el azul subyacente del cuerpo.

Carnación. Virgen. Está construida con una primera capa de preparación de color blanca y luego la capa de color rosado compuesto por blanco de plomo, calcita y bermellón. Toda la superficie de color se acaba al pulimento.

Carnación. Niño. La capa de preparación es de color blanca, y especialmente fina.

Cabello de la Virgen: Se observa una capa de preparación blanca y otra de color pardo sin pulimentar.

Torso y brazos de la Virgen: Capa de pintura color verde – probablemente de factura industrial – aplicada en el torso sobre otro color subyacente y en los brazos directamente sobre la madera.

1.2.2. Alteraciones.

En la superficie polícroma de las manos y del busto de la Virgen se percibe un cuarteado muy fino.

El conjunto estratigráfico en las carnaciones de las dos imágenes presenta buena cohesión, debiéndose los desprendimientos y pérdidas puntuales en la policromía a causas externas como golpes y arañazos. De esta manera, encontramos multitud de pérdidas en la policromía de la Virgen por causa de la incisión de los alfileres utilizados al vestir y desvestir la imagen. Estos arañazos dejan ver la preparación la mayoría de las veces, llegando en ocasiones a horadar incluso el soporte. Los arañazos por alfileres se concentran en el cabello, el escote, y en menor medida en el resto del torso.

De la misma índole son las pérdidas producidas por los golpes y la incisión de elementos metálicos y otros objetos. Tal es el caso de las manos, que presentan muchas lagunas de policromía a consecuencia de los atributos de orfebrería, así como las flores sujetas con alambre. Es destacable en este aspecto la pérdida de estratos en la zona de la frente y barbilla de la Virgen producida por el roce de un rostrillo de orfebrería que incide directamente en estos puntos.

Además de las pérdidas comentadas, se aprecia alguna zona con desgastes del estrato de color como las cejas y pestañas, casi perdidas a consecuencia del rozamiento.

Cabe destacar una alteración en la superficie policroma del Niño consistente en la traducción de la veta de la madera en finas líneas marcadas en la policromía. Esto se debe a que la capa de preparación es extremadamente fina.

Por otro lado, la superficie polícroma presenta en ambas imágenes una leve alteración del cromatismo debido a una suciedad superficial provocada por la manipulación y el humo de velas próximas.

1.2.3. Intervenciones identificables.

Las intervenciones que afectaron al soporte, como la de recuperar el busto y las manos de la Virgen para encajarlos en un nuevo torso, fueron acompañadas de intervenciones en el estrato pictórico. Así, se ha podido observar la existencia de dos capas de color en el área del escote, con una capa de preparación intermedia. Es apreciable también un repinte en el pie derecho del Niño, para ocultar una rotura reparada.

1.3. CONCLUSIÓN.

Las principales problemáticas que afectan a la policromía se centran en la multitud de arañazos con pérdidas de los estratos de preparación y color a consecuencia de la incisión con alfileres en las tareas de vestir y desvestir la imagen. Del mismo modo es importante destacar que la policromía original se halla oculta bajo repintes en la zona del escote efectuados en la intervención de Buiza.

En cuanto al soporte, lo más reseñable es la pérdida de parte del original, y algunos daños como la fisura situada en la línea de la mascarilla. También reseñar la deficiente construcción del candelero, sujeto al torso mediante puntas metálicas de considerables dimensiones, y la poca maniobrabilidad de las articulaciones de los brazos. Por lo demás, la madera se encuentra en buen estado, e igualmente en el Niño, donde el soporte no presenta daños reseñables.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

Los trabajos realizados en la Virgen de Cuatrovitas se engloban en una intervención integral de conservación-restauración.

El tratamiento se ha llevado a cabo en una habitación contigua a la ermita. Con esto se ha evitado que la obra sufra un cambio de ubicación y por consiguiente una alteración en sus parámetros de temperatura y humedad. Dicha dependencia, de unos treinta metros cuadrados aproximadamente, está dotada de luz, agua y ventilación, si bien ha sido necesario suplementar la iluminación.

Los criterios de intervención seguidos son los mantenidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, consensuados y contrastados a nivel internacional.

Entre las premisas fundamentales desarrolladas está la del principio de mínima intervención, entendiéndose ésta como la realización de los procesos estrictamente necesarios para no agredir la integridad de la obra.

Por otro lado, el trabajo ha constado de una primera fase de investigación, recopilación de información y redacción de un estudio previo y propuesta de tratamiento. En la segunda fase se ha abordado el tratamiento de conservación y restauración del conjunto. Todos los materiales utilizados en el tratamiento están contrastados en el campo de la intervención de bienes muebles y cumplen los principios básicos de inocuidad, inalterabilidad y reversibilidad. En cuanto a la reintegración cromática se han empleado los criterios de diferenciación establecidos, aunque teniendo en cuenta el carácter devocional del conjunto escultórico. En una tercera fase se ha redactado una memoria final de los trabajos realizados, aportando la documentación gráfica recogida a lo largo de la intervención, y ofreciendo unas directrices básicas para el buen mantenimiento de ambas imágenes.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO. SOPORTE.

Desde el punto de vista estructural los trabajos de conservación – restauración han tenido como finalidad por un lado la consolidación de los elementos constitutivos y por otro la sustitución de aquellos que presentan un deficiente estado de conservación o un precario sistema de construcción.

2.2.1. Eliminación de telas y elementos estructurales.

Como primer paso, retiramos las telas que se encuentran claveteadas al candelero y ceñidas con alfileres al torso, las cuales impiden la contemplación integral de la obra.

Así, y aunque ya tenemos la información de cómo están realizados los distintos elementos que configuran la obra por el estudio radiográfico, pasamos a un exhaustivo examen organoléptico. Comprobamos el sistema inadecuado de articulaciones de los brazos por un lado, y la mala elaboración y sujeción del candelero por otro; se hace necesaria la sustitución de estos elementos por unos nuevos. Se retiran por lo tanto los brazos y las articulaciones de los hombros, que se hallaban sólo encajadas en los orificios, y por otro lado el candelero, retirando desde la zona inferior del torso las puntas metálicas que lo sujetan a la imagen.

2.2.2. Eliminación de elementos metálicos.

Se han retirado aquellos elementos metálicos que pueden estar dañando el soporte. En los casos en que no se han podido eliminar los clavos sin realizar más daño en el soporte periférico a la cabeza del mismo, se han rebajado dichas cabezas con microfresadora y se ha aplicado un tratamiento anticorrosión. También se han retirado aquellos sistemas de sujeción de elementos de orfebrería inadecuados, así como aquellos a tratar, como los pernos de las coronas, las cogidas de la ráfaga y/o estructura del manto, la cogida del cetro y la cogida del Niño.

2.2.3. Consolidación estructural y reposición volumétrica.

Tras comprobar el buen estado de la madera y la ausencia de ataque de insectos xilófagos, se procede a consolidar el soporte, comenzando por la separación presente entre la mascarilla y la cabeza en el lado izquierdo del rostro de la Virgen. Se inyecta acetato de polivinilo diluido en agua destilada al 50 % en la fisura, comprobando que la penetración del adhesivo es óptima. Debido a la mala adhesión de la mascarilla, el soporte de dicha pieza se ha deformado debido a los movimientos de contracción y dilatación. Así, al sellar la fisura con pasta epoxi se hace evidente un leve escalón entre ambos bordes, inevitable por otro lado a causa de dicha deformación. Seguidamente realizamos en madera de pino curado una pequeña pieza que completa el volumen del cabello en el extremo superior de la fisura y completamos el volumen con pasta epoxi. Igualmente realizamos en pino curado un dedo de la mano izquierda del Niño, el cual se ha fijado mediante adhesivo y una microespiga.

Se han sellado y completado volúmenes mediante pasta epoxi. El más destacable de éstos es el volumen desaparecido del fruto que sostiene la Virgen en su mano derecha. Debido a lo irregular del plano resultante en el momento de eliminación del soporte en la zona, no es posible acoplar una pieza de madera sin emplear una capa de considerable grosor de pasta epoxi. Así se estima más adecuado ir creando el volumen en su totalidad con pasta epoxi en varios pasos, a fin de no aplicar un excesivo grueso de materia que pueda retraer.

Por último se han realizado unos brazos en madera de sapelli con articulaciones del tipo “bola”, más apropiados para las labores de vestir y desvestir. También se ha realizado un candelero en cedrela con doce palos, en vez de ocho, para dar más consistencia a este elemento y además evitar su forrado. Todos los ensambles del candelero están hechos con doble espigado (espigas de cedro) y encolado. Este candelero se ha fijado al torso mediante dos casquillos inoxidables con rosca interna alojados en la base del torso y unos pernos que enroscan en éstos y pasan a través de la base superior del candelero, frenados en el extremo por arandelas y tuercas inoxidables. Con ello conseguimos un total anclaje del torso y la facilidad de retirar el candelero si es necesaria su sustitución en el futuro.

2.2.4. Adaptación y sustitución de elementos de sujeción.

Con respecto a los elementos de sujeción de piezas de orfebrería se ha optado en su mayoría por la sustitución de los mismos, ya que están realizados con materiales y dimensiones inapropiados, como en el caso de los pernos para las coronas, o son inadecuados como la sujeción del Niño a la Virgen.

Los pernos de las coronas se han sustituido por casquillos con rosca interna, así como la cogida del cetro. Para la fijación del Niño al torso de la Virgen se ha realizado un sistema en acero inoxidable, consistente en un perno enroscado en el

cuerpo de la Virgen mediante casquillo rematado en su extremo en una base circular con un orificio central de sección cuadrada por donde pasa el perno del Niño, enroscado a éste también mediante casquillo, y frenado por una tuerca en el extremo.

En el caso de las piezas donde se sujetan la ráfaga y la estructura del manto, se ha decidido mantenerlas dado su buen estado y la inclinación que presentan los pernos. Así, se han pulido y se ha aplicado un baño de plata para protegerlas de la corrosión.

Además, se ha realizado un sistema para la fijación de los pendientes, de fácil sujeción y que evita el continuo vaivén de los mismos durante la procesión.

2.3. TRATAMIENTO REALIZADO. ESTRATOS PICTÓRICOS.

Con respecto al estrato pictórico la intervención se ha centrado en fijar aquellas zonas con riesgo de desprendimiento y en la remoción y eliminación de barnices y repintes, así como la reintegración de dicho estrato.

2.3.1. Fijación de estratos.

Se han fijado aquellas zonas donde los estratos polícromos corren riesgo de desprendimiento y en las zonas periféricas a grietas y fisuras. Se ha fijado mediante coletta y papel de seda. Tras esto se han retirado los papeles de fijación.

2.3.2. Estudio con radiación U.V.

Se ha recogido documentación gráfica de las obras con exposición de radiación ultravioleta, a fin de observar más fácilmente los barnices y repintes superficiales. De esta manera se hace más evidente el repinte del escote de la Virgen y el del pie derecho del Niño.

2.3.3. Limpieza superficial.

Tras la fijación de estratos se realiza el test de disolvencia, y una vez elegidos los disolventes, se realizan las catas correspondientes. Así se procede a la limpieza de la superficie policroma en la cabeza y manos de la Virgen, y en la totalidad de la superficie del Niño. Dicha limpieza ha consistido en la eliminación de la leve suciedad superficial, a excepción de dos zonas, el pie derecho del Niño y el escote de la Virgen. En estas zonas se ha hecho necesario retirar un repinte que cubría una antigua rotura del pie del Niño por un lado, y el repinte que realiza Buiza cuando adapta el busto al nuevo torso por otro. Debajo de éste último apareció una capa de preparación blanca bajo la cual había una capa de nivelación realizada con algún adhesivo o cola y serrín.

Bajo todo este estrato apareció policromía original en el escote; en el frente y en la zona posterior se llegaron a recuperar fragmentos del anterior color azul; se ha realizado un análisis de identificación y correspondencia de estratos, mediante el cual se ha comprobado que este resto de azul alrededor del escote no tiene correspondencia con el azul de los bordes de las manos. Tras comprobar que no queda más policromía subyacente por recuperar, se opta por retirar sólo el grueso necesario de esta pasta de serrín aplicada por Buiza para permitir el estucado, ya que la misma realiza también labores de consolidación estructural entre el busto y el torso.

2.3.4. Reposición de preparación.

A continuación se aplica estuco sobre las lagunas de la policromía y se enrasa a nivel de superficie, sin rebosar en ningún caso los bordes de la laguna o pérdida.

2.3.5. Reintegración cromática.

La reintegración cromática se ha realizado con colores al agua y mediante un criterio de diferenciación apreciable sólo a muy poca distancia. Tras la reintegración cromática se ha aplicado un barniz como protección. Por último se han ajustado algunas reintegraciones mediante pigmentos al barniz y se ha pulverizado otra capa de barniz como protección final.

2.3.6. Protección complementaria.

Como protección a la hora de las labores de vestir y desvestir a las imágenes se han confeccionado sendos corpiños en piel de ante que protegen los torsos desde la base del cuello hasta las caderas. También se ha realizado un gorro para proteger la cabeza de la Virgen.

Además se ha acolchado por el revés uno de los rostrillos de orfebrería, el que más daño provocaba y el más empleado, colocando en el borde interno un cordón de seda dorada para así evitar el roce del metal sobre el rostro.

2.4. CONCLUSIÓN.

El tratamiento realizado en la Virgen de Cuatrovitas y el Niño se ha centrado por un lado en paliar los problemas estructurales y corregir actuaciones anteriores, y por otro aplicar un tratamiento sobre los estratos pictóricos a fin de mantener el estado más óptimo la policromía, retirar repintes que ocultaban superficie pictórica original y reintegrar cromáticamente las lagunas y los desgastes.

Por otro lado se han sustituido y/o tratado los elementos de sujeción de las distintas piezas de orfebrería, algunas de las cuales han sido rectificadas y tratadas para evitar daños en el soporte o en la superficie. También se ha hecho necesario rectificar algunos elementos de orfebrería y otros postizos como la peluca se le coloca a la Virgen cuando se viste de Pastora.

Se ha llevado a cabo pues una intervención integral e interdisciplinar, logrando un óptimo resultado y un correcto estado de conservación, respetando la actual iconografía y recuperando la lectura estética de la obra.

EQUIPO TÉCNICO

ESTADO DE CONSERVACIÓN, DOCUMENTACIÓN GRÁFICA Y PROPUESTA DE TRATAMIENTO:

- María Teresa Real Palma. Restauradora de bienes culturales. EPGPC

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN:

- Juan Alberto Filter Peinado. Restaurador de bienes culturales.
- Isabel Rabadán del Saz. Restauradora de bienes culturales.

INFORME HISTÓRICO – ARTÍSTICO:

- Eva Villanueva Romero. Historiadora del arte. EPGPC

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA Y RADIOGRÁFICA:

- Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo. EPGPC

ANÁLISIS DE MUESTRAS ESTRATIGRÁFICAS:

- Lourdes Martín García. Química. EPGPC

Sevilla, Marzo de 2008

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.