

JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

INFORME HISTÓRICO, ESTADO DE CONSERVACIÓN,
PROPUESTA DE EXAMEN PRELIMINAR Y TRATAMIENTO
REALIZADO

CRISTO DE LOS VAQUEROS

CASTILBLANCO DE LOS ARROYOS. SEVILLA.

Junio, 98



1. IDENTIFICACIÓN: FICHA TÉCNICA.

1.1. TÍTULO U OBJETO. Crucificado de los Vaqueros.

1.2. TIPOLOGÍA. Escultura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Castilblanco de los Arroyos.

1.3.3. Inmueble: Ermita de Ntra. Sra. De Escardiel.

1.3.4. Ubicación: Presbiterio.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Hermandad de Ntra. Sra. De Escardiel.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA. Crucificado muerto.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Madera tallada y policromada.

1.5.2. Dimensiones: 120 cm.

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta.

1.6. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Francisco Antonio Gijón.

1.6.2. Cronología: 1677.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

1.7. FECHA INICIO EXAMEN. Junio 1997.

1.8. FECHA FINAL TRATAMIENTO. Junio 1998.

2. ANÁLISIS HISTÓRICO ARTÍSTICO

2.1. ORIGEN HISTÓRICO DE LA OBRA.

A través de las fuentes documentales consultadas para la elaboración del estudio histórico-artístico del Cristo de los Vaqueros, hemos podido conocer la existencia del contrato de encargo de esta imagen al escultor Francisco Antonio Gijón (1653-1720?) (1). Este hallazgo documental supone un importante avance en el conocimiento de la producción de Gijón, al permitir la identificación del primero de los Crucificados que contrató el maestro.

Según el documento la talla del Cristo de los Vaqueros fue contratada el 29 de agosto de 1677 entre el citado artista y la cofradía de Nuestra Señora de Escardiel, con destino a la ermita de dicho nombre sita en la villa de Castilblanco. Gijón se comprometía ante el escribano Vicente de Aguilar a realizar un Cristo de madera de ciprés, encarnado, de cinco cuartas y media con su cruz de madera toscana.

Este escultor había trabajado con anterioridad para Castilblanco tallando en 1674 un paso para la Hermandad Sacramental de la parroquia del Salvador (2). Posteriormente realizó unas andas para la Hermandad de Escardiel, las cuales le fueron abonadas en 1677 el mismo día que firmó el contrato para la ejecución del Crucificado. Un año más tarde, en 1678, Francisco Antonio Gijón se comprometió a tallar las imágenes de los dos ladrones para la cofradía de la Virgen de la Soledad (3).

Al parecer, existió un Crucificado de los Vaqueros anterior al realizado por Gijón en 1677, ya que entre los bienes de la ermita que se citan en un inventario de 1656 se nombra el altar del Santo Cristo. Y en un testamento de 1659 se hace donación de una pierna de sabana de cortina grande al Santo Cristo que esta en la ermita de Nuestra Señora de Escardiel y que dicen de los "Baqueros" (4).

El nombre del Crucificado puede estar en relación con un tipo de vestimenta. El baquero era una prenda de vestir que consistía en un traje ajustado, abrochado delante con alamares y tenía unas mangas tubulares aplastadas que colgaban de los hombros (5). En la época de Felipe II y Felipe III tanto los pintores como los escultores representaban en algunas ocasiones al Niño Jesús vestido con esta indumentaria (6).

Aunque no tenemos datos de que al Cristo se le vistiera con este tipo de traje, en el inventario de 1656 antes citado, se hace referencia a "un baquero de seda verde del Niño" de la Virgen.

La festividad del Cristo de los Vaqueros se celebraba unos días antes de la Cuaresma pero a finales del siglo XIX, al prolongarse las fiestas de la Virgen de Escardiel hasta el 16 de agosto se trasladó a este día.

La autoría del Cristo de los Vaqueros se ha podido confirmar además, como se expondrá más adelante, al realizar el análisis morfológico y estilístico de la imagen y su estudio comparativo con otras obras de Francisco Antonio Gijón.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y PROPIEDAD.

Con respecto a la historia material de la imagen hay que tener en cuenta los distintos cambios de ubicación y las transformaciones a las que se ha visto sometida la obra (7). El Cristo de los Vaqueros, como ya se ha comentado, se concierta con la cofradía de la Virgen de Escardiel para ser colocado en su ermita en la villa de Castilblanco.

En el interior de la ermita el Cristo estaba situado al lado derecho del altar de la Virgen. Así consta en los sucesivos inventarios de bienes de la ermita, realizados durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX (8).

Aunque no están documentados los cambios de ubicación del Cristo con anterioridad al siglo XX, existen referencias de los traslados de la Virgen a la parroquia (9). Es probable por lo tanto, que el Crucificado saliera de la ermita, junto con la Virgen, al menos en tres ocasiones.

La primera de ellas se llevaría a cabo entre los años 1773 y 1776, periodo durante el cual se realizaron obras de reconstrucción en la ermita al haberse derrumbado la techumbre del presbiterio. Estos años la Virgen permaneció en la parroquia. La segunda pudo ser durante la invasión francesa, desde 1810 a 1812 los bienes de la cofradía fueron custodiados en la parroquia.

Ya en el siglo XX, en el año 1931, al proclamarse la II República como medida de prevención por si era asaltada la ermita, se llevó la Virgen al templo parroquial y el Cristo se depositó en un cuarto trastero del mismo edificio. Allí debió permanecer hasta el año 1943 cuando tras reconstruirse la ermita, que se había arruinado de nuevo, se trasladó la Virgen.

Posteriormente a comienzos de los años 60 la imagen del Cristo de los Vaqueros es sustraída de su templo aprovechando la situación de decaimiento en que se encontraba la cofradía. El Crucificado fue trasladado entonces a la capilla de la antigua escuela de formación profesional de Cazalla de la Sierra, ubicada en el desaparecido convento de Santa Clara. En este lugar permaneció hasta los años 80 aproximadamente cuando es llevado a la parroquia de San Lucas Evangelista en la barriada de Santa Aurelia de Sevilla. Finalmente en 1996 el Cristo de los Vaqueros es recuperado para la cofradía por la actual Junta de Gobierno de la Hermandad.

2.3. RESTAURACIONES Y MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Acerca de las posibles restauraciones y modificaciones de la imagen no hemos obtenido ninguna información a través de las fuentes documentales consultadas. Pero se ha podido confirmar por medio del testimonio de algunos miembros de la hermandad que el Cristo fue repolicromado hacia los años 60, después de ser sustraído de su iglesia. Esta intervención en la imagen supuso la transformación de su iconografía original, un Cristo muerto y no vivo tal como se repolicromó al pintarle los ojos abiertos. Además se representaron las heridas con un empleo desmesurado de la sangre y una carencia absoluta de matices.

Durante el proceso de intervención llevado a cabo en el I.A.P.H. se han podido conocer algunos datos más referentes a restauraciones y modificaciones de la imagen. Se descubrió que determinadas zonas de la escultura como el sudario, el cabello, o el hombro izquierdo presentaban pérdidas de madera. Algunas de estas zonas se habían reconstruido con capas de yeso falseando la morfología original de la obra y desvirtuando así la calidad artística que esta imagen posee. Probablemente esto debió realizarse al mismo tiempo que fue repolicromada hacia los años 60.

La eliminación de la última policromía que se le había aplicado a la imagen ha supuesto la recuperación de la obra original poniendo de manifiesto la excelente calidad de la talla.

En la intervención realizada en el I.A.P.H. se ha podido comprobar además que la cruz no es la original, de ahí que imagen esté descentrada con respecto a ella y se hayan modificado los orificios de cogida de los clavos en ambas manos. En la mano derecha se ha taponado el antiguo y se le ha abierto uno nuevo y en la mano izquierda se ha agrandado el que ya tenía.

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El Cristo de los Vaqueros es un Crucificado muerto como queda patente a través de la laxitud que presenta el cuerpo y de la posición de la cabeza reclinada sobre el pecho. Pero sobre todo es evidente en los rasgos faciales al mostrar los ojos cerrados, la boca entreabierta y los pómulos marcados. Este dramatismo es propio del barroco, época en la que triunfan las fórmulas realistas como reflejo de la corriente escolástica, aristotélica y ascética imperante en el momento.

2.5. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y TÉCNICO.

Destaca en su composición un acentuado descolgamiento del cuerpo con los brazos casi paralelos entre sí y la cabeza levemente inclinada hacia su derecha con la barbilla apoyada en el pecho. Es también muy singular la disposición de los pies al montar el pie derecho sobre el empeine del izquierdo.

La imagen está tallada con un cuidadoso estudio anatómico que se pone de manifiesto no solo en los brazos y las piernas con los músculos en tensión y las venas marcadas, sino también en el torso con las costillas señaladas, el pecho hinchado y el vientre rehundido, siendo estos rasgos claros signos de la muerte del Crucificado. La cual es patente en el rostro que muestra las mejillas hundidas y los pómulos salientes.

El Cristo de los Vaqueros es una obra de juventud de Francisco Antonio Gijón, escultor heredero de la corriente barroca flamenca introducida en Andalucía por José de Arce y que desarrolló Andrés Cansino maestro del citado artista. En este Crucificado aparecen ya algunos de los rasgos que definirán la producción posterior de Gijón en su época de madurez.

Al realizar el estudio comparativo de esta imagen con el Cristo de la Expiración o del "Cachorro" tallado por Gijón en 1682, encontramos, salvando las diferencias iconográficas, unas características estilísticas y morfológicas semejantes.

Se advierte en el Cristo de la Expiración el mismo descolgamiento del cuerpo y la tensión anatómica que se pone de manifiesto en el tratamiento dado a la musculatura. Si entramos en detalles podemos apreciar una serie de grafismos comunes, como la forma ovalada del rostro, la nariz recta, los ojos almendrados, los pómulos salientes y los labios entreabiertos. Los cabellos están tallados con finos y largos gubiazos y la barba es corta, bífida y puntiaguda, al igual que en el Cristo de los Vaqueros.

También son muy parecidas las piernas sobre todo en la parte de los gemelos. La pierna derecha tiene en los dos Crucificados la misma disposición arqueada desde la rodilla hasta el pie. Además se ha podido constatar que la medida del Cristo, 120 cm, se corresponde aproximadamente con las cinco cuartas y media que se estipulan en el contrato y equivalen a 115'5 cm.

2.6. CONCLUSIONES.

A estos datos histórico-artísticos hay que añadir los proporcionados por los análisis radiográficos y del tipo de madera en que está realizada la imagen.

Mediante ellos hemos podido conocer que la escultura está tallada en madera de cedrela o falso cedro y a partir de un bloque macizo. Aunque el tipo de madera no es el mismo que se especificaba en el contrato, la técnica de ejecución es igual a la empleada por Gijón en el Cristo de la Expiración o del "Cachorro" (10).

En conclusión podemos confirmar que el Cristo de los Vaqueros es una imagen tallada en 1677 por Francisco Antonio Gijón, siendo modificada estilística y morfológicamente con posterioridad, por las siguientes razones:

En primer lugar documentalmente, por la localización del contrato para la ejecución de un Crucificado entre el citado artista y la Hermandad de Nuestra Señora de Escardiel de Castilblanco.

En segundo lugar porque durante la intervención se ha podido comprobar que la medida del Cristo se corresponde con la que se refiere en el contrato.

Y en tercer lugar porque a través del análisis comparativo y de los métodos físicos de examen, se ha constatado que esta imagen presenta una serie de características estilísticas, morfológicas y técnicas que son comunes a las del Cristo de la Expiración de la Hermandad de Triana.

2.7. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

(1) La localización de dicho contrato en la sección de Protocolos del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, es fruto del trabajo de investigación llevado a cabo por don Félix José y don Juan Lobo Iglesias. Está recogido en un trabajo inédito dedicado a la Hermandad de la Virgen de Escardiel titulado: Ntra. Sra. De Escardiel. Historia, fe y devoción de Castilblanco. Págs. 26 y 27.

(2) Bernales Ballesteros, J.: Francisco Antonio Gijón. Sevilla, 1982. Pág. 69.

(3) Lobo Iglesias, F.J. y J.: Op. Cit. Pág. 26.

(4) Lobo Iglesias, F.J. y J.: Op. Cit. Pág. 21.

(5) Bernis, C.: "La moda en la España de Felipe II" en Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid, 1990. Pág. 109.

(6) Bernis, C.: Op. Cit. Pág. 110.

(7) Para la elaboración de la historia material de la imagen ha sido de gran ayuda la información proporcionada por los miembros de la Junta de Gobierno de la Hermandad.

(8) Lobo Iglesias, F.J. y J.: Op. Cit. Pág. 42.

(9) Lobo Iglesias, F.J. y J.: Op. Cit. Págs. 46, 59, 60, 74 y 78.

(10) Bernales Ballesteros, J.: Op. Cit. Pág. 84.

3.-INFORME TÉCNICO

La imagen llega al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico para ser sometida a un estudio histórico - artístico por un lado, y por otro a una exhaustiva analítica que determinará su construcción material y su consiguiente estado de conservación.

El estudio material de la imagen va encaminado a determinar dos valores bien diferentes. Por un lado las características técnicas y materiales de ejecución de la talla y por otro a diagnosticar su estado de conservación y la necesidad de realizar una intervención de conservación y restauración, para garantizar su permanencia en el tiempo, con una correcta lectura de todos sus valores.

ESTUDIO MATERIAL Y TÉCNICO DE LA OBRA. ESTADO DE CONSERVACIÓN

En el estudio del estado de conservación se han utilizado los siguientes métodos de examen: radiográficos, analíticos y organolépticos.

El estudio radiográfico pone de manifiesto el mal estado de algunos ensambles, como las separaciones de las piezas laterales que configuran el torso. Los numerosos elementos metálicos utilizados en el ensamble de la unión de los brazos, y algún material de relleno localizado en el hombro izquierdo. Las radiografías también nos muestran los restos de policromía existentes bajo la repolicromía que actualmente presenta, estos restos se localizan en los pies, manos, cabeza y sudario principalmente. También es posible apreciar en las radiografías las huellas de herramientas utilizadas posteriormente a la realización de la talla, como las marcas de escofinas.

El estudio analítico va encaminado a determinar los diferentes materiales que configuran la obra.

Para conocer la composición y estructura de los estratos policromos se tomaron muestras de aquellas zonas donde quedaban trazas de la policromía original, de un tamaño inferior al milímetro aprovechando lagunas o grietas de la policromía. Los análisis efectuados fueron los siguientes:

- Examen preliminar con la lupa binocular.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de la sección transversal (estratigrafía).
- Estudio al microscopio electrónico de barrido y microanálisis (EDAX) de la sección transversal.
- Análisis microquímico de cargas y pigmentos.

Los resultados de los análisis realizados reflejan que la preparación está compuesta por sulfato cálcico y cola animal observándose en algunos casos una elevada concentración de aglutinante en la parte superior de esta capa.

La carnación original esta compuesta por blanco de plomo y bermellón y trazas de laca roja y/o carbón según las zonas. Su espesor oscila entre 45 y 100 micras.

El rojo de la sangre encontrada sobre las carnaciones es de laca roja, no ocurre lo mismo con la hallada sobre el sudario que esta constituida por bermellón y tierra roja.

Existen repintes localizados en el cuello, manos y dedos de los pies a base de blanco de plomo y tierra roja.



La repolicromía con la que se nos presenta la imagen está compuesta por blanco de plomo, calcita, litopón y tierra roja.

Para la identificación de la madera se tomaron 2 muestras de zonas internas y de pequeño tamaño, una del interior del ensamble del hombro izquierdo y la segunda de una pieza extraíble del pecho, teniendo en cuenta las tres caras en las que se han de realizar los cortes para su correcta identificación.

Las muestras de madera necesitan una preparación previa antes de su observación al microscopio óptico. Las secciones observadas son: radial, tangencial y transversal, en las cuales se analizan los distintos caracteres anatómicos de la madera.

En muchos de los casos estudiados no es posible determinar la especie por lo que, o bien aparece el género, o bien la familia a la que pertenece dicha especie. Los resultados obtenidos se constatan con los datos históricos de la obra.

La observación al microscopio óptico con luz transmitida de las distintas secciones determinó el género *Cedrela*, de la familia de las *Miliaceas*, a la cual pertenece también la madera de caoba.

En la inspección visual de la talla, se aprecia en uno de los pliegues de la parte posterior del sudario una falta de policromía que deja visible el soporte. La madera en esta zona se nos presenta con el aspecto de la madera quemada. Esto hace sospechar una pudrición de la madera producida por hongos xilófagos. Para determinar el porqué del deterioro visible del soporte se tomó una muestra de esta zona, tras su cultivo en el laboratorio se observó el crecimiento de una serie de colonias de hongos y su estudio determinó el género *Alternaria* (Deuteromicetos). Estos hongos se alimentan de la celulosa y hemicelulosa, componentes de la pared celular de la madera, dejando indemne a la lignina, lo que provoca por una parte la pérdida de las propiedades físicas y mecánicas de la madera y por otra el oscurecimiento del color de esta.

También se detectaron exuvias de larvas de dermestídeos, en concreto de la especie *Anthenus verbasci*, alojados en el orificio de la mano izquierda, seguramente emigrados de la cruz donde su presencia era notoria. Estos coleópteros no son xilófagos, sino que atacan soportes orgánicos ricos en proteínas (textiles, cuero, etc.) y madera y corchos engrasados.

Así pues, los factores biológicos constituyen un serio problema de deterioro de la talla. Estos agentes tan dañinos se desarrollan en ambientes propicios con humedades relativas y temperaturas altas.

A simple vista también es posible apreciar algunas fisuras en la repolicromía con pérdidas de material policromo en los bordes, estas fisuras coinciden con las uniones de las piezas que configuran el soporte. Pérdidas localizadas en el sudario y planta de los pies. Esta repolicromía, como ya se ha comentado, cambiaba la fisonomía del Cristo, de uno muerto a uno vivo, modificando la idea original del autor, además de embotar volúmenes ocultando detalles de la talla.

También se evidencia la falta de unión de los brazos al tronco, aunque éste es un daño común en éste tipo de talla.



4.INTERVENCIÓN

Una vez estudiado el estado de conservación, que nos determinó el deterioro del soporte y apoyados en los datos documentales de la autoría, la intervención sobre la imagen se ciñó a unas directrices bien determinadas que garantizaran la recuperación de las características originales de la obra hasta donde su historia material lo permitiese, asegurando al mismo tiempo su permanencia en el tiempo.

POLICROMÍA

La eliminación de la repolicromía se llevó a cabo mediante la aplicación de disolventes a través de compresas e hisopos y ayudándonos mecánicamente con el bisturí, en aquellas zonas donde quedaban restos de policromías anteriores. Otro método utilizado fue la aplicación de chorro de aire con calor controlado y bisturí, donde sólo se encontraba el soporte (se había usado como aislante entre una y otra policromía cera virgen lo que hacía posible este sistema).

SOPORTE

Una vez eliminada la repolicromía, se hizo evidente una intervención anterior, realizada seguramente para paliar la acción de los hongos de pudrición, al mismo tiempo se observó que este ataque no se localizaba solamente en el sudario, sino que se extendía por varias zonas, aunque siendo estos de menor importancia. La intervención anterior consistió, aparentemente, en la colocación de injertos de madera de pino, en el pelo, costado, talón y sudario. Todos en la parte posterior de la talla.

También se evidenció la cantidad de yeso utilizado, tanto para bloquear las separaciones de piezas como para rellenar y reconstruir pérdidas de madera. Estas pérdidas son notorias en el sudario, sobre todo en el lado izquierdo. La pudrición de la madera, provocada por los hongos, ha hecho que se perdiera gran parte del volumen del sudario. Éste había sido reconstruido con yeso sujeto con puntillas sin seguir la forma original, cosa que se demostró al eliminar el yeso, ya que aparecieron pliegues y policromía originales cubiertos por este. Así como en los injertos de madera de pino la pudrición no ha seguido actuando, si lo ha hecho en la zona donde se utilizó el yeso. Podemos suponer por este hecho, que la mayor capacidad de absorción de humedad por parte del yeso creó un ambiente idóneo para la rápida proliferación de los hongos de pudrición.

El tratamiento utilizado para la eliminación de los hongos de pudrición consistió en exponer la escultura a la acción de rayos gamma. El siguiente paso fue la eliminación del yeso, sustituyéndose por injertos de madera de cedrela. Los injertos se localizan en el torso, sudario y piernas principalmente,

A continuación se desensamblaron los brazos. En ellos se pueden apreciar dos intervenciones anteriores consistentes en el refuerzo de la unión de estos al torso. En la primera intervención se aserró la espiga original sustituyéndola por clavos de forja. Y en la segunda se cortaron estos clavos sustituyéndolos por otros. Estos últimos, se han extraído para poder desensamblarlos nuevamente. Para ensamblar los brazos en su posición original se macizó previamente el hombro izquierdo con madera, sustituyendo el yeso que completaba parte del volumen. Los clavos se sustituyeron por espigas de madera, y todos los elementos metálicos por elementos igualmente de madera.

El único injerto de pino que se eliminó es el localizado en la parte posterior del sudario, ya que no se adaptaba al hueco y no seguía los movimientos de los pliegues del mismo. Se sustituyó por pequeñas piezas de cedro que se tallaron posteriormente.

Las zonas donde era visible la pudrición se consolidaron (paraloid B 72) mediante la aplicación de una resina acrílica, para devolver a la madera dureza y garantizar su estabilidad.

Las piezas que se han añadido son aquellas que eran absolutamente necesarias para la estabilidad del soporte, como chuletas en las uniones de piezas o los injertos del hombro para recibir el brazo, etc. y otras, que no siendo necesarias para este fin, se podían reconstruir por haber datos suficientes. Como el dedo primero del pie izquierdo, o parte de las piezas posteriores del sudario en el que hay una continuidad en los bordes de la laguna y es posible su reconstrucción. Ir más allá sería falsear las formas y el concepto original de Francisco Antonio Gijón.

5.CONCLUSIONES DEL PROYECTO.

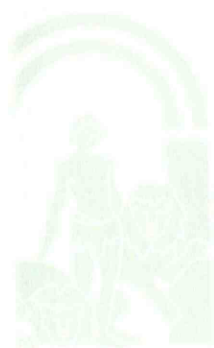
En conclusión podemos confirmar que el Cristo de los Vaqueros es una imagen tallada en 1677 por Francisco Antonio Gijón, siendo modificada estilística y morfológicamente con posterioridad, por las siguientes razones:

En primer lugar documentalmente, por la localización del contrato para la ejecución de un Crucificado entre el citado artista y la Hermandad de Nuestra Señora de Escardiel de Castilblanco.

En segundo lugar porque durante la intervención se ha podido comprobar que la medida del Cristo se corresponde con la que se refiere en el contrato.

Y en tercer lugar porque a través del análisis comparativo y de los métodos físicos de examen, se ha constatado que esta imagen presenta una serie de características estilísticas, morfológicas y técnicas que son comunes a las del Cristo de la Expiración de la Hermandad de Triana.

Por último hay que añadir, que los cambios de ubicación a los que se ha visto sometida la pieza, han supuesto un mayor deterioro de la misma dando lugar a posteriores restauraciones. Por lo tanto el criterio de intervención ha sido estrictamente conservativo. Decir también que la madera se encuentra muy debilitada, ya que debido al fuerte ataque de hongos que presentaba y que actualmente se ha erradicado y consolidado, ha perdido elasticidad y dureza, lo que la convierte en una pieza materialmente muy delicada.



FICHA TÉCNICA:

Estado de conservación, propuesta de tratamiento y tratamiento realizado: Cinta Rubio Faure, restauradora. Departamento de Tratamiento. Centro de Intervención.

Estudio histórico artístico: Eva Villanueva Romero, historiadora. Departamento de Investigación. Centro de Intervención.

Documentación fotográfica y radiográfica: Eugenio Fernández Ruiz, fotógrafo. Departamento de Análisis. Centro de Intervención.

Estudios Analíticos: Lourdes Martín García, química. Marta Sameño Puerto, bióloga. Departamento de Análisis. Centro de Intervención.