



# El Salvador en el **IAPH**

Conservación de un patrimonio histórico devocional

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

**Edita:** JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

**Coordinación científica:** Lorenzo Pérez del Campo

**Apoyo a la coordinación científica:** Pedro Castillo Pérez y Araceli Montero Moreno

**Diseño y maquetación:** Manuel García Jiménez

**Textos:** Los autores

**Gestión editorial:** Francisco Lora Burguillos

**Año de edición:** 2007

**Foto de portada:** José Manuel Santos Madrid

**Impresión:** Escandón Impresores, Sevilla

**ISBN:** 978-84-8266-729-4

**DL** XXXXXXXXXXXX

# El Salvador en el **IAPH**

Conservación de un patrimonio histórico devocional



En la primavera del 2003 el destino nos ofreció a todos los andaluces y andaluzas, la oportunidad de devolver a la Historia una parte de la impronta cultural que el pasado nos ha legado. Esa fecha, en la que sobrevino el cierre de este templo único, se convirtió sin embargo, en el día en que la pasión por recuperar el patrimonio, guiada de la mano de la ciencia, plantó cara al tiempo, deteniéndolo. La restauración de este edificio, nexo de piedra entre nuestra rica herencia islámica y los mejores ejemplos del arte cristiano, es, sin duda, uno de los capítulos de mayor interés en la historia cultural reciente de Andalucía. La conciencia histórica y artística de nuestro pueblo es grande (no podía ser de otro modo) y su sensibilidad estética también. La estrecha relación que existe entre los andaluces y andaluzas y su patrimonio cultural, se convirtió en el pilar primordial sobre el que se levantó toda una estructura humana, logística y devocional que ha permitido a la Iglesia del Salvador latir de nuevo.

El mal estado de conservación en el que se encontraba el inmueble, a pesar de las intervenciones que la administración autonómica había llevado a cabo durante los últimos años, justificó su clausura el 4 de marzo del 2003, cuando un fragmento de la cubierta del templo se desprendió, e impactó en el altar del retablo de santa Ana. La reacción de toda la sociedad no se hizo esperar. La respuesta, desde la ciudadanía, desde la propia Iglesia diocesana y desde las administraciones públicas, fue contundente, rápida y unitaria. Entidades públicas y privadas, medios de comunicación, empresarios, asociaciones y ciudadanos anónimos se sumaron en bloque al desafío que suponía la rehabilitación de este histórico edificio contenedor además de una importante colección de bienes muebles de interés cultural.

En este marco, la Junta de Andalucía a través de la Consejería de Cultura puso en marcha uno de los trabajos de restauración de bienes muebles más ambiciosos de la Sevilla de nuestro tiempo: el *Proyecto de Intervención de los bienes muebles de la iglesia del Divino Salvador de Sevilla*.

Pintura, escultura, tejidos, patrimonio documental y gráfico y orfebrería. Pocas expresiones artísticas escapan a la fertilidad creativa que encierra la antigua Colegial del Divino Salvador. No solo la diversidad de obras, si no la calidad de las mismas y el valor sentimental y devocional que algunas de ellas poseen para muchos ciudadanos, convierten a este conjunto artístico en una de las colecciones de arte sacro más singulares de la ciudad de Sevilla. La responsabilidad que suponía para el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico hacerse cargo de esta colección se ha convertido cuatro años después en motivo de orgullo y ejemplo a seguir en materia de conservación, restauración, investigación y difusión del patrimonio cultural andaluz.

El éxito de este Proyecto de Intervención se debe fundamentalmente a la idoneidad de los materiales y las técnicas empleadas, la aplicación de una correcta metodología y la preparación de los profesionales implicados en el trabajo. La suma de estos tres factores ha dado como resultado un conjunto de intervenciones técnica y estéticamente adecuadas, demostrando, una vez más, el buen hacer y el criterio del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico para con todas y cada una de las obras de arte que llegan a sus talleres. Este Proyecto de Intervención, que se ha desarrollado conforme al calendario programado, de manera exhaustiva, y optimizando sistemáticamente todos los recursos empleados, ha sido llevado a cabo por un cualificado grupo humano formado por técnicos procedentes de multitud de campos del conocimiento: historiadores del arte, químicos, arquitectos, restauradores, fotógrafos, conservadores, biólogos..., etc. De las piezas restauradas, interesantes todas, se podrían mencionar algunas especialmente significativas: En pintura, por ejemplo, podríamos citar dos excelentes óleos de Sebastián de Llanos Valdés: las cabezas cortadas de *San Pablo* y *San Juan Bautista* de 1670; en escultura, la pareja de *ángeles lampadarios* de Cayetano de Acosta (1771-1779), *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, de Montes de Oca (c.a. 1714), o *San Cristóbal* de Martínez Montañés (1597/98), y en orfebrería obras como, una *cruz de altar* (c.a. 1600), auténtica proeza de "microescultura", o el espectacular *frontal* de plata del altar mayor (1701/56). Además se han intervenido magníficas piezas textiles, como el manto procesional blanco de la Virgen de las Aguas, de finales del siglo XVIII, y varias joyas del patrimonio documental y gráfico como los libros de reglas de la hermandad de la Virgen de las Aguas (primera mitad del siglo XVII) o de la hermandad de la Virgen del Carmen (1797/98). Las páginas que siguen, son una muestra de los resultados de este trabajo.

Impulsado por una fuerza común, gracias a un amplio grupo de hombres y mujeres y empleando métodos y técnicas de trabajo optimizados a través de la experiencia, hemos logrado, entre todos, arrebatarse de nuevo al tiempo una parte de la Historia que nos pertenece.



# ÍNDICE

- 008 EL SALVADOR EN EL IAPH: LA CONSERVACIÓN DE UN PATRIMONIO HISTÓRICO DEVOCIONAL.  
Román Fernández-Baca Casares
- 014 RECUPERAR LA HISTORIA, EVITAR EL OLVIDO. EL IAPH Y LA RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL SALVADOR.  
Lorenzo Pérez del Campo
- 024 LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LA ANTIGUA COLEGIAL DEL SALVADOR. OBRAS RESTAURADAS: CRONOLOGÍA, DEVOCIÓN Y ORNAMENTACIÓN.  
Eva Villanueva Romero y Gabriel Ferreras Romero
- 040 LA INTERVENCIÓN EN LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL SALVADOR. DESARROLLO DEL PROGRAMA DE CONSERVACIÓN EN EL IAPH.  
Araceli Montero Moreno, M<sup>a</sup> del Mar González González y Cintia Rubio Faure
- 045 ESTUDIO DE CASOS
- 047 LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS.  
057 SAN CRISTÓBAL  
065 ECCE-HOMO  
073 LA MAGDALENA DESPRENDIÉNDOSE DE SUS JOYAS  
081 ÁNGELES LAMPADARIOS  
091 VIRGEN DE LA ANTIGUA  
099 ANUNCIACIÓN  
107 FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS  
115 ARCÁNGEL SAN MIGUEL  
125 MANTO BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS
- 135 INVENTARIO
- 146 EL SALVADOREN EL IAPH:  
EXPONER UNA COLECCIÓN DE ARTE.  
Beatriz Castellanos Bravo

# EL SALVADOR EN EL IAPH: LA CONSERVACIÓN DE UN PATRIMONIO HISTÓRICO DEVOCIONAL.

Román Fernández-Baca Casares  
*Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía*

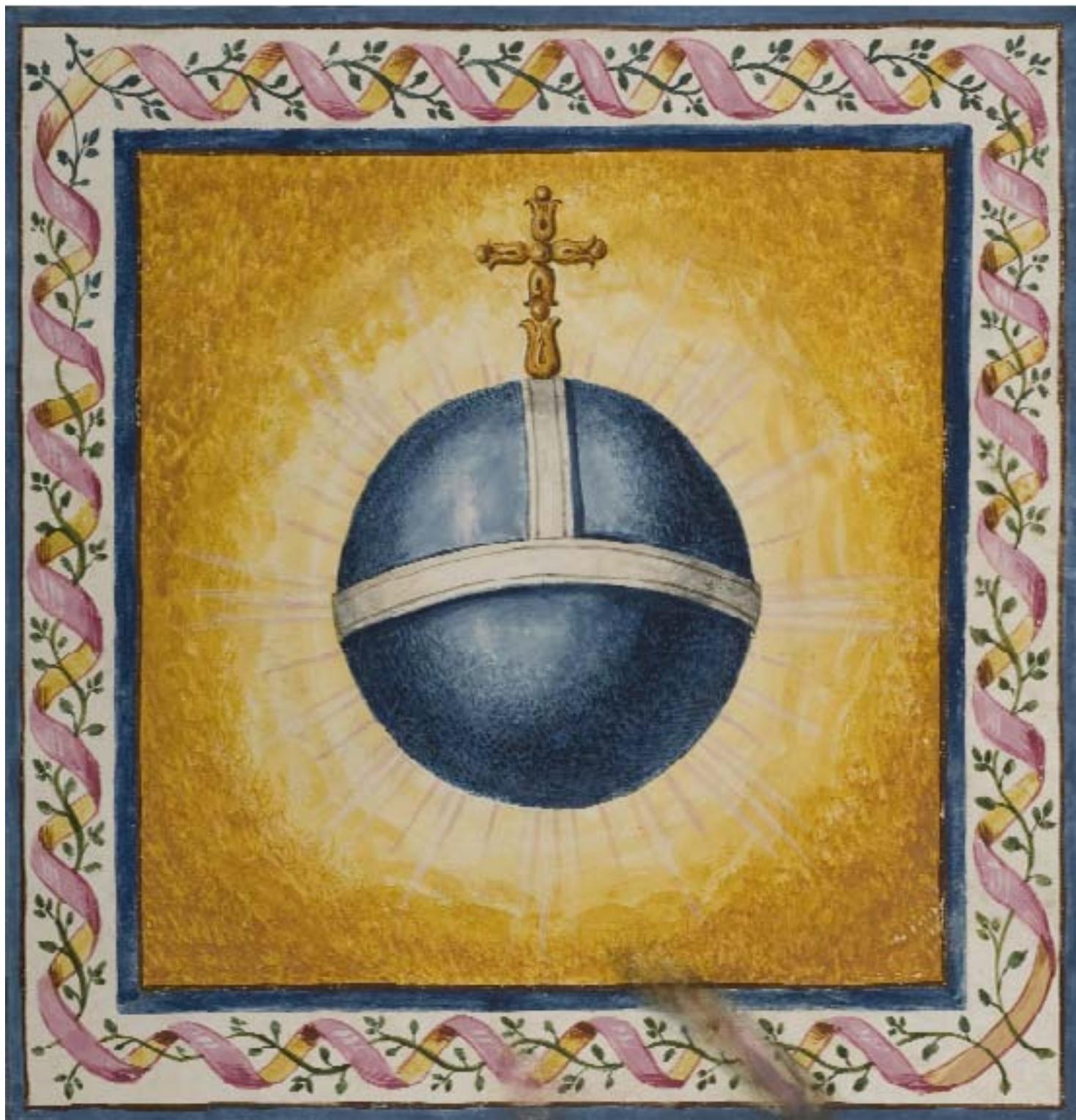
Cuando el 30 de abril de 1182 se inauguró la nueva Mezquita Mayor de Isbiliya, la de Ibn Adabbás (829-830) se convertía en el segundo templo de la ciudad, perdiendo una hegemonía que desde los orígenes de la propia urbe en la antigüedad dotó a este privilegiado espacio de sus servicios más representativos. Cuando más de ocho siglos después, en marzo de 2003, se clausuró la Parroquia del Salvador, aquel espacio elevado en el que los romanos edificaron el primer foro, que siempre fue santo desde que albergara la basílica de la cátedra de San Isidoro, que casi cinco siglos fue mezquita mayor y más de siete segunda sede del arzobispado de Sevilla, se produjo un movimiento de interés que denotaba la gran identificación que aún, tras tantos siglos de avatares y creencias, el pueblo de Sevilla sentía hacia aquello que siempre le perteneció.

Construida sobre los vestigios de la Historia propia de la ciudad, la otrora Colegial del Salvador volverá dentro de unos meses a recobrar su ritmo vital a través del culto, al que siempre estuvo unida, y la recuperación de su esplendor artístico, acervos culturales -religión y arte-, que la han mantenido tan presente en el centro poblacional, comercial y cultural que cimientan la identidad de la ciudad. Como antesala de dichos acontecimientos y como muestra de la responsabilidad y sensibilidad que sus competencias le conciernen, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía presenta mediante esta exposición los trabajos que para la recuperación de su patrimonio mueble (arte y devoción una vez más), han desarrollado durante los tres últimos años los técnicos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

## CLAUSURA Y CIERRE AL PÚBLICO DE LA PARROQUIA DEL SALVADOR

EL 4 de marzo de 2003, una nota de prensa del Arzobispado de Sevilla notificaba el cierre total hasta su restauración integral de la Iglesia Parroquial del Salvador. Los motivos, después de años de obras menores paliando urgencias, habían sido los desprendimientos recientes de elementos pétreos en el arco de la Capilla de Santa Ana. Con una aportación económica muy fuerte, el Arzobispado daba un primer paso en el camino de esa restauración integral e incitaba a la reacción tanto pública como privada. Una fuerte sacudida social se sucedió, en parte debida a la repercusión mediática, pero sobre todo por la proximidad de la Semana Santa y el papel del Templo dentro de ésta, que demuestran ese alto nivel de afecto que los ciudadanos sienten hacia la ex Colegial. Estos acontecimientos propiciaron un efecto unilateral de las Administraciones Públicas y de la sociedad civil. Mientras el Gobierno Nacional y el Ayuntamiento de Sevilla comprometían partidas presupuestarias en el marco de sus posibilidades y responsabilidad pública, la sociedad civil, a nivel de empresas, asociaciones o mediante suscripciones particulares recaudaban fondos sin precedentes en la ciudad que verían su reflejo en la restauración del retablo mayor del templo.

En este marco de reacción, y conforme a las responsabilidades del artículo 46 de la Constitución Española y la disposición XV del *Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales (03-01-1979)*, la Junta de Andalucía mediante las transferencias que le concede el vigente Estatuto de Autonomía en el artículo veintitrés apartado dos,





adoptaría las medidas para la ejecución de los Tratados y Convenios internacionales en lo que afecten en las materias atribuidas a sus competencias, figurando entre dichas competencias en el artículo veintisiete las referidas a las materias de *Patrimonio Histórico Artístico, Monumental, Arqueológico y Científico*. Dentro de estos principios, heredando los acuerdos que desde 1985 se vienen efectuando entre la Junta de Andalucía y los Obispos de la Iglesia Católica con sede en el territorio andaluz se acometería el estudio, defensa, conservación y acercamiento del Patrimonio de la Iglesia Católica, independientemente de cual sea su titularidad y reconociendo que es parte fundamental de la cultura andaluza.

Tras la figura operativa de la Comisión Mixta para el Patrimonio de la Iglesia Católica en Andalucía, organismo en el que se deciden las actuaciones, preferencias y acuerdos mayores para este fin, la Consejería de Cultura a través de su Dirección General de Bienes Culturales puso en marcha la iniciativa por la cual se comprometía presupuestariamente a asumir la restauración de una colección de los bienes muebles del Salvador basada en su calidad y estado de conservación. Estos trabajos se desarrollarían en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, institución que desde su creación mediante decreto 107/89, de 16 de Mayo, ha venido desarrollando planes, proyectos y actuaciones con una visión integral pionera de la conservación, aplicándolos al Patrimonio de la Iglesia y de sus Hermandades y Cofradías.

## EL SALVADOR, UNA RESTAURACIÓN INTEGRAL

Partiendo de la base de la presentación de los procesos de restauración que el IAPH ha llevado en las distintas tipologías de bienes muebles, no podemos olvidar la labor ejemplar que ha supuesto para el tratamiento de los bienes culturales y de la iglesia en Andalucía, la que podríamos llamar actuación modélica en la integridad del Salvador. Aplicando con rigor los principios que se desglosan de la trayectoria científica en restauración del patrimonio mediante las cartas y documentos internacionales y bajo la sujeción a las leyes de patrimonio que nos amparan, basando los procesos en una conjunción metodológica, científica y transparente a la vez que ágil, se han desarrollado una serie de actividades paralelas indudablemente bien gestionadas.

Para la solvencia técnica, un vasto grupo interdisciplinar de profesionales y ramas de agentes implicados en lo patrimonial han incidido en esta gran obra para llevar a buen puerto este delicado trabajo tanto por salud como entidad. Las deficiencias conservativas de la fábrica del inmueble, con problemas desde la cimentación a la estructura o cubiertas, necesitaron de un potente equipo de arquitectos y técnicos, encabezados por Fernando Mendoza. La obra de arquitectura y sus pormenores suscitaron la obligatoriedad de los consecuen-

tes estudios previos y paralelos a ella, con especial incidencia de los histórico arqueológicos (básicos para solucionar los problemas de filtraciones por corrientes internas de aguas), así como la confianza en una potente empresa constructora que derivara en un abanico capacitado de técnicos que solventaran todos los previstos e imprevistos de una fábrica de este orden. Restauradores in situ se sumaron a las labores que, junto a la restauración de la colección seleccionada, almacenamiento y conservación preventiva del resto de los bienes muebles ejecutaron los técnicos del IAPH. Todo ello, coordinado y supervisado desde el consejo diocesano.

Pero sí hay alguna particularidad que haya hecho de esta empresa una actividad viva que no ha caído en el olvido a lo largo del largo proceso de restauración, ha sido sin duda la transparencia en todo momento. Asimilando principios de la difusión y puesta en valor de los bienes culturales no sólo tras su recuperación sino durante ésta, al modo de experiencias tan exitosas como las de la Catedral de Vitoria, se programaron actividades paralelas que evitaran el distanciamiento entre la vida temporal del templo en restauración, los ciudadanos y sus posibles visitantes: la puesta en marcha de una web en la que se actualizaban diariamente las novedades de la obra y que se apoyaba en artículos de historia o reportajes de las fases de la intervención; las visitas de especialistas de los medios de comunicación locales para dar a conocer los avances; la difusión científica mediante artículos o comunicaciones en cursos y congresos o la edición de unos cuadernos de obra gratuitos. De todas ellas, la experiencia más exitosa han sido las visitas guiadas por la propia obra durante los fines de semana y festivos que patrocinadas por una institución financiera ofrecieron, más allá de la evolución en sí de las obras, una novedosa y onírica imagen del edificio tantas veces admirado.

Sí las grandes empresas en la historia están hechas por nombres anónimos, no es menos cierto que sin el reconocimiento a algunos de ellos esa historia quedaría huérfana. No podíamos dejar de mencionar en el inicio de la vuelta del Salvador a su normalidad y en la presentación de estos trabajos, al espíritu infatigable y auténtico motor de la restauración del Salvador, el Canónigo de la SIC *Don Juan Garrido Mesa (1931-2007)*. Su desgraciada desaparición hace tan sólo unos meses y a punto de concluir uno de sus empeños personales y profesionales, -del que incluso dejó fijada la fecha de finalización de las obras en el próximo 2 de marzo-, no ha sido ni será óbice para el reconocimiento a su incesante control, supervisión, aceleración y mediación en todas las cuestiones que, financiera, política, técnica y, por supuesto religiosamente, se han sucedido para la conclusión de los trabajos. Nombrado por el Arzobispo Carlos Amigo desde el decreto mismo de cierre del templo, Juan Garrido Mesa ha desempeñado durante más de cuatro años las labores de Delegado Episcopal para la Restauración del Salvador dejando una huella imborrable a cuantos conocieron a este perseverante y convincente visitante de despachos de los que

siempre salía con promesas e ilusiones renovadas. Su capacidad de gestión al frente de todos los aspectos económicos y de muchos otros técnicos, así como su perfil y experiencia en cargos tan dispares (Cabildo Catedral, Rector del Centro de Estudios Teológicos, Secretario General de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Patrono de la Fundación Forja XXI o Premio autonómico Andrés de Vandelvira por la Consejería de Cultura), hicieron de Juan Garrido Mesa la persona intermediaria idónea entre las administraciones públicas, la jerarquía eclesiástica y la sociedad civil. La restauración integral del Salvador será su gran legado y esta exposición es también, sin duda, parte de su esfuerzo.

## **BIENES MUEBLES. METODOLOGÍA DEL IAPH, EL RIGOR EN LA INTERVENCIÓN.**

Desde su creación el IAPH ha venido desarrollando planes, proyectos y actuaciones aplicando una visión integral desde la investigación, protección, conservación, restauración, formación y difusión del patrimonio cultural. Las labores que han contribuido a recuperar el esplendor artístico de los bienes muebles de la Iglesia del Salvador se han desarrollado desde los departamentos de investigación, análisis y tratamiento del Centro de Intervención, al que le corresponden las labores de incursión en la materialidad de los bienes a la hora de su conservación. Desde sus inicios, las actividades del IAPH han estado basadas en los principios metodológicos y de criterios sustentados tanto apriorísticamente - desde las distintas normativas nacionales e internacionales- como desde las experiencias que desde 1991 viene desarrollando la institución en pro de la tutela y salvaguarda de los bienes culturales.

Basadas en la interrelación de agentes disciplinares y en el conocimiento como fundamento para la intervención, apoyándose en la investigación científica aplicada, -desde experiencias en apariencia tan disímiles como la biología, la historia o la climatología (por poner sólo algunos ejemplos)-, el Centro pone en marcha unos criterios de intervención mínima que garantizan la conservación de la naturaleza de los bienes en el estado más integral posible cara a las generaciones venideras. Contando con una serie de medios y personal cualificado, los talleres del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (patrimonio documental y gráfico, arqueológico, paleontológico, escultórico, cerámico, metales, material pictórico o textil), han acometido las labores que hoy se presentan siempre con el respaldo que le proporcionan los especialistas de las áreas de análisis científicos o la investigación histórico artística y con un el fundamento del proyecto como imprescindible vehículo de actuación.

La intervención en la colección de los Bienes Muebles de la Iglesia del Salvador supone un paso más en la conservación dentro de programas específicos que

se unen a su programación anual y que conllevan una implicación general del personal del Instituto y la interrelación de éste con otras instituciones públicas o privadas cara a una intervención integral. Dentro de estas experiencias aparte de la colección del Salvador, habría que señalar las pioneras de los bienes muebles de la Capilla Real de la Catedral de Granada o los de la Iglesia de la *Santa Cueva* de Cádiz, así como la integral de la Capilla del Palacio de San Telmo aún en ciernes, que vinculan e implican al centro con trabajos de gran escala que revalorizan y actualizan los propios criterios o el papel del IAPH dentro de la actividad pública que desarrolla.

Como punto final de este proceso de recuperación patrimonial, el IAPH difunde sus trabajos mediante las vías de las que dispone, de las cuales este catálogo es un claro ejemplo. La Exposición *El Salvador en el IAPH* quiere mostrar también de un modo transparente divulgativo, al igual que la propia intervención integral del templo, su aportación desde la restauración científica al universo de la ex Colegial. En un marco aséptico, anticipando la propia reapertura de la iglesia en la que los bienes artísticos volverán a sus espacios históricos, se presentan vehiculados en cinco áreas temáticas los bienes religiosos y devocionales en sus distintos soportes y con el apoyo de medios auxiliares con el fin de acercar a la sociedad el valor individual de cada uno de ellos, quizá absorbidos por la gran maquinaria barroca dentro de la lectura del templo.

Ornamentación del primer templo cristiano, 1248-1590. Programa decorativo de la época manierista y barroca, 1590-1679. Mecenazgo del arzobispo Arias y el proceso de enriquecimiento ornamental tras la reconstrucción del templo, 1679-1712. La Iglesia actual: Culminación de la ornamentación, 1712-1852. La Devoción a la Virgen de las Aguas. Son las fases con las que el visitante va a ir descubriendo un patrimonio no menos interesante por más cercano o conocido. En común a la mayoría de los bienes que hoy recuperamos y enlazando con el final de ese recorrido museológico, -la Devoción a la Virgen de las Aguas-, gran parte de este Salvador recuperado fue forjado por las donaciones y aportaciones de particulares, religiosos y civiles a los que unificaban formas y expresiones de devoción, articuladas casi siempre en el modo de hermandades y cofradías. La hermandad de Santa Ana del gremio de Especieros, San Cristóbal del de Guanteros, la antigua devoción sacramental de la Virgen del Voto, las hermandades del Cristo de los Desamparados, de la Virgen del Prado, de la del Rosario y Santo Crucifijo, de la Virgen del Carmen o de la Virgen de la Antigua, son vestigios de las devociones que hicieron del Salvador el bien patrimonial que, al menos en lo material, hoy presentamos.



# RECUPERAR LA HISTORIA, EVITAR EL OLVIDO.

## EL IAPH Y LA RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL SALVADOR.

Lorenzo Pérez del Campo

*Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

### LA IMPOSIBLE EMULACIÓN DE LA MAGNA HISPALENSIS

Durante el Antiguo Régimen, la Iglesia Colegial del Divino Salvador de Sevilla fue la tercera institución eclesiástica del Arzobispado hispalense, tras la Catedral Metropolitana y la Colegiata de Jerez de la Frontera. Así lo indican los informes redactados durante los siglos XVI, XVII y XVIII para atender lo preceptuado en la normativa canónica con respecto a la visita ad limina apostolorum<sup>1</sup>.

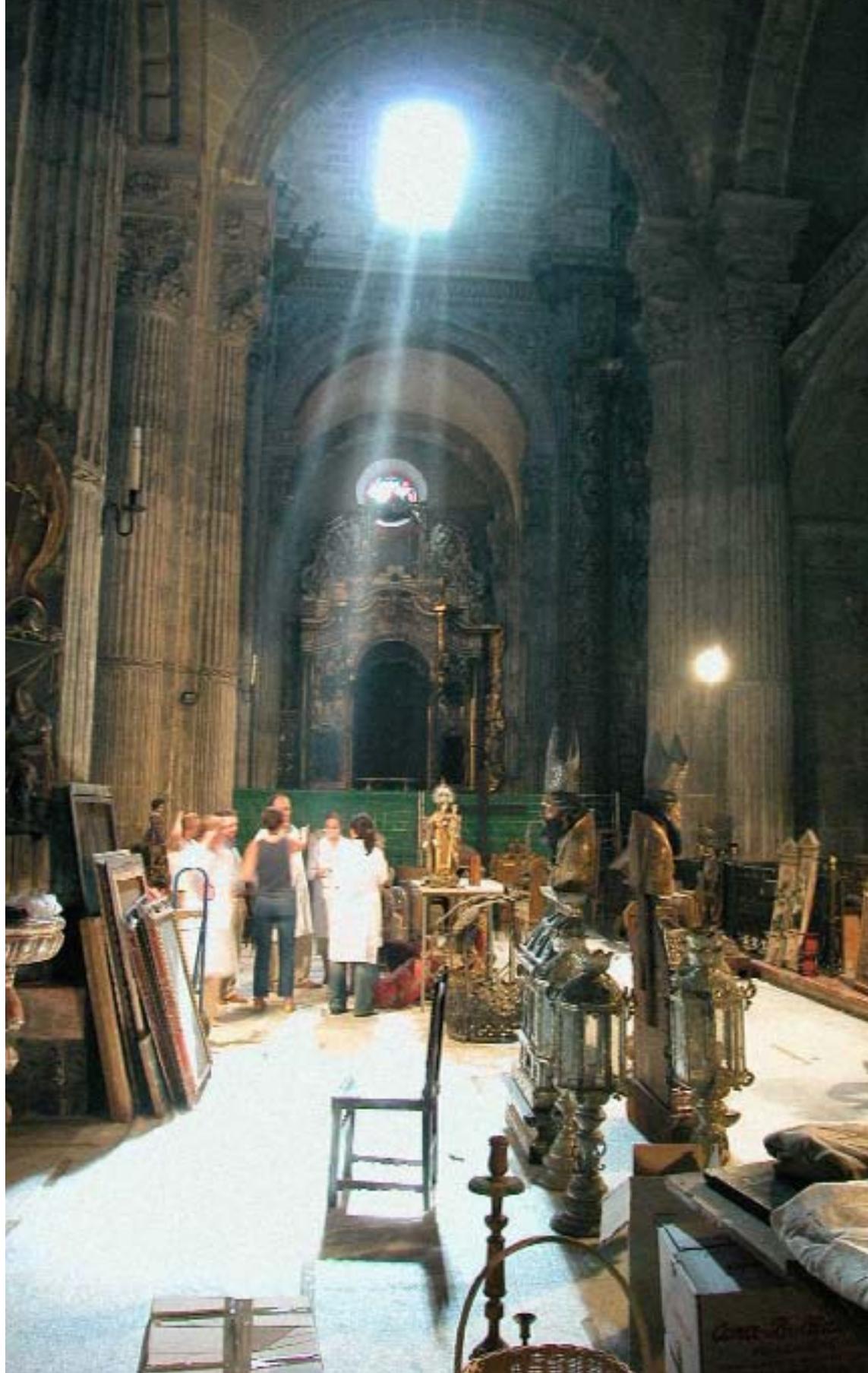
Aunque la historiografía no fija con exactitud la fecha y circunstancias relativas a la obtención de la mencionada categoría canónica, parece que la creación de la Colegial debió producirse en los años inmediatamente posteriores a la conquista de Sevilla (1248), siendo residenciada en el inmueble dedicado a oratorio (de Ibn Adabbás), que había gozado del estatus de aljama de Isbiliya hasta 1182 fecha en la que, a fin de dar mejor servicio, se inauguró la nueva mezquita mayor por iniciativa del monarca Abu Yaqub Yusuf. En época alfonsí (1274) se documenta la presencia de un Abad del Salvador, máxima dignidad (honorífica) de la Colegial. Este dato ha inducido a algunos historiadores a pensar que en el último tercio del siglo XIII era una realidad el cabildo de canónigos del Salvador<sup>2</sup>.

Los estatutos aprobados por el Arzobispo Diego de Anaya (1425) además de ser los más antiguos conservados, constituyen una valiosa fuente para entender, entre otros aspectos, la historia material de la Colegial. Entre los preceptos recogidos en el reglamento se indica que la iglesia Colegial "... es muy honrada e los beneficiados de ella han mantenimiento conveniente para sustentar sus estados e honras, las cuales deben seguir la orden de nuestra iglesia

*Catedral así en las ceremonias como en las otras cosas que son servicio de Dios".* Cumplir este objetivo no fue fácil y su atención propició episodios de dificultad financiera, puesto que el cabildo colegial no dispuso siempre de recursos económicos suficientes en razón a que los citados estatutos no explicitaron disposiciones en torno a la asignación de crédito para la fábrica a partir de los ingresos de los diezmos.

Por esta razón la historia de la fábrica del Salvador ha sido compleja y azarosa. Las iniciativas arquitectónicas y artísticas siempre estuvieron condicionadas a la existencia de contribuciones económicas procedentes de terceros o de alguna imposición fiscal sobre el comercio<sup>3</sup> concedida por merced real. Esta última fuente de financiación, tuvo posteriormente una gran importancia en la historia de la arquitectura andaluza del siglo XVIII puesto que permitió financiar, entre otras, las construcciones de las catedrales de la Encarnación en Málaga y Santa Cruz sobre las aguas en Cádiz. El antecedente de este sistema de financiación lo encontramos precisamente en la construcción del templo barroco del Salvador<sup>4</sup>.

Precisamente el interés por la magnificencia del culto, en emulación del catedralicio, justificó sucesivas iniciativas artísticas impulsadas por los canónigos a lo largo de las primeras décadas de la historia de la Colegial con la intención de crear un edificio espléndido, capaz y representativo, dotado de un ajuar cultural de calidad, cuyo núcleo espiritual debía ser la devoción al Santísimo Sacramento, a la Virgen de las Aguas y a San Fernando Rey. Proyectos de esta época fueron la construcción de la sacristía del templo y su espléndida bóveda de nervadura y la importante actuación en el presbiterio en el que se cons-



truyó un retablo mayor de grandes dimensiones (trazas de Miguel de Zumárraga) obra del escultor Juan de Oviedo y de los pintores y policromadores Pablo Legot y Juan de Roelas. Esta arquitectura lignaria, junto con el desaparecido retablo de columnas salomónicas que talló Bernardo Simón de Pineda para la capilla de las Aguas a mediados del siglo XVII, transformaron el aspecto interior de la vetusta colegial-mezquita resultando un espacio de mayor atractivo artístico y visual.

De este período histórico se conservan varias obras de arte y objetos artísticos de interés patrimonial incluidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el Programa de Restauración objeto de esta exposición. Además de los relieves procedentes del retablo mayor, se exhiben varias muestras del patrimonio bibliográfico de la Colegial (libros de Reglas de las Aguas y del Carmen), la notable imagen de San Cristóbal (1597-98) de Martínez Montañés, piezas de plata tan exquisitas como las dos jarras del maestro Hernando de Ballesteros y esculturas como el crucificado de impronta goticista (hacia 1480-1500) que procede de la sacristía.

A finales del siglo XVII se trazó una nueva estrategia que hizo posible la demolición de la mezquita y posterior construcción de un nuevo templo (1671-1679). En ambas empresas trabajaron los maestros Esteban García y Pedro Romero. No sin dificultades, el cabildo colegial pudo dotarse de un edificio que incorporó, en aras de una exigida capacidad y monumentalidad, novedosas soluciones de uso como las bóvedas autónomas de gran capacidad para atender las muy rentables necesidades funerarias de la feligresía. También fueron importantes las originalidades constructivas, entre las que citamos el empleo de la columna salomónica de fábrica. A pesar de este empeño, la empresa terminó en fracaso pues el edificio se hundió en octubre de 1679 horas antes de su solemne dedicación litúrgica. Las consecuencias del desastre fueron enormes; pero la institución colegial supo reponerse, no abandonó su proyecto y la empresa continuó. En 26 de febrero de 1712<sup>5</sup> se concluyó el edificio que conocemos realizado según proyecto de *Pedro Romero* con aportaciones de los maestros *Eufrasio López de Rojas* y *José Granados de la Barrera*<sup>6</sup>. El resultado fue un inmueble sólido y arquitectónicamente grandioso, pero de estética anodina y desfasada.

A lo largo del siglo XVIII se quiso prestigiar la flamante iglesia decorándola de manera espléndida. Se levantaron cuatro extraordinarios artificios de arquitectura lignaria dorada y policromada, de los que tres continúan in situ: el *retablo-camarín de la Virgen de las Aguas* (José Maestre, 1724), el *retablo-pórtico de la Capilla Sacramental* un verdadero canto eucarístico, (Cayetano de Acosta, 1756-64) y el *Retablo Mayor*, sorprendente resultado de la imaginación barroca obra del citado escultor entre 1771 y 1779. Otros contrastados artistas como Francisco Meneses Osorio, José Montes de Oca,

Pedro Duque Cornejo, Juan de Espinal o Tomás Sánchez Reciente dejaron en estos años pruebas de su valía profesional en sucesivos encargos realizados por los administradores de la fábrica colegial. A esta etapa histórica corresponden la mayor parte de los bienes culturales que han sido incluidos en el Programa de restauración.

Desde principios del XIX disminuyeron sustancialmente los ingresos de la mesa capitular, lo que hizo dificultoso la correcta conservación y mantenimiento del edificio y su colección artística. El Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede de 16 de marzo de 1851 suprimió de forma definitiva la institución colegial, creándose a continuación la parroquia diocesana del Divino Salvador<sup>7</sup>.

La nueva parroquia no tuvo recursos para atender las necesidades de la inmensa fábrica. Además vio cómo el templo fue despojado de varios bienes de su patrimonio artístico a causa de actos delictivos, decisiones de la administración eclesiástica o meros sucesos fortuitos. Años antes, en 1843 un no suficientemente aclarado robo terminó con parte de las alhajas de la Colegial, entre ellas varias de importancia que procedían de la iglesia de la Compañía. Posteriormente, al suprimirse el oficio coral, fueron dispersados por la Catedral y otros templos parte de los libros de coro que quedaron sin uso y otras obras de arte. Al Palacio Arzobispal fue trasladada la espléndida *Inmaculada* (1589) de Cristóbal Gómez, tabla que presidió durante siglos la capilla de su advocación y que constituía una de las joyas de los inventarios. Poco más tarde (1902) partieron para la Catedral de Sevilla las extraordinarias y populares imágenes de *Santas Justa y Rufina* de Pedro Duque Cornejo. Otras causas de fuerza mayor incidieron en la pérdida del patrimonio parroquial. Un voraz incendio dañó en 1905 el retablo-pórtico y destruyó el retablo mayor de la Capilla Sacramental. La serie de acontecimientos negativos para el patrimonio mueble se cierra en 1991 año en que fue retirado de su histórica ubicación en la capilla de las gradas, el retablo de la Virgen del Carmen, titular de la hermandad homónima.

Esta época es también la menos conocida en la historia material del Salvador. Sin embargo, buena parte del aspecto actual del templo corresponde a intervenciones de esos años. En un fragmento de enfoscado situado en una de las cornisas altas se fecha (1831) una intervención de la que desconocemos su alcance. Entre 1859 y 1866 los tallistas José María Blanco y José Vicente Hernández ultimaron los trabajos de decoración de capiteles, columnas y zócalos. En 1861 se instaló el órgano según proyecto de Antonio Calvete. Ese mismo año se instala el retablo de piedra de la Encarnación (después de la Milagrosa), que procedía del Palacio de Altamira. Entre 1859 y 1872 se procede al enlosado total del templo. En 1863 se horadan los dos pilares delanteros del presbiterio para construir

escaleras de acceso a los púlpitos. La reja de cierre del atrio se colocó en 1896<sup>8</sup>. La capilla Sacramental fue restaurada por Juan Talavera entre 1906 y 1907 después del incendio a que hemos hecho referencia más arriba.

El Consejo de Ministros declaró en 1985, a propuesta del titular del departamento de Cultura, Bien de Interés Cultural al templo parroquial del Divino Salvador con categoría de Monumento. Desde esa fecha se han realizado varias intervenciones de restauración y conservación en las que la *Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía* ha invertido más de un millón de euros. En concreto han sido tres proyectos de intervención y otras tantas obras de emergencia, que permitieron la restauración de la fachada principal y el antiguo alminar, la reposición de parte de las cubiertas y otras obras imprescindibles para el funcionamiento del edificio y la pervivencia de sus elementos decorativos. También se realizaron actuaciones en las bóvedas.

Las obras de 1997 y 1998 estuvieron destinadas a consolidar cinco bóvedas y la cubierta de la sala parroquial y a reponer y resellar todos los cristales del templo. Años antes, una obra de emergencia (1991) permitió la reconstrucción de la hundida bóveda de la capilla sacramental. Las obras del año 2000 fueron necesarias por el mal revestimiento del yeso de la cúpula y por el movimiento detectado en la estructura de la cubierta del altar mayor, que provocó el seccionado de numerosas tejas. También se actuó en la bóveda principal que se encontraba afectada por problemas de falta de traba en las uniones de las vigas, entrada de agua en la tablazón y grietas en algunos muros de ladrillo<sup>9</sup>. En los años 2001 y 2002 se efectuaron obras de impermeabilización del patio de los naranjos, sustitución de redes de agua y electricidad, reparación de aseos públicos y otras mejoras. Estas últimas obras han sido sufragadas por la archidiócesis de Sevilla.

Unos desprendimientos de materiales en las bóvedas trajeron como consecuencia que el 4 de marzo de 2003 el Arzobispado acordase la clausura del templo para proceder a su restauración. Se decidió que la misma tuviera carácter integral, esto es, que comprendiera tanto el inmueble como los bienes muebles de interés artístico que lo necesitaran. Se designó un Delegado Episcopal para gestionar el proyecto diocesano de actuación<sup>10</sup>.

## INTERVENCIÓN DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEFINICIÓN DEL PROGRAMA.

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía decidió en primavera de 2003 que en materia de bienes muebles actuaría en el la iglesia del Salvador a través del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), servicio administrativo sin personalidad jurídica adscrito a la Dirección General de Bienes Culturales<sup>11</sup>. En junio de



ese año el titular del citado Centro Directivo encargó al Instituto el estudio de la colección artística y redacción de un *Programa de Intervención* en los bienes muebles que lo necesitaran.

Entre los días 7 y 11 de julio de 2003 un equipo de veinte técnicos del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, trabajó en el templo. Se trataba de especialistas en historia del arte, conservación preventiva, química, biología, medios físicos de examen y conservación y restauración de obras de arte (con expertos en pintura sobre lienzo, pintura sobre tabla, pintura mural, escultura policromada, platería, textil y patrimonio documental y gráfico). No fue posible la investigación de todos los bienes culturales que se conservan en el templo, pues el Arzobispado de Sevilla no puso a disposición del IAPH, para su estudio, los bienes cuya titularidad corresponde a las corporaciones.

El trabajo estuvo encaminado a conocer el estado de conservación de la colección, a evaluar las necesidades de intervención y a redactar el correspondiente presupuesto. Se trabajó a partir de la identificación de los bienes a través del *Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica*, redactándose fichas-diagnóstico individualizadas. Todas las obras fueron documentadas fotográficamente. Las investigaciones permitieron localizar bienes no inventariados (especialmente platería y tejidos), algunos de gran calidad artística, que han sido oportunamente incorporados al inventario de la parroquia. También se ha podido reunir un importante conjunto documental procedente de hermandades desaparecidas. En total el IAPH ha trabajado sobre casi 700 fichas que corresponden a otras tantas obras de arte.

Para la formulación del Programa se siguió la metodología y los criterios establecidos por el Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico en sus actuaciones en bienes muebles<sup>12</sup>. Este procedimiento se enuncia de forma detallada, en el trabajo *Programa de intervención en el Salvador* publicado en otro lugar de este catálogo. Todo ello exigía estudiar la colección artística desde los ámbitos de la conservación, restauración, prevención, y seguridad. Así, en materia de conservación preventiva se analizó el entorno medioambiental de los bienes, estudiándose las condiciones medioambientales, los sistemas de seguridad (microclima y contaminación, control de plagas, detección/extinción de incendios, robo, vandálicos y catástrofes naturales) y los sistemas expositivos (vitrinas y sistemas de sujeción y anclaje).

Atendiendo al estado de conservación de los bienes, se clasificaron intervenciones *muy urgentes*, cuando las alteraciones presentes o los agentes de deterioro eran de tal importancia que ponían en peligro inminente la existencia de la obra de arte. El carácter de intervención *urgente* se proponía cuando las alteraciones o los agentes de deterioro afectaban a partes vitales de la obra (estructurales o de revestimientos) en más del 50 % de

su superficie (se deberá entender en sus aspectos estéticos, estructurales o materiales). Por último se catalogaron como intervenciones *ordinarias* aquellos casos en los que las alteraciones o los agentes de deterioro afectasen a partes locales de la obra (estructurales o de revestimientos) en menos del 50 % de su superficie (se deberá entender en sus aspectos estéticos, estructurales o materiales).

En materia de investigación se ha pretendido y valorado la implementación del Programa con aquellos proyectos de conocimiento sobre la materialidad y el análisis histórico que desarrolla el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. También se solicitaron y obtuvieron el depósito de varios fragmentos de obras de arte de interés para la práctica e investigación en el marco de los programas formativos del IAPH. Por último se evaluaron las circunstancias que podían exigir la adopción de medidas para evitar riesgos a los bienes durante las obras de intervención en el inmueble, redactándose un documento de recomendaciones para la protección de los retablos que fue entregado al Comisario Episcopal.

De los bienes seleccionados según aplicación de los anteriores criterios, se realizó un *diagnóstico del estado de conservación* que permitió obtener un conocimiento de las obras, su materialidad y técnica de ejecución, así como de los agentes de deterioro y alteraciones que las afectaban<sup>13</sup>. Para su elaboración se realizó un reconocimiento organoléptico "in situ". Se estudiaron los aspectos materiales y técnicos asimismo el estado general de conservación realizándose una descripción completa de los elementos que configuran las obras. Se analizaron los distintos soportes y, en su caso, las preparaciones y policromías. En los textiles se estudiaron las técnicas de bordados además de los complementos decorativos. En relación con los documentos se analizaron las tintas e iluminaciones. Por último se investigó la naturaleza y características de las capas de protección y los depósitos superficiales comprobando la existencia de marcas, inscripciones y firmas. Se prestó especial interés a la identificación y análisis de los elementos añadidos en intervenciones anteriores, a veces estas aportaciones son imprescindibles para la correcta lectura de la obra de arte. Por último, se han identificado las nuevas policromías, técnicas de bordados, reencuadernaciones de libros, etc.

En todos los análisis se ha contado con el apoyo de métodos físicos y químicos de examen al servicio de la conservación-restauración del patrimonio histórico. El trabajo de equipo ha permitido aportar los datos precisos para establecer un diagnóstico riguroso que hizo posible redactar por cada obra, una completa propuesta de tratamiento. Los bienes del templo no incluidos en el programa fueron puestos a disposición del Comisario Episcopal para su guarda y custodia en depósitos climatizados y diseñados con el asesoramiento técnico del IAPH.



El documento técnico de mayor importancia en el desarrollo del Programa es la *Propuesta de Tratamiento*. Incorpora los resultados de los estudios y describe, de forma justificada, el tipo de tratamiento previsto de acuerdo con los criterios adoptados. La Propuesta permite abordar la fase operativa y garantizar la correcta aplicación de los tratamientos, los procedimientos y técnicas elegidas asimismo los materiales empleados. También sirve para definir, en su caso, los análisis complementarios. Además se incluyen el estudio económico, la estimación del calendario de la intervención, el equipo técnico que requiere la intervención y recomendaciones preventivas para la manipulación y conservación de las obras de arte. Cabe señalar que el trabajo que se ha desarrollado en el Centro de Intervención ha aportado datos de excepcional interés para el conocimiento histórico y artístico. Los resultados obtenidos forman la *Memoria Final de Intervención* de cada bien.

Por último indicar que el Centro de Intervención ha dedicado un importante esfuerzo a la divulgación de los contenidos del programa. En virtud de los acuerdos celebrados con la Comisaría Diocesana para la Restauración del Salvador, se han venido publicando en la web oficial del Salvador [www.colegialsalvador.org](http://www.colegialsalvador.org) desde 2004 y de forma periódica, una colección de artículos relativos a los procesos de intervención más significativos realizados por el IAPH.

## PROCEDENCIA DE LOS FONDOS ARTÍSTICOS

La mayor parte de los bienes muebles que forman la colección artística del Salvador proceden de donaciones y legados testamentarios realizados básicamente por miembros del Cabildo Colegial y, en menor grado, por devotos particulares, instituciones y eclesiásticos no-capitulares. Gracias al manuscrito *Rason de los aumentos y alajas de la Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de esta ciudad, dados por los canónigos y otros bienhechores al Cabildo de dicha Iglesia para mayor culto divino de dicha Colegial*<sup>14</sup> conocemos una detallada relación de donativos de enseres, ropas y objetos artísticos que desde los años de la reconstrucción hasta mediados del siglo XVIII fueron entregados por canónigos. Entre los que aparecen mencionados con más aportaciones citaremos a José Fernando de León, Cristóbal de Vega, Juan Mogrollo, Pedro González de Matos, Felipe Urbano del Castillo, Domingo Dudagoitia, José Alonso Narváez, Francisco Porteros, Esteban de Bustamante y Juan Francisco del Valle.

La consulta del manuscrito permite comprobar que es especialmente significativo lo legado por el canónigo José Fernando de León y Ledesma, Prior y Administrador de Fábrica, quien entre 1690 y 1715 transfirió a la Colegial buena parte de sus bienes personales de valor y obras de arte y devoción. Hacia 1690 donó "su cama colgada de bordados de corlados, que el techo

de la cama se puso encima del altar mayor por sitial y con las cenefas y cortinas se hicieron las ocho capas bordadas de damasco blanco, para los señores canónigos en las procesiones e blanco". En torno a 1715 transmitió un *quadro de mas de bara de pintura de mano de Juan de Baldes del Sr. San Lorenzo con su moldura dorada y estofada*. Dicho lienzo se colocó en el Altar de la Virgen de las Aguas donde permaneció, al menos hasta 1741. También a la mano de Valdés corresponde otra importante donación, se trata del lienzo *San Andrés*, del que sabemos tenía más de una vara *historiado con su moldura dorada y estofada* y que formó parte de la decoración del Altar de San Fernando. Asimismo, de la colección León procedía el *San José* de José Iriarte, de dos varas de alto, que se colocó en la capilla del Sagrario, y el *Jesús Nazareno*, copia del original de Murillo, de idénticas dimensiones al anterior que se colocó a su frente. Igualmente, formaron parte del legado el lienzo *Nuestra Señora de la Piedad*, original de Bernabé de Ayala (que se colocó en el altar de las Ánimas) haciéndose retablo nuevo y la talla de *San José* con diadema y vara de plata que se situó en el altar de la Virgen de las Aguas.

Al mecenazgo de Esteban Francisco Ramírez de Bustamante, presbítero y canónigo sochantre de la Colegial, se debe la realización del retablo de la Capilla de Santa Bárbara. Al de Cristóbal de Vega la construcción del retablo y las imágenes de Santas Justa y Rufina (1728) originales de Pedro Duque Cornejo y que hoy forman parte de la colección de la Catedral de Sevilla. El canónigo Juan Mogrollo donó el Santo Crucifijo de marfil con cruz de ébano que se colocó en la sacristía mayor y que forma parte de la colección restaurada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. A Domingo Dudagoitia se debe la construcción del retablo de la Virgen de los Dolores y la extraordinaria donación de 23 de enero de 1712 consistente en una *lamina mui rica de mas de bara de alto y tres cuartas de ancho con una moldura de calados dorada... pintado en tabla un Christo a la columna y dos sayones azotandolo y distintas figuras que dicen que es del Divino Morales, y lo aprecian en mas de 400 escudos, otros dicen que es de Maese Pedro, un grande pintor antiguo*<sup>15</sup>.

## CONTENIDOS DE LA EXPOSICIÓN

Por razones didácticas y para dar continuidad al contenido de la muestra, se ha considerado conveniente distribuir la misma a través de cinco núcleos narrativos<sup>16</sup>:

### I. Ornamentación del primer templo cristiano. 1248-1590.

Este núcleo hace referencia a aquellos bienes muebles relacionados con la primera etapa de la iglesia cristiana (mezquita consagrada) en la cual se cambia el eje de oración de la antigua mezquita para adaptarlo a templo cristiano y la



reforma de sus estatutos como Colegial hacia 1425. En este periodo se inician también las primeras devociones de la feligresía con la fundación de la Hermandad de Ánimas fusionada más tarde con la Hermandad Sacramental.

## II. El programa decorativo en la época manierista y barroca. 1590-1679.

Se exhiben las obras artísticas de carácter devocional relacionadas con el periodo en que se produce la renovación ornamental de la iglesia, contando con colaboradores como Bernardo Simón de Pineda, Martínez Montañés o Juan de Oviedo. Este último junto a Pablo Legot serán algunos de los artífices del primer retablo mayor realizado en 1633 con trazas de Miguel de Zumárraga. Procedentes de este retablo mayor son los altorrelieves de la *Adoración de los Pastores* y *Cristo Resucitado*, obras de calidad en las que trabajaron el escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625) y el pintor Pablo Legot (1598-1610). Realizados a comienzos del siglo XVII su factura es deudora de expresiones propias del lenguaje manierista, más explícitas en el caso del altorrelieve de la Resurrección. Ambas piezas sufrieron un largo peregrinar por distintos espacios del templo colegial, vicisitudes que también afectaron al gran lienzo de la *Transfiguración* que presidía el antiguo retablo mayor. Se trata de una de las dos imágenes de la Inmaculada Concepción que han formado parte del programa, y cuyas dimensiones son 100x49x42 cm. Sin embargo el deterioro del edificio planteará la necesidad de construir un nuevo templo que se iniciaría en 1671, financiado mediante limosnas recogidas entre la feligresía con importantes rentas de la Colegial y del propio arzobispado de Sevilla, terminado su construcción en 1679 pero fracasado por el derrumbe del edificio en este año. Del maestro alcalaíno Juan Martínez Montañés (1568-1649) es la escultura de mayor empeño artístico recogida en el programa. Se trata del espléndido y monumental *San Cristóbal* encargado en 1597 por el gremio de guanteros que tenía a esta advocación por protector y patrono.

## III. El mecenazgo del arzobispo Arias y el proceso de enriquecimiento ornamental tras la reconstrucción del templo. 1679-1712.

El tercer núcleo incorpora los bienes relacionados con el programa decorativo actualizado tras la reconstrucción del nuevo templo, definitivamente finalizado gracias al mecenazgo del arzobispo Manuel Arias y Porres. Tras la conclusión de las obras, que dio pie a fastuosas fiestas de inauguración, se comenzó un nuevo ciclo de actividades artísticas para paliar las deficiencias ornamentales de la iglesia, encargando los propios capitulares y devotos de la feligresía numerosas esculturas, pinturas, platería, tejidos, etc con destino a decorar las diversas capillas. Varias obras de Sebastián de Llanos Valdés (c.1616-después de 1674) han formado parte del programa: *San Millán en la batalla de Simancas*, *Cabeza decapitada de San Juan Bautista* y *Cabeza decapitada de San Pablo*. De todas ellas, sólo la primera se exhibe en el Real

Alcázar, al decidirse que ambas cabezas decapitadas formen parte de la muestra *Teatro de las Grandezas* organizada por la Consejería de Cultura dentro del programa Andalucía Barroca 2007.

## IV. La iglesia actual. Culminación de la ornamentación. 1712-1852.

A este cuarto núcleo corresponden la mayor parte de los bienes culturales que han sido incluidos en el programa de conservación. En esta etapa histórica se quiso decorar el edificio de la Colegial de manera espléndida. A tal fin se levantaron tres extraordinarios retablos de los que se conservan en su ubicación original: el retablo mayor, el retablo-pórtico de la capilla sacramental, y el retablo-camarín de la Virgen de las Aguas. Además se realizan otras obras ejecutadas magistralmente por prestigiosos artistas como Cayetano de Acosta, José Montes de Oca, Diego Gallegos y Esteban Sánchez Reciente, etc. La producción artística del escultor y retablista portugués Cayetano de Acosta (c.1711-1780) está bien representada en los procesos de restauración de esculturas, pues cuatro piezas depositadas en el IAPH son precisamente obras suyas. De todas destacamos la monumental pareja de *Ángeles lampadarios* que proceden del presbiterio y que se relacionan con el retablo mayor de la Colegial obra realizada entre 1770 y 1779. Igualmente significativa es la aportación artística del escultor José Montes de Oca (c.1668-1754), de la que destaca el magnífico grupo de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña* fechado en el citado año, en la que sigue el modelo de Martínez Montañés existente en el retablo mayor del sevillano convento carmelita de Santa Ana. No obstante, la solución de Montes de Oca introduce mayor naturalismo en las formas y una composición más cerrada. Procedente del patrimonio jesuítico afectado por el Real Decreto de 27 de febrero de 1767 y Pragmática Sanción de 2 de abril del mismo año<sup>17</sup> se muestra, entre otras piezas, el interesante relieve *Anunciación*, de Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Se cierra el capítulo con una referencia a dos importantes devociones de la época: la Virgen de la Antigua y la Virgen del Carmen.

## V. La devoción a la Virgen de las Aguas.

El quinto núcleo se centra en la devoción a la Virgen de las Aguas, especialmente en el siglo XVIII, que por su importancia histórica y arraigo devocional se ha mantenido a través de los siglos. Por ello se le ha dado especial relevancia en la exposición. En 1720 se llevó a cabo por parte del cabildo Colegial la renovación devocional a esta imagen creándose un nuevo camarín, un oratorio privado y retablo interior, más otros enseres y objetos litúrgicos relacionados con la Virgen de las Aguas. El patrimonio artístico acumulado en razón del culto a la imagen de la Virgen de las Aguas, trasunto de la patrona de Sevilla, presenta tres piezas de extraordinario interés cultural. Se trata del llamado *Ajuar Blanco* o *Procesional*, el *Libro de Reglas de la Hermandad de la Virgen de las Aguas* y el *Frontal de altar* que, tras la exposición, recuperará su lugar original en el templo

## Notas

<sup>1</sup> En 1585 Sixto V publicó la Constitución *Romanus Pontifex*, que durante más de trescientos años formó las normas y reglas para el anuncio de las visitas *ad limina*. Este documento, detalladamente aclara en que periodo de tiempo es que cada obispo, perteneciente a cualquier parte del mundo, debería visitar Roma, y que mandatarios deberá considerar en la elaboración de su informe al Papa. Benedicto XIV en la Constitución *Quod Sancta*, de 23 de noviembre de 1740 amplió la obligación a los preladados *nullius* que dominen un territorio separado. Asimismo, este Papa estableció una congregación particular *statu súper ecclesiarum* para tratar con los informes de Obispos cuando estos, hubiesen realizado la visita. La normativa vigente acerca de las visitas se encuentra en el Decreto de la Congregación Consistorial de San Pío X, de 31 de diciembre de 1909. Los informes son un documento excepcional para conocer el estado material y espiritual de la diócesis en cada momento.

<sup>2</sup> El cabildo de canónigos, catedralicio o colegial, es un colegio de sacerdotes, al que corresponde celebrar las funciones litúrgicas más solemnes en la iglesia central o en la colegiata (cn.503 CDC).

<sup>3</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Fundación Farmacéutica Avenzoar. Se trata del estudio de mayor empeño y más completo relativo a la historia y patrimonio cultural de la Colegial del Salvador.

<sup>4</sup> PÉREZ DEL CAMPO, L.: "Bases materiales de la arquitectura andaluza: el comercio americano y la financiación de la catedral de Cádiz (1725-1838)". *Boletín de Arte*. Nº 6, 1985, Págs. 135-148.

<sup>5</sup> Institución Colombina, Archivo General de la Archidiócesis de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro de Acuerdos Capitulares 1701-1792, fol. 340 vtº.

<sup>6</sup> Al retirar el frontal de plata del altar mayor para desplazarlo al IAPH apareció una inscripción que relata las acciones de mecenazgo del Arzobispo de Sevilla y Consejero Real Manuel Arias con respecto a la obra de la Colegial del Salvador cifrándolo en 280 pesos de oro. La inauguración de la iglesia tuvo lugar el 26 de febrero de 1712, como asimismo lo indica la inscripción.

<sup>7</sup> El concordato de 1851 y sus consecuencias territoriales puede verse en: SALAZAR ABRISQUE- TA, José de: *Storia del Concordato di Spagna concluso il 16 marzo 1851*. Roma Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1974; MOLINS, E.: *El Concordato de 1851*. Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, Barcelona, 1882. PÉREZ ALHAMA, J.: *La Iglesia y el Estado español. Estudio histórico a través del Concordato de 1851*, Madrid, 1967.

<sup>8</sup> Sousa, Manuel: *Obras realizadas en el templo de El Divino Salvador antigua Colegial del mismo nombre entre los años 1859 a 1872*. En [www.colegialsalvador.org](http://www.colegialsalvador.org), consulta de 2 de julio de 2007.

<sup>9</sup> Acuerdo de 5 de diciembre de 2000 del Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía, por el que se da por enterado de la Orden de la Consejera de Cultura sobre declaración de las obras de emergencia imprescindibles a realizar en la cúpula y cubierta superior del altar mayor y bóveda principal de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla.

<sup>10</sup> [www.colegialsalvador.org](http://www.colegialsalvador.org). Consulta de 2 de julio de 2007.

<sup>11</sup> Una amplia información del Instituto y sus actividades se encuentra en [www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph).

<sup>12</sup> INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO: *Parroquia del Salvador. Propuesta de Conservación preventiva de los retablos. Metodología de embalaje y transporte*. Sevilla, 2003.

<sup>13</sup> La metodología de intervención en bienes muebles del INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO está desarrollada en los siguientes documentos técnicos: *Metodología de Intervención en el Patrimonio Histórico. Protocolo 1. Informe Diagnóstico y Propuesta de Tratamiento*. Junio 2002. *Metodología de Intervención en el Patrimonio Histórico. Protocolo 2. Proyectos de Intervención*. Octubre 2002. *Metodología de Intervención en el Patrimonio Histórico. Protocolo 3. Memoria Final de Intervención*. Enero 2003. *Metodología de Intervención en el Patrimonio Histórico. Protocolo de los informes científicos*. Marzo 2005.

<sup>14</sup> Institución Colombina. Archivo General de la Archidiócesis de Sevilla de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro de Acuerdos Capitulares 1701-1792, fol. 342.

<sup>15</sup> Institución Colombina. Archivo General de la Archidiócesis de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro del Agua y otras cosas. Sig. 723 B.

<sup>16</sup> Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. *Bases y contenidos de la exposición temporal de los bienes muebles del programa de conservación de la colección artística de la parroquia del Salvador*. Sevilla, mayo de 2007.

<sup>17</sup> *Colección General de las providencias hasta aquí tomadas por el Gobierno sobre el estrañamiento y ocupación de temporalidades de los Regulares de la Compañía que existían en los Dominios de S.M. de España, Indias e Islas Filipinas a consecuencia del Real Decreto de 17 de febrero y Pargámica-sanción de 2 de Abril de este año*.

# LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LA ANTIGUA COLEGIAL DEL SALVADOR.

OBRAS RESTAURADAS: CRONOLOGÍA, DEVOCIÓN Y ORNAMENTACIÓN.

Eva Villanueva Romero y Gabriel Ferreras Romero  
*Historiadores del Arte.*  
*Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.*

El estudio histórico artístico de los bienes muebles de la antigua Colegial del Salvador, incluidos en el Programa de Intervención realizado por el IAPH, se ha llevado a cabo aplicando la metodología que viene desarrollando el departamento de investigación del Centro de Intervención desde su creación. Según el método establecido por los historiadores del Departamento de Investigación se ha partido de la revisión de la bibliografía y documentación existentes sobre los bienes estudiados, contrastándola con datos técnicos y materiales que las intervenciones en cada una de ellos han ido proporcionado<sup>1</sup>, para así elaborar una serie de conclusiones de las obras restauradas en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), respecto a su origen o procedencia y autoría, sus cambios de ubicación o sustitución, restauraciones y modificaciones, iconografía y simbología, así como por su morfología y análisis estilístico. De esta manera se ha estudiado la historia material de cada obra, lo que ha supuesto una revisión histórica y puesta en valor de cada pieza artística, poniendo de manifiesto, en algunos casos, datos hasta ahora desconocidos sobre algunas de ellas.

No sólo se han investigado las obras de forma individualizada, sino también en relación con la historia de la antigua Colegial del Salvador y las distintas etapas que ha ido atravesando el templo hasta la época actual. Hay que tener en cuenta que la mayor parte del legado artístico que atesora esta iglesia se formó gracias a las donaciones, tanto de los canónigos de la antigua Colegial como por particulares relacionados con esta feligresía, muchos de ellos comerciantes. Además esta colección de obras fue también incrementada por la ubicación desde fechas muy tempranas de las diversas hermandades gremiales con sus imágenes titulares y enseres, no hay que olvidar que entonces la zona donde se encuentra la iglesia era el enclave comercial de la ciudad.

Se ha considerado la heterogeneidad patrimonial de la colección intervenida que además comprende bienes de diferentes épocas y tipologías artísticas como pintura, escultura, textil, platería, y patrimonio documental y gráfico. Por ello se ha decidido exponer los resultados más representativos de las distintas piezas agrupándolas en cinco núcleos, según un recorrido cronológico y estilístico en relación con la larga historia de la antigua Colegial. Sobre todo se ha incidido en aquellas obras más desconocidas o menos estudiadas y que han aportado mayores datos<sup>2</sup>. El quinto de estos apartados está dedicado exclusivamente a aquellos bienes y enseres relacionados con la gran devoción de la Virgen de las Aguas por la especial relevancia que ha tenido esta imagen durante toda la historia de la antigua Colegial hasta principios del siglo XX.

## **La ornamentación del primer templo cristiano. 1248-1590.**

Este periodo se corresponde con la primera etapa de la iglesia cristiana tras cambiar el eje de oración de la antigua mezquita, para adaptarlo a templo cristiano y la reforma de sus estatutos como Colegial hacia 1425. En este periodo se inician también las primeras devociones de la feligresía con la fundación de la Hermandad de Ánimas fusionada más tarde con la Hermandad Sacramental.

A partir del siglo XVI se fechan las obras más antiguas sobre las que ha intervenido el IAPH, son escasamente conocidas al haber estado ubicadas en lugares no accesibles a los fieles como las sacristías y otras dependencias parroquiales. Estas obras son dos imágenes de Cristo Crucificado y otros enseres litúrgicos.

Uno de los *Crucificados*, el más antiguo de los que conserva la antigua Colegial del Salvador, está realizado en madera policromada y clavado por

tres clavos a una cruz arbórea. Muestra los brazos ligeramente descolgados del travesaño horizontal de la cruz, el torso y las piernas desplazados hacia el lado izquierdo del Cristo y el pie derecho monta sobre el izquierdo. Situado en una sala de reuniones de la parroquia se desconoce su origen, sin embargo tras el análisis morfológico y estilístico de la imagen se aprecian una serie de rasgos que permiten fecharla hacia principios del siglo XVI. Estas características son, entre otras, las extremidades delgadas y alargadas, la cintura estrecha y las caderas redondeadas, el vientre abultado con el tórax prominente, se aprecian las costillas bajo la piel entre las cuales se abre la herida de la lanzada. Tiene la cabeza inclinada hacia su derecha con la corona de espinas tallada en madera formando un grueso trenzado, el cabello está realizado con pequeñas incisiones de la gubia, al igual que la barba, dejando caer por delante dos largos mechones a cada lado del rostro, no muy bien resueltos técnicamente. Tiene los ojos cerrados con párpados abultados, la nariz recta y larga, como así mismo la boca pequeña y entreabierta. El sudario se encuentra dispuesto en angulosos pliegues al cruzarse el tejido por delante y dejar una caída por el lateral derecho. Estos rasgos, algunos con claras reminiscencias de la imaginería de finales del gótico, los reúne un grupo de imágenes de Crucificados sevillanos fechados hacia 1500. Entre ellos destacan dos: un Crucificado de la iglesia parroquial de El Pedroso y otro en el templo de la parroquia de Gerena<sup>3</sup>. De ahí que esta talla de la iglesia del Salvador se pueda encuadrar en esta fecha. A esto hay que añadir como el rostro presenta unas facciones bastantes toscas en comparación con el tratamiento anatómico de la talla del cuerpo. Respecto a su historia material se ha constatado la existencia de dos capas de policromía, por lo tanto se repolicromó en algún momento que se desconoce.

El otro *Crucificado* muestra unas características morfológicas y estilísticas de época más avanzadas que el anterior. Esta obra se incorporó a la colección artística del Salvador a través de la donación del canónigo Juan Mogrollo conservándose en la sacristía<sup>4</sup>. Es una escultura de excelente factura realizada en marfil. Debió estar policromada, al menos las zonas de las manos, los pies y la herida de la lanzada, ya que se ha constatado la presencia de restos de sangre en estos puntos de la escultura. También están policromados el cabello y la barba. Se encuentra clavado por tres clavos a una cruz de madera de ébano, muestra un acentuado arqueamiento y desplazamiento del cuerpo hacia su izquierda, y la cabeza inclinada al lado contrario compensando la composición. El torso tiene una cuidada talla de gran naturalismo, vientre rehundido y tórax abultado con las costillas marcadas. El rostro, de facciones muy serenas, presenta los ojos cerrados, la nariz es recta y la boca también está cerrada con el labio inferior ligeramente abultado. Tiene la corona de espinas tallada sobre el cabello trabajado con gran minuciosidad, un mechón cae sobre el lado derecho del pecho, y otro por el izquierdo, hacia atrás, dejando al descubierto la oreja. La barba es bífida y termina en dos pequeños rizos. Las manos tienen gran parte de los dedos fracturados, pero se puede deducir por lo que se conserva que se disponían el índice y corazón extendidos y los demás flexionados. El sudario se pliega cruzado en el centro y se recoge en el lateral derecho con un abultado nudo, ha perdido la caída que debió tener por ese lado. Todos estos rasgos son propios de la estética manierista de finales del siglo XVI y permiten fechar la imagen en este periodo. Al realizar un estudio comparativo con otras obras de la misma época se ha encontrado una gran semejanza con un Crucificado, también de marfil que conserva restos de policromía, ubicado en el museo catedralicio de Jaén fechado a finales del siglo XVI<sup>5</sup>. (Foto 1)



1



2



3

Como testimonio de la importante capilla musical que debió existir en la antigua Colegial, al menos desde el siglo XVI, subsiste entre otros un *Libro Coral* cuyo contenido responde al repertorio litúrgico para la celebración del Oficio de difuntos. Está realizado en pergamino manuscrito e iluminado y encuadrado en piel. Es una obra de gran interés ya que atestigua una parte importante de la práctica litúrgica desarrollada por la Colegial del Salvador hasta 1852. Los resultados del proyecto de investigación e intervención en el IAPH han permitido confirmar que fue donado por Ramón Antonio Tolezano después del año 1575, porque el repertorio del libro, conservado sin importantes modificaciones, se adecua en todas sus partes a la nueva liturgia propugnada desde Roma y vigente en Sevilla a partir del último cuarto del siglo XVI. Por lo tanto su confección debió realizarse entre 1575 y 1599.

Del ajuar litúrgico de esta época destacan especialmente una cruz de altar y dos jarras de plata. La *Cruz de Altar* o de filigrana es una pieza especial por su morfología y calidad del material en que esta realizada. Presenta una decoración formada por especies de pequeñas caligrafías de ataurique de clara inspiración hispano-musulmana: no se conoce otra pieza de iguales características<sup>6</sup>.

Es una obra anónima que se puede situar cronológicamente a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, presentando forma de cruz latina con una aleación

de plata de muy alta calidad. La pieza esta constituida por una base circular y abultada, un carrete liso, un nudo bastante pronunciado más la cruz propiamente dicha con terminaciones en cantoneras en forma de perinolas. Su estructura interna esta formada por un vástago central de metal que recorre el interior hueco de la cruz y la técnica de ejecución con la que se realizó fue a la cera perdida. Su dibujo recuerda la filigrana y su técnica de repujado o cincelado es excelente, pues parece sugerir los trabajos de ataurique de los marfiles hispano-musulmanes. (Foto 2)

Del último tercio del siglo XVI son las dos magníficas *Jarras* con tapadera, base estrecha y una asa en cada lado, atribuidas al platero Hernando de Ballesteros "el Mozo". Estas jarras de plata fundida, repujadas y cinceladas presentan forma de ánforas con profusa ornamentación, inspiradas en el denominado estilo "romano", cuya superficie está decorada a base de óvalos, cintas planas en forma de roleos y otros motivos geométricos y vegetales encuadrados dentro de pequeños trapecios, destacando en las zonas más salientes una especie de cinturón formado por pequeñas hojas seguidas que divide en dos partes las jarras y en la que aparecen cuatro máscaras de sátiros. Los cuellos están formados por una serie de gallones estrechos y cóncavos, y las tapas con cabujones se rematan en una perinola. Una de las originales que estaba perdida ha sido sustituida en el IAPH por una reproducción



4



5



6

en plata de ley marcada en su interior. Además la doble asa de las jarras tiene forma de tallos vegetales. (Foto 3)

Aunque ninguna de las dos piezas presenta la típica marca de Ballesteros “el Mozo”, una ballesta en diagonal, por su estilo y morfología se pueden asignar a este platero, pues se sabe que además de trabajar para la Colegial fue maestro platero de la catedral hispalense realizando grandes piezas para el cabildo metropolitano y así mismo se le atribuyen otras dos jarras muy similares conservadas en el tesoro de dicha catedral. También consta que en las cuentas del libro de Fábrica de 1588-89 de la iglesia del Salvador, aparece como receptor de varios trabajos como “aderezos” o composturas de piezas de orfebrería de la antigua Colegial<sup>7</sup>.

### El programa decorativo del templo en la época manierista y la construcción de la iglesia barroca. 1590-1679.

A finales del siglo XVI el patrimonio de la antigua Colegial se empieza a enriquecer con obras de los principales artistas del momento, ya sea a través de las hermandades gremiales (guanteros, zapateros, especieros, etc) que se van instalando en la iglesia con sus imágenes titulares y enseres, por iniciativa de particulares con donaciones de obras o por los propios canónigos de la Colegial. Estos últimos realizaron importantes donaciones de bienes y legados testamentarios y fueron en muchos casos los principales impulsores de algunas de las devociones del templo.

A principios del XVII promueven la renovación ornamental de la antigua Colegial para mejorar la deteriorada mezquita adaptada a templo cristiano. Para ello se construyó entre 1609 y 1633 el primer retablo mayor contando con artistas como Miguel de Zumárraga, Juan de Oviedo y Pablo Legot entre otros. Sin embargo, el deficiente estado de conservación en el que se encontraba el edificio provocó la necesidad de construir un nuevo templo que se iniciaría en 1671, financiado mediante limosnas recogidas entre la feligresía con importantes rentas de la Colegial y del propio arzobispado de Sevilla, terminándose su construcción en 1679 pero fracasando por el derrumbe del edificio en este mismo año.

Dentro de este periodo se ha incluido por sus características estilísticas a la imagen de *San Cristóbal*, encargada en 1597 por el gremio de guanteros al escultor Juan Martínez Montañés para ser imagen titular de su cofradía, ubicada en la antigua Colegial. Es una de las devociones que se han mantenido hasta fechas relativamente recientes en la Colegial, lo cual ha influido negativamente en su historia material, al haber sido objeto de numerosas intervenciones que han afectado sobre todo a su excelente policromía. También han sido restaurados el nimbo y el báculo de san Cristóbal realizados en plata repujada<sup>8</sup>.

Posteriormente, en el primer tercio del siglo XVII, se realizó el primer retablo mayor del templo, del cual se conservan el cuadro de La Transfiguración del Señor que



7

ocupaba la hornacina central del mismo y los relieves de *La Adoración de los pastores* y de *La Resurrección*, estos últimos restaurados en el IAPH. Las trazas del retablo las diseñó Miguel de Zumárraga y fue ejecutado por el escultor Juan de Oviedo, quien talló los citados relieves, siendo sus pintores Juan de Salcedo, Juan de Roelas, Vasco Pereira y Pablo Legot, éste último también llevó a cabo labores de policromador. Las obras de ejecución del retablo fueron muy lentas, entre 1609 y 1612 Oviedo llevó a cabo la arquitectura y la imaginería teniendo que transferir entre 1614-15 parte de los relieves del banco a Andrés de Ocampo motivado probablemente por la imposibilidad de cumplir los plazos acordados. En 1621 daba Juan de Oviedo carta de pago y finiquito al mayordomo de la fábrica de la iglesia del Salvador, sin embargo las labores de pintura y policromado se prolongaron hasta 1633. El retraso en la ejecución de las obras de Oviedo unido al traslado a la Corte de Juan de Roelas y los fallecimientos de Juan de Salcedo y Vasco Pereira obligaron en 1631 a hacerse cargo de la obra por partes iguales a Antonio Pérez y Pablo Legot, éste último autor del lienzo central de la Transfiguración del Salvador. Antonio Pérez renunció por lo que Legot finalizó las tareas pendientes en 1633<sup>9</sup>.

Tras la desaparición del retablo mayor con el derribo de la iglesia en 1671 ambos relieves han ocupado diversos lugares en el templo. En la primera década del siglo XVIII quedaron instalados en el retablo que se realizó para el altar de la Virgen de las Aguas, previamente a la inauguración del templo barroco en 1712,



8

utilizando piezas reaprovechadas y elementos de plata. Según la descripción de la iglesia realizada por el canónigo Cristóbal Vega tras su inauguración, los "cuadros" del Nacimiento y la Resurrección se encontraban a los lados del altar de la Virgen. Probablemente fueron retocados entonces como consta en los diversos pagos efectuados por la antigua Colegial entre noviembre de 1711 y febrero de 1712: "las dos tablas, a manera de tabernáculos de medio relieve del Nacimiento y la Resurrección, de renovarlos..."<sup>10</sup>. Se ha comprobado durante su restauración que ambos relieves presentaban numerosos repintes, modificaciones y pérdidas.

El relieve de la Resurrección muestra una composición de estética manierista con la figura de Jesucristo en el centro de la escena cubierto con un manto rojo, con la mano derecha bendiciendo y la izquierda portando un lábaro, rodeado de una nube de querubines. Se encuentra de pie sobre el sepulcro dispuesto en diagonal en la zona inferior de la composición junto al cual descansan tres soldados.

El relieve de la Adoración de los pastores presenta una estética más arcaica, el grupo principal de la escena está en primer plano, el pesebre con el Niño Jesús en el centro, detrás san José de medio cuerpo con las manos unidas en actitud de orar igual que se encuentra la Virgen, situada a la derecha de perfil y arrodillada, y en la izquierda un pastor de perfil llevando una oveja como ofrenda. En un segundo plano aparecen las figuras de medio cuerpo de los ángeles y pastores



9



10



11

entre la mula y el buey delante de unas pilastras que sostienen una techumbre de madera semiculta por unas nubes con tres ángeles portando una filacteria rodeados de querubines. La composición de este relieve recuerda al realizado por Juan de Oviedo, con el mismo tema iconográfico, entre 1592 y 1598 para el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Encarnación de Constantina, Sevilla. El citado relieve que ocupaba la calle central se conserva en el museo Marés de Barcelona al ser destruido el retablo en 1936<sup>11</sup>. Sin embargo, la obra conservada en la iglesia del Salvador muestra una composición más dinámica. (Foto 4)

Como testimonio de las donaciones de obras por particulares en esta época destaca en lo pictórico el lienzo, restaurado por el IAPH, de *Santa María Magdalena* firmado por el pintor Pedro de Campobón Passano, fechado entre 1632 y 1634 que fue donado por Jerónimo Pérez para la capilla dedicada a las santas Justa y Rufina<sup>12</sup>.

Otra de las pinturas sobre lienzo de la primera mitad del siglo XVII intervenida ha sido *La Asunción o Coronación de la Virgen*. Ha estado situada en la pared del fondo de la capilla bautismal de la antigua Colegial. Sobre esta obra no hay datos documentales en ningún inventario de la parroquia del Salvador y probablemente sea una de tantas donaciones ofrecidas a este templo. Es una copia antigua, algo libre de un original del mismo tema de Guido Reni que se conserva en la National Gallery de Londres. Existen otras dos copias, una de mayores dimensio-

nes y con la composición menos alargada conservada en el coro de la iglesia del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce y otra en la colección del sevillano duque de T´Serclaes. (Foto 5)

La escena representa la Asunción de la Virgen que se alza al Cielo en presencia del Espíritu Santo, en un trono formado por nubes y rodeada por un conjunto de ángeles músicos que constituyen una compleja coral. Tras su restauración la obra destaca por su complicada y abigarrada composición y valores cromáticos. Las líneas compositivas dominantes están constituidas por formas cerradas y perfectas creando un círculo, un triángulo y un cuadrado. Por lo tanto el resultado es una composición simétrica, equilibrada y clásica, en la que los distintos y numerosos elementos se van entrelazando armónicamente conformando una compleja sinfonía coral en la que domina sin estridencias la figura de la Virgen María.

La obra está inspirada sin duda en la Coronación de la Virgen, óleo sobre cobre, que se encuentra en Londres, obra firmada de Guido Reni, cuya fecha de realización se puede situar entre 1607 y 1610, y que probablemente llegó a Inglaterra procedente de España. Este lienzo no es una copia literal de la original, se inspira y toma básicamente su composición y la disposición de la Virgen y los ángeles de los que hace su propia interpretación. Posee algunos detalles desarrollados con gran naturalismo y preciosismo como los que presenta las calidades de

las telas de las indumentarias, los instrumentos musicales y otros objetos del cuadro. También hay que señalar la calidad del magnífico marco de madera tallada con aplicaciones doradas que lo realza, pieza de su misma época y restaurado al igual que el conservado en el Monasterio de Santiponce.

### **El mecenazgo del arzobispo Manuel Arias y el proceso de enriquecimiento ornamental tras la reconstrucción del nuevo templo. 1679-1712.**

En este periodo se produce la reconstrucción del nuevo templo que respetó la planimetría del edificio hundido, realizando posiblemente su traza José Granados que fue en 1696 sustituido por Leonardo de Figueroa. En 1712 finalizó definitivamente el edificio gracias al mecenazgo del arzobispo don Manuel Arias y Porres. Tras la terminación del templo, que dio pie a fastuosas fiestas de inauguración celebradas el día 26 de febrero de 1712, se comenzó un nuevo ciclo de actividades artísticas para paliar las deficiencias ornamentales de la iglesia, encargando los propios capitulares y devotos de la feligresía numerosas esculturas, pinturas, platería y tejidos con destino a decorar las diversas capillas. Las obras restauradas por el IAPH, la mayoría del siglo XVII, son un ejemplo de ello.

Ya se ha comentado como los canónigos fueron los impulsores de determinadas devociones financiando la realización de imágenes y enseres para el culto, como ocurrió a finales del XVII en la Colegial con la imagen de san Fernando o la devoción a la Inmaculada o a santa Bárbara. En 1671 se celebraron las fiestas de canonización del rey san Fernando en la Catedral de Sevilla, para lo cual contaron con una imagen del santo realizada por Pedro Roldán. La Colegial del Salvador siguió el mismo ejemplo, la figura del rey está estrechamente relacionada con este templo y la Virgen de las Aguas. Así que el canónigo Fernando del Bosque costeó una escultura de *san Fernando*<sup>13</sup>. Según se relata en la sesión de 29 de mayo de 1699 de las actas capitulares, la realizó Antonio Quirós y fue estofada y policromada por Francisco Meneses Osorio, policromía que conserva en la actualidad. Al no estar concluidas todavía las obras del nuevo templo, la escultura se guardó en un cajón de cedro con su cerradura, forrado por dentro con un tejido adamascado. Se dice también que fue trasladada a la iglesia con gran solemnidad desde la casa de Francisco Meneses Osorio el día de la Ascensión y que la imagen es de cedro. Pero en el inventario de los bienes de la Fábrica se refiere que la madera es de ciprés no de cedro<sup>14</sup>. Sin embargo, durante la intervención de la escultura en el IAPH se ha podido comprobar que está realizada en madera de pino. Antonio Quirós se basa para su ejecución en la talla realizada por Pedro Roldán para la Catedral de Sevilla, pero el resultado es una composición algo rígida. Hasta los años 1760-1767 no se construyó el retablo dedicado al santo cuya labor corrió a cargo del tallista José Díaz.

También en 1699 consta que el canónigo José Fernando de León y Ledesma encargó una imagen de *La Inmaculada Concepción* de talla, dorada y estofada

con su corona de plata imperial para el banco del altar del antiguo trascoro, cuando estuvo situado el coro de la iglesia en el centro de la misma. Esta escultura de la Inmaculada Concepción es la que preside actualmente el retablo mayor del Salvador<sup>15</sup>.

La devoción a santa Bárbara surgió en los años finales del periodo de reconstrucción del templo barroco. En 1694 fue el canónigo, sochantre de la antigua Colegial, e impulsor del culto a esta santa, Esteban de Bustamante, quien solicitó colocar en la Sacristía un cuadro de Santa Bárbara, cuyo lienzo luego se fue enriqueciendo con numerosas joyas. Al no poder obtener esta imagen una capilla en el nuevo templo, tuvo que compartir el altar de la Virgen del Rosario<sup>16</sup>. Entre los enseres que el promotor de este culto encargó dedicados a esta devoción se encuentra el *relicario de Santa Bárbara*, restaurado en el IAPH, realizado en plata de ley bañada en oro a fuego y cristal de roca. Este relicario se compone de una caja acristalada, simulando un templete, que contiene la reliquia en su interior. El pie que lo sostiene tiene el nudo realizado con cristal de roca rodeado de unas asas de metal como el resto del relicario. En el remate de la caja se encuentra una bola del mundo de cristal de roca con una cruz, símbolo de la parroquia. (Foto 6)

Esta pieza no presenta marcas, Sanz Serrano la dató en la primera mitad del siglo XVI<sup>17</sup>. Sin embargo, Gómez Piñol comenta que en las Actas Capitulares del año 1703 se presentó en cabildo la venerable reliquia del brazo de santa Bárbara que según consta se había traído de Roma. Y al año siguiente ya se había terminado el relicario como indica su promotor Esteban de Bustamante "con la mayor decencia que he podido"<sup>18</sup>. Esto hace pensar que debió realizarse a principios del siglo XVIII reaprovechando posiblemente otras piezas existentes. Al realizar su análisis morfológico y estilístico se aprecian en la base diferentes elementos decorativos que podrían corresponder a épocas distintas. Además hay que destacar que algunos de esos motivos decorativos están añadidos a la pieza mediante tornillos, como se aprecia por el reverso de la misma.

Otro testimonio de las donaciones de particulares es la pintura sobre tabla que representa un *Ecce Homo*. Es una obra donada un mes antes de la inauguración del templo, el 19 de enero de 1712, por el mercader Luis Blanco para el banco del retablo de las santas Justa y Rufina como el cuadro de la Magdalena antes citado. Los resultados del proyecto de restauración de esta obra han revelado una serie de datos respecto a sus características técnicas, morfológicas y estilísticas que permiten relacionar su origen con la escuela de pintura flamenca de finales del siglo XVI o principios del XVII, aunque no es hasta el siglo XVIII cuando se incorpora a la colección de bienes de la iglesia<sup>19</sup>.

Por el contrario no se conocen datos de la procedencia del lienzo *San Millán de la Cogolla en la batalla de Simancas* que se encontraba en la sacristía de la antigua Colegial del Salvador. Posee la siguiente inscripción en la parte inferior, rea-

lizada con toda probabilidad a finales del siglo XIX, *“El Señor San Millán del orden de San Benito en la batalla de Simancas mató ochenta mil moros celébrale su fiesta Nuestra Madre la Iglesia a los doze de noviembre”*. El lienzo no figura en los inventarios antiguos de la iglesia del Salvador habiendo sido donado al templo al menos antes de 1848, ya que se cita por primera vez en un borrador de inventario de cuentas de Fábrica de 1852, en el archivo del Palacio Arzobispal<sup>20</sup>. (Foto 7)

En el lienzo se muestra a San Millán a caballo, con armadura y revestido con el hábito benedictino armado con una espada y guión blanco con cruz roja. Y al frente de las tropas cristianas, luchando contra los musulmanes que aparecen a sus pies arrollados por su caballo blanco. Los enemigos se representan como agitados y despavoridos, revueltos entre sus gallardetes, escudos, turbantes y espadas bajo las patas del animal encorvetado que corre a galope.

Es una obra de interesante factura de autor desconocido, próximo a Llanos Valdés y de la segunda mitad del siglo XVII, de correcto dibujo, buen colorido y magnífica perspectiva espacial y luminoso paisaje que sugiere el campo de batalla abierto en la contienda, donde aparecen figuras y notables efectos de lejanía. En segundo plano, el ejército cristiano avanza con lanzas y banderas, contemplando la atropellada huida de los sarracenos hacia las montañas que aparecen en la zona de la derecha. Además, hay que tener en cuenta como claro precedente, el gran lienzo de fray Juan Rizi para el retablo mayor del monasterio de san Millán de la Cogolla, representado a este santo en la batalla de Hacinas. También la composición de la escena puede provenir del episodio semejante de Santiago matamoros en la batalla de Clavijo. Así mismo se ha intervenido su marco tallado y dorado que corresponde con la época del lienzo, un claro ejemplo del clásico marco español con molduras en las esquinas y zonas centrales.

Tampoco se tienen datos del origen de las espléndidas pinturas que representan las *Cabezas degolladas de San Pablo y San Juan Bautista*. Se encuentran firmadas por don Sebastián de Llanos Valdés (1605-1677) y fechadas en el año 1670, y han estado situadas en la sacristía de la iglesia del Salvador desde siempre.

Fue Llanos Valdés un consumado especialista en la realización de pinturas con el tema de cabezas cortadas de santos cuya iconografía tuvo una gran aceptación en la devoción popular del siglo XVII. Estas dos representaciones de la Decapitación de San Juan Bautista y San Pablo forman pareja, y por su calidad pictórica pueden considerarse como unas de las mejores representaciones de este tipo de obras salidas de sus pinceles. Normalmente las cabezas cortadas que realizó Llanos Valdés aparecen situadas en una bandeja colocada sobre una mesa con mantel, en el interior de una estancia en penumbra de la que destaca fuertemente iluminado el rostro del santo. Sin embargo, estas dos cabezas están directamente apoyadas sobre el suelo. En la degollación de san Pablo resalta

intensamente el patetismo de su semblante al destacar la luz sobre la minuciosa descripción que el pintor realiza de la frente con sus arrugas, los ojos entrecerrados y la boca entreabierta<sup>21</sup>. (Foto 8)

De claro estilo tenebrista y sentimiento patético son los dos cuadros, considerados como de las mejores versiones de este tema de martirio, tan sentido por la piedad contrarreformista del momento. Llanos estuvo influenciado por los pinceles de creadores tan importantes como Valdés Leal, Zurbarán y Murillo. La intervención llevada a cabo ha recuperado dos obras de espléndida ejecución y acentuado patetismo, representativos de la influencia tenebrista en la escuela sevillana.

Además podría encuadrarse en este periodo, hacia la segunda mitad del siglo XVII, una pequeña imagen de la *Inmaculada Concepción* de madera policromada y estofada, cuya ubicación original se desconoce, situada antes de la intervención en la Colecturía. La Virgen está de pie sobre una media luna con los extremos hacia arriba y tres querubines, debajo de los cuales se encuentra la talla de un dragón. (Foto 9) Presenta una equilibrada composición con las manos unidas y ligeramente desplazadas hacia la izquierda e inclina la cabeza hacia el lado contrario. Lleva el cabello largo con la raya en el centro y caído sobre los hombros en mechones ondulados enmarcando el rostro de forma ovalada y facciones pequeñas. Va vestida con una túnica blanca y un manto azul, como recomienda Francisco Pacheco en su tratado, según la visión de sor Beatriz de Silva<sup>22</sup>. El manto se dispone sobre los hombros, cruza por delante debajo del brazo derecho, creando un amplio pliegue, descansando el extremo sobre el brazo izquierdo. Por este lado el manto se abre y cae en plegado vertical. Como refiere Gómez Piñol reproduce el esquema implantado por Martínez Montañés en la escultura del mismo tema iconográfico conocida popularmente como “La Cieguecita” realizada para la Capilla de los alabastros de la Catedral de Sevilla entre 1628 y 1631<sup>23</sup>. Sin embargo, la composición de la talla del Salvador muestra un mayor dinamismo que el de la imagen montañesina por lo que podría datarse en la segunda mitad del siglo XVII.

Se datan también en este siglo XVII *tres bandejas de plata* o platos petitorios pertenecientes al ajuar litúrgico de la antigua Colegial, una de ellas está atribuida al platero Nicolás Cárdenas. La técnica en la que están realizadas es de repujado y presentan una aleación de plata muy alta, son circulares y sus centros se elevan levemente y miden aproximadamente 50 cm. Este tipo de objetos son los más abundantes en la orfebrería barroca sevillana de la primera mitad del siglo XVII y su estilo se puede considerar tardo manierista<sup>24</sup>.

Las tres bandejas restauradas en el IAPH no son exactamente iguales y su ornamentación en general presenta los mismos motivos decorativos propios de esta época y estilo decorativo, como esmaltes, tallos planos con formaciones de “ces”, óvalos, gallones repujados en el centro y guirnalda de flores y frutas.



12



13



14

En una de las bandejas se han encontrado dos piezas en el tondo central unidas por remaches de plata. Otra de las bandejas presenta en esta misma zona central por el anverso una decoración vegetal, y por el reverso aparece un escudo inciso posiblemente relacionado con el donante de la pieza que representa una cimera con un cuarteado donde aparecen unos montes y unas ocas. Este escudo podría pertenecer a la familia Montes de Oca. (Foto 10)

También forma parte del ajuar litúrgico de ésta época un conjunto de *vinajeras* de plata compuesto por dos pequeñas jarras, una campana, una cuchara y una bandeja. No presentan ninguna marca pero por las características de la pieza podrían encuadrarse en el siglo XVII. Las jarras tienen unas asas con motivos de roleos, llevan unas tapaderas decoradas, una con la figura de una rana, es la dedicada al agua, y otra con un racimo de uvas, la dedicada al vino. Se encuentran decoradas con ornamentación vegetal incisa y además ambas jarras presentan el emblema de la antigua Colegial, la bola del mundo coronada por una cruz, (Foto 11) por lo que no hay duda que fueron realizadas expresamente para completar el ajuar litúrgico de la iglesia en esta época.

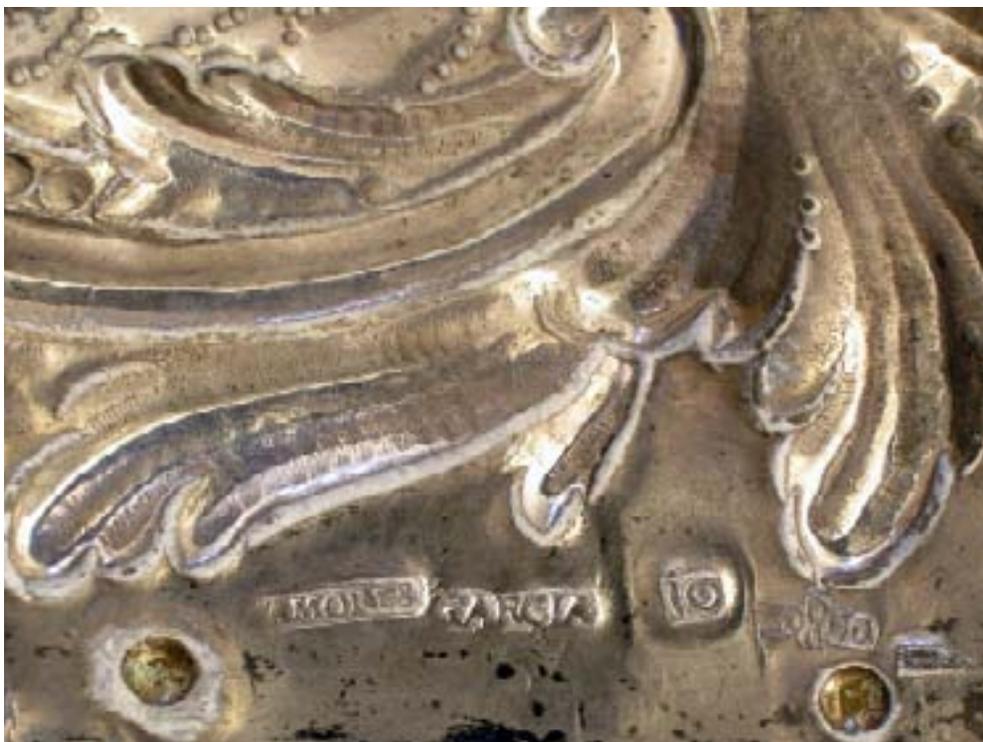
### La culminación de la ornamentación del templo y la posterior supresión de la Colegial. 1712-1852.

A esta etapa, sobre todo al siglo XVIII, corresponde la mayor parte de los bienes culturales que han sido incluidos en el programa de conservación-restauración

por su calidad y cantidad. Entonces se quiso enriquecer la ornamentación del edificio de la Colegial con la construcción de cuatro extraordinarios retablos de los que tres se conservan en su ubicación original: el retablo mayor, el retablo-pórtico de la capilla sacramental, y el retablo-camarín de la Virgen de las Aguas, habiendo desaparecido en 1905 por un incendio el retablo del interior de la capilla Sacramental. Además se realizaron otras obras artísticas de prestigiosos artífices como Cayetano de Acosta, José Montes de Oca, Juan Ruiz Soriano, Diego Gallegos, Eugenio Sánchez Reciente, etc.

En el siglo XVIII se produce un fuerte auge en las distintas devociones que ya existían en el templo, representadas a través de esculturas o pinturas que en algunos casos perduraban desde los tiempos de la antigua mezquita colegial y en otros se hacen nuevas. Se ha podido comprobar mediante las restauraciones de varias obras en el IAPH como la pervivencia del culto y devoción a algunas imágenes ha repercutido en la historia material de las mismas transformándolas y modificándolas para actualizar su estética de acuerdo con la nueva ornamentación de la iglesia.

Entre las obras ahora renovadas en el XVIII se encuentran el lienzo de *La Virgen de la Antigua* y la escultura del *Arcángel san Miguel*<sup>25</sup>. La primera es una obra atribuida a Juan Ruiz Soriano realizada en la primera mitad del siglo XVIII. Durante su intervención en el IAPH se ha comprobado a través de los exámenes radiográ-



15

ficos la existencia de una pintura más antigua debajo de la que se ve actualmente, donde se representa también una Virgen con dos ángeles a los lados. La devoción al arcángel San Miguel representado en una imagen escultórica ya existía en la iglesia del Salvador durante el siglo anterior, actualmente ubicado en el ático del retablo de Santa Ana. Es probable que en el siglo XVIII se acrecienta su devoción y quizás por éste motivo se renueva la imagen, como reflejan los cambios estéticos de los que ha sido objeto la escultura, y se mantiene su capilla con nuevo altar en la reconstruida iglesia barroca. Los ángeles situados en los laterales del retablo da la Virgen del Rocío podrían ser los arcángeles san Rafael y san Gabriel del denominado en los inventarios del XIX *altar de los tres ángeles*.

En otros casos esa pervivencia del culto y el aumento de su devoción produjo la sustitución de la imagen devota, como ocurrió con la figura de Santa Ana titular de la Hermandad del gremio de los especieros de la que consta su existencia en el siglo XVII, con capilla propia en el antiguo templo demolido en 1671. Ésta imagen fue sustituida por el grupo escultórico compuesto por *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña*. Junto a este grupo escultórico, san Joaquín, san Antonio de Padua y san Miguel, completaban el retablo dedicado a esta santa. La figura del arcángel san Miguel ocupaba el lugar original de la talla de san Pedro, ubicada esta a su vez en la sacristía. Todas estas imágenes forman parte del retablo dedicado a dicha santa y han sido restauradas en el IAPH. El grupo escul-



16

tórico que preside el retablo fue atribuido por Torrejón Díaz al escultor José Montes de Oca fechando su ejecución hacia 1740<sup>26</sup>. Gómez Piñol adelanta su datación a la primera década del siglo XVIII basándose en el dato del acta capitular de julio de 1714, donde el sacristán mayor Pedro de Aguilar, devoto de la santa, refiere que había hecho una imagen nueva de Santa Ana y un retablo con los trozos del que tenía la congregación del Rosario. Gómez Piñol también relaciona las esculturas de san Pedro que se ubicaba en la hornacina superior del retablo y la de san Antonio con la producción de Montes de Oca<sup>27</sup>. A esto hay que añadir que la imagen de san Joaquín también presenta los grafismos de la producción del citado escultor. (Foto 12)

La imagen de santa Ana y la Virgen ha sido objeto de una restauración anterior que modificó su policromía, sobre todo los estofados de las vestimentas y que trasformó tanto el sillón donde está sentada la santa, como la peana de ambas imágenes. Estas modificaciones debieron producirse en 1906 según consta en una inscripción que presenta el respaldo del sillón de santa Ana<sup>28</sup>.

El grupo escultórico es la representación de santa Ana como maestra de María a la cual está enseñando a leer. En los siglos XVII y XVIII se produce un resurgimiento de la devoción a santa Ana y la representan como maestra de la Virgen. El tema iconográfico no es nuevo pero en esa época se repitió con mucha frecuencia por

la dimensión intimista y familiar de lo representado y sobre todo por la gran difusión de la ciencia y la cultura que en el siglo XVIII promulgaban las Academias. La Virgen Niña aprendiendo a leer, además de santificar la enseñanza y el aprendizaje, constituía un modelo para la sociedad ilustrada del momento<sup>29</sup>.

Esta iconografía fue representada por Montes de Oca en otras ocasiones, en 1726 realizó una santa Ana con la Virgen Niña para la iglesia de las Virtudes de La Puebla de Cazalla, y también se le atribuye la ejecución hacia 1740 de las tallas de santa Ana enseñando a leer a la Virgen del antiguo hospital de san Juan de Dios en Morón de la Frontera (Sevilla)<sup>30</sup>.

Las figuras de la iglesia del Salvador crean una composición piramidal, santa Ana sentada en un sillón alarga los brazos hacia la Virgen mostrando el libro que porta en su mano izquierda. Se observan en ambas grafismos propios de las obras de Montes de Oca, en concreto la forma de resolver la composición de manera reposada y estática huyendo de las actitudes violentas y el excesivo dinamismo imperantes en la imaginería de esa época. Los rostros presentan rasgos acusados, la nariz suele ser recta, los globos oculares abultados y el surco nasolabial marcado. Pero el rasgo distintivo de sus rostros femeninos es un profundo hoyuelo en la barbilla. Estas imágenes de la iglesia del Salvador son muy semejantes a las citadas de Morón del mismo tema iconográfico, también restauradas en el IAPH. Presentan incluso la misma técnica de construcción realizada mediante la adición y superposición de numerosas piezas de madera y no a partir de un solo tronco que se va desbastando. (Foto 13) Durante su proceso de intervención se pudo constatar la citada autoría de las imágenes de Morón, tras localizarse un documento dirigido al escultor y fechado en 1724 en el interior de la cabeza de la escultura de la Virgen. Por lo tanto las imágenes del Salvador, según los datos que hasta hoy se conocen sobre las obras de Montes de Oca, podría ser la primera de los tres grupos escultóricos que realizó con esta iconografía.

La colección artística del templo se enriqueció también en el XVIII con la incorporación de un retablo que perteneció a la iglesia jesuítica de la Anunciación y fue traspasado a la antigua Colegial en 1769. Este retablo actualmente desmembrado estaba realizado en madera y plata, algunas de cuyas piezas todavía se conservan como parte del altar del Señor de la Pasión y otras ubicadas por varias zonas de la iglesia. Algunas de éstas últimas han sido restauradas en el IAPH como el relieve de *La Anunciación* tallado por algún discípulo o seguidor del escultor Pedro Duque Cornejo para el retablo de plata realizado en la primera mitad del siglo XVIII por el platero Tomás Sánchez Reciente<sup>31</sup>.

También debieron formar parte de este retablo los bustos de madera policromada que representan a *San Leandro* y *San Isidoro* cuya autoría se desconoce. (Foto 14) Llevan como indumentaria una capa pluvial y están tocados con mitras también de madera policromadas por el reverso con una lámina de plata

en el anverso. Representan a san Isidoro, ubicado en el lado de la Epístola del altar mayor y lleva pintado en la capa pluvial las figuras de san Pedro y san Pablo en los frentes del orfe y a san Leandro, ubicado en el lado del Evangelio, lleva las figuras de Santiago peregrino y san Andrés en el frente de su capa las cuales están ornamentadas también con una decoración floral propia de la estética barroca del siglo XVIII. Aunque las tallas guardan bastante parecido, el rostro de san Leandro muestra unas facciones más duras que el de san Isidoro. Los bustos descansan sobre unos pedestales que les sirven de peana y son expositores de reliquias procedentes del altar de plata jesuita traspasado a la Colegial. Estos expositores de reliquias están realizados en plata repujada sobre alma de madera, no presentan marcas pero debieron ser realizados como el resto del retablo y altar por el platero Tomás Sánchez Reciente en la primera mitad del siglo XVIII<sup>32</sup>. El citado platero alcanzó la maestría el año 1728, en 1730 fue nombrado platero real y posteriormente en 1751 fue designado director de la Casa de la Moneda de Santa Fé de Bogotá, donde murió. Su hijo Eugenio, también platero, siguió trabajando en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII<sup>33</sup>.

Por el contrario las láminas de plata de las mitras sí presentan unas marcas que permiten conocer la autoría de las piezas. Las inscripciones son: AMORES, García 10, NO&DO y el símbolo de la Giralda. (Foto 15) La primera marca corresponde al orfebre Juan de Amores, la segunda y el número 10 al marcadador de plata José García Díez, la leyenda NO&DO y la giralda pertenecen al escudo de Sevilla y son las marcas de la ciudad donde fue realizada. Según Cruz Valdovinos el citado marcadador fue el primero en emplear en la platería sevillana la doble marca de la localidad. García estuvo trabajando en la contrastía entre 1785 y 1809, por lo tanto el número 10 no puede ser la fecha 1810, podría ser más bien el segundo apellido<sup>34</sup>. En 1809 se encuentra datado el portaviático de la parroquia sevillana de Santa Ana con las mismas marcas de García 10 y NO&DO<sup>35</sup>.

El platero autor de las mitras, Juan de Amores, es el mismo que en 1802 realizó unos nuevos pedestales con un alma de madera y plata reaprovechada de un viejo frontal para estos expositores de reliquias, sustituyendo a los que tenían entonces cuando estaban ubicados en la Capilla Sacramental al encontrarse en mal estado, según consta en las Actas Capitulares del citado año<sup>36</sup>. Los pedestales nuevos están situados actualmente a los lados del altar del Señor de la Pasión.

Las mitras no están fechadas aunque podrían haber sido realizadas a principios del siglo XIX. Presentan una decoración propia de esa época, sobre un fondo de escamas se organiza una ornamentación con diversos motivos repujados, en el centro aparece un óvalo rayado y alrededor ramas y "ces" vegetales que derivan en rocallas de las que surgen unas guirnaldas con pequeñas rosas.

Una de las empresas artísticas más importantes de este periodo es la construcción del retablo mayor financiado a diferencia del primero por la aportación económica de particulares. A finales de 1769 dos mercaderes sevillanos, Manuel Paulín Cabezón y su yerno Francisco Javier Carasa, ofrecieron al cabildo de la antigua Colegiata del Salvador financiar la construcción, cuya ejecución se encargó en 1770 a Cayetano de Acosta, quien había realizado anteriormente (1753-1760) el retablo interior y el de la portada de la Capilla Sacramental de esta iglesia, sufragados también por los citados comerciantes. Su construcción comenzó al año siguiente y en 1774 ya se estaba dorando, pero no se inauguró hasta el 25 de marzo de 1779. El 19 de febrero de ese año los herederos de Paulín habían decidido también financiar la puerta de plata del sagrario, pieza restaurada en el IAPH, y los trabajos de reorganización del presbiterio<sup>37</sup>.

El IAPH ha intervenido en cuatro esculturas de madera policromada y estofadas que debieron ser realizadas en este periodo de la construcción del retablo y ornamentación del presbiterio. Son las dos monumentales imágenes de madera policromada de los *Ángeles lampadarios* del presbiterio y las pequeñas tallas de *San Agustín* y *San Jerónimo* procedentes del manifestador. (Foto 16) Los ángeles son dos magníficas esculturas que por sus características morfológicas y estilísticas bien podrían relacionarse con la producción del escultor y retablista portugués autor del retablo, Cayetano de Acosta<sup>38</sup>.

También sufragado por los herederos de los citados comerciantes se realizó en 1779, como ya se ha comentado, la *Puerta del Sagrario* del retablo mayor. Está ejecutada en plata fina repujada sobre alma de madera. Presenta numerosas marcas en la puerta pero están muy desgastadas y no es posible identificarlas. Durante su restauración se ha podido comprobar que el metal presenta las características de la plata americana que no lleva cobre entre sus componentes y eso la hace más frágil. Esto podría plantear una hipótesis sobre su procedencia.

Además se ha restaurado otra serie de obras de esta época de influencia murillesca cuyo origen se desconoce, como los lienzos de san Pedro y una Inmaculada, más una escultura de un Crucificado de marfil. El lienzo que representa a *San Pedro apóstol*, de más de medio cuerpo y mirada al frente, es una obra anónima que por su morfología y estilo se puede fechar hacia mediados del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Su estilo posee una gran influencia de los grandes maestros del barroco sevillano especialmente de Francisco de Zurbarán y sus seguidores por la serie de apóstoles que realizaron no solo para Andalucía, sino también para América.

La figura de San Pedro es una de las fundamentales en el mundo católico. Es "El Príncipe de los Apóstoles", cabeza de la Iglesia, y punto de partida del Papado, su imagen es una de las que con más frecuencia suele encontrarse, tanto el devoto como el simple amante del arte o el curioso de la iconografía.

Las fuentes literarias fundamentales que proporcionaron a los artistas los temas y episodios de la vida y leyenda del Apóstol son, en primer lugar, Los *Evangelios*, en los que la persona de Simón, llamado *Kephas*, es decir, "piedra" en griego, y *petrus* en latín, aparece estrechamente ligada a la de Cristo, acompañándole casi en toda su vida pública y en los *Hechos de los Apóstoles*, que se ocupan de él después de la desaparición de Jesús.

Tras la Reforma, el mundo católico insistió con vehemencia en la devoción al apóstol en contraposición al mundo protestante, en el que se negaba su primacía apostólica y su papel de vicario de Cristo, transmisible a los Papas, sus sucesores. La entrega de las llaves por Cristo al Apóstol fue entonces repetidamente representada. Los diversos Flos Sanctorum que se prodigan durante los siglos XVI y XVII contribuyeron aún más a difundir su historia y su leyenda, y a propiciar su imagen, esculpida o pintada.

El tratadista y pintor Francisco Pacheco, en su *"Arte de la Pintura"*, retoma las palabras del padre Ribadeneira para describir al Apóstol: "fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz remachada, y no muy viejo aunque de más edad que San Pablo, y de menos que San Andrés, su hermano. Ha de tener la túnica azul (color de la melancolía), ceñida, y el manto amarillo-anaranjado o de color ocre (color del pontífice), como lo muestra el retrato"

La obra pictórica presenta un dibujo muy marcado y un cromatismo adecuado para el tema representado, en la parte inferior presenta una inscripción con el nombre del Apóstol "*S. Petrus*". Además, se ha restaurado su marco todo dorado, con gran labor de tallas con temas vegetales y de rocallas. (Foto 17)

*La Inmaculada* conservada en la iglesia del Salvador no se cita en ningún inventario, ni esta firmada ni fechada. Solo se ha atribuido muy recientemente al pintor Francisco Meneses Osorio, el discípulo más cercano y directo de Murillo. En esta obra se plasma uno de los prototipos de belleza de las Inmaculadas murillescas quizás a la que más se acerque sea la llamada *La Colosal* que actualmente se conserva en el museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Convento casa-grande de San Francisco de dicha capital.

La composición de la obra se centra en la presencia de la Virgen con túnica blanca y manto azul rodeada de una nutrida corte angélica que jubilosa se mueve a su alrededor. Impulsada hacia lo alto María se integra en la gloria celestial con gran emoción y recogimiento, aspectos que reflejan su rostro y su mirada. También demuestra el recato típico de las Inmaculadas de Murillo por la disposición de las suaves manos cruzadas sobre su pecho. Asimismo los ángeles son cogidos del maestro pero con ciertos escorzos algo duros pero bien resueltos.

Al mismo tiempo que el pintor ha captado un armonioso movimiento en la figura de la Virgen, en el proceso de elevarse hacia el cielo, a través de una vibrante ondulación, destaca en ella la sensación de espiritualidad triunfal que el cielo otorga a sus elegidos, triunfo que se engrandece con la modestia de su condición y la insuperable sensación de candor y hermosura que se ha plasmado en sus rasgos. El cuadro está terminado en arco de medio punto con moldura semicircular y estuvo colgado encima de la puerta que comunica el corredor de la sacristía con la iglesia<sup>39</sup>. (Foto 18)

Se conserva también en la sacristía una imagen de *Cristo Crucificado*, realizada en marfil que representa un modelo muy repetido en el siglo XVIII, Jesucristo vivo clavado por tres clavos a una cruz plana de madera, rematada con cantoneras de plata.

Otra pieza de platería importante del Salvador es su *Cruz parroquial* que se puede encuadrar dentro de las denominadas cruces de cristal de roca o cruces-relicarios, pues su estructura metálica de sección rectangular con cristales y bisagras permite introducir reliquias. Parece que esta obra en su origen la realizó el platero Cristóbal Cornelio de Conique sobre 1633 y que posteriormente fue modificada por Luis de Acosta en 1661 que la doró y le añadió "ángeles y balaustres"<sup>40</sup>. En 1663 el platero Birto reparó la cruz de cristal, y por último la intervino Diego Gallego a principios del siglo XVIII, dándole el aspecto que presenta en la actualidad. La cruz es de tipología griega con los brazos planos y ensanchados en sus extremos, además presenta restos de esmaltes con el símbolo de la esfera con la cruz de la Colegial y cabeza de ángeles. El mango presenta una ornamentación plana con roleos y óvalos que se alternan con cardina, más una gruesa manzana de metal con querubines y guirnaldas. Superpuesta a ésta, otra manzana de cristal en forma piriforme rodeada de cuatro asas florales, y sobre esta otro nudo cuadrangular de cristal rodeado de balaustres y dos cabezas de ángeles con alas<sup>41</sup>. (Foto 19)

Finalmente en 1852 se suprimió el carácter de Colegial quedando el Salvador reducido a una parroquia más de Sevilla. En este siglo se incorporaron diversas hermandades al templo, entre ellas la Hermandad de la Virgen del Carmen, de cuyos enseres algunos han sido restaurados por el IAPH. Esta hermandad quedó instalada en esta iglesia en el año 1822 en una capilla situada en el ángulo izquierdo de la fachada principal. Anteriormente se encontraba ubicada en uno de los soportales de la calle Sierpes próximos al Salvador, pero la casa en cuya fachada se encontraba su altar fue derribada en 1820 quedándose sin sede por lo que la cofradía buscó un alojamiento cercano y obtuvo permiso para instalarse en la Colegial. Sus primeras reglas, que datan de 1731, fueron renovadas posteriormente entre 1797-98, cumpliendo así la orden del Consejo de Castilla que solicitaba la revisión de las reglas de todas las cofradías del reino. Precisamente este *Libro de Reglas de la Hermandad del Carmen*

ha sido restaurado en el IAPH al igual que una pequeña pintura sobre lienzo que representa a *La Virgen del Carmen* procedente de la puerta de un sagrario que podría ser también de la citada Hermandad. (Foto 20)

*La gran devoción a la Virgen de las Aguas*. Se ha estudiado de manera independiente a las otras devociones del templo por la relevancia que ha tenido en la historia del mismo desde la fundación de la Colegial. La devoción a la Virgen de las Aguas, cuyo culto estuvo impulsado principalmente por los canónigos, tuvo su mayor auge especialmente en el siglo XVIII. En 1720 se llevó a cabo por parte del cabildo Colegial la renovación devocional a esta imagen creándose un nuevo camarín, un oratorio privado y retablo interior, más otros enseres y objetos litúrgicos relacionados con la Virgen de las Aguas algunos de los cuales han sido ahora restaurados.

Una de las obras más importantes de su patrimonio es el *Libro de Reglas de la antigua Hermandad de la Virgen de las Aguas*. Está constituido por 94 folios la mayor parte de ellos en pergamino manuscrito e iluminado y a partir del folio 61 en soporte de papel de fabricación artesanal, todo ello encuadrado a plena piel ornamentada con gofrados. Los principales contenidos se localizan en el bloque del pergamino que se inicia con una serie de iluminaciones, algunas de ellas se ha podido comprobar durante su restauración que pertenecen a diversas cofradías del templo ya desaparecidas. Además, se ha constatado que la mayor parte de los modelos iconográficos y rasgos estilísticos presentes en el código, coinciden con los de otras obras similares del contexto sevillano del siglo XVII. La encuadración de estilo renacentista se encuadra en el primer o segundo tercio del XVI y las iluminaciones entre los siglos XV y principios del XVII<sup>42</sup>.

Entre las piezas ornamentales del camarín destaca sobre las demás el magnífico *frontal del altar de la Virgen de las Aguas*, que se encontraba ubicado en el altar mayor de la iglesia, y está realizado en plata repujada y latón sobre alma de madera. Durante su intervención se ha constatado que está ejecutada mediante piezas reaprovechadas de otro altar. En 1756 el platero Eugenio Sánchez Reciente realizó la plancha central reutilizando a su vez para los laterales otro frontal que había hecho en 1700 Diego Gallego. Más recientemente en la década de los años 60 del siglo XX, se ha documentado una restauración que consistió en el injerto de varias piezas de latón donde se había perdido la plata<sup>43</sup>.

Además existe un *Calvario*, ubicado en el oratorio del camarín, formado por un Crucificado de alabastro con la cruz y peana del mismo material, las imágenes de la Virgen Dolorosa y san Juan realizadas en madera policromada y una urna tallada en madera dorada. De todo el conjunto destaca el Crucificado que fue donado por Diego Pérez de Baños, su hermano Juan Manuel sufragó la urna tipo retablo que lo enmarca. Se desconoce la fecha de realización pero pudo estar instalado en el oratorio antes de su inauguración en 1727. La escultura del Cristo es una talla de gran calidad técnica, realizado en alabastro policromado al igual que



17



18



19

Reglamento de la Hermandad de Nuestra Señora de la  
Calle de la Cruz que se celebra en esta Ciudad de  
la Sierra de esta Ciudad de Sevilla, aprobado por el  
y Superior Consejo de Castilla en el año de 1797. siendo  
primero de sus señores don Juan Lopez de...

20



21



22

su peana donde están representados los símbolos de la Pasión (clavos, tenazas, escaleras, etc). Por sus características morfológicas y estéticas se podría situar su ejecución en el primer tercio del siglo XVIII como indica Gómez Piñol<sup>44</sup>. A lo que hay que añadir también tras su análisis estético que la imagen presenta características de la imaginaria barroca italiana. (Foto 21)

Hay que destacar también la restauración de dos de los ajuares de la indumentaria de la imagen de la Virgen conocidos por el color de su tejido, uno denominado ajuar rojo y otro blanco. El *Ajuar rojo* se compone de un manto para la Virgen de las Aguas y una capa para el Niño. El Manto Rojo de la Virgen de las Aguas aunque se desconoce quien lo encargó y que taller lo confeccionó y bordó, por sus características estilísticas y morfológicas se puede fechar entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Además, del manto de la Virgen también se ha restaurado la pequeña capa que viste el Niño Jesús del mismo conjunto, piezas confeccionadas en terciopelo de seda roja y bordadas en hilo metálico dorado y otros elementos decorativos. Las dos obras textiles están diseñadas con una ancha cenefa bordada constituida a su vez por motivos florales y vegetales, que poseen algunos objetos ornamentales que lo enriquecen como espejuelos o pedrerías, pequeñas chapas doradas y lentejuelas, siendo sus perímetros rematados por una blonda de encaje metálico calada. El estado que presentaba el manto se debe a la propia morfología de la obra,



23

estando confeccionada por su funcionalidad, con una gran abertura central que permite ubicarlo sobre el asiento de la Virgen de las Aguas. (Foto 22)

El *Ajuar blanco* o procesional de la Virgen de las Aguas está confeccionado en lamé de plata con bordados de hilos metálicos dorados, sedas de colores y otros elementos decorativos. Este conjunto de piezas textiles está compuesto por un manto, dos sayas, se supone que una para la parte delantera de la imagen y otra para la caída trasera del trono o asiento de la Virgen y una especie de pecherín o parte superior del vestido con sus dos mangas. Es probable que este ajuar tuviera más piezas, como la indumentaria del Niño Jesús que porta la Virgen, pero no nos ha llegado en la actualidad. Estas piezas fueron donadas por don Juan Manuel Fernández García y se estrenaron en 1803. Por su confección y estética es un ajuar importante ya que recuerda a los bordados de tipo cortesano y además en el reverso de la tela base se encontró durante su restauración en el IAPH, una estampación de claro signo real. Su ornamentación está formada por medio de temas geométricos y vegetales, como así mismo presenta una gran riqueza en técnicas de bordados como de materiales empleados<sup>45</sup>.

También se han restaurado unos zapatos de la Virgen, fechados en el año 1849 en una de las suelas, por lo tanto no corresponden a este ajuar, teniendo un tejido de base distinto y entre los bordados destacan unas flores de lis en la zona tanto delantera como trasera de los zapatos. (Foto 23)

## Notas

- <sup>1</sup> Ha sido fundamental para este estudio la obra de don EMILIO GÓMEZ PIÑOL: *La iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)* Sevilla: Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000. Recoge un estudio muy completo de la historia y el patrimonio de este templo.
- <sup>2</sup> Los resultados de las investigaciones de las obras que se exponen en el apartado “Estudio de casos” serán menos exhaustivos en este texto.
- <sup>3</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán. *Archivo Hispalense*, nº 196, Sevilla, 1981, pp. 75-83.
- <sup>4</sup> Dato facilitado por don Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH: Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro del Agua y otras cosas. Sig. 723 B.
- <sup>5</sup> CAPEL MARGARITO, M.: Nuevos crucifijos de marfil en Granada y Jaén. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº XXIV, 1993, pp. 331-332.
- <sup>6</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 476.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> Ver Estudio de Casos: San Cristóbal p. 57
- <sup>9</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit., pp. 92-93. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 363-364.
- <sup>10</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 227-228.
- <sup>11</sup> PÉREZ ESCOLANO, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla: Diputación Provincial, 1977, pp. 22 y 108. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: Op. Cit. pp. 361-362.
- <sup>12</sup> Ver Estudio de Casos: Santa Mª Magdalena p. 73
- <sup>13</sup> GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y artística*, 1890. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, T. xxx pp. 354-355.
- <sup>14</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P. 445.
- <sup>15</sup> Datos facilitados por don Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH: Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro del Agua y otras cosas. Sig. 723 B.
- <sup>16</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 477.
- <sup>17</sup> SANZ SERRANO, Mª J.: *La orfebrería sevillana del barroco*. Diputación Provincial de Sevilla, 1976, T. II, p. 305.
- <sup>18</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P. 502, nota 255.
- <sup>19</sup> Ver Estudio de Casos: Ecce Homo p.65
- <sup>20</sup> Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Secc. IV, Cuentas de Fábrica, Leg. 286. Borrador de inventario de 1852.
- <sup>21</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2003, p. 315.
- <sup>22</sup> PACHECO, F.: *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 576.
- <sup>23</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 491.
- <sup>24</sup> SANZ SERRANO, Mª. J.: Op. Cit. p. 180-181.
- <sup>25</sup> Ver Estudio de Casos: Virgen de la Antigua y Arcángel San Miguel, p. 91 y 115
- <sup>26</sup> TORREJÓN DÍAZ, A.: *José Montes de Oca*. Escultor. Diputación Provincial De Sevilla, 1987, pp. 17-40.
- <sup>27</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. pp. 469 y 470.
- <sup>28</sup> La inscripción es la siguiente: “Costeado por D. Antonio Bayo en 24 de diciembre de 1906”. Durante la intervención en el IAPH se ha constado este hecho a través de los estudios de correspondencia de policromía, análisis químicos de pigmentos y radiográficos.
- <sup>29</sup> CALDERÓN BENJUMEA, C.: Iconografía de santa Ana en Sevilla y Triana. Diputación Provincial de Sevilla, 1990, p. 53.
- <sup>30</sup> TORREJÓN DÍAZ, A.: Op. Cit. pp. 64 y 85
- <sup>31</sup> Ver Estudio de Casos. Anunciación, p. 99
- <sup>32</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 402 y 403.
- <sup>33</sup> SANZ SERRANO, M. J.: Op. Cit. t. II. pp. 25 y 65. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: Cinco siglos de platería sevillana. Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p.45.
- <sup>34</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M.: Catálogo de platería. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1982, pp. 245-246. FERNÁNDEZ, A.; MUNOJA, R.; RABASCO, J.: Marcas de la plata española y virreinal. Madrid: Antiquaria, 1991, p. 49.
- <sup>35</sup> SANZ SERRANO, Mª J.: Op. Cit. p. 40-41.
- <sup>36</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 402 y 496 nota 98.
- <sup>37</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 308-315. HALCÓN, F.; HERRERA, F.; RECIO, A.: El retablo barroco sevillano. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 259. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: Cayetano de Acosta (1709-1778). Diputación de Sevilla, 2007, pp. 132-137.
- <sup>38</sup> Ver Estudio de Casos: Ángeles lampadarios, p. 81
- <sup>39</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 488.
- <sup>40</sup> Ibidem. pp.476-477.
- <sup>41</sup> SANZ SERRANO, Mª, J.: T. I, pp. 173 y 174.
- <sup>42</sup> Ver Estudio de Casos: Libro de Reglas de la Hermandad de las Aguas, p. 46
- <sup>43</sup> Ver Estudio de Casos: Frontal de la Virgen de las Aguas, p. 107
- <sup>44</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 437.
- <sup>45</sup> Ver Estudio de Casos: Manto Virgen de las Aguas, p. 125

# LA INTERVENCIÓN EN LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DEL SALVADOR.

## DESARROLLO DEL PROGRAMA DE CONSERVACIÓN EN EL IAPH.

Araceli Montero Moreno, M<sup>a</sup> del Mar González González y Cinta Rubio Faure  
*Restauradoras.*  
*Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.*

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico como institución técnica y científica de investigación y desarrollo, adscrita a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, acomete el programa de recuperación de los bienes muebles asociados a la Iglesia parroquial del Salvador, interviniendo en cincuenta y tres obras de excepcional valor patrimonial.

La actuación se realiza en la sede del IAPH, concretamente en el servicio denominado Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, donde están residenciadas las competencias en materia de conservación, en virtud de lo establecido desde su creación, mediante decreto 107/89 de 16 de Mayo.

La metodología que desarrolla la intervención en los bienes del Patrimonio Histórico, se fundamenta en investigación, análisis y tratamiento, que a su vez dan nombre a los departamentos que forman la estructura orgánica del centro, donde se lleva a cabo el programa de intervención de los bienes muebles del Salvador. Estos departamentos que trabajan estrechamente relacionados entre sí, se articulan en áreas operativas, denominadas respectivamente unidades, laboratorios, talleres y preventiva.

Uno de los objetivos del Centro es la formulación y ejecución de los programas de conservación y actuación sobre el patrimonio histórico, mediante la aplicación de una metodología de trabajo y unos criterios de actuación basados en unos principios teóricos claramente establecidos.

En este sentido, el Centro ha diseñado y viene poniendo en práctica, de forma sistemática desde su creación, un método específico de trabajo, que a su vez se

perfecciona, revisa y se aplica en proyectos concretos de intervención. Esta metodología actúa como lenguaje común que facilita la interrelación de nuevos sistemas metodológicos y de actuación.

La puesta en marcha de este proyecto, de acuerdo a la filosofía del centro se adecua a los procesos de conservación de bienes culturales sobre los que se actúa, exigiendo unas pautas y metodología de intervención, siempre bajo unos criterios básicos de actuación.

En primer lugar es imprescindible concienciarse del respeto absoluto a la singularidad de los bienes culturales.

Toda intervención requiere afrontarla desde un enfoque interdisciplinar, como medio imprescindible de obtener un conocimiento exhaustivo del bien. Este conocimiento se obtiene tras efectuar todos los estudios preliminares y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar y avalar la metodología adoptada y la actuación propuesta. Por tanto toda intervención debe estar plenamente justificada y definirse exclusivamente en función de las necesidades del bien cultural.

Cuando las necesidades del bien requieren una intervención es necesario adoptar siempre el principio de la mínima intervención, es decir, mantener antes que intervenir, no obstante toda acción directa sobre bienes culturales requiere tratamientos y materiales reversibles, plenamente justificados y probados, y que respondan realmente a las necesidades conservativas de la obra.





Por último todas las actuaciones, tratamientos y técnicas realizadas en cada etapa de la intervención deben quedar perfectamente documentadas en el expediente correspondiente.

Según la estructura del Centro de Intervención y de acuerdo a los criterios generales de actuación anteriormente planteados, los fundamentos en los que se basa la aplicación metodológica se materializan en investigación, tratamiento y transferencia.

La investigación se entiende desde una doble vertiente, la *investigación básica o cognoscitiva* y la *aplicada*. La primera tiene como objetivo el conocimiento del patrimonio cultural desde diversas facetas: materiales, técnicas y procesos de ejecución, valores histórico-artísticos, carencias, necesidades, factores de alteración, patologías y mecanismos de estudios de intervención. La segunda, *investigación aplicada*, se plantea desde una doble perspectiva; por un lado la realización de investigaciones, y de estudios preliminares y complementarios a la formulación y desarrollo de intervenciones; y de otro, la puesta a punto de métodos de actuación, de técnicas de análisis, diagnóstico y evaluación del comportamiento de materiales en su alteración y tratamiento.

El tratamiento o intervención conlleva la formulación y realización del conjunto de acciones que demandan los bienes culturales sobre los que actúa, siempre bajo los criterios dispuestos por la legislación vigente y los documentos de los organismos internacionales especializados. El objetivo es transmitir este patrimonio a generaciones futuras, facilitando el acceso y conocimiento de los bienes para disfrute de la sociedad en general.

Desde este análisis se apuesta por abordar las demandas de intervención de los bienes culturales desde una doble perspectiva: preventiva y operativa.



La preventiva entendida como la conservación de un objeto o colección con el fin de evitar el deterioro y sin intervenir de forma directa sobre ellos; y la operativa como compendio de aquellos tratamientos que requiere el propio bien para eliminar las patologías presentes y realizar las actuaciones necesarias para su adecuada presentación estética y/o puesta en valor.

La fase operativa que engloba el tratamiento o intervención se materializa, a su vez, en dos fases: *Cognoscitiva* y *operativa*.

La fase *cognoscitiva* incluye los estudios previos mediante un reconocimiento organoléptico, para establecer y evaluar el estado de conservación de la obra; y el estudio histórico, mediante una ficha técnica somera, que dará pie a una investigación más profunda, paralela al proceso de intervención. Esta fase incluye los diferentes estudios técnicos de los bienes, la caracterización de materiales, así como el estado de conservación en que se encuentran en función de las patologías presentes y las causas de alteración.

La fase *operativa* es la propia intervención sobre los bienes culturales. En el transcurso de la misma, se pueden obtener datos sobre la obra inaccesibles de cualquier otra forma, que incluso pueden replantear la propuesta de tratamiento inicial, pero cuyo fin último es devolverle su valor.

Por último, como fase final del proceso de trabajo, se realiza la transferencia de resultados, que permite convertir el trabajo de investigación e intervención en un producto o proceso con valor, un conocimiento que se estructura en función de un consumo, que puede concretarse en un producto o servicio.



La intervención de los bienes muebles de la antigua Colegial del Salvador, se lleva a cabo dentro de este marco metodológico, descrito con anterioridad, en el que se estructura y organiza el Centro de Intervención. Sobre la base del principio fundamental de “conocer para intervenir”, se articula la ejecución del programa desde todas las perspectivas de estudio que ofrece la colección.

El conocimiento previo de los bienes determinó el alcance de la intervención sobre los mismos, ciñéndose a las necesidades reales de la colección, actuando como premisas los principios de reversibilidad, diferenciación y respeto por el original.

El proyecto de intervención se ha llevado a cabo de acuerdo a una metodología de actuación desarrollada por el Centro, que contempla un amplio campo de acciones. En este caso se comenzó con la formulación de unos criterios para la selección de las numerosas obras, procedentes de las principales tipologías de bienes artísticos que componían el programa. Tras ello se continuó con el estudio del estado de conservación de las mismas y la intervención propiamente dicha, para concluir con una puesta en valor de los bienes y su mantenimiento. El desarrollo y formulación de este programa de intervención se realiza de forma coherente con la realidad y complejidad de la colección, que ha exigido arbitrar criterios que hagan posibles la persistencia de los valores en cada una de ellas.

El proceso metodológico anteriormente descrito exige un conocimiento previo de las obras antes de proceder a su intervención, donde se refleje el estado de conservación de los bienes seleccionados, los agentes de deterioro y alteraciones que le afectan, tras lo cual se emite una propuesta de tratamiento aplicada a las distintas tipologías de bienes. En esta propuesta se insertan los resultados obtenidos de los análisis complementarios al servicio



de la conservación-restauración del patrimonio, en este caso de la colección objeto de estudio.

El programa ha fijado como objetivo la recuperación de los valores culturales de las obras. Para ello, se han realizado las intervenciones atendiendo al estado de conservación, a la historia material, ubicación, aspectos devocionales y culturales pero siempre tendiendo en cada propuesta al principio de *mínima intervención*. Este criterio garantiza la permanencia de los valores materiales, funcionales e histórico-artísticos de los bienes restaurados.

La *mínima intervención* se manifiesta principalmente en la *no reposición* de elementos, la eliminación de elementos distorsionantes, y en la *mínima reintegración* cromática de lagunas en aquellos casos en que interfieran en los valores estéticos e históricos de las obras, permitiendo la correcta lectura de los mismos para su transmisión a la sociedad. No obstante, debido al carácter museológico y devocional de los bienes integrantes de la colección, este principio se modifica cuando la intervención se hace extensible a otros estratos de la obra, actuando de forma total o parcial en los elementos que la componen, compaginándose con otros criterios igualmente válidos.

Aunar ambos criterios ha sido necesario por la complejidad de la colección, debido no sólo a su diversidad técnica y material, sino al doble carácter museológico y cultural que las articula. La capacidad de plantear y planificar de forma correcta las acciones de intervención concreta en cada bien cultural, valida la eficacia del proyecto y garantiza la permanencia de los valores materiales, funcionales, devocionales e histórico-artísticos de las obras, asegurando su perdurabilidad y facilitando su comprensión por parte de la sociedad.



# ESTUDIO DE CASOS

LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS // SAN CRISTÓBAL // ECCE-HOMO // LA MAGDALENA  
DESPRENDIÉNDOSE DE SUS JOYAS // ANGELES LAMPADARIOS // VIRGEN DE LA ANTIGUA // LA ANUNCIACIÓN // ARCÁNGEL SAN MIGUEL //  
FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS // MANTO BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS





LIBRO DE REGLAS DE LA  
HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS

## LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS.

**Autor:** Anónimo.

**Cronología:** Finales del siglo XV-Primera mitad del siglo XVII.

**Técnica:** Pergamino y papel manuscrito e iluminado.

**Dimensiones:** 278 h x 187 a x 36 p mm.

Entre las hermandades con sede en la Colegial del Salvador una de las más destacadas, por cuanto a su titular se la relaciona, tradicionalmente, con la fundación de la que fue antigua mezquita de Ibn Adabbás por el rey san Fernando, fue la Hermandad de la Virgen de las Aguas ubicada en la capilla del mismo nombre.

Aunque hay testimonios intermitentes de su existencia desde el primer tercio del siglo XVII hasta su extinción en el ocaso del XVIII, no hay mayor evidencia de su realidad como corporación religiosa que el hecho de que se haya conservado hasta nuestros días el libro de Reglas de la cofradía de la Virgen de las Aguas, verdadera joya documental del patrimonio cofrade sevillano.

Ya desde finales del siglo XVI, gozaba de la preeminencia institucional del cabildo del Salvador, cuyos canónigos favorecieron su culto a través de las salidas procesionales de la Virgen con motivo de su festividad -el 8 de septiembre-, emulando a la Virgen de los Reyes, o con ocasión de rogativas especiales ante sequías e inundaciones.

Se desconoce la fecha de su fundación, pero las propias Reglas citan al sochantre Luís de León de Almonte, al organista Fernando de Tapia, y al vecino y parroquiano Lázaro Jiménez como los primeros hermanos. Está documentado que ambos músicos coincidieron en la Colegial entre 1583 y 1593. No obstante, una nota manuscrita en las primeras páginas de las Reglas alude a que su fundación se produjo a principios del siglo XVII. Desgraciadamente, las Reglas tampoco cuentan con el refrendo de la autoridad eclesiástica ni las firmas de la Junta de Gobierno que arrojen datos sobre el momento de su fundación.

Revestidas por una suntuosa encuadernación a plena piel, ornamentada a base de gofrados similares en ambas tapas, las Reglas cuentan con un cuerpo de noventa y cuatro folios de los que la mayor parte son de pergamino, cuidadosamente manuscrito e iluminado, y a partir del folio sesenta y uno en soporte de papel de fabricación artesanal o papel de trapos.

Los principales contenidos se localizan en el cuerpo de pergamino. Se inicia con una serie de seis iluminaciones a toda página con la advocación y otros santos afines a la corporación -Virgen de las Aguas con san Juan y Santiago apóstol, Cristo

rodeado de ángeles con los instrumentos de la Pasión (dos versiones), la Invencción de la Vera Cruz, Inmaculada Concepción y Arcángel san Miguel- de las cuales, únicamente la iluminación de la titular está vinculada originariamente a la cofradía de la Virgen de las Aguas. El resto de las iluminaciones, probablemente, proceden de otras hermandades del entorno de la Colegial. En su mayor parte, se realizaron en las primeras décadas del siglo XVII, salvo la versión más antigua de Cristo rodeado de los ángeles confeccionada durante los últimos años del siglo XV, de la que es digno destacar las decoraciones en pan de oro y pan de plata.

Estas seis iluminaciones carecen de margen y parte de ellas presenta evidentes mutilaciones en los bordes del dibujo causadas por el guillotinado del bloque. Esto nos confirma que las iluminaciones pudieron pertenecer originalmente a otro u otros libros de mayor formato, de los que fueron desmontadas para ser posteriormente reutilizadas mediante su adaptación a un tamaño más reducido, y que corresponde al de la encuadernación. Merece destacar que la miniatura dedicada al Arcángel san Miguel manifiesta las consecuencias de una agresión iconoclasta que hizo desaparecer tres figuras demoníacas situadas en la parte inferior del dibujo.

La parte del libro correspondiente a las Reglas de la hermandad sí presentaba una organización adaptada al formato de la encuadernación y se encontraba en un estado de conservación muy delicado ya que, además de los deterioros ocasionados por el envejecimiento natural de sus materiales, adolecía de importantes agresiones de origen biológico. Estas agresiones consistían en la acción de microorganismos que afectaban a los primeros folios del bloque y en un ataque generalizado de insectos y roedores que ocasionaron mordeduras en todos los márgenes del libro. Esta última acción causa también la desaparición del lomo de la encuadernación, deterioros graves en la costura y fondos de todos los cuadernillos y, como consecuencia, la separación de las tapas y de varios cuadernillos del resto del bloque.

Los estudios previos llevados a cabo sobre este libro confirmaron la necesidad de realizar una intervención integral, tanto del cuerpo del libro como de su encuadernación. De los numerosos tratamientos aplicados al bloque cabe destacar por su importancia el fijado de parte de las tintas y pigmentos presentes y la reintegración del soporte por medio de injertos. Esta última labor fue especialmente delicada en la zona del pliegue, que corresponde al lomo del libro, donde los injertos tuvieron que ser reforzados para que pudieran soportar tanto el plegado como los orificios necesarios para su costura.

Durante el proceso de intervención se constataron una serie de añadidos que han aportado informaciones fundamentales sobre la confección del códice. Para empezar, se ha determinado que tras las iluminaciones, tanto la portada como los pasajes evangélicos y la invocación textual que siguen, pertenecen a otra cofradía instituida bajo la advocación de los *Bendictos Ángeles*, cuya intitulación fue hallada oculta tras una fina etiqueta de pergamino.

Tras la invocación se desarrolla el cuerpo dispositivo formado por veinticinco capítulos, en los que se desarrollan los aspectos más importantes del funcionamiento de la hermandad. Este apartado y la tabla o índice de capítulos, la cual comienza en el reverso de la portada de la obra, son las únicas partes del código realizadas ex profeso para estas Reglas.

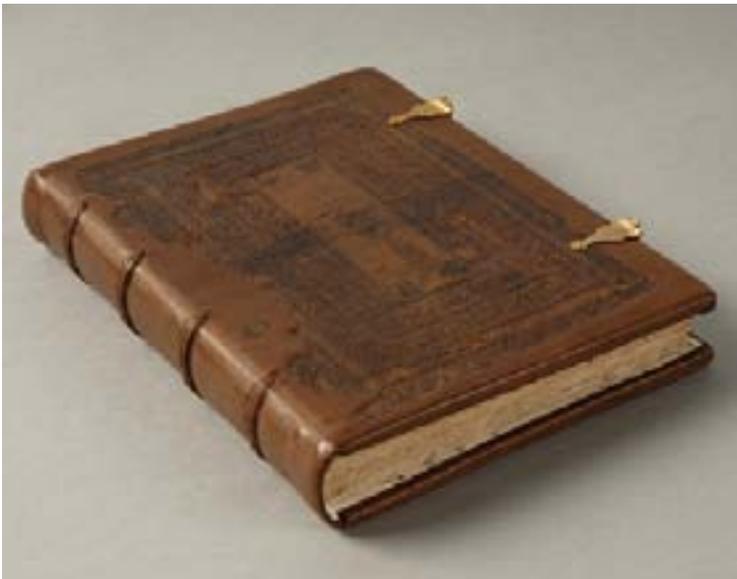
Aunque el estado de la encuadernación presentaba un deterioro muy grave –pérdida total del lomo de la cubierta y de todos los bordes, excepto la zona de piel que cubría los planos delantero y trasero, y aun así con importantes lagunas, roces y manchas; desprendimiento de las tapas de madera por rotura de los nervios; costura y cabezadas prácticamente desbaratadas; y pérdida completa de los cierres- , ha sido posible, gracias a los indicios proporcionados por los elementos supervivientes y al estudio comparativo con otros ejemplares de similar tipología, emprender una restauración coherente y respetuosa con el presumible diseño original y con los criterios de conservación, encaminados fundamentalmente a devolver la funcionalidad, procurando en todo momento la reversibilidad de las intervenciones.

Una vez restaurado el bloque del volumen, se procedió a la costura de los cuadernillos y al bordado de las cabezadas, según el modelo original. Se restauró la madera de las tapas y se cosieron éstas a los nervios y almas de las cabezadas siguiendo el método antiguo. Como cubierta se utilizó una piel nueva, especial para restauración, la cual se tiñó para asemejarla a la tonalidad de la antigua. La piel original se limpió y nutrió antes de realizar el injerto de las lagunas. La unión de la piel original y la nueva se hizo mediante un sistema de encastre que, aunque laborioso y meticuloso, ofrece un resultado final altamente satisfactorio. Como no habían quedado restos ni huellas de los cierres antiguos, se optó por la fabricación de un diseño acorde con el de la mayoría de las encuadernaciones de similar tipología y época. Tras la aplicación de una crema fungicida, se le confeccionó un estuche de protección en piel a medida.

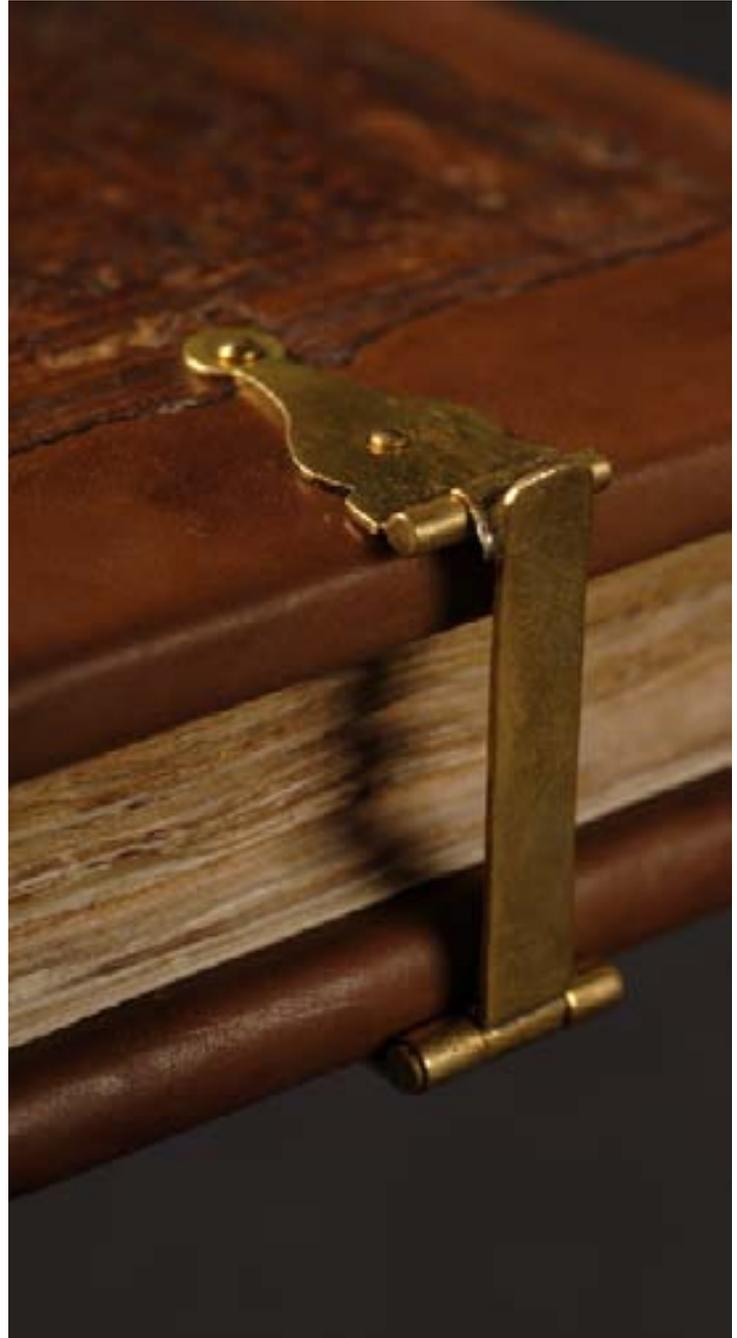
Muy probablemente la encuadernación perteneció en su origen a otra obra, y se adecuó posteriormente para estas Reglas. Varios indicios –ornamentos en la cubierta en estilo renacentista junto a hierros añadidos en el recuadro central, por ejemplo- y, sobre todo, una evidente filosofía de reutilización manifiesta en todo el conjunto, nos inclinan a pensar en ello. Además, el bloque de papel se introdujo para completar el grosor del código cuyo lomo era más ancho que el bloque de pergamino. Esta última parte recoge los milagros de la titular, examinados y confirmados por los notarios públicos apostólicos entre los años 1626 y 1627.



Estado inicial.



Estado final de la encuadernación.



Detalle del broche de cierre seleccionado.



Etiqueta en la portada detectada durante el proceso de intervención.



Estado final.



Estado final.



Estado final.



Estado final.

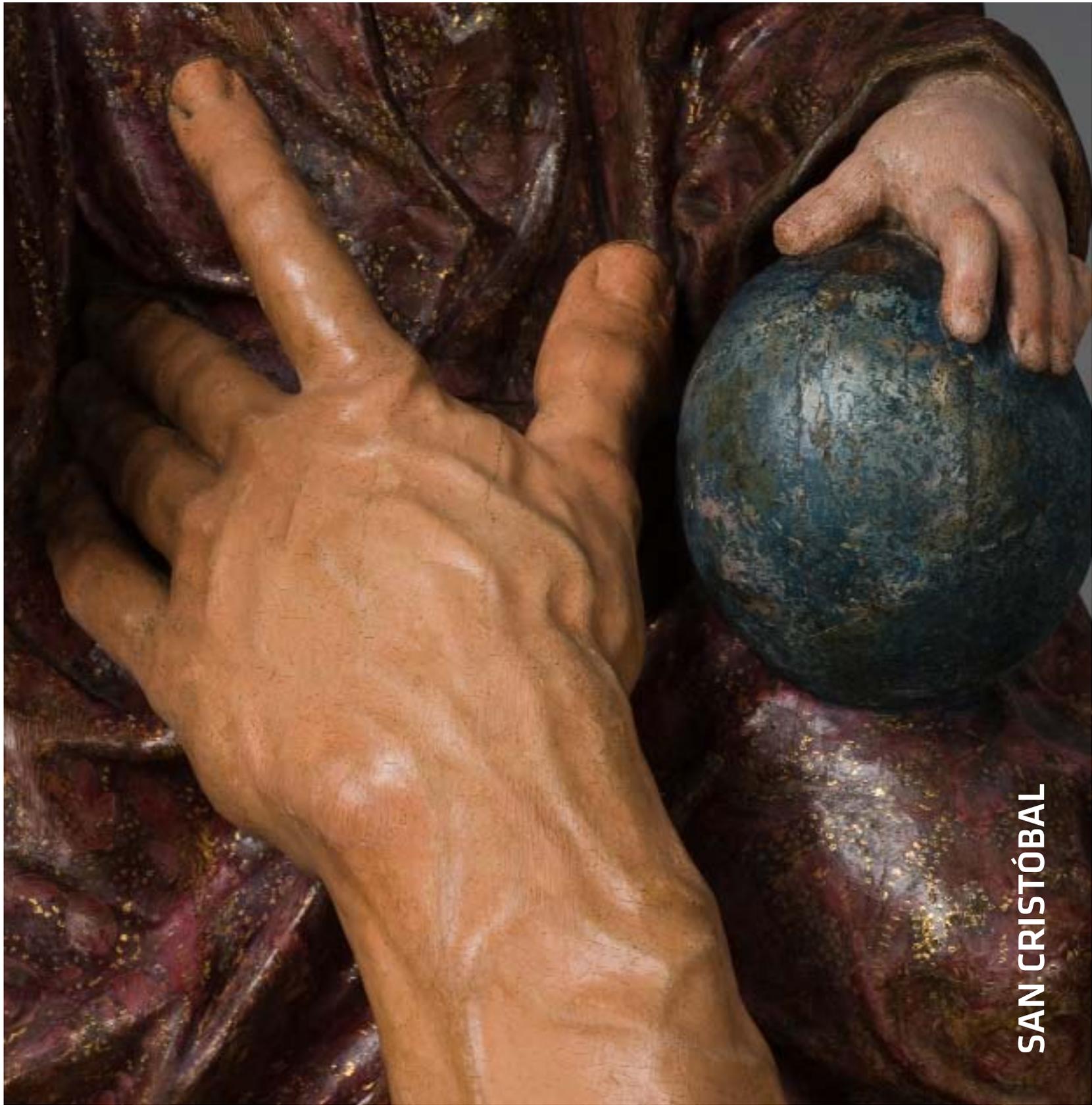


Detalle de agresión iconoclasta.



Estado final de la iluminación del Arcángel san Miguel.





SAN CRISTÓBAL

## SAN CRISTÓBAL

**Autor de la escultura:** Juan Martínez Montañés.

**Autor de los atributos:** Anónimo.

**Cronología de la escultura:** 1597-98.

**Cronología de los atributos:** Siglo XVII.

**Técnica de la escultura:** Escultura de madera tallada, policromada y estofada.

**Técnica de los atributos:** Plata repujada.

**Dimensiones de la escultura:** 225 h x 93 a x 103 p cm.

**Dimensiones de los atributos:** Palma: 209 cm. Nimbo: 33,5 cm.

**Dimensiones del conjunto:** 247 h x 93 a x 103 p cm.

La imagen de San Cristóbal es una de las primeras obras documentadas del escultor Juan Martínez Montañés. Fue contratado con el citado artista por el gremio de guanteros de Sevilla el 19 de agosto de 1597. Montañés se compromete a realizar la imagen y policromarla para entregarla a principios del mes de mayo de 1598, según consta en el contrato. También se especifica en el documento que el Niño esté sobre el hombro izquierdo del santo y que la imagen sea de madera de pino y vaya ahuecada para que sea más ligera<sup>1</sup>.

El gremio de los guanteros fundó una cofradía en la antigua Colegial del Salvador con esta imagen como titular. Sus primeras reglas fueron aprobadas en 1601 y en ellas consta que celebraban la festividad del santo con una misa con sermón y una procesión por la tarde donde sacaban la imagen<sup>2</sup>. Además la cofradía también salía en la procesión del Corpus que organizaba la Hermandad Sacramental de la iglesia del Salvador<sup>3</sup>. La Hermandad de San Cristóbal pudo desaparecer entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo hacia la segunda mitad del siglo XX se creó una nueva cofradía con la imagen de San Cristóbal, incluso estuvo saliendo en procesión.

Originariamente la antigua capilla de San Cristóbal estuvo situada en el muro de la nave de la Epístola, a los pies, junto al lugar ocupado por el tabernáculo de la Virgen de la Antigua<sup>4</sup>. Posteriormente, tras la construcción del templo barroco la capilla fue trasladada al lugar que ocupa actualmente y entre los años 1732 y 1734 fue tallado su retablo cuya ejecución relaciona Gómez Piñol con el entallador José Maestre, autor del retablo de la Virgen de la Aguas, siendo dorado en 1757 por Francisco Lagraña. En el siglo XIX la imagen fue trasladada al presbiterio de la iglesia, al ceder la parroquia en 1870 su retablo y el de San Fernando a los titulares de la Hermandad de Pasión. Tras fusionarse en 1918 la Hermandad de Pasión con la Sacramental y adquirir un espacio mayor las imágenes de san Fernando y san Cristóbal volvieron a sus retablos<sup>5</sup>. Aunque en 1932 todavía aparece citada en el presbiterio<sup>6</sup>.

La figura de San Cristóbal representa al santo portando al Niño Jesús sobre su hombro izquierdo apoyándose con mano la derecha en una palma realizada en plata. Es la iconografía más extendida del santo, se representa mientras atravie-

sa las aguas con el Niño a sus espaldas con una palma en la mano que le sirve de báculo. Gómez Piñol comenta que tiene como precedente, aunque en pintura mural, al san Cristóbal que realizó el italiano Mateo Pérez de Alesio en 1584 en la Catedral de Sevilla, éste lleva también al Niño en su hombro izquierdo y la palma en la mano derecha<sup>7</sup>. Pérez de Alesio pudo tener a su vez como antecedente algún grabado de Alberto Durero, pues teniendo ya el encargo de pintar al santo, en 1587 compró al maestro de la librería de la Catedral sevillana una serie de estampas del pintor alemán entre otras cosas<sup>8</sup>. Montañés supo trasladar a la escultura esa monumentalidad de la figura de Pérez de Alesio con enorme virtuosismo, avanzando a nivel compositivo con respecto a la época. Destaca la fuerza que trasmite la obra concentrada en el brazo izquierdo del santo que porta al niño Jesús. Sin embargo se aprecian todavía una serie de rasgos más arcaicos por ejemplo en la disposición aun algo rígida de los paños o el plegado anguloso de los mismos como refleja de manera evidente la zona posterior de la imagen del Niño y del santo. También en la talla del cabello de la figura infantil pegado al cráneo y rizado en los extremos de los largos mechones que caen sobre la espalda. Se observan grafismos propios del artista en la forma de tallar el cabello de ambas figuras con un mechón abultado sobre la frente que repetirá en numerosas obras. A todo ello hay que añadir la excelente policromía de la escultura, aunque muy deteriorada, actualmente conserva la original.

Ha sido objeto de diversas restauraciones y modificaciones que no están documentadas pero a través de los estudios previos se comprobó la presencia de numerosos repintes en las encarnaduras y estofados. Mediante los análisis químicos de pigmentos se constató que en la composición de esos repintes se encontraban pigmentos usados desde la antigüedad y otros más modernos, como el blanco de cinc o el litopón, cuyo empleo se generaliza a mitad y a finales del siglo XIX respectivamente. Lo cual indica que fueron aplicados a partir de esa época. A esto hay que añadir que la peana que tiene la imagen actualmente debió ser modificada al menos a partir de 1920, fecha de una foto de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, donde aparece con una peana distinta en el presbiterio de la iglesia.

En relación con la intervención de conservación efectuada a la escultura se llevaron a cabo en primer lugar los estudios previos: estudio radiológico, examen de la obra con iluminación ultravioleta, estudio de la superficie policroma con lupa binocular y estudio de correspondencia de capas policromas. Además se hicieron los estudios de caracterización de materiales constitutivos de la obra. A través de todos estos estudios se pudo constatar tanto los datos técnicos de la obra como su estado de conservación.

Técnicamente es una escultura de bulto redondo compuesta por varias piezas ensambladas al hilo y está realizada en madera de pino como requería el contrato. Como base presenta una peana de madera, enmarcada en metal, con cuatro ruedas y guías metálicas en la base que permiten moverlo, realizada a partir de

1920. Se encuentra anclado a ella mediante dos grandes pernos roscados que se introducen por la planta de los pies hasta el tercio inferior de la pierna.

La escultura está policromada en su totalidad, con carnaciones al óleo pulido y en los ropajes con ricos estofados ejecutados al temple de huevo ornamentados con la técnica de ojeteado y esgrafiado y retoque con diseños de hojas y flores pintadas sobre pan de oro de ley. Las tonalidades empleadas para san Cristóbal son azul en la túnica, rojo en la capa, y tonos púrpura y rosados para la túnica del Niño.

Mediante el estudio radiográfico realizado se ha constatado que presenta un hueco interior que abarca desde la zona pectoral a la pélvica, tal como se indicaba en el citado documento contractual. Además se han detectado gran cantidad de elementos metálicos, la mayoría originales de forja y otros industriales introducidos en intervenciones anteriores para reparación de algunas uniones de piezas. Ya que una de las principales alteraciones que presentaba la talla era los movimientos que los distintos ensambles que la componen había sufrido a lo largo de su historia y prueba de ello son las numerosas labores de sellado que se han ido descubriendo en el transcurso de la intervención. Sin embargo el soporte no presentaba indicios de ataque de insectos xilófagos ni microorganismos.

Los estratos de policromía original se encontraban prácticamente ocultos por la superposición de diversas capas de barnices y repintes, que formaban un estrato muy oscuro y opaco, y no permitía apreciar el color de los estofados y carnaciones. Los puntos más conflictivos eran las uniones de ensambles y otras zonas como la parte interna de las manos del Niño y de San Cristóbal. Tras la observación de la policromía con luz natural y con luz ultravioleta se pusieron de manifiesto sobre los diversos barnizados y repintes realizados con la intención de ocultar los daños existentes. Así como la aplicación de láminas de oro en las uniones de ensambles, sobre la que se imita el estofado, posiblemente con una laca o barniz coloreado. Las muestras de policromía analizadas químicamente se componen de estratos comunes, probablemente los originales, a los que se superponen otros que varían según la localización de la muestra, en los que se han identificado pigmentos más recientes. También se ha podido comprobar la falta de adhesión de algunos fragmentos de los ropajes del santo que, una vez retirados los estucos falsos, se han desprendido con facilidad. Los problemas de adhesión se sucedían mayormente por las zonas de ensamble, produciéndose en algunos casos pérdidas de pequeño tamaño, especialmente en uniones y bordes exteriores de fácil roce en las manipulaciones.

El tratamiento que se ha aplicado ha consistido casi con exclusividad en la retirada de las gruesas capas de barniz, repintes y estucos superpuestos que se encontra-

ban sobre toda la superficie de la figura. Con la retirada de estos elementos se han puesto al descubierto numerosas grietas, cabezas de clavos y tornillos cubiertos simplemente con estuco. Se han retirado dos tornillos localizados en la pierna derecha, uno en el tercio medio y otro en el superior, ambos en el plano frontal, siendo sustituidos por sendas espigas de madera. A las cabezas de clavos originales descubiertas se les ha retirado el óxido se han protegido convenientemente y se han cubierto con resina epoxídica de dos componentes. Finalmente se procedió a la reintegración tanto de preparación como de color, protegiéndose posteriormente con barniz de resina sintética en esencia de petróleo.

## Notas

<sup>1</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, p. 231.

<sup>2</sup> SOUSA, M.: El Señor San Cristóbal, su hermandad gremial y la Colegial de El Divino Salvador. [www.colegialsalvador.org](http://www.colegialsalvador.org) [12/07/07].

<sup>3</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso, J., Papeles varios, tomo XXXIII, fol. 242-247.

<sup>4</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: *La iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XVIII)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 446-447.

<sup>5</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P. 330.

<sup>6</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: Op. Cit. P. 231.

<sup>7</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P.447.

<sup>8</sup> NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 83, 93 y 94, fig. 72 reproduce un grabado de san Cristóbal de Alberto Durero donde destaca la monumental figura del santo cruzando el río con el Niño en sus hombros.



Estado inicial.



Estado final.



Proceso de limpieza.



Estado final.

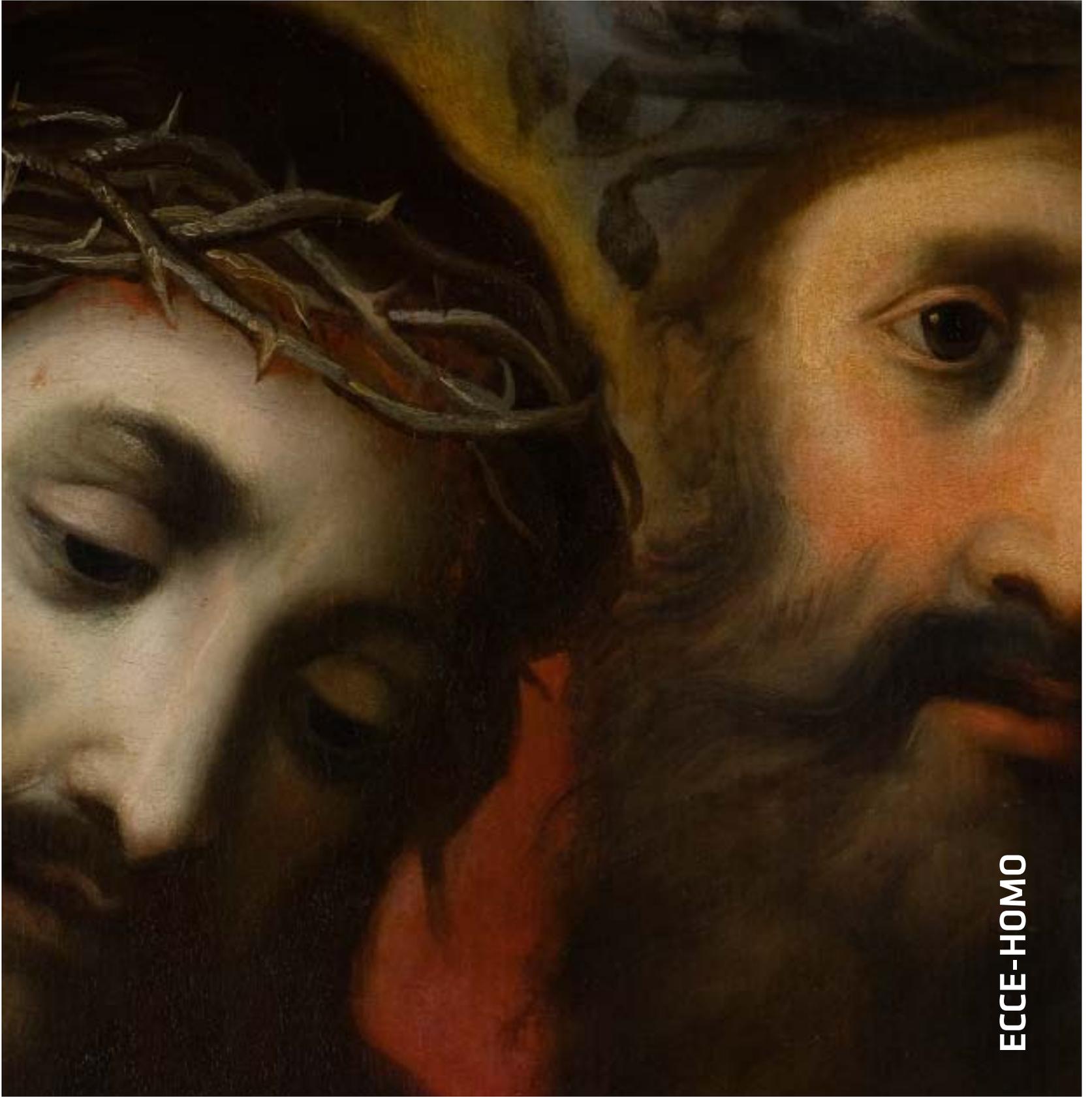


Estado inicial.



Estado final de limpieza.





ECCE-HOMO

## ECCE-HOMO

**Autor:** Anónimo flamenco.

**Cronología:** Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.

**Técnica:** Pintura al óleo sobre tabla.

**Dimensiones:** 85 h x 61,5 a cm.

La pintura del *"Ecce Homo"* es una obra anónima, basada con toda probabilidad en una composición de Tiziano. Dicho pintor realizó varias versiones de este tema, siendo las más parecidas a esta la del Museo del Prado y la conservada en el The Saint Louis Art Museum de San Luis (Missouri), que se remiten a su vez a otro Ecce-Homo de Quitin Messys llevado a Venecia en el siglo XVI, por el cardenal Grimani. Con toda probabilidad Tiziano conoció esta versión flamenca que en la actualidad se conserva en el Museo de la ciudad de Venecia, Palacio Ducal.

La tabla del Ecce-Homo del Salvador se puede fechar por su morfología y estilística en el último tercio del siglo XVI o principios del siglo XVII.

Consta que fue donada por el mercader Don Luis Blanco el 19 de enero de 1712 para el banco del retablo de Santa Justa y Rufina, donde además estaban los lienzos de la Magdalena y San Jacinto<sup>1</sup>. Posteriormente la tabla fue sacada del hueco central del banco de este retablo para situarlo independientemente en la colecturía.

La escena representa la humillación de Jesús en el Pretorio ataviado irónicamente como Rey de los Judíos, con corona de espinas, cetro de caña y clámide roja. Además, Jesús está flanqueado entre un sayón con gorro de rayas tipo frigio y un personaje tocado por un turbante y con barba, que al mostrar su mano izquierda con el índice adelantado hacia el frente parece escenificar a Poncio Pilato, que lo presenta al pueblo.

La tabla por su estructura, materiales, lujosa indumentaria de los personajes y composición en general, nos confirma que su procedencia cultural es de escuela flamenca.

Tanto los análisis químicos, de la capa de preparación, carbonato cálcico, como la identificación de maderas del soporte, roble, han confirmado su procedencia y origen.

La pintura recrea un pasaje evangélico (Juan 19, 4-5) que narra como, tras ser Cristo azotado y coronado de espinas: "Volvió a salir Pilato y les dijo: mirad, os lo traigo fuera para que sepáis que no encuentro ningún delito en él. Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: Aquí tenéis al hombre".

Hay que destacar de esta pintura que tanto la técnica de ejecución como los materiales empleados y el sistema constructivo utilizado son los característicos en la producción artística de los Países Bajos en todo el siglo XVI y XVII muy diferente a las técnicas empleadas en la pintura española de la época, caracterizada por su deficiencia en la construcción de los soportes en madera.

La realización del soporte denota un buen conocimiento y comportamiento de las maderas. Es corriente en esta época la preocupación en la elaboración de los soportes pictóricos, para conseguir resultados excelentes en su realización. Por ello se tenía muy presente ciertos aspectos como la elección de la madera, su curado y secado, el tipo de corte y la manera de ensamblar los paneles constitutivos. De todo lo cual ha dependido en gran parte su estabilidad y conservación a lo largo del tiempo. Este soporte realizado en madera de roble está formado por dos paneles con corte radial, perpendicular al eje principal y ensamblados a unión viva.

Sobre éste, se ha aplicado un fino estrato de color blanco que corresponde a la capa de preparación. Está compuesta por cola animal y carbonato cálcico, utilizado éste último tradicionalmente solo en la escuela flamenca. Presenta un buen estado de conservación, tanto de adhesión a los demás estratos, a excepción de las pérdidas y levantamientos puntuales, como de cohesión entre sus componentes. Su luminosidad se transmite a la película de color.

La pintura sigue igualmente la técnica tradicional de una base de color sobre la que se consiguen los efectos pictóricos deseados, a través de veladuras o colores más transparentes. Los puntos de luz se han conseguido en cambio con ligeros toques de empastes. Presenta al igual que la preparación una buena cohesión y adhesión.

La paleta usada por el artista es la utilizada por los pintores de la época: blanco de plomo, tierras, rojo bermellón, laca roja, azurita y negro carbón. Con unos pigmentos básicos se conseguieron infinidad de tonos y matices.

En general, los daños más destacables corresponden a las alteraciones ocasionadas por las características propias de los materiales en relación con factores externos de carácter medioambiental. Se han observado zonas puntuales de levantamientos y desprendimientos de la capa pictórica, así como un oscurecimiento generalizado causado por la oxidación de barnices que cubrían el extraordinario cromatismo de la superficie pictórica. Se aprecian muy pocos repintes recientes sobre estos barnices.

Con anterioridad se han realizado limpiezas de la superficie pictórica. No ha sido un desbarnizado homogéneo, puesto que el rostro de Cristo y la mitad derecha de su cuerpo están mucho más limpios que el resto de la composición, destacando las acumulaciones de barnices sobre los fondos oscuros.

Hay que señalar además en las intervenciones anteriores las acciones sobre el reverso. La tabla presenta un engatillado o refuerzo en forma de retícula constituido por largueros encolados y travesaños que discurren perpendicularmente por estos. En esta operación la técnica habitual es rebajar el grosor del soporte a la mitad, siendo por ello una intervención muy agresiva para la obra. Así el soporte actualmente tiene un grosor que oscila entre los 2 y 6 mm. midiendo en origen posiblemente más del doble.

Una vez definidas las líneas de actuación y antes de proceder a su restauración se ha realizado un tratamiento de desinsectación mediante atmósferas controladas de gases inertes. Dentro de las acciones efectuadas sobre el anverso hay que destacar la fijación de levantamientos del estrato pictórico y la eliminación de barnices oxidados incidiendo en las acumulaciones puntuales originadas por limpiezas heterogéneas, de repintes alterados y de estucos desbordantes sobre el original. Con la eliminación de repintes y estucos localizados sobre la corona de espinas se descubren unos orificios, no originales, que probablemente se realizaron para insertar algún elemento metálico decorativo. Se ha procedido posteriormente al estucado, reintegración cromática y barnizado de la obra pictórica. Teniendo en cuenta que el soporte pictórico por su reverso se encuentra en buenas condiciones se ha decidido respetar el engatillado. El tratamiento realizado ha consistido principalmente en el desbloqueo de algunos de los travesaños móviles para facilitar su deslizamiento. Tras la consolidación del soporte finalmente se ha aplicado al reverso una disolución con resina como aislante y protector.

## Notas

<sup>1</sup>GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000. p. 500. nota 190. Inventario de los bienes de la Fábrica, Leg. 69, fol. 149.

Gabriel Ferreras Romero. *Historiador del Arte. Centro de Intervención del IAPH*.  
Rocío Magdaleno Granja. *Restauradora. Centro de Intervención del IAPH*.



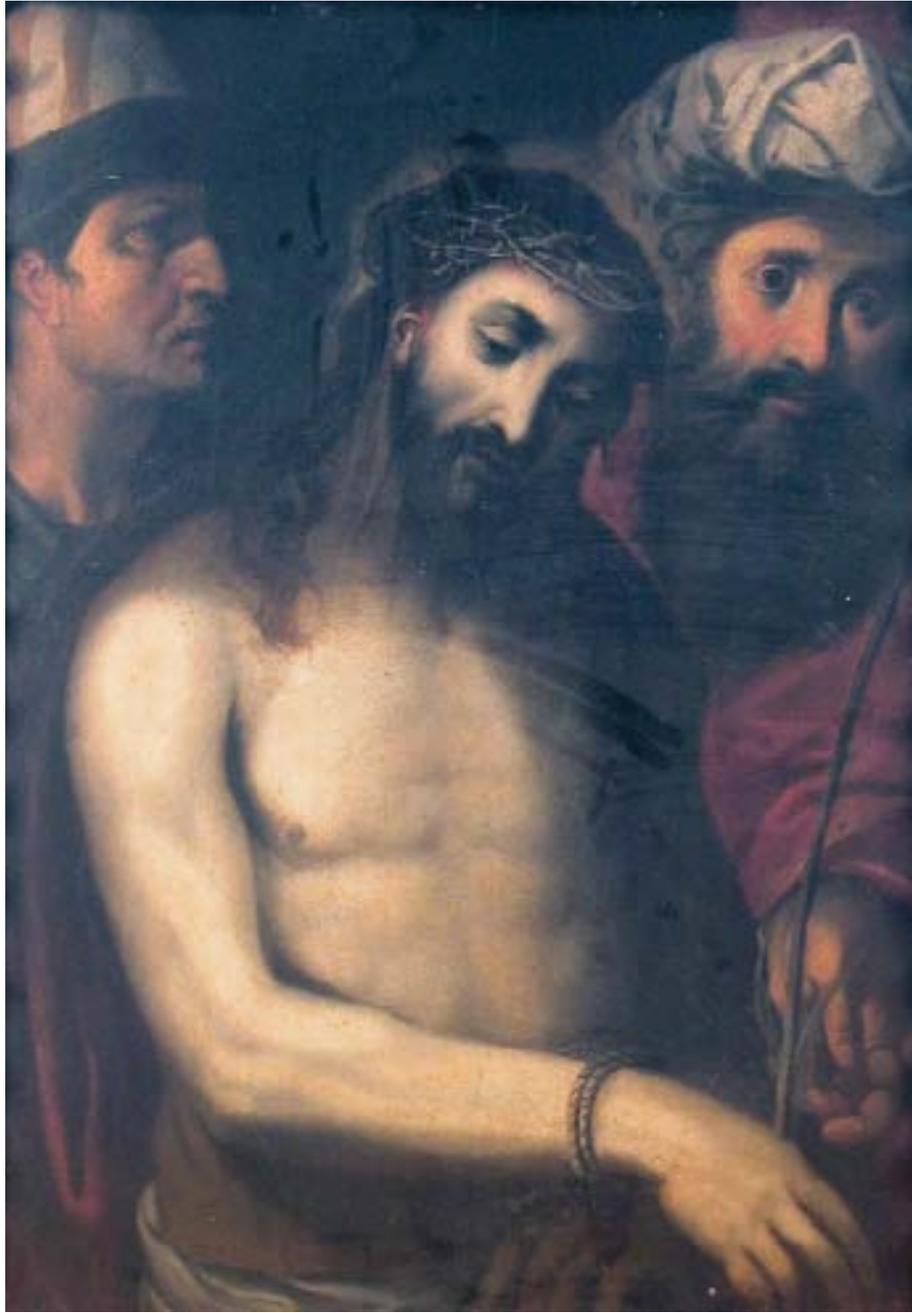
Proceso de limpieza.



Proceso de limpieza. Luz ultravioleta.



Proceso de estucado.

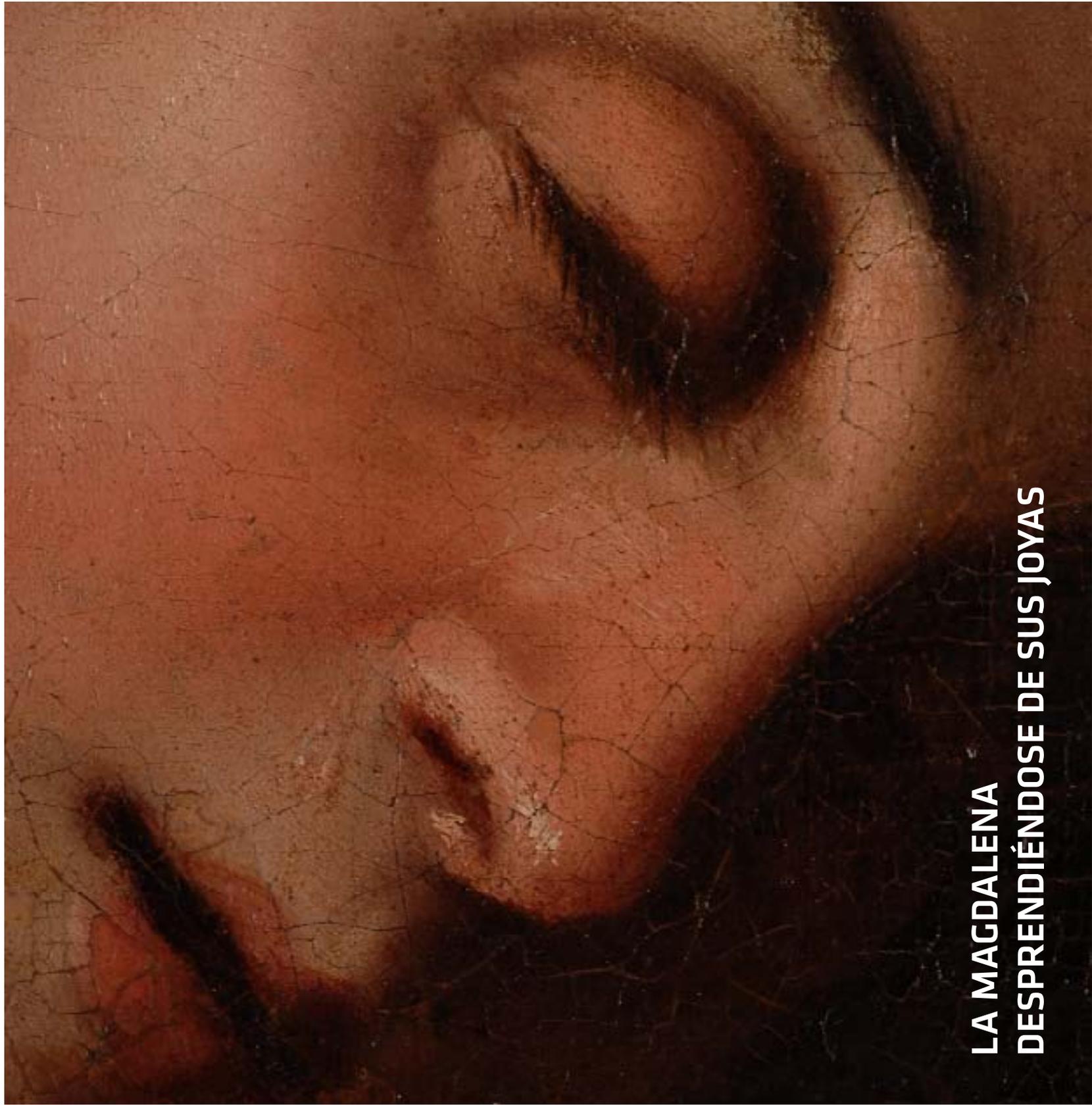


Estado inicial.



Estado final.





**LA MAGDALENA  
DESPRENDIÉNDOSE DE SUS JOYAS**

## LA MAGDALENA DESPRENDIÉNDOSE DE SUS JOYAS

**Autor:** Pedro de Camprobín Passano

**Cronología:** 1632-1634.

**Materiales y técnica:** Pintura al óleo sobre lienzo.

**Dimensiones:** Sin marco: 163,5 h x 113 a cm. Con marco: 194 h x 141 a cm.

El cuadro denominado Santa María Magdalena desprendiéndose de sus joyas es una obra autógrafa de Pedro de Camprobín, fechada entre 1632 y 1634.

En el inventario de los bienes de la Colegial del Salvador de 1701, se dice que esta pintura de la Magdalena fue una donación de un tal Jerónimo Pérez<sup>1</sup> y coronaba el ático del retablo de las Santas Justa y Rufina que estaba situado en la nave del Evangelio<sup>2</sup>.

El lienzo siguió integrado en el retablo original tras la demolición del edificio, quedando ubicado en 1701 en la capilla provisional situada en el Sagrario del Patio de los Naranjos. Más tarde, la obra de Camprobín fue separada del retablo, haciéndose uno nuevo para las Santas Patronas de Sevilla, tras la inauguración de la Colegial de 1712, y por ello el lienzo de la Magdalena quedaría independiente situándolo en la Sala Capitular<sup>3</sup>.

Desde la Edad Media, esta Santa ha encarnado el modelo de penitencia en el arte cristiano y se la prefirió representar como la perfumadora (mirrófora), es decir la portadora del vaso de perfume con el que ungió los pies de Cristo<sup>4</sup>; y en el arte de la Contrarreforma es cuando debido al fomento que quiso hacer la Iglesia del sacramento de la penitencia y el arrepentimiento, aumentaría el número de representaciones, desarrollándose su iconografía con esta finalidad<sup>5</sup>.

Morfológicamente en el centro de la composición del lienzo aparece la figura de la Magdalena, sentada en un sillón tipo frailer, junto a una mesa cubierta por un tapete rojo. Su cuerpo se inclina ligeramente hacia delante en actitud relajada, apoyando su cabeza sobre la mano izquierda, mientras se abandona a sus pensamientos y ensoñaciones. Sobre su regazo, su mano derecha sostiene un libro de meditación, abierto, cuya lectura detiene.

La composición de la obra es central y forma una pirámide en la que queda inscrita la figura de la santa, todo ello dentro de un espacio oscuro. A la vez, la figura se compone de líneas en diagonal apreciables en su pierna derecha y en su cuerpo inclinado, que se unen en un ángulo agudo, abierto hacia la derecha, las proporciones de la figura son armónicas y su postura natural.

Pedro de Camprobín se convirtió en un destacado pintor de bodegones y flores, cuyas obras eran apreciadas en el ambiente sevillano. Esta pintura de Santa María Magdalena es la única obra conocida de este autor que representa una figura humana, siendo un lienzo de excelente calidad en la que se observan claramente las influencias de otros pintores contemporáneos, tanto extranjeros como españoles (J. Van der Hamen o F. de Zurbarán). Además, la obra está llena del espíritu de profunda religiosidad imperante en la Sevilla del siglo XVII, todo ello proyectado, a través de una técnica y formas características y personales del autor.

Esta magnífica pintura está realizada al óleo con preparación oscura de base y sobre una sola pieza de lino. El tejido es de construcción artesanal realizado con una armadura simple, muy abierta. El lienzo está recortado ajustándose al perímetro del bastidor, no presentando, por tanto, orillos o bordes originales. Actualmente el soporte se encuentra reentelado con un lienzo de lino de construcción industrial.

Previamente a la intervención de conservación – restauración realizada sobre la obra se redactó un estudio diagnóstico del estado de conservación inicial. El estado que presentaba la obra en el estudio preliminar realizado en la misma iglesia, no era alarmante, es decir no presentaba aparentemente riesgos de progresiva degradación a corto plazo, como desgarros o desprendimientos de los estratos pictóricos. Si se pudieron observar la cantidad de depósitos superficiales, repintes y barnices degradados que la pintura presentaba.

En las dependencias del IAPH, una vez obtenidos los resultados de los estudios técnicos necesarios para el diagnóstico definitivo, se pudo constatar que los niveles de deterioro que la obra presentaba bajo los estratos añadidos, eran muy numerosos e irreversibles. En las fotografías realizadas con luz ultravioleta, se observaron numerosos repintes de anteriores restauraciones que a simple vista quedaban ocultos por la gruesa capa del barniz dado como protección.

En el caso de esta pintura, las conclusiones técnicas obtenidas en el examen radiográfico fueron de gran importancia para el conocimiento del estado de conservación de los estratos que la componen y la observación de elementos de la composición no visibles a simple vista, debido a los repintes oscuros que cubrían los fondos. De esta forma se vieron con claridad los contornos de la figura y los límites del sillón y la mesa, así como los objetos situados sobre esta que incluían joyas y el ungüentario característico en la iconografía de la Magdalena. Es importante manifestar que no se observaron arrepentimientos en la ejecución pictórica. La pintura está realizada, con seguridad, sobre un dibujo muy preciso con gran soltura y elegancia en los trazos.

El estudio radiográfico ha facilitado una información valiosísima, ya que al estar el óleo muy cargado de blanco de plomo en toda la figura, ésta se obser-

va con gran claridad. Las pinceladas más empastadas corresponden a las carnaciones y ropajes de color claro como la camisa y principalmente la falda o saya de color ocre donde las pinceladas de las zonas de luz son de una gran precisión. También se pudieron observar las numerosísimas faltas de pintura que los repintes ocultaban. Estas faltas eran muy numerosas y de diversos tamaños en los fondos. Las correspondientes a la figura eran de mayor dimensión y menos numerosas, pero afectaban a zonas muy importantes como el rostro y los brazos. Asimismo se observaron diversas roturas del soporte que en la actualidad están estabilizadas ya que el lienzo se encuentra reentelado. Este lienzo de refuerzo no presenta en la actualidad ninguna alteración. El bastidor que servía de sostén al lienzo era muy reciente, probablemente de mediados del siglo XX. Se encontraba afectado por un ataque de insectos xilófagos y estaba torcido en sentido diagonal.

Sobre la obra se habían realizado dos importantes intervenciones de restauración. Los repintes oleosos situados sobre la figura de la Magdalena respetaban las faltas al ceñirse a la laguna sin invadir la pintura original, pero los materiales de que estaban compuestos habían oscurecido y se mostraban muy degradados. La segunda restauración fue más reciente, probablemente contemporánea del reentelado. En este caso los retoques cromáticos fueron realizados sobre estucos rojizos que invadían numerosas áreas de pintura original. El criterio de mínima intervención se ha aplicado en esta obra desde el inicio del proyecto, para ello se han respetado todas las actuaciones de restauraciones anteriores que eran correctas.

La primera fase de trabajo consistió en la eliminación del antiguo bastidor y el montaje del lienzo en uno nuevo construido con la misma tipología que el anterior. Para ello fue necesario el entelado de los bordes con un tejido de lino más fino que el del reentelado antiguo. La adhesión de estas bandas se realizó sobre los bordes del lienzo de refuerzo, no contactando en ningún momento con el original. La limpieza de todos los repintes y de la gruesa capa de barniz, dejó a la vista el original con un porcentaje de faltas bastante importante. Los numerosos estucos que cubrían la pintura original se eliminaron y fueron respetados aquellos que se ajustaban a las faltas y presentaban buena adhesión. Los repintes oleosos situados en el rostro y los brazos se eliminaron parcialmente atenuando solamente su entonación. La fase final de reintegración cromática se realizó sobre tres superficies distintas: Se trabajó sobre los estucos blancos de nueva ejecución, sobre los estucos rojizos respetados de los fondos y sobre los antiguos repintes dejados como base, de forma que los distintos materiales y pinceladas empleados se integraran entre sí de forma armónica con un resultado óptimo.

## Notas

<sup>1</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: *La Iglesia Colegial del Salvador: Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)* Edit. Fundación Farmacéutica Avenzoar, Sevilla, 2000,p.500.

<sup>2</sup> *Ibídem*, p. 127.

<sup>3</sup> *Ibídem*. Pp. 450 y 487.

<sup>4</sup> REAUL.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos: de la G a la O*. Tomo 2, Vol. 4. Edit. Serbal, Barcelona. 1998, p.297.

<sup>5</sup> HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Edit. Alianza, Madrid, 1996, p.248.

Gabriel Ferreras Romero. *Historiador del Arte. Centro de Intervención del IAPH*.  
Amalia Cansino Cansino. *Restauradora. Centro de Intervención del IAPH*.



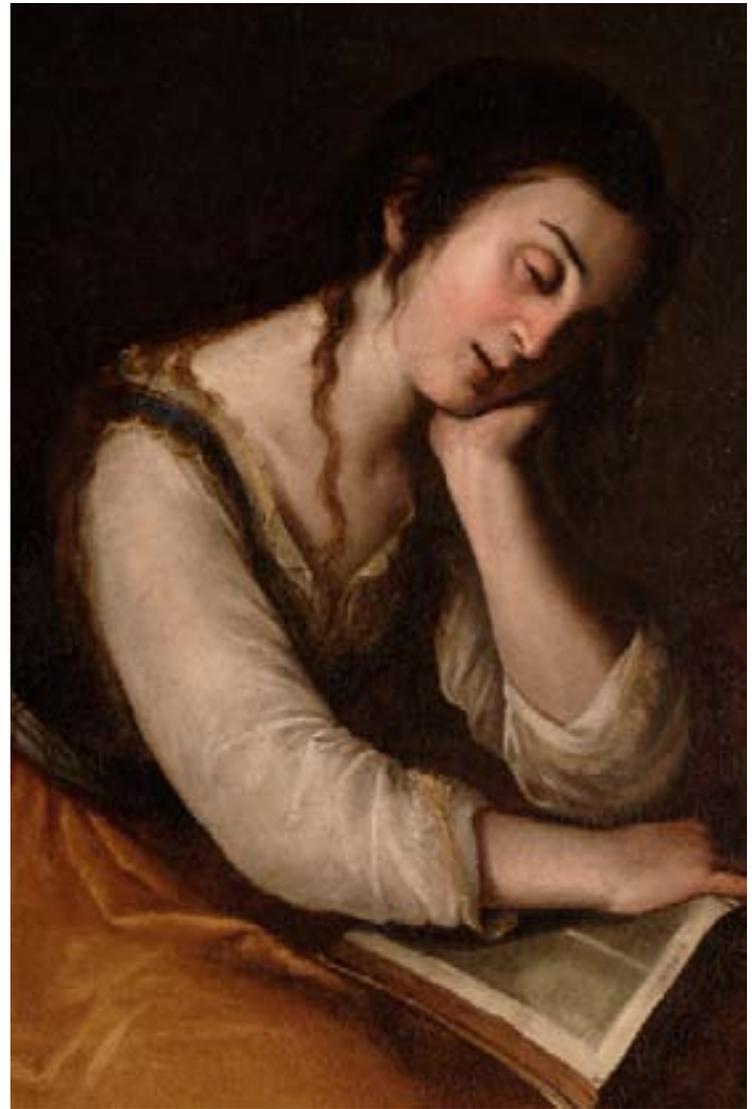
Estado Inicial.



Luz ultravioleta.



Distintos estucos.



Estado final.



Estado inicial.



Estado final.





ÁNGELES LAMPADARIOS

## ÁNGELES LAMPADARIOS

**Autor:** Cayetano de Acosta

**Cronología:** 1771/1778.

**Materiales y técnica:** Escultura de madera tallada, policromada y estofada.

**Dimensiones:** 210 h x 180.5 a x 197 p cm ; 215 h x 187 a x 172 p cm

La devoción angélica, impulsada por la Iglesia Oriental desde el siglo V, tuvo a partir del siglo XVI un importante desarrollo. La estética barroca incidió muy directamente en este tema iconográfico por el afán de vincular la vida cotidiana y la realidad celestial, llegando a alcanzar en el siglo XVIII una verdadera saturación figurativa.

Las primeras representaciones de ángeles, como seres alados, se inspiraron en las *nikés* áticas; sobre esta base se consolidó la estética cristiana. Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* se refiere de forma expresa a las representaciones de ángeles indicando que su aspecto debe ser “de edad entre 10 y 20 años, que es la edad de en medio que, como dice San Dionisio, mejor representan la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles...”. A lo largo del siglo XVII los ángeles aparecen casi siempre vinculados a las estructuras retablisticas. Martínez Montañés los empleó como soporte en el retablo del monasterio de San Isidoro del Campo (1609-13) y la familia Ribas los incorporó con profusión en sus trabajos. En el siglo XVIII los ángeles adquieren poco a poco personalidad propia y son representados de forma exenta. Dos son los tipos iconográficos de ángeles exentos preferidos por los escultores barrocos: los ángeles pasionarios y los ángeles lampadarios. Precisamente a esta segunda tipología corresponden los ángeles del Salvador.

Los ángeles restaurados por el IAPH se encuentran ubicados a ambos lados del presbiterio de la parroquia del Salvador y se relacionan estéticamente con el rutilante retablo mayor construido entre 1770 y 1779 por el escultor portugués Cayetano de Acosta (1710-1780) a instancias del rico comerciante Manuel Paulín (+1775) y sus herederos. La iconografía y actitud de los ángeles son las habituales del tipo iconográfico. Visten túnica ceñida a la cintura con abertura delantera, encima un sobreveste y calzan unos borceguíes. Adelantan una pierna, flexionándola, así como uno de los brazos con el que sostienen la lámpara. Como miembros de los ejércitos celestiales, se protegen la cabeza con casco con cimera de plumas. Son dos monumentales esculturas que por sus características morfológicas y estilísticas, composiciones de enorme dinamismo y exagerado vuelo de ropajes, bien podrían relacionarse con la producción del escultor y retablista portugués. Se aprecian rasgos que este artista repite generalmente en sus figuras de los ángeles y arcángeles, los rostros suelen ser redondeados, con los ojos de forma almadrada y los bordes de los párpados resaltados, la nariz recta con las aletas nasales marcadas, el surco nasolabial también señalado. La boca

presenta el labio inferior más abultado que el superior y el mentón pronunciado donde en algunos casos se insinúa y en otros se hace evidente un pequeño hoyuelo. La talla de los cabellos se realiza mediante gruesos mechones abultados que dan la sensación de estar movidos por el viento como ocurre en estos ángeles lampadarios no sólo con el cabello sino con toda la vestimenta.

Como método de trabajo aplicado en el Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, antes de intervenir sobre la obra se realizan los correspondientes estudios previos que tienen la finalidad de conocer las criterios, tratamientos e intervenciones generales y específicas que requieren las obras en cuestión.

Los estudios previos realizados han consistido en la caracterización de los diferentes materiales constituyentes de la obra, tanto originales como de añadidos, es decir, se identificó el tipo de madera, las fibras textiles, pigmentos y cargas. También se realizaron estudios estratigráficos y morfológicos para determinar la secuencia de las capas pictóricas, con el fin de obtener mayor información sobre las características técnicas de ejecución. Al mismo tiempo se realizó un estudio organoléptico para valorar el estado de conservación. Por último el estudio radiográfico permitió conocer el sistema constructivo y estratos no visibles a la simple vista.

Concluidos los estudios previos se determinó el estado de conservación y como consecuencia las líneas fundamentales de actuación. Las obras presentaban graves problemas de soporte y pérdidas irreversibles del mismo. En cuanto a la policromía se detectaron acumulación de polvo y suciedad, barnices alterados, y la falta de adhesión de esta al soporte con la consiguiente pérdida de estratos pictóricos.

Las intervenciones realizadas en el pasado han acentuado la degradación estética y material de las mismas, pues se repusieron fragmentos importantes de soporte, algunos de ellos de mala factura y sin adecuarse estética ni materialmente a la pieza. Las carnaciones se repolicromaron totalmente, a diferencia del resto, donde se realizaron intervenciones mediante retoques puntuales que ocultaban no sólo los deterioros, sino también, en algunos casos, parte de la pintura original. La alteración cromática de algunos de estos retoques distorsionaban la visión estética de las dos piezas.

Estas esculturas presentan la peculiaridad de un soporte mixto, al ser imágenes que cuelgan suspendidas del muro, y al mismo tiempo deben soportar el peso de una lámpara, por lo que poseen una estructura metálica, que es la que realiza esta función de sostén. Los materiales de naturaleza muy diferente han ocasionado cierta inestabilidad sobre todo de las zonas que circundan el armazón metálico debido a las diferentes tensiones. Estudiados los deterioros generales de la obra y siguiendo los criterios metodológicos establecidos se propuso una intervención con carácter conservativo, que consistió en primer

lugar en la eliminación de los depósitos de polvo y suciedad antes de fijar la policromía con riesgo de desprendimiento. Tras los pertinentes test de solubilidad se eliminaron barnices oxidados y repintes. En cuanto al soporte, por una parte se trató el armazón metálico que se encontraba muy alterado por la corrosión del óxido y por otra, se consolidaron las separaciones de ensambles y fisuras producidas por los movimientos del soporte y por la propia ejecución material de la obra. También se eliminaron gran número de elementos de refuerzo añadidos, fruto de anteriores intervenciones poco acertadas, tales como tornillos, puntillas, pletinas, maderas de refuerzo y zonas reconstruidas igualmente poco afortunadas. Finalmente se aplicó una protección final.

*Eva Villanueva Romero. Historiadora del Arte. Centro de Intervención del IAPH.*

*Joaquín Gilabert López. Restaurador. Centro de Intervención del IAPH.*



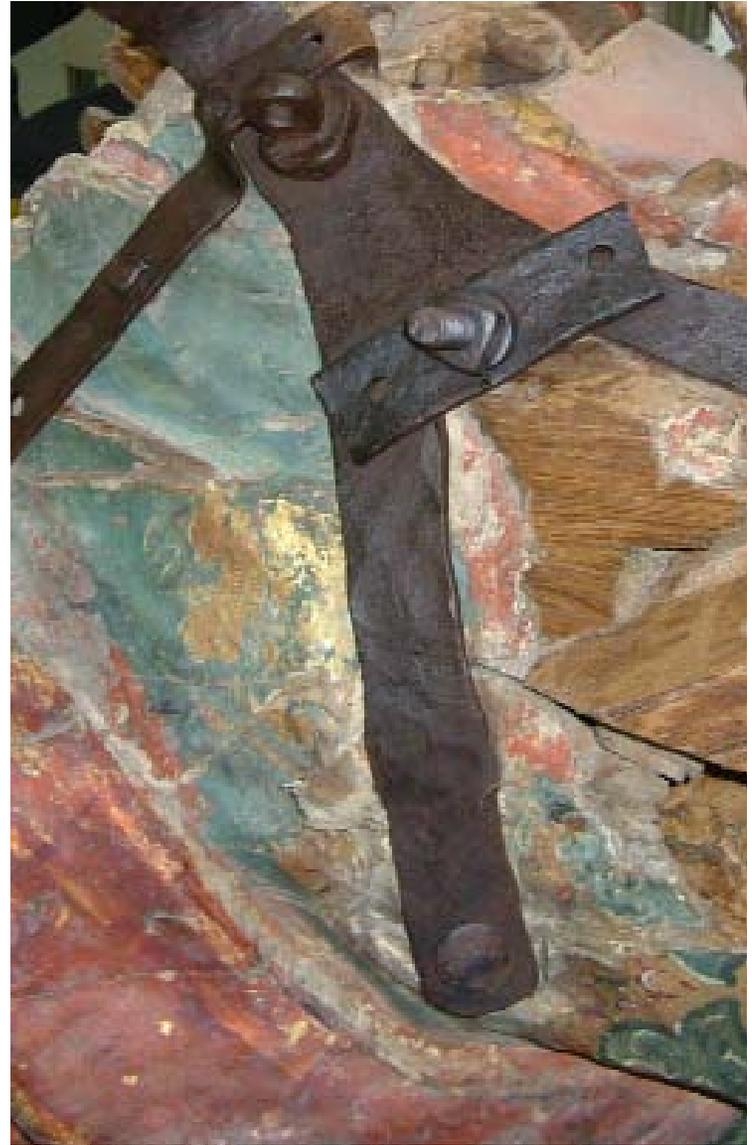
Ángel lampadario I. Estado final.



Ángel lampadario II. Estado final.



Estado inicial del armazón metálico.



Estado final del armazón metálico.



Estado final.



Proceso de limpieza.



Estado final.





VIRGEN DE LA ANTIGUA

## VIRGEN DE LA ANTIGUA

**Autor:** Atribuida a Juan Ruiz Soriano.

**Cronología:** Primera mitad del siglo XVIII.

**Materiales y técnica:** Pintura al óleo sobre lienzo.

**Dimensiones sin marco:** 163 h x 92,7 a cm.

Procede de un antiguo retablo callejero en la actual calle Villegas, se rendía culto a un lienzo de la *"...Virgen de la Antigua que tenía delante un farol con su lámpara de aceite"*<sup>1</sup>.

Más adelante con la reconstrucción del nuevo edificio este altar tabernáculo que cobijaba el lienzo de la imagen se trasladaría con toda probabilidad al patio de los Naranjos y ya en el inventario de 1701 se cita el mismo retablo *"...con puertas pintadas en rojo, donde está un cuadro pintado de Ntra. Sra. de la Antigua"*<sup>2</sup>. A principios del siglo XVIII pasó a la sacristía de los canónigos, donde se revestían para celebrar misa y estuvo hasta 1726, fecha en la que fue colocada en el altar de San Miguel.

En el inventario de 1735 consta que estaba "muy vieja", por lo tanto cabe situar en torno a esta fecha la remodelación aludida que corresponde a la conveniencia de una "actualización icónica" de mejor calidad, más acorde con el nuevo aspecto y llevada a cabo casi con toda probabilidad por el pintor Juan Ruiz Soriano cuyo arte deriva de Murillo y por ello en su producción pictórica se advierte un dibujo blando y amable.

La representación visible es seguidora iconográfica del conocido y devoto modelo de la catedral de Sevilla, de la Virgen sienesa del siglo XIV, si bien en esta representación, está ausente el tercer ángel portador de la filacteria con la leyenda *Ecce María Venit* que figura en el original.

Esta imagen de la Virgen de la Antigua se presenta en la actualidad en un retablo con una especie de nicho central acristalado. Esta versión de la Virgen de la catedral de Sevilla, esta realizada sobre un fondo dorado y esgrafiado con un pavimento ajedrezado en perspectiva. Las telas son de color blanco con unos esgrafiados en dorado que se superponen a las figuras, sugiriéndose un estilo que nos recuerda lo neoclásico.

Los rostros de la Virgen y el Niño más los ángeles con palmas son una variante iconográfica relacionada con la pintura mural de la catedral, presentando facciones agradables y expresivas sobre todo en el Niño y los ángeles que tienen un carácter más popular e ingenuo.

En el estado de conservación de esta obra ha influido no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, sino las condiciones ambientales

a las que ha estado sometida y las intervenciones anteriores realizadas en la obra. La restauración se justifica por la alteración cromática ocasionada por el envejecimiento y oscurecimiento del barniz, así como por las lagunas de preparación y película pictórica.

La obra presenta una antigua restauración, en la que se habían realizado las siguientes intervenciones: reentelado a la gacha con la colocación de un bastidor nuevo, eliminación del barniz envejecido, estucado, reintegración y barnizado. El antiguo reentelado, se encuentra en magnífico estado, sustentado por un bastidor de doble cuña, de forma y sección rectangular con un travesaño horizontal formando dos cuadrantes. El soporte original está constituido por una sola pieza. El sistema de montaje de la tela de reentelado al bastidor es mediante adhesión con gacha en los bordes y en el reverso del bastidor.

El soporte ha influido en el cuarteado de la obra, pues la construcción interna del tejido es tafetán y al ser elevada su densidad, más las contracciones y dilataciones de la tela producidas por los cambios de temperatura y humedad, ha creado un cuarteado pequeño casi en su totalidad.

Los estudios previos realizados con luz ultravioleta indicaron la extensión exacta y la localización de los repintes. En primer lugar se ve una gran banda de ellos formando un arco alrededor de la Virgen, que ocupa tanto el fondo dorado como la solería. También se encuentran en el iris de los ojos, cejas, corona y en los bordados dorados de la túnica de la Virgen.

En el Niño los retoques aparecen en el nimbo y en pequeñas zonas de la túnica. Los ángeles que sustentan la corona tienen igualmente el brazo, las puntas de las alas y la cola de las túnicas reforzadas.

El estudio radiográfico aportó una información desconocida hasta el momento de la obra, en un sustrato inferior pictórico se encuentra una Virgen y dos ángeles realizados en una época anterior, situados más elevados que los que se ven en la actualidad y de peor factura. En el fondo se aprecia la estructura arquitectónica constituida por dos columnas y un arco que envuelve a la Virgen. También se observa el aumento de formato al incluir los bordes del soporte original en las dimensiones de la obra. Tanto el aumento de formato como el ocultar con pan de oro la arquitectura corresponderían a la intervención en la que se realizó el reentelado de la obra, ya que se puede apreciar el pan de oro rebasando el borde original e invadiendo la tela del reentelado.

Respecto a la estructura del soporte se aprecia en la radiografía la construcción interna llamada tafetán de la tela original y la del reentelado. A su vez son fácilmente reconocibles las lagunas de preparación y película pictórica, así como los

escasos elementos metálicos encontrados en el bastidor, ya que el sistema de montaje del lienzo al mismo está realizado con adhesivo.

El estado de conservación de la obra ha requerido un tratamiento de restauración parcial, que elimine los daños que presenta y le devuelva el cromatismo perdido. Así la intervención realizada en la obra ha comenzado con la desinsectación en la bolsa de gases inertes como medida preventiva, dando paso tanto en el bastidor como en el reverso del soporte a una limpieza mecánica y química de depósitos superficiales.

En la capa de preparación se han fijado los levantamientos con peligro de desprendimiento y aplicado un nuevo estuco en las lagunas, localizadas la mayoría en el borde inferior.

Se realizaron catas, durante el proceso de limpieza, en la zona de repintes del fondo dorado y la solería para estudiar su posible eliminación. Ante los resultados y tras los estudios realizados con U.V. y R.X. se decidió mantenerlos.

La reintegración de las lagunas de la película pictórica se realizó primero con técnica acuosa y después con pigmentos al barniz.

La obra posee tres capas de barniz, la primera ha sido aplicada tras la limpieza y anterior al estucado, la segunda tras la reintegración acuosa y la protección final se realizó con barniz pulverizado en toda la superficie tras la reintegración con pigmentos al barniz.

## Notas

<sup>1</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso J.: Papales varios. T XXXIII. Fol. 418.

<sup>2</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso J.: Inventario de los bienes de la Fabrica, leg.69, fol. 136 vto.



Proceso de limpieza.



Estado final.



Estado inicial.



Estado final.



Estado inicial.



Estudio radiográfico.



Luz ultravioleta.



Estado final.





ANUNCIACIÓN

## ANUNCIACIÓN

**Autor:** Discípulo o seguidor de Pedro Duque Cornejo

**Cronología:** Primera mitad del siglo XVIII.

**Materiales y técnica:** Relieve en madera tallada, policromada y estofada y plata.

**Dimensiones:** 201.5 h x 114 a x 42.5 p cm.

Es un relieve realizado en madera y plata, representa la escena de la visita del arcángel san Gabriel a la Virgen María para anunciarle que será la madre de Cristo. La iconografía se basa en el evangelio de san Lucas (1, 28-38) y muestra a ambas figuras enfrentadas entre sí en primer plano de la composición. María a la izquierda con las manos sobre el pecho, arrodillada sobre un reclinatorio realizado en plata con un libro sobre él y el arcángel, a su diestra sobre una nube extiende su mano derecha hacia la Virgen. En un segundo plano y rodeado de querubines surge de una nube la figura del Padre Eterno con los brazos abiertos y sobre él está representado el Espíritu Santo en forma de paloma, realizada en plata.

Esta obra no se hizo expresamente para la antigua Colegial, procede de un retablo y altar de plata que fue transferido a la iglesia del Salvador tras la supresión de la Compañía de Jesús por orden de Carlos III en 1767. El altar fue cedido a la Colegial en 1769 tras la petición de los capitulares al Consejo de Castilla de los enseres litúrgicos e imágenes de los jesuitas expulsados<sup>1</sup>.

El relieve ocupaba la hornacina central del retablo, tanto éste último como el frontal de plata fueron ejecutados en la primera mitad del siglo XVIII por el platero Tomás Sánchez Reciente estando terminado en 1753. Aunque se desconoce la autoría del relieve desde que Gestoso atribuyó la escena al escultor Duque Cornejo, por la similitud de los rasgos faciales de la Virgen y san Gabriel con obras del artista, esta atribución se ha venido manteniendo hasta la actualidad. Sin embargo Gómez Piñol apunta que por esa época el escultor estaba en Córdoba, donde se había marchado en 1747, por lo tanto vincula su ejecución con algún discípulo<sup>2</sup>.

Antes de la restauración de la iglesia el relieve se encontraba situado en el tercer pilar de la nave central pero ha tenido otras ubicaciones dentro de la antigua colegial del Salvador. En un inventario del siglo XIX, en 1848, se encuentra colocado en el trascoro en un tabernáculo neoclásico<sup>3</sup>. Gestoso en 1892 lo cita en la Capilla Bautismal, posteriormente en 1905 el retablo de plata y el relieve quedaron instalados en la Capilla Sacramental tras sustituir al que existió, realizado por Cayetano de Acosta, destruido en el incendio de ese mismo año.

Aunque no están documentadas restauraciones de la obra, por su historia material ha debido ser objeto de alguna, como se ha comprobado durante el proceso de intervención. Sólo consta documentalmente que el año 1770 se

presentaron en cabildo las cuentas de los pagos llevados a acabo por las labores de "poner, quitar, guardar y limpiar el altar de plata" donado por el rey Carlos III a la Colegial<sup>4</sup>. A esto hay que añadir que se han perdido, se desconoce cuando, una corona de plata que llevaba la Virgen, de hecho todavía conserva el perno en la cabeza, y un libro que había encima del reclinatorio. Ambos enseres constan en el inventario realizado en 1769 cuando el retablo y altar fueron transferidos a la iglesia del Salvador. En él se describe el libro con tapas plateadas con un Jesús a cada lado, manillas de plata y los extremos dorados simulando las hojas<sup>5</sup>. En principio se entregó a la Colegial un libro que no era el original y en 1783 tras reclamarlo los colegiales se entregó el que correspondía a esta obra. El que tiene actualmente presenta unas tapas de terciopelo.

En relación con la intervención de conservación efectuada en el relieve, en primer lugar se realizaron los estudios previos para obtener la mayor información posible del estado de conservación de la obra y sobre todo de sus datos técnicos. Posteriormente se llevó a cabo el desmontaje de todas las figuras que ha permitido realizar una profunda limpieza del reverso, recuperar el dedo pulgar original de la mano izquierda de la figura del Padre Eterno, así como consolidar y ajustar las diversas piezas de madera que conforman las tallas, muy superior en número al habitual. También se ha podido comprobar que no existen ataques de insectos ni microorganismos degradadores del material ligneo.

La figura del arcángel san Gabriel hubo de ser desensamblada a la altura de la cintura al comprobarse, en el estudio radiográfico efectuado, que se encontraba desunida al haber perdido la cola animal su poder de adhesión. Para consolidar nuevamente la unión, se limpiaron los planos de contacto de restos de cola animal y suciedades, seguidamente se ensamblaron mediante acetato de polivinilo y presión, afianzando la unión con espigas de madera.

Las tablas de soporte del conjunto escultórico presentaban aberturas longitudinales en sus planos de unión debido a los movimientos naturales de la madera, tanto en el anverso como en el reverso. Estas deficiencias se trataron introduciendo finas piezas de madera encolada entre los huecos.

Las pérdidas de soporte se localizaban en la falange media del dedo meñique de la mano izquierda del Arcángel San Gabriel y sus alas, así como pequeños fragmentos del manto de la Virgen. Varios rayos ubicados en la nube fueron reensamblados al encontrarse sueltos.

Se fijaron nuevamente al soporte pequeñas zonas de la policromía que se encontraban desunidas, sobre todo en los estofados, filos de los mantos, túnicas y encarnaduras del Padre Eterno, nube y querubines.

El proceso de limpieza ha requerido la realización de un test de solubilidad para

determinar los disolventes adecuados para la remoción, no sólo de las suciedades generalizadas depositadas en toda la superficie pictórica, sino de aquellas zonas que habían sido repintadas, como fue el caso del dedo meñique de la mano izquierda del Arcángel San Gabriel o de la goma laca, ya degradada, que se había aplicado sobre la plata de la nube.

El montaje de todo el conjunto, una vez completados los procesos de consolidación del soporte, policromía y limpieza, se realizó con piezas de acero inoxidable en sustitución de los clavos de forja, de forma que todas las tallas, podrán ser desmontadas para futuras actuaciones de mantenimiento, conservación y/o restauración.

## Notas

<sup>1</sup>GÓMEZ PIÑOL, E.: *La iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, p. 411.

<sup>2</sup>GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística, 1892*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, T. III, p. 355. GÓMEZ PIÑOL, E.: op. Cit. P. 411

<sup>3</sup>GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit, p. 327

<sup>4</sup>Ibidem, P. 309

<sup>5</sup>Ibidem, p. 411 y 464

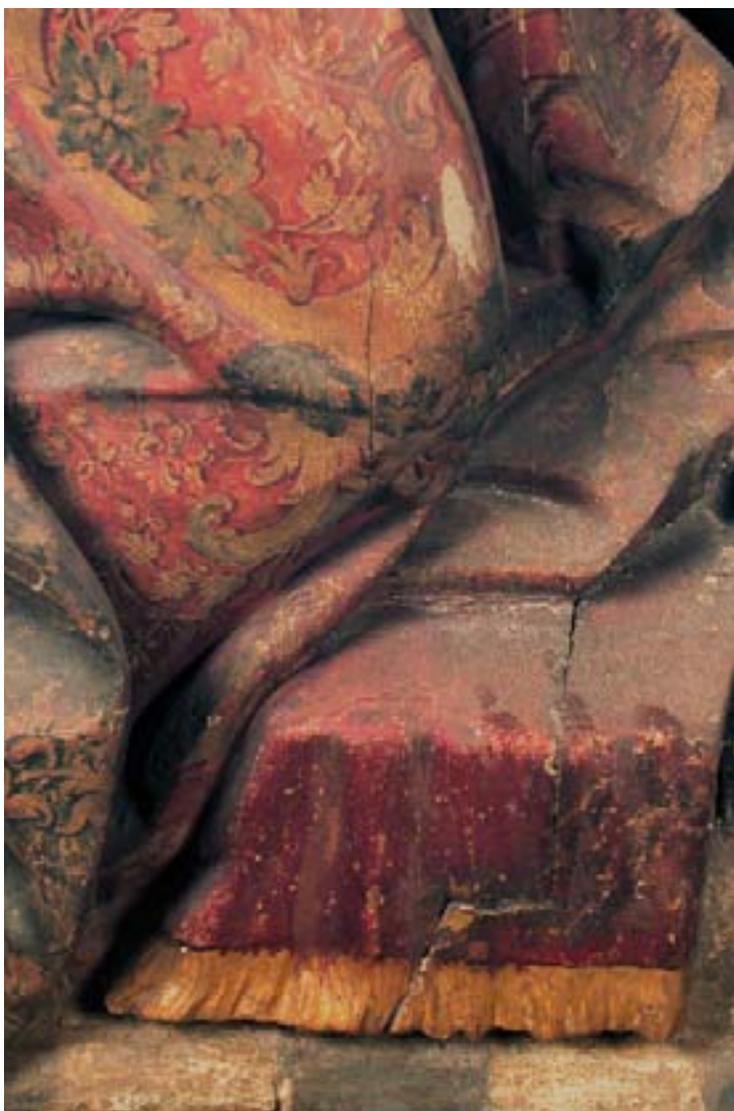
Eva Villanueva Romero. *Historiadora del Arte. Centro de Intervención del IAPH*.  
Pedro E. Manzano Beltrán. *Restaurador. Centro de Intervención del IAPH*.



Estado inicial.



Estado final.



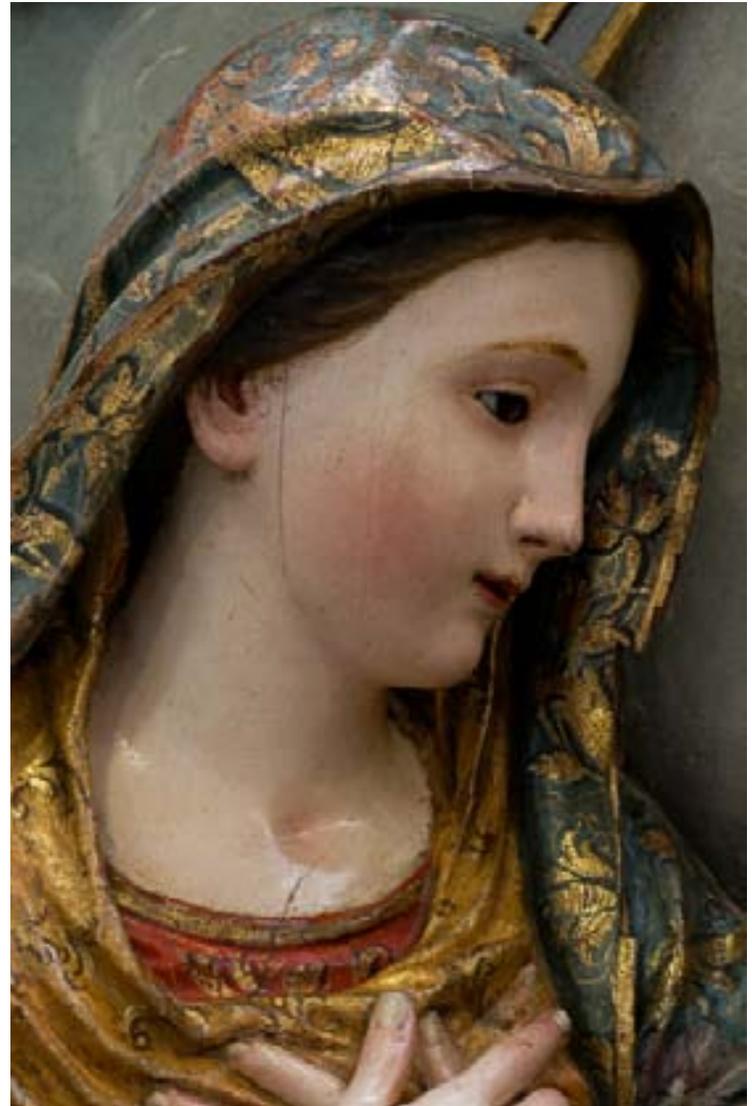
Estado inicial de la figura de la Virgen.



Estado final de la figura de la Virgen.



Estado inicial.



Estado final.





**FRONTAL DE ALTAR  
DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS**

## FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS

**Autor:** Diego Gallego y Eugenio Sánchez Reciente

**Cronología:** 1701/56

**Materiales y técnica:** Plata repujada y cincelada. Madera.

**Dimensiones:** 336 h x 102 a x 7.3 p cm.

De todas las obras de orfebrería del Salvador, este espléndido frente de plata es, por varios motivos, la de mayor relevancia. Desde el punto de vista litúrgico, ocupa un lugar preeminente dentro del templo, porque, tras el altar que decora, se levanta una verdadera joya de la retabística barroca sevillana, el retablo mayor, ejecutado por el portugués Cayetano de Acosta entre 1770 y 1779. El propio frontal además, muestra toda una frondosa estructura iconográfica que pone de manifiesto las intenciones doctrinales del mecenas a través de las manos de los creadores. Por todo lo antedicho, y por su indudable calidad artística, evidente de forma objetiva, hemos de decir que nos encontramos ante uno de los más bellos capítulos de la historia del arte sevillano, repujado en tan noble metal.

Este frente de altar, responde a las características habituales de los frontales de su época: una superficie rectangular de unos 100 centímetros de alto y de longitud variable (102 x 336 cm en este caso), dividida en varias zonas separadas por molduras. Las láminas y la decoración de bulto redondo, se distribuyen a lo largo de la superficie del frontal dividida en tres calles y dos cuerpos que albergan un total de 129 piezas. Las técnicas empleadas han sido el repujado en las planchas, y la fundición en las figuras de latón (querubines y elementos vegetales). Esta compleja estructura de piezas de metal estaba sustentada por un soporte de madera que, debido a su lamentable estado de conservación, ha sido sustituido.

La obra ha sido sometida al menos a dos grandes intervenciones. La primera es la propia fabricación del altar realizado por Eugenio Reciente (plancha central, 1756) en la que se reutiliza otro altar de Diego Gallego (planchas laterales, 1700), se añaden numerosos elementos, y se alargan, ensamblan o adaptan otros. Más cercanos a nuestros días son los injertos de latón en zonas en las que se ha perdido la plata. Esta última intervención fue realizada en la década de los años 60 del pasado siglo, pues, debajo de una de las molduras se encontró una inscripción en la que aparecía la fecha y el autor de dicha restauración.

En cuanto al estado de conservación cabe destacar la absoluta imposibilidad de mantener el original soporte debido al avanzado deterioro que presentaba producido por la acción de organismos vivos. Los elementos metálicos presentaban alteraciones de carácter mecánico y químico: deformaciones, que afectaban al menos el 70% de los volúmenes, fracturas y grietas, presentes en toda la obra

siendo especialmente significativas en las molduras del perímetro y las pérdidas; unas por fractura como ocurría con la de la cruz del remate del símbolo del Salvador, otras por acción de la abrasión como la pérdida de los dorados y otras por retirada de elementos completos como la desaparición de las piezas fundidas. Entre las alteraciones producidas por acción química cabe mencionar la formación de densas películas de corrosión de la plata sobre el cobre en las zonas de soldadura y en las planchas.

La adopción de criterios en la intervención se argumenta entorno a dos aspectos fundamentales: la funcionalidad litúrgica de la obra y la conservación del original.

En la fase inicial de la intervención se realizó el estudio de las características técnicas de la obra y su estado de conservación, generando la documentación pertinente, datos a partir de los cuales se decidió la línea de intervención a seguir tanto a nivel de criterios como de metodología. El avanzado grado de deterioro del soporte hizo imposible la conservación del mismo obligando al desmontaje. Tras el desmontaje, el desarrollo de la intervención se realizó en dos líneas simultáneas consistentes en la elaboración del nuevo soporte y el tratamiento de los elementos metálicos.

El nuevo soporte se fabricó siguiendo el diseño del original, aunque se emplearon otros materiales; madera de cedro para el bastidor y un laminado de madera de abedul con cubiertas de PVC por su marcado carácter hidrófobo e ignífugo. Asimismo, se introdujeron reformas en el diseño de manera que se posibilita el desmontaje parcial del altar sin tener que retirar la totalidad de los elementos metálicos.

Los elementos metálicos se trataron en función de sus patologías, y la limpieza se realizó mediante métodos químicos y mecánicos. Se realizó la reintegración material de las pérdidas de plata y la unión de fracturas por medio de soldadura. Las pérdidas de los dorados se recuperaron mediante rigatino y se realizaron réplicas de los elementos fundidos originales, marcando las piezas repuestas. Por último se corrigieron las innumerables deformaciones mediante procesos mecánicos. La fase final de la intervención consistió en montar el altar devolviendo cada elemento a su posición original. La documentación generada durante el proceso quedó recogida en la memoria final de intervención.

*Inés Fernández Vallespín. Restauradora. Centro de Intervención del IAPH.  
Francisco Lora Burguillos. Historiador del Arte. Centro de Intervención del IAPH.*



Estado inicial.



Estado final.



Estado inicial. Deformaciones.



Estado final.



Marca del platero.



Estado final.



Estado inicial



Estado final





ARCÁNGEL SAN MIGUEL

## ARCÁNGEL SAN MIGUEL

**Autor:** Anónimo

**Cronología:** Siglo XVIII.

**Materiales y técnica:** Escultura de madera tallada y telas encoladas, policromada y estofada.

**Dimensiones:** Arcángel: 113h x 82,5 a x 53 p cm. Peana: 54 h x 62,5 h x 62,5 p cm.

**Conjunto:** 167 h x 82,5 a x 62,5 p cm.

Se trata de una escultura de bulto redondo del Arcángel San Miguel, en la que se le representa como jefe de la milicia celeste y defensor de la iglesia (*Princeps Militiae Angelorum*) vestido a la usanza de los soldados protorrenacentistas, con armadura y casco, blandiendo espada en el brazo derecho, que mantiene alzado en actitud de asestar un golpe y sosteniendo el escudo con el brazo izquierdo. Bajo sus pies, aparece el dragón vencido como representación simbólica de su triunfo sobre el mal, según narra el Apocalipsis (12,7-9), donde equipara al *Dragón con la Serpiente antigua*. “Y fue arrojado el Gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él.” Hay un acusado contraste entre los dos antagonistas, dada la belleza juvenil del primero y la fealdad repulsiva del segundo. Los historiadores han relacionado su culto con el de varios dioses de antiguas culturas: Anubis, Hermes, Mercurio, Wotan. En Occidente, el culto a Miguel comienza a desarrollarse a partir de los siglos V y VI primero en Francia e Italia, y después en Alemania y España. Las capillas y altares que se dedican al ángel bueno y valeroso fueron innumerables en torno al fin del primer milenio, y se localizaron frecuentemente en lugares altos.

Se desconoce el origen de esta imagen tanto su autoría como su fecha de ejecución pero sí hay datos desde el siglo XVII de la existencia en la antigua Colegial del Salvador de la Hermandad de san Miguel y el santo Ángel de la Guarda, de la que pudo ser titular. Consta documentalmente que en 1626 ya celebraban la festividad del santo con una procesión alrededor del claustro de la iglesia<sup>1</sup>. Esta cofradía formó parte de la procesión del Corpus organizada en 1693 por la Hermandad Sacramental del Salvador ocupando el primer lugar, no por ser la más antigua sino por ir representando a la parroquia con la imagen del Arcángel San Miguel en su parihuela<sup>2</sup>. Tuvo además la Hermandad una capilla en la iglesia que, según se describe en 1671 antes del derribo del templo, fue renovada en 1657 y se encontraba ubicada entonces junto a la puerta de la antigua sacristía. En ella existía un retablo con pinturas sobre tabla y las esculturas del Ángel de la guarda con un niño y una espada y de san Miguel con un peso y su cruz en la mano derecha<sup>3</sup>. Actualmente los atributos que porta la imagen de san Miguel son una espada, en la mano derecha, y un escudo en la izquierda.

Posteriormente tras la construcción del nuevo templo barroco y la desaparición de la antigua capilla, en la misma nave del evangelio se construyó un retablo

dedicado a san Miguel, san Rafael y san Gabriel. Según Gómez Piñol, este retablo fue realizado por José Maestre entre los años 1718-1734. Es el actual retablo de la Virgen del Rocío que en un inventario de 1848 se cita que está dedicado a los tres arcángeles. Tras la fundación de la Hermandad del Rocío en 1933 los arcángeles fueron trasladados a otras ubicaciones<sup>5</sup>. La imagen de san Miguel ha estado situada en un altar entre el retablo citado y el de Santa Ana y por último se colocó en la hornacina superior de éste.

Respecto a las restauraciones y modificaciones de la imagen no se conoce documentalmente ninguna información, pero la intervención realizada en el IAPH ha proporcionado datos interesantes. La indumentaria del Arcángel se compone de coraza, túnica y un pequeño manto todos tallados en madera, sobre los dos últimos se superponen unas telas encoladas, policromadas y estofadas dejándolos ocultos o semiocultos. Además se ha constatado la existencia de dos capas de policromía en las zonas de la escultura que están realizadas en madera y sólo una capa en la parte que corresponde a las telas. La policromía de estas vestimentas muestra una ornamentación propia de la estética barroca del siglo XVIII. Por lo tanto es probable que entonces se realizase una renovación de la obra.

La escultura está realizada, como se ha comentado, en un soporte mixto que combina la madera de pino que da forma a la figura del Arcángel, con las telas encoladas del manto y la túnica. El dragón está íntegramente realizado en madera de cedro. También, resultan no menos interesantes los atributos que porta la imagen, realizados todos ellos en metal; nos referimos al escudo, espada y casco, siendo la pieza más interesante de todas la cabellera que está realizada con hilos de alambre que para conseguir su verosimilitud han sido armados a una tela.

La escultura se corresponde con una obra de bulto redondo y como tal está policromada en su totalidad. Las carnaciones del Arcángel están realizadas con la técnica del temple pulimentado. Los ropajes han sido dorados al agua y policromados empleando las técnicas de punzonados, estofados esgrafiados, estofados a pincel y corladuras. Los motivos decorativos representados son vegetales y florales; se realizan a pincel sobre el fondo de oro, como en el manto (parte anterior) y túnica, o bien, dejando zonas de reserva de oro punzonadas con diferentes formas, silueteadas con estofados a pincel en tonos negros y blancos para conseguir dar sensación de volumen. El dragón está policromado al temple en tonos verdes, ocre y rosados presentando en la parte posterior una decoración en forma de escamas realizadas a pincel para buscar la equiparación iconográfica a la idea de “dragón-serpiente”.

Durante los exámenes visuales y técnicos realizados, se han tomado como referencia puntos estratégicos en los que había pérdida más o menos evidente de policromía, se ha comprobado la existencia -con toda certeza- de una policromía

anterior a la que actualmente exhibe el Arcángel. La presencia de esta policromía subyacente se hace patente solo en aquellas zonas cuyo soporte es de madera. Las zonas policromadas sobre el soporte de paños encolados presentan una sola policromía, por tanto con estos datos, nos inclinamos a pensar que la policromía actual data de la misma época en la que fueron añadidos el manto y la parte inferior de la túnica de tela.

En las carnaciones también se observaban dos policromías, la actual de color rosado con una capa de preparación muy gruesa, y la subyacente con un color rosado más desvaído y una capa de preparación mucho más fina. El dragón presentaba una única policromía, cubierta completamente por un repinte de color negro aplicado en una intervención posterior, que estaría encaminada en gran parte a subsanar –o mejor, ocultar– los daños estructurales de la obra.

En general el estado de conservación de la escultura en el momento en que llegó al Taller de Intervención del IAPH podía considerarse grave, requiriendo una intervención integral de la obra con carácter urgente.

Una de las principales dificultades que se han encontrado a la hora de intervenir la obra fue que se encontraba en posición horizontal ya que no tenía una base sobre la que sustentarse al haber sido desanclada del retablo en el que se hallaba. Este hecho agravaba los daños al mantener presiones no previstas. Para el montaje de la misma se ha tenido en cuenta que la estructura sustentante tiene forma piramidal, el Arcángel se ensambla al dragón que sirve de peana, y este (el dragón) a su vez se ensambla a una base.

El equilibrio de la obra se veía afectado de forma directa por la propia morfología de la escultura, al constituirse como una composición inestable, con un centro de gravedad fuera de un posible eje de simetría. De forma indirecta se acusaba la inestabilidad debido a las lagunas de soporte básicas para la estructura de la obra (trozo de la cola del dragón), cuyas faltas coadyuvan a la inestabilidad general, por consiguiente, se hizo imprescindible la reposición de las mismas.

Durante la intervención del soporte se ha tenido muy en cuenta los diferentes materiales de los que está compuesta la obra determinando éstos una metodología de actuación específica para cada uno de ellos, ya que presentan diferente respuesta a los cambios climáticos, distinta resistencia mecánica, desigual capacidad de actuación de los materiales empleados en la intervención, etc.

La intervención del estrato policromo se ha encaminado a conservar la capa de policromía más visible y completa en todo su conjunto y que se corresponde con la película policroma más superficial, dejando aquellos testigos de policromía antigua que no interfieren tanto en la lectura de la obra como en la conservación de la misma.

El conjunto policromo de la obra ha resurgido en todo su esplendor después de eliminar una gran acumulación de depósitos de suciedad fuertemente adheridos a la policromía que impedían distinguir su variedad y riqueza cromática. También ha contribuido a ello la limpieza del barniz que se encontraba muy degradado y oxidado con aspecto muy amarillento, que desvirtuaba la apreciación de los colores originales.

Se ha evitado durante todo el proceso de limpieza que éste disminuyera las calidades técnicas de la pintura manteniendo el brillo característico de las policromías pulimentadas, así como en la eliminación de los repintes indiscriminados que cubrían gran parte de las zonas de carnaciones (brazos y piernas).

La capa de policromía presentaba lagunas muy significativas tanto por su tamaño, como por su ubicación en zonas muy visibles (rostro), que alteraban la lectura de la obra. Han sido reintegradas volumétricamente con materiales afines a los originales y reintegradas cromáticamente con una técnica al agua a rigattino. Finalmente se establecieron las pautas de intervención adecuadas para lograr que los atributos que porta el Arcángel encajaran de forma más natural y menos forzada evitando el deterioro de la policromía.

## Notas

<sup>1</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso, J.: Papeles varios. Tomo XXXIII, fol. 213.

<sup>2</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso, J.: Papeles varios. Tomo XXXIII, fol. 242 vto. y 243.

<sup>3</sup> Institución Colombina. Biblioteca Capitular. Gestoso, J.: Papeles varios. Tomo XXXIII, fol. 415 vto. y 416.

<sup>4</sup> GÓMEZ PIÑOL, E.: *La iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XVIII)* Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, p. 469.

<sup>5</sup> *Ibidem*.



Estudio radiográfico.



Estado final.



Estado inicial.



Proceso de estucado.



Estado final.



Estado final.



Estado inicial.



Estado final.



Proceso de estucado. Detalle de la túnica tallada.





**MANTO BLANCO  
DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS**

## MANTO BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS

**Autor:** Anónimo

**Cronología:** 1803

**Materiales y técnica:** Lamé de hilo metálico de plata bordado en hilo metálico dorado con ornamentos e hilo de seda de colores.

**Dimensiones:** 308cm x 400 cm

El manto blanco o procesional de la Virgen de las Aguas de la antigua Colegial del Salvador, es una obra anónima, ya que no se sabe que taller de bordados lo confeccionó, pero si se sabe quién lo donó y lo que costó, como así mismo la fecha de su estreno. El donante fue Don Juan Manuel Fernández García natural del pueblo riojano de Nieva de Cameros y en su última voluntad mandó que se realizara un vestido completo a *"nuestra señora de las Aguas"*<sup>1</sup>, para lo que dejó mil quinientos pesos de quince reales en el año de 1800, aunque la obra no se terminaría y estrenaría hasta el año 1803. Además de este manto donaría también un vestido para la Virgen compuesto por pecherín y sus mangas y dos sayas bordadas de distinto tamaño con los mismos motivos decorativos. Esta donación se completaría con aportaciones económicas que regalaría el propio hermano del donante Don Martín Fernández García que también renovarían el camarín de la Virgen con más donaciones.

Por su morfología y estilo se puede decir que es una obra de tipo cortesano y en la entretela que sirve de base a los bordados se encontró una estampación en tinta de colores rojo y verde que representan tres flores de lis coronadas, ramas de laurel y un número de registro. Además, entre la tela base y el forro se encontró un documento donde se facilitaba su donación<sup>2</sup>.

La decoración bordada la conforman principalmente una serie de motivos geométricos y vegetales que se disponen sobre un fondo luminoso de tela de *lamé de plata*. Esta decoración es simétrica con respecto a una especie de eje central, donde comenzaría a desarrollarse esta ornamentación a partir de este eje central en la zona media inferior del manto, prolongándose sus bordados más en la zona central, tanto superior como inferior y en las esquinas o caídas de la pieza textil. Igualmente se localizan otros dos ejes menores con motivos bordados de forma oblicua en las esquinas delanteras de cada una de las caídas y uno vertical en la parte de la cola de la obra, que presentan unos gruesos tallos o troncos vegetales. Estos tallos se insertan en una especie de anillas dobles, para acabar en remates con formas de jarras o cuernos de la abundancia de los que parten unas plumas de pavo real, que se abren en dirección a la zona central. A ambos lados de estos gruesos tallos, se aprecian unos elementos a modo de roleos, que se transforman también en tallos planos y geométricos de gran longitud que terminan en volutas. Estos tallos se entrelazan a su vez con unas estilizadas hojas

de gran tamaño que se asemejan a la de los cardos. En torno a los elementos decorativos principales se ubican una serie de flores de diversas tipologías, algunas bordadas en seda de colores y una especie de semillas realizadas a base de lentejuelas. Por último, una fina y estrecha cenefa perimetral constituida por flores de ocho pétalos de espejuelos y rodeadas por hojas en forma de espiral se enmarcan entre unas finas tiras, tanto en su zona superior como inferior, cerrando toda la composición.

También, se ha conservado y restaurado unos zapatos de la Virgen de las Aguas, que aunque no son del mismo estilo ni época, pues están fechados en la suela en 1849, siempre se han utilizado con el mismo ajuar blanco.

El manto de la Virgen de las Aguas es una pieza que presenta gran complejidad por sus grandes dimensiones y por las características técnicas que tienen, tanto el tejido base como los bordados de la obra, así como por el extremo grado de deterioro que se podía apreciar antes de acometer su intervención. Las dimensiones generales del manto son 308 cm y 400 cm (h x a). Lo constituyen diferentes tejidos que se disponen de la siguiente manera: el primero de ellos de seda e hilos metálicos plateados conocido habitualmente con el término de *lamé* y sobre el que se disponen los bordados, después un tejido interno de refuerzo o entretela y por último un forro cubriendo completamente el reverso de la pieza. En la zona superior y coincidiendo con las caídas del manto aparece una blonda de malla en hilo metálico, realizando un motivo decorativo en forma de conchas o veneras.

Bordados con hilos y otros elementos metálicos de diferente tipología conforman la decoración del manto. Es un tipo de bordado erudito que no presenta un gran volumen, salvo en casos puntuales de algunos motivos decorativos. Los distintos niveles que se aprecian se crean con la disposición de diferentes materiales de relleno (cartulinas, fieltro o gruesos cordones). En cuanto a la técnica destacan por un lado los bordados en metal y por otro los bordados en hilos de seda. A su vez entre los primeros se han identificado bordados en metal con hilos tendidos como setillos, medias ondas dobles, rombos, cartulinas, canutillos y otras serie de variantes o combinaciones, y los bordados en metal al pasado realizado con punto trevesado. En el caso de los bordados en hilos hay que citar el denominado bordado al pasado en donde habría que destacar el punto liso que se realiza en ciertos elementos florales en sedas de colores. Además el bordado se enriquece con una serie de complementos decorativos como lentejuelas, talcos, brillantitos y chapas metálicas de diferentes formas.

Según la técnica de manufactura, es posible que haya sido necesario el empleo de dos grandes bastidores para la realización de las dos mitades de la obra y un tercero para la unión de las mismas, así como para cerrar la decoración bordada que coincidía con esa costura, por lo que aparecen pequeños

soportes de lino recortados en esa zona. Los bordados se han realizado directamente y ninguno se ha hecho en bastidores independientes, ni se han recortado. Esto se puede comprobar viendo en la entretela las puntadas de fijación de los elementos del anverso.

El tejido base de los bordados o *lamé* tiene una base en tafetán de seda y 1 *lat* o pasada de trama de lanzado de hilo plateado en sarga de 3.1., trama. Los demás tejidos (entretela y forro) presentan ligamentos en tafetán. Todos estos elementos se incluyen dentro de la tipología de los denominados tejidos lisos, ya que el entrecruzamiento de sus hilos sigue un determinado ligamento que ocupa toda la superficie y le confiere un carácter de uniformidad.

Las intervenciones anteriores localizadas (cosidos, reconstrucciones parciales y aplicaciones de nuevos elementos), son el resultado de restauraciones poco ortodoxas, realizadas con técnicas artesanales y materiales poco adecuados. A pesar de estas intervenciones, el manto no ha sufrido modificaciones a nivel morfológico ni ornamental que hayan alterado su aspecto original.

El estado de conservación de la obra era muy deficiente debido a las numerosas alteraciones que presentaba: alto grado de fragilidad, lagunas del *lamé* con gran cantidad de pérdidas de hilos metálicos, rotos y desgarros del mismo tejido y del forro, desgastes de los bordados, deformaciones de todo el conjunto de la obra, alteraciones cromáticas en los bordados de sedas de colores, separación entre piezas, descosidos, manchas de diferente tipología, oxidaciones, hilos sueltos del bordado, y suciedad generalizada que confería al conjunto un aspecto grisáceo. A pesar de estas alteraciones, nada era comparable con el problema principal de la pieza, que se centraba en el tejido base de los bordados o *lamé*. En un porcentaje muy elevado de este estrato se concentraban gran cantidad de tramas de lanzado de hilos metálicos completamente sueltos que ha sido necesario alinear y fijar. En zonas centrales del manto sin bordados, los tramos sueltos de estos elementos llegaban a alcanzar la superficie completa de las piezas del *lamé* (unos 50 cm), de manera que al ser tan largos se enredaban entre sí creando verdaderas marañas de hilos.

El único elemento que se pudo tratar de modo independiente ha sido la blanda de malla. Se sometió a un tratamiento de limpieza acuoso y se procedió a su posterior alineado. En el caso del manto por sus características técnicas y conservativas no se recurrió a este sistema. Se procedió a un tipo de limpieza puntual del bordado mediante el empleo de disolventes.

Tras la intervención se puede apreciar que el problema de acumulación de hilos sueltos ha sido subsanado mediante un laborioso trabajo de fijación, empleando puntos de restauración de seda a distancias regulares de separación (0,5 cm. aprox.), en todas aquellas zonas en las que se producía esta alteración. A su vez

se ha realizado una consolidación completa por el reverso con un tejido de refuerzo de una cierta entidad, con objeto de conferir al conjunto mayor consistencia. Los puntos de restauración fijan a su vez el original al soporte de consolidación, permitiendo de este modo la unión completa de estos elementos, además de haber realizado previamente las correspondientes líneas de fijación. También se procedió a la fijación de aquellas zonas de hilos y elementos sueltos del bordado mediante costura y un tipo de punto concreto adaptado a la zona en la que se localizaba la alteración.

La pieza en la zona central presentaba una abertura que cumplía una función concreta cuando estaba en uso, pero que tras la restauración se ha optado por cerrar al completo.

Todos los materiales empleados para la consolidación y fijación de la obra (tejidos e hilos) son de procedencia natural, lo más similares a las fibras originales, y han sido tratados previamente y teñidos convenientemente buscando los matices más apropiados, antes de ser dispuestos en la pieza.

## Notas

<sup>1</sup> Documento encontrado entre la tela base de *lamé* de plata y el foro, donde se describía la voluntad del donante.

<sup>2</sup> Transcripción literal del documento: "*Don Juan Manuel Fernández García, natural de la Villa de Nieva de Cameros, obispado de Calahorra, en su última disposición, que fue el año de mil ochocientos, dexo mil quinientos pesos, de quince reales para que hiciesen un vestido a nuestra señora de las Aguas, se hizo el año de mil ochocientos y tres, y estreno; y para este fin, un hermano suyo (lo puso por otra, añadiendo los fondos necesarios para dicho fin) que se llama Don Martín Fernández García y en este mismo año, renovó el camarín de dicha señora a su costa*".



Zona de hilos sueltos.



Fijación de hilos.



Estampación en tinta.



Estado inicial.



Estado final.

Estado inicial.



Estado final.





# INVENTARIO

1. CRISTO CRUCIFICADO // 2. LIBRO CORAL // 3. CRUZ DE ALTAR // 4. JARRA I. // 5. JARRA II. // 6. CRISTO CRUCIFICADO // 7. SAN CRISTÓBAL // 8. ADORACIÓN DE LOS PASTORES // 9. RESURRECCIÓN // 10. SANTA MARIA MAGDALENA // 11. CORONACIÓN DE LA VIRGEN // 12. RELICARIO DE SANTA BÁRBARA // 13. ECCE-HOMO // 14. SAN MILLÁN EN LA BATALLA DE SIMANCAS // 15. CABEZA DECAPITADA DE SAN JUAN BAUTISTA // 16. CABEZA DECAPITADA DE SAN PABLO // 17. INMACULADA Y PEANA. // 18. TRES BANDEJAS: BANDEJA I (ORIGINAL), BANDEJA II (COPIA), BANDEJA III (COPIA). // 19. VINAJERAS // 20. VIRGEN DE LA ANTIGUA. // 21. LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DEL CARMEN // 22. VIRGEN DEL CARMEN. // 23. ANUNCIACIÓN // 24. BUSTO DE SAN LEANDRO. // 25. BUSTO DE SAN ISIDORO // 26. SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN NIÑA // 27. SAN PEDRO // 28. SAN JOAQUIN // 29. SAN ANTONIO DE PADUA // 30. INMACULADA Y PEANA. // 31. SAN AMBROSIO. // 32. SAN JERÓNIMO. // 33. ANGEL LAMPARERO I. // 34. ÁNGEL LAMPARERO II. // 35. SAGRARIO DEL RETABLO MAYOR // 36. SAN PEDRO. // 37. INMACULADA. // 38. ARCÁNGEL SAN MIGUEL Y PEANA. // 39. SAN FERNANDO // 40. CRISTO CRUCIFICADO // 41. CRUZ PARROQUIAL // 42. FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. // 43. CALVARIO. // 44. MANTO ROJO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. // 45. CAPA DEL NIÑO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. AJUAR ROJO. // 46. MANTO BLANCO PROCESIONAL VIRGEN DE LAS AGUAS (AJUAR BLANCO). // 47. SAYA I (AJUAR BLANCO) // 48. SAYA II (AJUAR BLANCO) // 49. PECHERIN Y MANGAS (AJUAR BLANCO) // 50. ZAPATOS DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS (AJUAR BLANCO) // 51. LIBRO DE REGLAS. HERMANDAD DE LAS VIRGEN DE LAS AGUAS.

**Núcleo primero**  
La ornamentación del primer templo cristiano. 1248-1590.

**1-6**



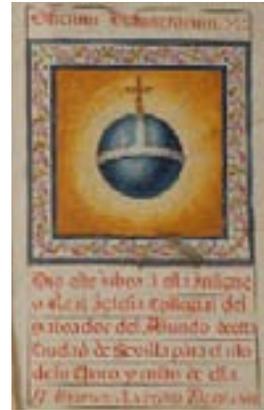
**1. CRISTO CRUCIFICADO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: C. a. 1500.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada y policromada.  
Dimensiones: Cruz: 95 h x 73,5 a x 5 p cm. Cristo: 58,4 h x 51 a x 8 p cm.



**2. CRISTO CRUCIFICADO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo XVI.  
Materiales y técnica: Escultura en marfil tallada y policromada.  
Dimensiones: Cruz: 109 h x 66 a cm. Cristo: 54 h x 50 a cm.



**3. LIBRO CORAL. (OFICIO DE DIFUNTOS).**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1575-1599.  
Materiales y técnica: Pergamino manuscrito e iluminado.  
Dimensiones: 642 h x 431 a x 60 p mm.



**4. CRUZ DE ALTAR.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Plata repujada o cincelada.  
Dimensiones: 64,2 h x 434 h x 21 a cm. 3,1 a x 60 p cm.



**5. JARRA I.**

Autor: Hernando de Ballesteros " el Mozo".  
Cronología: 1576/1600.  
Materiales y técnica: Plata repujada y cincelada.  
Dimensiones: 41 h x 24,7 a cm.



**6. JARRA II.**

Autor: Hernando de Ballesteros " el Mozo".  
Cronología: 1576/1600.  
Materiales y técnica: Plata repujada y cincelada.  
Dimensiones: 38 h x 24,7 a cm.

## Núcleo segundo

El programa decorativo del templo en época manierista y la construcción de la iglesia barroca.  
1590-1679.

7-11



### 7. SAN CRISTÓBAL.

Autor de la escultura: Juan Martínez Montañés.  
Autor de los atributos: Anónimo.  
Cronología de la escultura: 1597/98.  
Materiales y técnica de la escultura: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.  
Dimensiones de la escultura: 225 h x 93 a x 103 p cm.  
Conjunto: 247 h x 93 a x 103 p cm.



Cronología de los atributos: Siglo XVII.  
Materiales y técnica de los atributos: Plata repujada.  
Dimensiones de los atributos: Palma: 209 cm. Nimbo: 33,5 cm.



### 10. SANTA MARÍA MAGDALENA.

Autor: Pedro de Campobín Passano.  
Cronología: 1632-1634.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones:  
Sin marco: 163,5 h x 113 a cm.  
Con marco: 194 h x 141 a cm.



### 11. CORONACIÓN DE LA VIRGEN O ASUNCIÓN.

Autor: Anónimo (copia de Guido Reni)  
Cronología: Primera mitad del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones:  
Sin marco: 181 h x 115,5 a cm.  
Con marco: 214,5 x 147 a cm.



### 8. ADORACIÓN DE LOS PASTORES.

Autor: Juan de Oviedo y de la Bandera.  
Cronología: Primer tercio del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Relieve en madera tallada y policromada.  
Dimensiones: 234,5 h x 132,5 a x 29,5 p cm.



### 9. RESURRECCIÓN

Autor: Juan de Oviedo y de la Bandera.  
Cronología: Primer tercio del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Relieve en madera tallada y policromada.  
Dimensiones: 242 h x 135 a x 41 p cm.



**12. SAN FERNANDO.**

Autor: Antonio Quirós y Francisco Meneses Osorio.  
Cronología: 1699.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada policromada y estofada.  
Dimensiones: Sin corona: 179,7 h x 98,5 a x 95,5 p cm.  
Con corona: 189,7 h x 98,5 a x 95,5 p cm.



**13. INMACULADA.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1699.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.  
Dimensiones: Peana: 50 h x 89,5 a x 82,5 p cm.  
Conjunto: 151 h x 89,5 a x 82,5 p cm.



**14. RELICARIO DE SANTA BÁRBARA.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1704.  
Materiales y técnica: Plata bañada en oro y cristal de roca.  
Dimensiones: 46 h x 10 a cm.



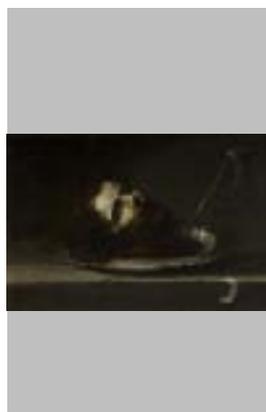
**15. ECCE-HOMO.**

Autor: Anónimo flamenco.  
Cronología: Finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre tabla.  
Dimensiones: 85 h x 61,5 a cm.



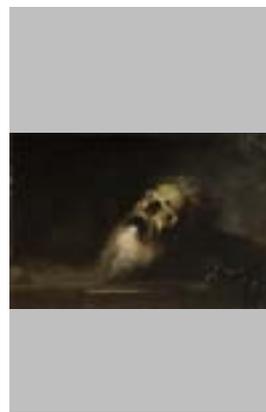
**16. SAN MILLÁN EN LA BATALLA DE SIMANCAS.**

Autor: Atribuida a Sebastián de Llanos Valdés.  
Cronología: Segunda mitad del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 291 h x 196 a cm.  
Con marco: 320 h x 223,5 a cm.



**17. CABEZA DECAPITADA DE SAN JUAN BAUTISTA.**

Autor: Sebastián de Llanos Valdés.  
Cronología: 1670.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 52,8 h x 81,7 a cm.  
Con marco: 69,2 h x 98 a cm.



**18. CABEZA DECAPITADA DE SAN PABLO.**

Autor: Sebastián de Llanos Valdés.  
Cronología: 1670.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 52,8 h x 81,7 a cm.  
Con marco: 69,2 h x 98 a cm.



**19. INMACULADA.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Segunda mitad del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada policromada y estofada.  
Dimensiones: 89,2 h x 45 a x 43,7 p cm.



**20. BANDEJA PETITORA I.**

Autor: Nicolás de Cárdenas.

Cronología: Siglo XVII.

Materiales y técnica: Plata repujada.

Dimensiones: 50,4 diámetro x 5 p cm.



**21. BANDEJA PETITORA II.**

Autor: Nicolás de Cárdenas.

Cronología: Siglo XVII.

Materiales y técnica: Plata repujada.

Dimensiones: 48,8 diámetro x 5 p cm.



**22. BANDEJA PETITORA III.**

Autor: Nicolás de Cárdenas.

Cronología: Siglo XVII.

Materiales y técnica: Plata repujada.

Dimensiones: 49 diámetro x 5 p cm.



**23. VINAJERAS (SERVICIO DE ALTAR).**

Autor: Anónimo.

Cronología: Siglo XVII.

Materiales y técnica: Plata repujada.

Dimensiones: Jarras: 13,6 h x 6,5 a cm.

Campana: 13,6 h x 6,8 a cm.

Bandeja: 24,5 h x 2,5 a cm.

Cuchara: 9,5 cm.



**24. VIRGEN DE LA ANTIGUA.**

Autor: Atribuida a Juan Ruiz Soriano.  
Cronología: Primera mitad del siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 163 h x 92,7 a cm.



**25. ARCÁNGEL SAN MIGUEL.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada y telas encoladas, policromada y estofada.  
Dimensiones: Arcángel: 113h x 82,5 a x 53 p cm.  
Peana: 54 h x 62,5 h x 62,5 p cm.  
Conjunto: 167 h x 82,5 a x 62,5 p cm.



**26. SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN NIÑA.**

Autor: José Montes de Oca.  
Cronología: c. a. 1714.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.  
Dimensiones: Santa Ana: 150 h x 116 a x 116 p cm.  
Virgen Niña: 117 h x 55 a x 73,5 p cm.



**27. SAN PEDRO.**

Autor: José Montes de Oca.  
Cronología: c. a. 1700.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.  
Dimensiones: 116,7 h x 62,3 a x 55 p cm.



**28. SAN JOAQUÍN.**

Autor: José Montes de Oca.  
Cronología: c. a. 1714.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.  
Dimensiones: 114h x 62 a x 42,6 p cm.



**29. SAN ANTONIO DE PADUA.**

Autor: José Montes de Oca.  
Cronología: c. a. 1714.  
Materiales y técnica: Escultura en madera tallada y policromada.  
Dimensiones: 112 h x 42 a x 33,5 p cm.



**30. ANUNCIACIÓN.**

Autor: Discípulo o seguidor de Pedro Duque Cornejo.  
Cronología: Primera mitad del siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Relieve en madera tallada, policromada y estofada y plata.  
Dimensiones: 201,5 h x 114 a x 42,5 p cm.



**31. CRISTO CRUCIFICADO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Escultura en marfil y cruz de madera con cantoneras de plata.  
Dimensiones: 35,5 h x 23,5 a x 7,5 p cm.



**32. RELICARIO CON BUSTO DE SAN LEANDRO.**

Autor del relicario: Tomás Sánchez Reciente.

Autor de la mitra: Juan de Amores.

Cronología del relicario: 1753.

Cronología de la mitra: Principios del siglo XIX

Materiales y técnica del relicario:

Plata repujada y madera.

Dimensiones del relicario: 125 h x 96 a x 33 p cm.

Dimensiones de la mitra: 36.4 h x 28 a cm.



Autor del busto: Anónimo.

Cronología del busto: Siglo XVIII.

Materiales y técnica del busto: Madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones del busto: 54,5 h x 43,5 a x 27 p cm

(En la capa pluvial están representados Santiago y san Andrés)



**33. RELICARIO CON BUSTO DE SAN ISIDORO.**

Autor del relicario: Tomás Sánchez Reciente.

Autor de la mitra: Juan de Amores.

Cronología del relicario: 1753

Cronología de la mitra: Principios del siglo XIX.

Materiales y técnica. Relicario: plata repujada y madera.

Dimensiones del relicario: 125 h x 96 a x 33 p cm.

Dimensiones de la mitra: 36.4 h x 28 a cm.



Autor del busto: Anónimo.

Cronología del busto: Siglo XVIII.

Materiales y técnica del busto: madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones del busto: 54,5 h x 43,5 a x 27 p cm

(En la capa pluvial están representados San Pedro y San Pablo)



**34. ÁNGEL LAMPADARIO I.**

Autor: Cayetano de Acosta.

Cronología: 1771/1779.

Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones: 210 h x 180.5 a x 197 p cm



**35. ÁNGEL LAMPADARIO II.**

Autor: Cayetano de Acosta.

Cronología: 1771/1779

Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones: 215 h x 187 a x 172 p cm.



**36. SAN AGUSTÍN.**

Autor: Atribuido a Cayetano de Acosta.

Cronología: 1771/1778.

Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones: 66.9 h x 28 a x 19 p cm.



**37. TÍTULO. SAN JERÓNIMO.**

Autor: Atribuido a Cayetano de Acosta.

Cronología: 1771/1778.

Materiales y técnica: Escultura en madera tallada, policromada y estofada.

Dimensiones: 66.9 h x 29 a x 23.2 p cm.



**38. PUERTA DEL SAGRARIO DEL RETABLO MAYOR.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Segunda mitad del siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Plata repujada, labrada y madera.  
Dimensiones: 95 h x 49 a x 7,5 p cm.



**39. SAN PEDRO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo del XVII o principios del XVIII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 146 h x 109 a cm.  
Con marco: 173,5 h x 135 a cm.



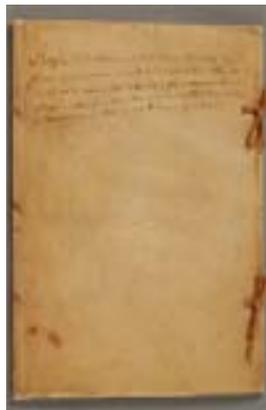
**40. INMACULADA.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 181,5 h x 134,3 a cm.  
Con marco: 200 h x 159 a cm.



**41. CRUZ PARROQUIAL.**

Autor: Luis de Acosta y Diego Gallego.  
Cronología: Siglo XVII y siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Plata cincelada (en su color y sobredorada), cobre dorado y cristal de roca.  
Dimensiones: 35,5 h x 23,5 a x 7,5 p cm.



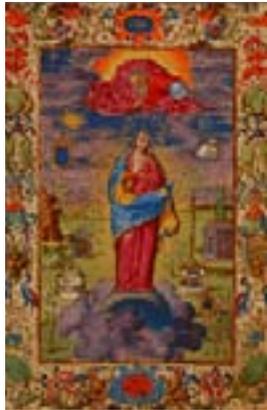
**42. LIBRO DE REGLAS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DEL CARMEN.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1797/98.  
Materiales y técnica: Pergamino manuscrito.  
Dimensiones: 306 h x 207 a x 7 p mm.



**43. VIRGEN DEL CARMEN.**

Autor: Atribuida a Domingo Martínez.  
Cronología: 1733/1765.  
Materiales y técnica: Pintura al óleo sobre lienzo.  
Dimensiones: Sin marco: 52 h x 33,5 a cm.  
Con marco: 54 h x 38 a cm.



**44. LIBRO DE REGLAS. HERMANDAD DE LAS VIRGEN DE LAS AGUAS.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo XV-  
Primera mitad del siglo XVII.  
Materiales y técnica: Pergamino y  
papel manuscrito e iluminado.  
Dimensiones: 278 h x 187 a x 36 p  
mm.



**45. FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS.**

Autor: Diego Gallego y Eugenio  
Sánchez Reciente.  
Cronología: 1701/56.  
Técnica: Plata repujada y cincelada.  
Madera.  
Dimensiones: 336 h x 102 a x 7.3 p  
cm.



**46. CALVARIO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Siglo XVIII.  
Materiales y técnica: Esculturas en  
alabastro policromado y madera  
tallada, policromada y estofada.  
Conjunto: 173,5h x 94 a x 41 p cm.



**47. AJUAR ROJO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. MANTO DE LA VIRGEN.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo XVIII-  
principios del XIX.  
Materiales y técnica: Terciopelo de  
seda bordado en hilo metálico dorado.  
Dimensiones: 246 h x 435.5 a cm.  
(manto)  
Con blonda: 253 h x 442.5 a cm.



**48. AJUAR ROJO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. CAPA DEL NIÑO.**

Autor: Anónimo.  
Cronología: Finales del siglo XVIII-  
principios del XIX.  
Materiales y técnica: Terciopelo de  
seda bordado en hilo metálico dorado.  
Dimensiones: 59 h x 108 a cm.



**49. AJUAR BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. MANTO**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1803.  
Materiales y técnica: Lamé de hilo  
metálico de plata bordado en  
hilo metálico dorado con ornamentos  
e hilo de seda de colores.  
Dimensiones: 308 h x 400 a cm.



**50. AJUAR BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. SAYA I**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1803.  
Materiales y técnica: Lamé de hilo  
metálico de plata bordado en  
hilo metálico dorado con ornamentos  
e hilo de seda de colores.  
Dimensiones: 117 h x 228 a cm.



**51. AJUAR BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. SAYA II**

Autor: Anónimo.  
Cronología: 1803.  
Materiales y técnica: Lamé de hilo  
metálico de plata bordado en  
hilo metálico dorado con ornamentos  
e hilo de seda de colores.  
Dimensiones: 114 h x 153.5 a cm.



**52. AJUAR BLANCO DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS. PECHERÍN Y MANGAS**

Autor: Anónimo.

Cronología: 1803.

Materiales y técnica: Lamé de hilo metálico plata bordado en hilo metálico dorado con ornamentos.

Dimensiones: Pecherín: 63,5 h x 50 a cm.

Mangas: 65 h x 21,5 a cm.

**53. ZAPATOS DE LA VIRGEN DE LAS AGUAS**

Autor: Anónimo.

Cronología: 1849.

Materiales y técnica: Lamé de hilo metálico de plata bordado en Hilo metálico dorado. Suelas de cuero.

Dimensiones: 23 h x 11 a x 12 p cm.



# EL SALVADOREN EL IAPH: EXPONER UNA COLECCIÓN DE ARTE.

Beatriz Castellanos Bravo

Arquitecta.

Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

La exposición *El Salvador en el IAPH* nace como corolario de la metodología de trabajo del IAPH que en la búsqueda del valor social del patrimonio, contempla la difusión como fase final del proyecto de intervención sobre un bien cultural.

La transferencia de conocimientos es, por tanto, el sentido último de este Proyecto Expositivo que, aunque centrado en la exhibición de los Bienes Muebles de la Iglesia del Salvador de Sevilla restaurados en el Centro de Intervención del IAPH, incluye la presentación de otros contenidos relativos a los criterios, técnicas y procesos de investigación e intervención desarrollados en el programa de conservación de esta colección artística, englobándose en un Plan de Difusión más amplio que define desde la información transmitida en los distintos soportes divulgativos (catálogo, díptico y postal) hasta la imagen representativa.

La propuesta desarrollada pretende adecuar el espacio disponible a los requerimientos de presentación y conservación de las obras expuestas. Los argumentos de proyecto nacen de la complejidad derivada de la forma y accesibilidad del recinto escogido para el montaje de la exposición, la *Sala de Exposiciones del Real Alcázar de Sevilla*, y de la diversidad tipológica y morfológica de las 37 piezas a exponer.

El diseño expositivo asume las características del espacio arquitectónico, una sala de planta rectangular de 350m<sup>2</sup> ubicada en planta primera, con acceso centrado en uno de sus frentes longitudinales y con cuatro pares de pilares que soportan arcos en las dos direcciones generando un espacio isótropo donde no

se percibe una clara jerarquía direccional, y prioriza, como criterios museográficos, la presentación de todas las obras en unas condiciones espaciales adecuadas para su correcta contemplación y la materialización de una tectónica extensible a toda la intervención.

El proyecto establece un mecanismo de análisis espacial y de distribución de piezas para desarrollar un sistema que permite una doble lectura de cada obra: de manera individualizada y como parte de esta colección artística. Así, surge la necesidad de habilitar un área expositiva en el *Apeadero del Real Alcázar* donde se van a exhibir las piezas que por sus dimensiones no pueden ser expuestas en la sala prevista. Esta doble disposición genera un recorrido lineal, en el que la escalera y su vestíbulo se entienden también como ámbitos expositivos, al menos de contenidos conceptuales, donde a modo de introducción y mediante técnicas audiovisuales, se presenta el trabajo de intervención del IAPH sobre bienes culturales.

Como objetivo prioritario, el montaje debía dar respuesta al Programa Museológico definido para la exposición, garantizando un resultado espacial en consonancia con su contenido. Este programa desarrolla un discurso cronológico, basado en hitos históricos y artísticos donde los bienes se agrupan en relación con la historia material del templo. Así se definen cinco núcleos narrativos, cuatro de los cuales corresponden a periodos históricos que supusieron la renovación de la ornamentación de la iglesia y la incorporación de novedades en su programa iconográfico y el último gira en torno a la devoción de La Virgen de las Aguas, por su relevancia en la historia de la Colegial y la importancia de su legado material. Previamente se presenta el

Programa de investigación e intervención del IAPH en la colección artística de la antigua Colegial del Salvador contextualizándolo en su marco conceptual e institucional.

El montaje se materializa definiendo los ámbitos expositivos con una nueva piel de 2,70 metros de altura que, superpuesta a los paramentos, modifica la percepción de estos espacios, dotándolos de escala humana.

En el Apeadero, esta piel se pliega para construir el acceso a la exposición, independizándola física y funcionalmente de los flujos de visitantes del Real Alcázar. Formaliza a su vez el punto de recepción y de control, sirve de soporte para la presentación de contenidos y constituye un fondo neutro que resalta el dinamismo de las dos figuras de los Ángeles Lampadarios, obras de gran escala atribuidas a Cayetano de Acosta, habitualmente ubicadas en el presbiterio de la Iglesia Colegial, que por su belleza y valor cultural han sido elegidas como imagen de identidad de esta exposición. El recurso de rasgar la piel en este punto permitiendo la visión parcial de estas esculturas, persigue captar la atención del público visitante.

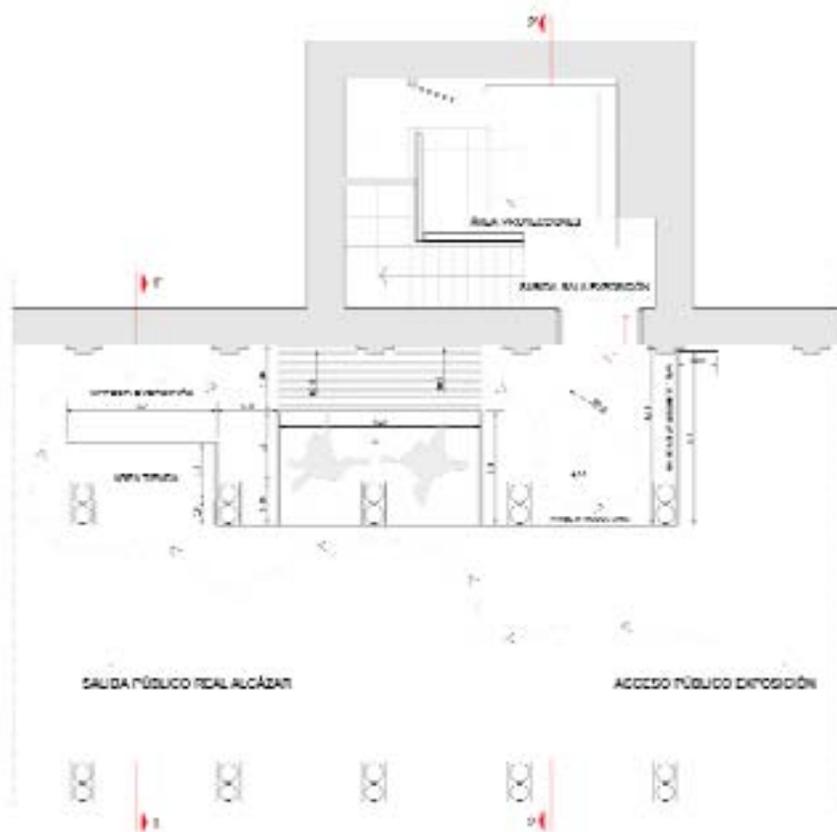
En la sala de planta primera los cinco núcleos narrativos se materializan en unidades espaciales diferenciadas, aisladas perceptivamente, y dimensionadas según las necesidades de la colección. De nuevo es la piel la que construye los elementos delimitadores buscando una neutralidad para compartimentar e individualizar los núcleos expositivos sin que éstos entren en competencia con la rígida estructura espacial de la sala, definida por el ritmo de los pilares y su recargada ornamentación. La tectónica y la disposición de estos elementos generan

unos espacios intersticiales de carácter intimista que serán aprovechados para regular y organizar los flujos de los visitantes, conformando un recorrido donde se transmite una información que contextualiza cada uno de los núcleos expositivos dentro de la evolución del templo y establece un orden de lectura.

Cada núcleo contiene bienes de diversas tipologías artísticas, que requieren diferentes soportes expositivos para satisfacer sus requisitos de presentación y conservación: peanas para esculturas, soportes murales para relieves y pinturas, y vitrinas para documentos gráficos, tejidos y platería. Se ha procurado un discurso unitario en el diseño, con la analogía del lenguaje y los materiales empleados.

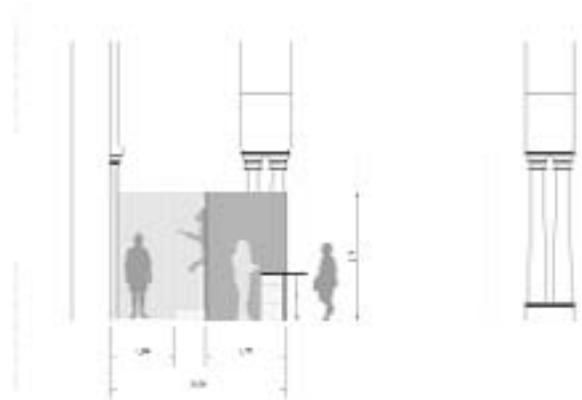




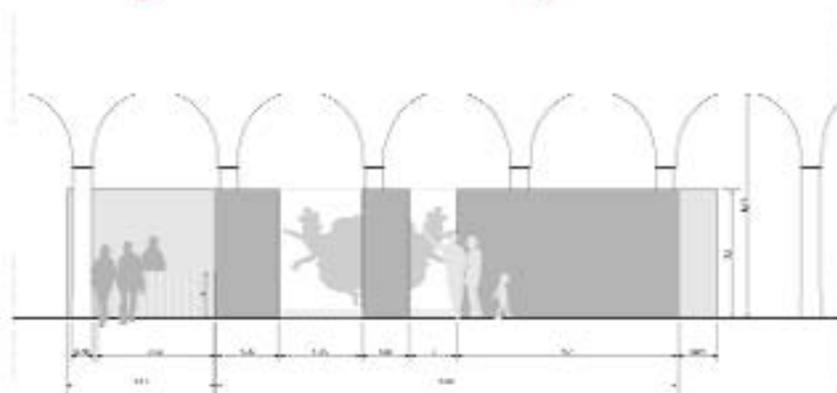


SALIDA PÚBLICO REAL ALCÁZAR

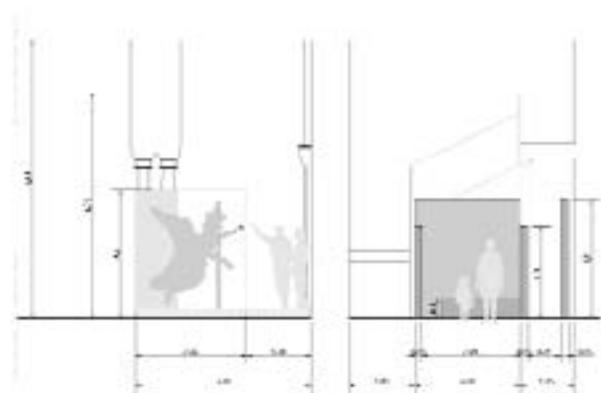
ACCESO PÚBLICO DISPOSICIÓN



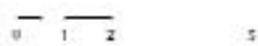
SECCIÓN TRANSVERSAL 1-1'



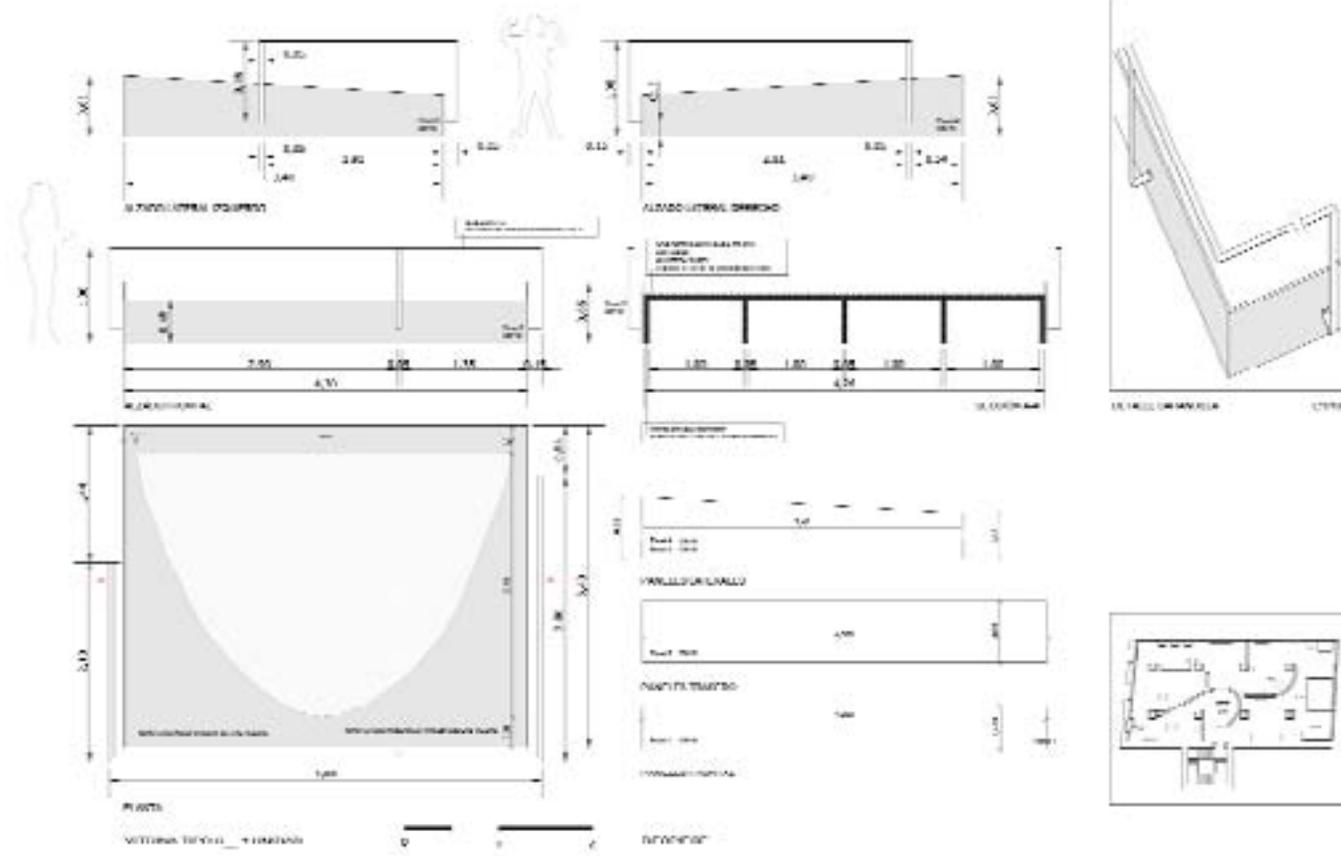
ALZADO LONGITUDINAL



SECCIÓN TRANSVERSAL 2-2'



APEADERO DEL REAL ALCÁZAR DE SEVILLA



VITRINA MANTO AJUAR BLANCO VIRGEN DE LAS AGUAS

## FICHA TÉCNICA DEL PROYECTO DE INTERVENCIÓN

### PROYECTO DE INTERVENCIÓN EN LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LA ANTIGUA COLEGIAL DEL SALVADOR.

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura  
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Román Fernández-Baca Casares, *Director*

### EQUIPO DEL PROYECTO

Lorenzo Pérez de Campo.  
*Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico*

Pedro Castillo Pérez.  
*Jefe del Departamento de Tratamiento.*

Araceli Montero Moreno.  
*Jefa de proyectos*

Alés Sancristóbal, Andrés. *Encuadernador.*  
Ángel Gómez, Carmen. *Restauradora de tejidos.*  
Baglioni, Raniero. *Conservador-Restaurador.*  
Bellón Cazabán, Eulalia. *Restauradora de patrimonio documental y gráfico.*  
Campoy Naranjo, María. *Historiadora del Arte.*  
Cansino Cansino, Amalia. *Restauradora de pintura.*  
Castellano Bravo, Beatriz. *Arquitecta.*  
Elena Meléndez, Carlota. *Restauradora de tejidos.*  
Fernández González, Lourdes. *Restauradora de tejidos.*  
Fernández Medina, M<sup>a</sup> Isabel. *Restauradora de escultura.*  
Fernández Ruiz, Eugenio. *Fotógrafo.*  
Fernández Vallespín, Inés. *Restauradora de platería.*  
Ferrerías Romero, Gabriel. *Historiador del Arte.*  
Filter Peinado, Juan Alberto. *Restaurador de escultura.*  
García de Casasola Gómez, Marta. *Arquitecta.*  
Gilbert López, Joaquín. *Restaurador de escultura.*  
Gómez Morón, Auxiliadora. *Química.*  
Gómez Villa, José Luís. *Historiador del Arte.*  
González - Alorda Zbikowski, Mercedes. *Gestión administrativa.*  
González González, María del Mar. *Restauradora de pintura.*  
Gutiérrez Carrasquilla, Enrique. *Restaurador de escultura.*  
Hermosín Miranda, Rocío. *Restauradora de patrimonio documental y gráfico.*  
Lora Burguillos, Francisco. *Historiador del Arte.*  
Magdaleno Granja, Rocío. *Restauradora de pintura.*  
Manzano Beltrán, Pedro. *Restaurador de escultura.*  
Marmolejo Hernández, Fernando. *Maestro orfebre.*  
Martín León, Cinta. *Restauradora de escultura.*  
Martín García, Lourdes. *Química.*  
Martínez García-Otero, Silvia  
Menguiano Chaparro, Víctor. *Químico.*  
Montesa Kaijser, Ana. *Restauradora de pintura.*  
Núñez Casares, Lourdes. *Restauradora de pintura.*  
Pérez Morales, Gema. *Restauradora de tejidos.*  
Pérez Cano, M<sup>a</sup> del Valle. *Historiadora del Arte.*  
Porres Benavides, Jesús. *Restaurador de escultura.*  
Prado Campos, Beatriz. *Restauradora de escultura.*  
Rabadán del Saz, Isabel. *Restauradora de escultura.*  
Real Palma, M<sup>a</sup> Teresa. *Restauradora de escultura.*

Rey Pérez, Julia. *Arquitecta.*  
Rubio Faure, Cinta. *Restauradora de escultura.*  
Sameño Puerto, Marta. *Bióloga.*  
Santos Madrid, José Manuel. *Fotógrafo.*  
Santos Navarrete, Mónica. *Restauradora de patrimonio documental y gráfico.*  
Vigil-Escalera Pacheco, Fernando. *Restaurador de escultura*  
Villanueva Romero, Eva. *Historiadora del Arte.*

### COLABORADORES

Amoros, Camilla; Artiñano Mathé, Andrea; De los Reyes Paradas, Estefanía; Díaz Contreras, Beatriz; Granados Román, Alberto; Guerrero García, Jesús; López García, Antonio Custodio; Morales Muñoz, Maira; Muriel González, María del Mar; Pizarro Puccio, Carmen; Pol Méndez, Laura; Rodríguez Oliveira, Carmen y Sáez Núñez, María José.

### PROYECTO EXPOSITIVO

**Organiza:** Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.  
**Comisario:** Lorenzo Pérez del Campo.  
**Proyecto expositivo:** Beatriz Castellano Bravo, Julia González Pérez Blanco Gabriel Ferreras Romero y Eva Villanueva Romero.  
**Conservación preventiva:** Raniero Baglioni.  
**Fotografía:** José Manuel Santos Madrid y Eugenio Fernández Ruiz.  
**Diseño gráfico:** Manuel García Jiménez.  
**Montaje:** José A. Pardo González-Montaje de Exposiciones.  
**Producción del material de difusión:** Postalfree.  
**Impresión digital:** Trillo comunicación visual.

COLABORA:



