



INFORME DE DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**ESCULTURAS DE LA ERMITA  
DE JESÚS DE LAS TRES CAÍDAS**

**ANÓNIMO. S. XVII**

**VALVERDE DEL CAMINO**

septiembre de 2014



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
**CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE**



## **ÍNDICE**

INTRODUCCIÓN.....	1
I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	2
I.1. Ficha catalográfica.....	2
II. ESTUDIO DEL BIEN.....	4
II.1. Estudio histórico.....	4
III. ESTUDIO TÉCNICO.....	9
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓSTIC.....	11
V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	23
VI. RECURSOS.....	25
VII. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO.....	26
EQUIPO TÉCNICO.....	27

## **INTRODUCCIÓN**

El día 20 de junio de 2014 se hizo recepción en el Centro de Intervención del IAPH, de dos esculturas procedentes de la Ermita de Jesús de las Tres Caídas de Valverde del Camino, Huelva. El objetivo del presente documento es que el IAPH formule un diagnóstico sobre el estado de conservación de ambas piezas, por encargo de la Hermandad de Jesús de las Tres Caídas, de dicha localidad onubense.

Con el fin de llevar a término el presente informe, las dos esculturas fueron examinadas exhaustivamente en el taller de escultura del Centro de Intervención en el IAPH, empleando la metodología de estudio establecida por dicho Centro para la investigación y conservación de Bienes Muebles.

En el presente documento se aglutina toda la información que se ha podido recoger sobre las esculturas, realizando un estudio histórico, un estudio técnico, una diagnosis, así como una propuesta de intervención para ambas obras que refleja los recursos humanos, técnicos y económicos necesarios para llevarla a cabo.

## **I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN**

### **I.1. FICHA CATALOGRÁFICA**

Nº EXP.: 14\_2014\_E

#### **1. CLASIFICACIÓN**

Patrimonio Artístico

#### **2. DENOMINACIÓN**

SANTO Y MARÍA MAGDALENA

#### **3. LOCALIZACIÓN**

3.1. Provincia: Huelva

3.2. Municipio: Valverde del Camino

3.3. Inmueble o sitio arqueológico de procedencia: Desconocido

3.4. Inmueble de ubicación actual: Ermita Jesús de las Tres Caídas (conocida como Ermita del Santo)

3.5. Ubicación en el inmueble: almacenes

3.6. Mueble en el que se incluye: Ermita Jesús de las Tres Caídas (conocida como Ermita del Santo)

#### **4. IDENTIFICACIÓN**

4.1. Tipología: escultura

4.2. Periodo histórico: edad moderna

4.3. Estilo: barroco

4.4. Adscripción cronológica / Datación: siglo XVIII

4.5. Autoría: anónima

4.6. Materiales: madera

4.7. Técnicas: talladas y policromadas

4.8. Medidas (alto, ancho, profundo, espesor y peso):

Santo: 115 cm. X 40 cm. X 36 cm. (h x a x p)

María Magdalena: 115 cm. X 48 cm. X 40 cm. (h x a x p)

4.9. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación:  
No consta

#### **5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA**

La escultura de María Magdalena representa a la santa de cuerpo entero y cabellera larga, en la mano sostiene el tarro de unguento o perfumes.

No es posible identificar la iconografía de la figura masculina (san José o san Juan Evangelista). La denominaremos "santo" y es una figura de cuerpo entero, en la mano llevaría algún atributo -hoy perdido-.

6. USO / ACTIVIDAD:

- 6.1. Uso / actividad actual: han permanecido almacenadas y en espera de ser reubicadas en la embocadura del altar mayor para su culto.
- 6.2. Uso / actividad históricas: devocional

7. DATOS HISTÓRICOS

- 7.1. Origen e hitos históricos: se desconocen para qué iglesia o hermandad fueron realizadas.
- 7.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: se observan intervenciones aunque no constan documentalmente.
- 7.3. Procedencia: ¿particular?, donación?

8. CATEGORIA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

- 8.1. Estado de protección: No tiene
- 8.2. Propietario: Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Primitiva Cofradía de Jesús del Santo Entierro y María Santísima de la Soledad

9. VALORACIÓN CULTURAL

Es importante recuperar para el culto de la ermita ambas esculturas, desconocidas para los valverdeños. Reforzando el vínculo con su comunidad, se garantiza su puesta en valor y la trasmisión a las generaciones venideras. Todo ello sumado al indudable valor histórico y artístico que las imágenes poseen.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN

No constan en ninguna publicación de carácter general consultada.

## II. ESTUDIO DEL BIEN

### II.1. ESTUDIO HISTÓRICO

#### 1. Origen histórico.

Se desconoce el origen y procedencia de las imágenes. Lo que sí parece es que formaban parte de un mismo conjunto o retablo, a juzgar por su formato y factura. Las obras estaban en dependencias de la ermita y actualmente se ha pensado colocarlas en la embocadura de un nuevo retablo mayor.

La antigua ermita de san Sebastián remonta su existencia al siglo XVI. Era un santuario levantado extramuros, cuya existencia podemos rastrear desde entonces, a través de las mandas testamentarias. Presidía esta ermita la imagen de san Sebastián, escultura dieciochesca que se conserva en la actualidad en una hornacina en el lado del evangelio. Se conoce, según el documento que apareció en el interior del retablo de la anterior ermita, que el retablo se construyó en 1752 por orden del Cabildo Catedral hispalense y que era costumbre que en las llegadas a Valverde de los jueces comisionados y visitantes del cabildo, primero realizaran una parada en la capilla de san Sebastián y desde ahí partiera la comitiva hasta la parroquia.

La ermita fue restaurada a finales de 1790. Precisamente fue entonces cuando llegó a Valverde la actual imagen del Señor de las Tres Caídas. Vino a sustituir a la imagen de Nuestro Señor Jesucristo Arrodillado que se veneraba en la ermita de San Sebastián, ya que esta última se encontraba «*indecente, lastimada y quebrada*».

La actual ermita de san Sebastián, fue construida en 1952, siendo un templo neobarroco realizado por los arquitectos Alberto Balbontín<sup>1</sup> (1903-1972) y Antonio Delgado Roig (1902-2002); inspirada en modelos de la arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, más concretamente en los trabajos del maestro Diego Antonio Díaz autor, entre otras obras, de la capilla del Silencio, en Sevilla o de la Parroquia de Umbrete.

El templo está dedicado con carácter exclusivo a la imagen del Señor del Santo que da nombre a la ermita y con el que se conoce a la imagen de Jesús de las Tres Caídas, que procesiona la madrugada del Jueves Santo.

La estructura de la ermita de San Sebastián está compuesta por una planta rectangular de cruz latina, con crucero poco profundo cubierto de cúpula y capillitas laterales que soportan tribunas. Tras el altar mayor, se ubica el camarín en planta alta, cripta en la baja y lateralmente sacristía, sala de junta y almacén.<sup>2</sup>

Recientemente la Hermandad de los Negros (nombre popular por la que es conocida la cofradía) ha comenzado las obras del nuevo retablo que irá proyectado en el Altar Mayor de la Ermita de san Sebastián, (la Ermita del Santo). Ha sido diseñado por el arquitecto Juan Antonio Balbontín y dibujado por el catedrático de la Universidad de Sevilla, Francisco Borrás y ejecutado por el ceramista Carmelo

1 <http://www.balbontinarquitectos.com/arquitectos.html> consulta septiembre 2014

2 <http://sobrehuelva.com/2011/08/17/la-ermita-del-santo-en-valverde-del-camino/> consulta septiembre 2014

del Toro Ponce, de Villalba del Alcor (Huelva), al que ha sido adjudicado en concurso de proyecto.

El retablo está realizado en cerámica. Está compuesto por más de cuatro mil azulejos cuya iconografía está basada en paisajes locales (la torre de la Parroquia, las casas de Valverde, el puente sobre el Odiel en Sotiel) además de las devociones como santa Ana, la Virgen del Reposo, san Crispín, patrón de los zapateros, sor Eusebia y san Sebastián, titular de la ermita.

## **2. Cambios de ubicación y/o Propiedad.**

Se desconocen

## **3. Restauraciones y/o modificaciones efectuadas.**

Se observan intervenciones aunque no constan documentalmente.

## **4. Exposiciones.**

No han tenido

## **5. Análisis iconográfico.**

Respecto a la iconografía de María Magdalena en los textos evangélicos se identifican varias personalidades distintas que con posterioridad las leyendas la difundirán como si se trataran de una sola persona.

En el evangelio de san Marcos se habla de ella como hermana de Marta y Lázaro identificada con María de Betania ( y que Jesús la liberó de siete demonios, junto a más mujeres). Por esa razón se convirtió en una fiel seguidora de Jesús. Como dice san Marcos, era una de las muchas mujeres que le siguieron desde Galilea para servir al Mesías. También aparece en los capítulos de la crucifixión, la sepultura de Cristo y en la resurrección de éste. Así pues, este evangelio convierte a su figura en la de María Magdalena evangélica.

Por otro lado, en el evangelio de san Lucas se habla de ella como la pecadora anónima, la cual en casa del fariseo Simón, lavó los pies de Jesús con sus lágrimas, los secó con sus cabellos y luego los ungió con aceite aromático: «Un fariseo invitó a Jesús a comer, y Jesús fue a su casa. Estaba sentado a la mesa, cuando una mujer de mala fama que vivía en el mismo pueblo y que supo que Jesús había ido a comer a casa del fariseo, llegó con un frasco de alabastro lleno de perfume» (Lc 7,37). Después de este acto, recorrió ciudades y pueblos proclamando la palabra de Dios.

Finalmente, existe la representación aislada que engloba dos tipos: la mujer que aparece con un bote de perfumes, su principal atributo iconográfico muy del gusto medieval y del primer renacimiento; y la pecadora arrepentida, claramente preferida por el arte barroco<sup>3</sup>.

Los repertorios de iconografía cristiana dan por válida la identificación de estas personalidades.

<sup>3</sup><http://www.uv.es/mahiques/ENCICLOPEDIA/DONATELLO/Magdalena.pdf> consulta septiembre 2014

La iconografía que recoge la imagen valverdeña, sería la visión aislada de la santa con su atributo, aunque no podemos cerrar ninguna hipótesis si formaba pareja con la escultura del santo o pertenecía simplemente al mismo retablo.

Respecto al santo es necesario un estudio en profundidad que determine cual es la iconografía que lo identifica.

Desconocemos los contenidos del programa iconográfico al que pertenecen las esculturas o si formaban pareja entre ellas. Estas cuestiones serán objeto de estudio durante la intervención.

## **6. Análisis morfológico-estilístico.**

Desde el punto de vista morfológico la obra que hemos denominado "santo" es una escultura de bulto redondo realizada en madera tallada y policromada. Representa la figura de un santo de cuerpo entero y de pie con avance de la pierna derecha, torso hacia adelante y la cabeza levemente girada hacia la derecha. Viste manto y túnica en tonos dorados. El manto queda recogido sobre el brazo derecho, lo que le procura un punto de dinamismo a la composición. Respecto a la posición de los brazos, la mano izquierda la deposita sobre el pecho, mientras que la derecha la extiende al frente, habiendo perdido el atributo que llevaría en la mano.

El rostro está tratado con cierta ingenuidad. Los rasgos faciales son bastantes simples destacando sobre todo la expresión de los ojos de mirada plana y boca entreabierta que deja ver los dientes. El santo, lleva barba de color castaño partida al centro y una cabellera generosa que le sobresalen a ambos lados de las orejas. Para las carnaduras se utiliza tonos ocres con matices rosáceos; los detalles concretos como los ojos, labios o cejas son pintados a pincel.

La obra está pensada para ser vista de frente por lo que la parte trasera está simplemente abocetada. A pesar de ello la figura presenta un cierto dinamismo potenciado por el tratamiento de los pliegues de la indumentaria. Respecto a la policromía se aprecia una decoración floral en el manto.

La imagen de María Magdalena es una escultura de bulto redondo realizada en madera, tallada y policromada. Representa la figura de la santa de cuerpo entero sobre una roca (algo perdida), el torso hacia adelante y la cabeza girada hacia la izquierda, vestida con manto y túnica en tonos dorados. Respecto a la posición de los brazos, la mano derecha la deposita abierta sobre el pecho, mientras que la izquierda la extiende al frente, sujetando en la mano una especie de copa, atributo que la identifica y que corresponde con el tarro de perfume. La cabeza tiene tallada una espesa cabellera, característica en la representación de la santa, dejando un mechón caído hasta el busto. El modelado del rostro es bastante sencillo, de expresión austera pero matizada, con detalles naturalistas en los ojos y boca. Al igual que la imagen del santo está pensada para ser vista de frente por lo que la parte trasera está simplemente abocetada.

## **7. Análisis funcional**

Las obras debieron formar parte de un retablo u hornacina, por sus

características técnicas y morfológicas, ya que la parte de atrás están sin tallar y presentan una cogida.

## **8. Estudio comparativo con otras obras del mismo autor y/o época.**

La oportunidad de una intervención en profundidad de la imágenes se presenta como una excelente ocasión de conocimiento, sobre todo en lo relativo a la autoría y a la materialidad de las obras. Lo que si parece evidente es que las obras proceden del mismo autor o taller, ya que la ejecución de ambas morfológicamente siguen la misma línea.

Se realizará el estudio comparativo de las esculturas con otras obras barrocas, especialmente de la escuela sevillana. Para ello es fundamental el estudio directo durante el proceso de intervención. A partir de toda la información generada por cada una de estas vías de conocimiento, se efectuará una síntesis histórico-artística de valoración e interpretación, lo que supondrá una revisión y puesta al día de las obras.

## **9. Valoración de las fuentes de información histórica**

Como hemos comentado anteriormente, las esculturas objeto de este informe no constan en ninguna publicación de carácter general consultada. En este sentido apuntar sólo algunas líneas sobre la bibliografía y la historia local.

En general los estudios sobre la población son reducidos. Ninguno de ellos ofrece una visión de conjunto. El primero (Romero Pérez, 1956) es un estudio sólido y bien documentado sobre la problemática histórica de los Baldíos de Niebla; el segundo (Arroyo Valera, 1963) ofrece una visión más anecdótica de la historia de Valverde (tiene el valor de recoger tradiciones que sin su concurso se hubieran perdido); el tercero (Ramírez Copeiro del Villar, 1985) es un estudio sobre la presencia inglesa en Valverde<sup>4</sup>.

No entramos a valorar otros estudios relacionados con aspectos antropológicos (industria del cuero, minería) o sobre megalitismo (dolmen de los Gabrieles).<sup>5</sup>

Tradicionalmente parece que el origen del pueblo de Valverde del Camino comienza con la construcción de una alquería que sirvió de mesón y alojamiento para mercaderes. Su situación en las faldas de las sierras de Rite y León, fue paso obligado para los viajeros el cual recibió el nombre de Facanías, al parecer de origen hebreo o árabe. Con este nombre aparece en el acta del Condado de Niebla, fechada en el año 1369<sup>6</sup>. A finales del siglo XV Facanías se transforma en Valverde del Camino, haciendo referencia seguramente al camino romano que

---

4 REY DE LAS PEÑAS, Remedios. *Guía-Inventario-Índice del Archivo Municipal de Valverde del Camino (Huelva)*. Huelva: Diputación Provincial, 1987. ISBN:84-505-5957-X

5 Ver la información existente en la Guía Digital del Patrimonio Cultural del IAPH <http://www.iaph.es/web/canales/conoce-el-patrimonio/guia-digital/buscador/municipio.jsp?municipio=3286>

6 El condado de Niebla incluía, los lugares de Aljaraque, Trigueros, Beas, Lucena del Puerto, Rociana, Villarrasa, Bonares, Valverde del Camino, San Juan del Puerto, Bollullos, Almonte y Huelva. En el Campo Andévalo se incluían La Puebla de Guzmán, Calañas, Paymogo, Cabezas Rubias, El Alonso, Villanueva de las Cruces, El Almendro, Santa Bárbara (antiguo Hornilla) el despoblado de Peñalhaje y el lugar no localizado de El Rabeón. En Salas Almena, Luis: *Medina Sidonia, el poder de la aristocracia*. Centro de Estudios Andaluces, Madrid, 2008

pasaba al pie de la población.

En las postrimerías del siglo XV, y como consecuencia de la concesión de tierras (ampliación de la Dehesa Boyal), la población se va afianzando llegando a alcanzar 100 vecinos o familias en 1503. En 1591 existían ya 291 vecinos. El crecimiento de la población da origen a las primeras calles, de trazado irregular y de gran pendiente, amoldándose al relieve de las lomas que protegían la venta: Martín Sánchez, Gabatón del Orín (hoy Las Cruces), Luis Fernández (hoy Barrio Viejo) y Santa Ana.

A comienzos del siglo XVIII, la aldea de Valverde del Camino seguía dependiendo de la villa de Niebla, tanto en lo político como en lo jurídico y económico. En 1732 la aldea se independiza de Niebla y consigue el título de villa de manos del rey Felipe V, con el beneplácito de Niebla y del dueño y señor del Condado, el Duque de Medina Sidonia.<sup>7</sup>

En Valverde del Camino existen tres ermitas Santa Ana, Trinidad y la del Santo y una parroquia de la Virgen del Reposo, por lo que hay que explorar una posible vinculación con alguna de ellas.

## **NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES**

AA.VV. Patrimonio Histórico. Valverde del Camino. Edita Fondo Social Europeo, Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Valverde del Camino. 2010

AAVV. Guía artística de Huelva y su provincia. Diputación Provincial de Huelva, 2006

ARROYO VALERO, Luis: Breve historia de Valverde. Huelva, 1963.

ROMERO PEREZ, Diego: Valverde, un pueblo colonizador. Valverde del Camino, 1956

Revista Facanías desde Mayo de 1973. Es la publicación local más antigua de Valverde del Camino. Fue fundada por un valverdeño llamado Manuel Marín Mitenoff. Su objetivo es publicar información de carácter local y reportajes de cultura y tradiciones.

**<http://historiavalverde.blogspot.com.es/>**

---

<sup>7</sup> Rico Pérez, Antonio: 250 aniversario de la concesión por el rey Felipe V del título de villa a la ciudad de Valverde del Camino : 1732-1982. [Valverde del Camino Huelva Ayuntamiento, 1982.](#)

### **III. ESTUDIO TÉCNICO**

Las dos esculturas fueron estudiadas empleando varias técnicas de examen, como el estudio con microscopio digital de los estratos policromos, o la realización de placas radiográficas de frente y de perfil.

#### **1. Tipología**

Se trata de dos esculturas de bulto redondo, de tamaño menor que el natural. Están realizadas en madera tallada y policromada. Están planteadas para tener una vista frontal, puesto que por su parte posterior no están tallados los volúmenes, ni tampoco están policromadas. Por estas características, es probable que estas esculturas formaran parte de un retablo, o que se plantearan para ser vistas desde una hornacina.

#### **2. Configuración: elementos integrantes y localización de las partes**

La escultura de ella sostiene en la mano izquierda un atributo que en la actualidad se encuentra fracturado por sus extremos. La del personaje masculino tiene la mano derecha cerrada y en el interior del puño se observa cómo queda el volumen de madera de lo que fuera parte del atributo, actualmente perdido.

#### **3. Dimensiones**

Escultura masculina : 115 cm. X 40 cm. X 36 cm. (h x a x p)

Escultura femenina: 115 cm. X 48 cm. X 40 cm. (h x a x p)

#### **4. Caracterización/identificación de los materiales constitutivos**

##### **Soporte**

A través de algunas pérdidas de color, se puede identificar la madera constitutiva, que tiene las características visuales de ser una especie de conífera.

##### **Conjunto policromo**

Las áreas de carnaciones se resuelven con una técnica muy naturalista para el acabado, aunque no se ha podido analizar si se trata de temple magros u óleo. Los ropajes se realizan con lámina de oro sobre bol rojo. La preparación a la vista es de color blanquecino y espesor medio.

##### **Características constructivas / técnica de elaboración.**

##### **Soporte**

El embón en las dos esculturas está conformado por una serie de piezas de madera, ensambladas a "unión viva". Se trata de listones de madera de base rectangular, que se disponen en vertical, enfrentando las caras longitudinales y dejando un gran hueco en el interior.

En su parte posterior las esculturas se terminan con un único tablón de madera que va desde la parte inferior de la cabeza hasta la base. Esta tabla, en el caso

del personaje masculino, se encuentra a más bajo nivel que el resto del volumen de la escultura y se trata de una pieza de madera plana, apenas tallada, salvo un ligero rebaje del tablón en la parte superior en la que se une a las otras piezas que conforman la cabellera. El hundimiento de esta pieza se debe a una intervención anterior, no a una intención en la ejecución de la escultura. En el caso de la santa la tabla está situada al mismo nivel que el resto del volumen, sin hundir, y tiene abocetados mediante la talla en madera la terminación de la cabellera. (Fig. II.11) En estas tablas posteriores se encuentran clavadas sendas armellas de hierro cuya función debe ser asir las esculturas a su ubicación habitual.

La cabeza está tallada sin ahuecado interno para el alojamiento de elementos, estando los volúmenes de los ojos tallados en la madera.

Se han localizado algunos elementos metálicos utilizados como refuerzo en las uniones entre piezas, aunque han sido insertos en intervenciones posteriores a la ejecución de las obras.

### **Conjunto policromo**

Ambas imágenes escultóricas están policromadas de la misma forma. La parte policromada se extiende sólo por la zona anterior, estando la tabla posterior con la madera a la vista. Las carnaciones presentan en la superficie un color ocre rosado con rubores en carmín claro. Los cabellos de ella están acabados en un color ocre amarillo mientras que los de él se terminan en un color pardo claro.

En las carnaciones se aprecia un cuarteado de retícula ordenada y una textura mate ligeramente rugosa.

Los tejidos están acabados con estofados realizados con pan de oro sobre bol rojizo, dejando a la vista diseños florales conseguidos con una decoración de punzonados, líneas esgrafiadas y pinceladas de color. Las vueltas de mantos y túnicas están terminadas en color negro, que podría tratarse de los restos de una lámina de plata ya perdida. (Fig. II.10)

El atributo de la Magdalena está acabado con pan de oro.

## **5. Intervenciones anteriores**

Las imágenes han sido objeto de diversas intervenciones a lo largo del tiempo, que han afectado tanto a los elementos conformantes del propio soporte base como a los estratos más superficiales.

La inserción de clavos se trata de una intervención anterior. Además, algunos de estos elementos metálicos se han colocado cuando las piezas constitutivas del embón se encontraban desplazadas de sitio, como el caso de la parte superior anterior de la túnica del personaje masculino.

Se han identificado hasta dos policromías superpuestas en toda la superficie de carnaciones. La policromía subyacente, visible a través de algunas pérdidas puntuales de la capa superficial, es de color rosado más claro que el de la capa superpuesta.

#### IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNÓISIS

La principal alteración en relación con el soporte la constituye la **separación** existente entre las piezas constitutivas, que se ha producido por la pérdida de funcionalidad de las uniones. El origen de esta problemática puede estar en la merma de volumen de la madera ante unas condiciones ambientales desfavorables.

Esta situación también está relacionada con el **desplazamiento de las piezas** conformantes, que hoy día se encuentran fuera de sitio. La separación de los ensamblajes ha producido un problema muy acusado de **inestabilidad** de las esculturas, lo cual provoca que no se tengan en pie. Por la misma causa, la falta de eficiencia en las uniones, algunos fragmentos de madera se encuentran perdidos. (Fig. II.6 y II.7) Esta problemática se manifiesta con importantes grietas que se evidencian a simple vista, localizadas en las líneas de unión entre los distintos bloques conformantes.

**Las pérdidas de soporte** en el santo se localizan en la parte superior de la túnica, alrededor de una fisura longitudinal situada en la parte derecha de la escultura, en el rostro, en la cabellera y en la base. También esta escultura ha perdido una pieza de madera en la parte posterior, que estuvo situada entre la tapa exterior y el resto del volumen de la escultura. Esta situación se resolvió en una antigua intervención, colocando la tapa a más bajo nivel que el que le corresponde. La otra imagen presenta menos fragmentos perdidos, localizándose estas pérdidas en los ropajes y en la base.

Por otro lado, se ha identificado un **ataque de insectos xilófagos** (Fig. II.8 ) que se evidencia con orificios de salida de los mismos y galerías, lo cual supone también una importante degradación del soporte. La acción de estos insectos, que por el tamaño y la forma de los orificios se trata seguramente de anóbidos, se localiza sólo en algunas de las tablas conformantes, como las situadas en los laterales del personaje masculino o en la tabla posterior de la santa.

El estado de conservación del conjunto polícromo se puede calificar de bastante deficiente. Presenta alteraciones de diversa índole. Destacan las producidas por intervenciones anteriores, tales como algunos **repintes** parciales y el repolicromado de las carnaciones.

En ambas esculturas se ha detectado que hay zonas, tanto de la superficie de carnaciones como de los ropajes, con **problemas de adhesión** entre el estrato de preparación y el soporte, lo cual ha provocado multitud de pequeñas **pérdidas** en el conjunto polícromo. Algunas de estas pérdidas, como la situada en el atributo de la santa, son de mayores dimensiones.

En toda la superficie de estofados se aprecian importantes **desgastes** que han acabado con el estrato más superficial de color, dejando la lámina de oro a la vista. Los desgastes han producido una pérdida casi completa de la decoración de los paños.

Por otro lado, a la llegada al IAPH, las esculturas presentaban numerosas acumulaciones **de suciedad y restos depositados por insectos** en el interior de las mismas. También se han encontrado algunas gotas de cera en la superficie del santo.

Figura IV.1



Vistas generales del personaje masculino

Figura IV.2



Santo. Vista general de frente. Iluminación ultravioleta.

Figura IV.3



Vistas generales de la Magdalena

Figura IV.4



Magdalena. Vista general de frente.  
Iluminación ultravioleta.

Figura IV.5



personaje masculino. Estudio radiográfico.



Magdalena. Estudio radiográfico.

Figura IV.6



Pérdidas de madera en el rostro del santo.



Problemas de soporte. Pérdidas, fragmentos fracturados, piezas desplazadas y mal colocadas.

Figura IV.7

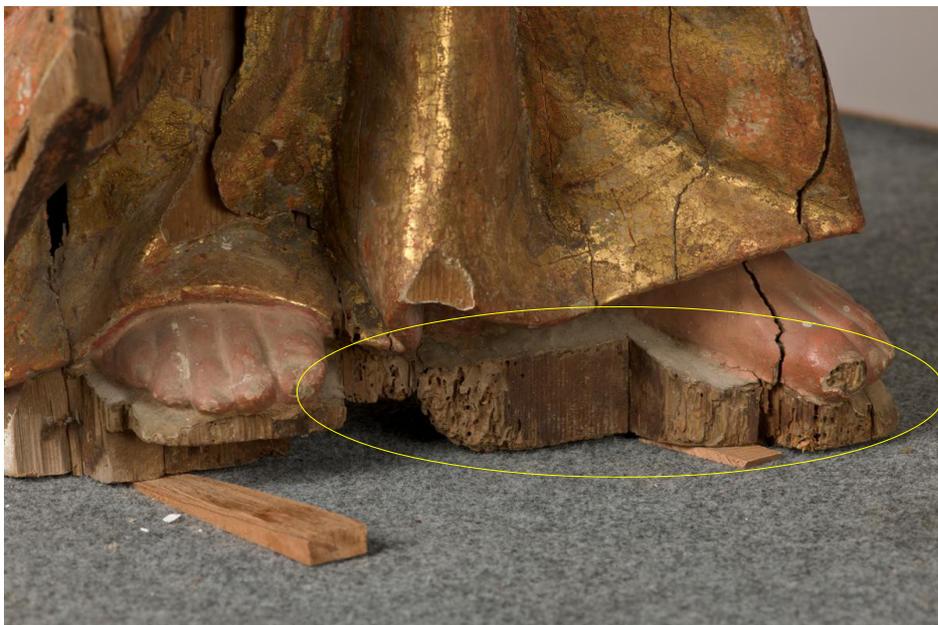


Magdalena. Pérdida y desplazamiento de piezas.



Magdalena. Vista desde la parte inferior. Separación entre piezas y fisuras.

Figura IV.8



Santo. Degradación en el soporte producida por xilófagos.

Figura IV.9



Santo. Detalle del cuarteado de la policromía en las carnaciones.



Santo. Detalle de la policromía de los ropajes. Se aprecia la colocación de las láminas de oro así como las pérdidas y desgastes en la policromía.

Figura IV.10



Magdalena. Cuarteado en la policromía del rostro.



Magdalena. Policromía de las áreas estofadas.

Figura IV.11



Vista posterior del santo.



Vista posterior de la Magdalena.

## **V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

Para llevar a cabo la intervención se propone una metodología de actuación que comience completando la información aportada en la inspección ya efectuada, con otra serie de análisis:

- . **Toma de muestras de policromía** para su análisis en laboratorio.
- . Profundización en el **estudio histórico-artístico**.

Por otro lado, la intervención de conservación-restauración se propone al amparo de unos criterios generales internacionalmente reconocidos:

- Necesidad de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Interdisciplinaria. Trabajo en equipo de todos los especialistas que intervienen, estudian e investigan el bien cultural.
- Control de los factores de deterioro. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien.
- Mínima intervención. Los tratamientos deben reducirse a los que estrictamente demande la obra en cuestión.
- Respeto a los valores culturales y la materialidad de la obra.
- Tratamientos y materiales validados. Los tratamientos y materiales aplicados en conservación y restauración deben estar justificados y experimentados ampliamente en el tiempo.
- Discernibilidad. La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Documentación. Cualquier intervención debe quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, describiendo la metodología empleada, los productos y las proporciones utilizadas en cada uno de los tratamientos efectuados.

Por ello, la intervención de conservación-restauración en las imágenes se abordará bajo los principios de conservación material de la obra, actuando sobre los procesos de deterioro y respetando su autenticidad. Será admisible la introducción de tratamientos puntuales de restauración siempre que sean necesarios para la preservación futura de la obra, para su correcta lectura y puesta en valor.

El criterio elegido para la reintegración de volúmenes perdidos, es el de reponer solamente aquellos fragmentos sin los cuales la lectura formal de la obra se encuentre distorsionada. No se repondrán aquellas pérdidas que se integren visualmente en el conjunto.

En el caso de la reintegración cromática, se estucarán y reintegrarán cromáticamente sólo aquellas pérdidas que, con el mismo criterio que el anterior, distorsionen la lectura del conjunto.

En definitiva, los tratamientos de conservación–restauración que se plantean son los siguientes:

- **Limpieza superficial** con brocha suave y aspiración.
- **Fijación del conjunto policromo** con el método más idóneo, procurando en primer lugar, hacerlo con la aplicación de cola animal y calor controlado en las zonas donde se considere necesario.
- **Realización de un test de solubilidad**, y estudio en profundidad de la secuencia estratigráfica, contrastando la información con la historia material de las esculturas. La limpieza del estrato policromo se centrará en retirar la suciedad superficial y los repintes puntuales alterados.
- **Eliminación de elementos metálicos.** Esta operación se efectuará siempre con aquellos elementos que no cumplan función estructural y que se considere estén produciendo un daño material en la obra. En el caso del desensamblado de algunas piezas, será necesario en primer lugar proceder primero retirando los clavos.
- **Revisión de todos los ensambles** y actuación en los que se considere necesario. Se consolidarán las fisuras en el soporte, mediante la introducción de chirlatas donde se considere oportuno. Las chirlatas serán de madera curada compatible con la original y se adherirán con Acetato de Polivinilo. En muchos casos será preciso el desensamblado de las piezas para volver a reensamblarlas en posición adecuada.
- **Consolidación del soporte en las zonas degradadas** por xilófagos y relleno de los orificios producidos por estos, con pasta de madera.
- **Reintegración volumétrica.** Se repondrán en madera y pasta de madera algunos de los volúmenes perdidos de las tallas, siempre que se encuentren datos suficientes para su reconstrucción. Esta operación se realizará en los volúmenes de la parte superior de la túnica del santo y los que se encuentran alrededor de la fisura longitudinal situada en la parte anterior a su derecha. También se repondrá el volumen de la mejilla. En la santa se reintegrará el volumen de la base, de cara a aportar mayor estabilidad a la escultura.
- **Estucado** de lagunas de policromía, con materiales afines al original. Algunas áreas de pérdidas se podrán quedar sin esta capa de preparación, siempre que se integren visualmente en el conjunto.
- **Reintegración del estrato policromo** mediante técnica reversible y criterio diferenciador. (acuarela o guache, pigmentos aglutinados al barniz y técnica de rayado o tinta plana, dependiendo de la zona). El criterio de reintegración propuesto engloba sólo a las zonas estucadas.
- **Protección de la superficie** de color mediante aplicación de un barniz adecuado.

De forma paralela al proceso de tratamiento en la escultura, se realizará un riguroso estudio fotográfico del proceso. Por último, se recogerá toda la información obtenida de la obra y de la intervención efectuada, en una memoria final de intervención.

## **VI. RECURSOS**

### **1. Plazo de ejecución**

El plazo de ejecución de todos los tratamientos, incluyendo análisis previos necesarios para la intervención, aplicación de todos los tratamientos descritos y redacción de la memoria final de intervención, es de aproximadamente **cinco meses**.

### **2. Lugar de realización del proyecto**

El lugar elegido para la realización de todos los exámenes científico-técnicos y todos los tratamientos de conservación-restauración propuestos es las instalaciones del Centro de Intervención del IAPH.

### **3. Valoración económica**

El presupuesto contempla todos aquellos recursos tanto humanos, técnicos y materiales que son necesarios para la correcta realización del tratamiento de conservación-restauración propuesto y la redacción del documento de memoria final de intervención.

Véase presupuesto adjunto, referencia [2014/PRE/0076](#)

## VII. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

Las siguientes recomendaciones de mantenimiento están dirigidas a la conservación de las imágenes tanto antes de la restauración como una vez realizada la intervención, para garantizar que no aparezcan de nuevos daños relacionados con el soporte y la policromía.

- Es importante mantener una distancia prudencial entre las fuentes de calor y la obra, sobre todo en el caso de focos halógenos e incandescentes.
- Evitar también la cercanía de velas a la imagen.
- En la prevención de plagas es necesaria una inspección periódica del ámbito donde se ubica la obra de arte.
- Es aconsejable que para la manipulación de las piezas (desplazamientos, cambios de posición, etc.) se utilicen guantes de algodón.
- No se debe colocar ningún objeto o adorno de metal directamente sobre la superficie policroma con el objeto de evitar arañazos, desgastes y pérdidas en el estrato más superficial.
- Con el fin de mantener adecuadamente la obra e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento inadecuados, se recomienda no utilizar ningún producto de limpieza de uso normal (droguerías), evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial, no eliminar los restos de cera con un foco de calor ni con productos que puedan alterar de forma irreversible la policromía.

Fdo.: Mª Teresa Real Palma  
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN  
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Mª del Valle Pérez Cano,  
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS  
ARTÍSTICOS



## EQUIPO TÉCNICO

---

Coordinación general:

**Lorenzo Pérez del Campo.** Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH.

Coordinación técnica:

**Araceli Montero Moreno.** Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

**María del Mar González González.** Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

**Reyes Ojeda Calvo.** Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico:

**Valle Pérez Cano.** Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Informe diagnóstico y propuesta de tratamiento:

**María Teresa Real Palma.** Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

**Eugenio Fernández Ruiz.** Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

**José Manuel Santos Madrid.** Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

---

Sevilla, 22 de septiembre de 2014



VºBº

Lorenzo Pérez del Campo  
JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN