



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Estudio de las pinturas murales esgrafiadas de la Ermita
del Santo Cristo de Talaván (Cáceres). Propuesta de
intervención para su conservación y restauración

Trabajo Fin de Grado

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

AUTOR/A: Torreño Bachiller, Nerea

Tutor/a: Soriano Sancho, María Pilar

Cotutor/a: Bernal Navarro, Juana Cristina

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

PALABRAS CLAVE

Pinturas murales, iconografía religiosa, Los Ángeles Malos, salvaguarda, conservación y restauración, esgrafiados

RESUMEN

El siguiente Trabajo Final de Grado recopila un estudio sobre la Ermita del Santo Cristo, conocida coloquialmente como Ermita de los Ángeles Malos, situada en la localidad de Talaván en la provincia de Cáceres, y presenta una propuesta de intervención para la salvaguarda, conservación y restauración de las pinturas murales realizadas con la técnica del esgrafiado que allí se encuentran.

La ermita lleva décadas en grave estado de deterioro y ruina y, aunque se ha intervenido con el fin de mantener la estructura del edificio y evitar su derrumbe y su consiguiente pérdida, las pinturas se mantienen en condiciones bastante aceptables. Por ello, se ha pretendido elaborar una propuesta de intervención basándose en los materiales que la componen, con el fin de evitar el avance de pérdida pictórica y conservar aquellas representaciones que aún son legibles, y que son tan características de este edificio.

Previamente a la elaboración de dicha propuesta, se ha realizado un estudio histórico-artístico que sirva para situar en el tiempo a la ermita y valorar su proceso de desuso hasta el estado en que se encuentra actualmente. También se ha indagado sobre la iconografía allí presente, cuyas representaciones más características son lo que parecen ángeles de aspecto demoniaco y dotan al edificio de singularidad y objeto de interés.

KEYWORDS

Mural paintings, religious iconography, Los Ángeles Malos, safeguarding, conservation and restoration, sgraffito

SUMMARY

The following Final Degree Project compiles a study on the Hermitage of Santo Cristo, colloquially known as Hermitage of Los Ángeles Malos, located in the town of Talaván in the province of Cáceres, and presents an intervention proposal for the safeguarding, conservation and restoration of the mural paintings made with the sgraffito technique found there.

The hermitage has been in a serious state of deterioration and ruin for decades and, although interventions have been made in order to maintain the structure of the building and prevent its collapse and consequent loss, the paintings remain in quite acceptable conditions. For this reason, it has been tried to elaborate an intervention proposal based on the materials that compose it, in order to avoid the advance of pictorial loss and preserve those representations that are still legible, and that are so characteristic of this building.

Prior to the elaboration of this proposal, a historical-artistic study has been carried out that serves to place the hermitage in time and assess its process of disuse until the state in which it is currently found. The iconography present there has also been investigated, whose most characteristic representations are what appear to be demonic-looking angels and give the building a singularity and an object of interest.

*A mis tutoras por todo lo que me han enseñado y su
seguimiento constante en este trabajo.
A mis amigas de clase por haber formado tan gran equipo
juntas.
A mis amigas de siempre por hacer de la distancia solo una
palabra.
A Pablo, por ser mi despertador telefónico casi todos los días y
estar conmigo al pie del cañón.
Y a mamá, papá y Mo, por la paciencia, el cariño estando cerca
y lejos, su apoyo incondicional y permitirme estudiar algo tan
maravilloso.*

Gracias.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS	8
OBJETIVOS GENERALES	
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	
METODOLOGÍA	9
1. CONTEXTUALIZACIÓN GEOHISTÓRICA DE LA ERMITA DEL SANTO CRITO DEL ÉGIDO	
1.1. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	11
1.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE TALAVÁN	12
2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LAS PINTURAS DE LA ERMITA DEL SANTO CRISTO	
2.1. CONTEXTUALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA	14
2.3. EL ESGRAFIADO EN LA PROVINCIA DE CÁCERES	15
2.3. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO DE LA ERMITA Y SUS PINTURAS	20
3. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS	
3.1. PATOLOGÍAS. CAUSAS Y CONSECUENCIAS	32
3.2. MAPAS DE DAÑOS	36
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE LAS PINTURAS	
4.1. ESTUDIOS PREVIOS	
4.1.1. PRUEBAS DE IDENTIFICACIÓN DE SALES	49
4.1.2. ESTRATIGRAFÍAS	51
4.2. FASE DE LIMPIEZA	57
4.2.1. LIMPIEZA MECÁNICA	59
4.2.2. LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA	61
4.3. FASE DE CONSOLIDACIÓN	
4.3.1. CONSOLIDACIÓN A NIVEL INTERNO	65
4.3.2. CONSOLIDACIÓN SUPERFICIAL	67
4.4. FASE DE REINTEGRACIÓN	70
4.4.1. REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA	71
4.4.2. REINTEGRACIÓN PICTÓRICA	73
4.5. CONSERVACIÓN PREVENTIVA	74
5. CONCLUSIONES	77
BIBLIOGRAFÍA	79
ÍNDICE DE IMÁGENES	81
ANEXOS	
ANEXO I	87
ANEXO II	89

INTRODUCCIÓN



Fig. 1. Detalle cúpula. Esgrafiados.

La Ermita del Santo Cristo situada en la localidad de Talaván, en la provincia de Cáceres, contiene ciertas imágenes que han despertado la curiosidad de aquellos que oyen hablar de ella y que sorprenden a aquellos quienes la visitan. Este edificio de carácter religioso, más conocido como la Ermita de los Ángeles Malos, obtiene este nombre debido a que su interior alberga un grupo de representaciones que no pasan desapercibidas. Se trata de una modesta construcción que se encuentra en estado de ruina en la actualidad pero que aún mantiene la mayor parte de su estructura, conservando como única parte techada el ábside. En el interior de este, si uno levanta la vista quedará cautivado y abrumado ante la presencia de veintidós ángeles de aspecto demoníaco, envueltos en llamas y vestidos con un capirote rojo, colocados en la franja que da comienzo a la cúpula y debajo de estos se advierte una inscripción en latín correspondiente a un versículo del *Libro de Isaías*¹ y se acompaña de una fecha que indica la probable finalización de las pinturas de la ermita, 15 de marzo de 1628.



Fig. 2., Detalle de uno de los ángeles malos.

Bajo el texto, otras imágenes que los acompañan son algunos elementos pertenecientes a la Pasión de Cristo o *Arma Christi*, encapsulados en medallones que son sostenidos por parejas de criaturas mitológicas o híbridos de naturaleza extraña. Aún quedan restos del interior de estos medallones también en los zócalos superiores en el interior del resto del edificio, pero solo se conservan en perfecto estado dos de ellos que generan intriga en cuanto a su aspecto. Se trata de una figura masculina y otra femenina (Fig. 3 y 4). La primera, ubicada en la zona de la entrada, está caracterizada con un sombrero en forma de bombín y un bigote, cuyo rostro se asemeja a rasgos felinos. La segunda se encuentra contigua de espaldas a la primera y se trata de una mujer que viste una especie de manto. José Julio Arranz hace alusión a que podría tratarse de personajes reales, donantes o patrocinadores de la construcción de la ermita², y coincide con Samuel Rodríguez Carrero en que puede tratarse de una representación anacrónica de un legionario romano, cuyo sombrero podría ser un casco castellano y el bigote una alusión a los mostachos propios de los soldados españoles, así como la mujer puede ser una de las santas mujeres que acompañaron la vida de Jesús³.

Por último, cabe mencionar el carácter decorativo de la ermita pues conserva motivos florales encasillados que recubren o recubrían gran parte de

¹ ANTIGUO TESTAMENTO. Libro de Isaías 53,7.

² GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Un caso de transformación iconográfica y reorientación significativa: la decoración de la ermita del Santo Cristo de Talaván (Cáceres, España)*, 2019. En: ResearchGate [en línea]. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/335831028>

³ RODRÍGUEZ CARRERO, Samuel. 2014. *Colaboraciones de Extremadura, caminos de cultura: Salvemos la Ermita del Santo Cristo de Talaván* [en línea]. Disponible en: <http://caminosdecultura.blogspot.com/2014/03/colaboraciones-de-extremadura-caminos.html>



Fig. 3. Medallón con retrato femenino.



Fig. 4. Medallón con retrato masculino.

las paredes. Todos estos elementos se han realizado mediante la técnica pictórica mural del esgrafiado a excepción de algunas zonas realizadas con técnicas al seco, como en el altar pétreo que conserva los restos pictóricos de una cruz, y en otras zonas puntuales del interior del edificio pero que son restos tan mínimos que no puede deducirse su cometido.

Algo que ha causado debate entre aquellos que lo han investigado, son los rostros de los ángeles y sus gorros tan peculiares, debido a que esta prenda y el color de los ojos y los dientes de las figuras no han sido realizadas con esgrafiado, sino que se trata de repintes al seco, lo que indicaría que son posteriores a su creación. Aquellos que han tratado de hallar una relación con el conjunto de imágenes y la inscripción que contiene la ermita, coinciden en que esos repintes no son mera casualidad o simple vandalismo posterior. La coraza era una prenda identificativa de la vergüenza y se trataba de un capirote o gorro de forma canónica que se colocaba sobre los condenados por la Inquisición Española para distinguirlos y era una forma de señalar a aquellos que atentaban contra Dios, y que estos acusados morirían en la hoguera por herejía, por lo que esta caracterización y sus rostros amenazantes realizados posteriormente en seco podría representar la perfidia del mal o la angustia y el dolor ante el destino de las llamas del infierno⁴. La ermita ya se encontraba en ruina desde 1790 ya que es mencionada en el documento fechado en este año *Instrucción para la visita que deben hacer el Regente y Ministros de la nueva Real Audiencia de Extremadura*, y desde finales del siglo XVIII o inicios del XIX hasta 1928 su uso fue destinado a ser cementerio municipal de la localidad.

Casi un siglo después, la ermita se sigue resistiendo al paso del tiempo permitiendo conocer parte de lo que su interior albergaba. Sin embargo, su estado de conservación es crítico, aunque se conoce que se ha realizado un tratamiento estructural para evitar su derrumbe en 2022. La ermita es de forma rectangular y su interior se divide en tres partes. La zona de la entrada y la central han perdido el techo y no conservan elementos pictóricos a excepción de algunos medallones sostenidos por criaturas mitológicas como son los de las dos figuras mencionadas anteriormente o parte del encasillado sin vegetación. La zona del ábside, donde se encontraría el altar, es la única techada con una cúpula cuya apariencia exterior es piramidal y en la cual se hallan las figuras demoniacas, la inscripción en latín y la fecha, y los elementos de la pasión. Las paredes aún conservan parte de la decoración vegetal, en el centro se encuentra un pequeño retablo adosado en la pared sobre un altar que incorporaría en su día la imagen de la crucifixión de Cristo, y a su izquierda se encuentra una pequeña habitación que se trataría de una capilla y que no conserva restos pictóricos relevantes.

⁴ GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Op. cit.*, p.33

Para este trabajo, ha debido ser previamente estudiado dicho edificio y las pinturas que allí se encuentran y posteriormente se ha elaborado un plan de conservación y restauración referente a las representaciones pictóricas de su interior.

Los motivos que han llevado a seleccionar el contenido de la “Ermita de los Ángeles Malos” como temática del trabajo se deben a factores personales como es la ubicación y la relación de la alumna con la provincia de Cáceres, así como el interés personal que despertaron las figuras de los ángeles y el afán por conocer el origen de estas representaciones tan peculiares y únicas.

OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

Este trabajo tiene como fin demostrar las competencias adquiridas durante los estudios en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, concretamente en la especialidad de Conservación y Restauración en Pinturas Murales. En consecuencia, se ha elaborado un proyecto de intervención pictórica mural sobre un caso real en el que se recoge tanto los estudios previos como una propuesta de actuación en las imágenes presentes en la *Ermita del Santo Cristo o Ermita del Cristo de la Encina*, edificio de carácter religioso en estado de ruina que aún conserva gran parte de representaciones tanto ornamentales como sacras realizadas mediante la técnica del esgrafiado.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Efectuar una búsqueda documental exhaustiva que revise los datos histórico-gráficos artísticos y estudios técnicos llevados a cabo hasta la actualidad.
- Analizar las representaciones pictóricas murales religiosas mediante un estudio iconográfico.
- Determinar la técnica empleada para la realización de las pinturas y los materiales con los que se han llevado a cabo.
- Valorar los daños que presenta la superficie pictórica y las posibles causas que han contribuido a su envejecimiento y deterioro.
- Evaluar el estado del edificio a nivel arquitectónico y cómo afecta este tanto a su propia conservación como al de las pinturas murales.
- Elaborar una propuesta de intervención *in situ* de las pinturas para poder conservar las pinturas de interés que allí se encuentran y evitar la continuación de su pérdida, en base a las patologías que presenta y teniendo en cuenta que se trata de un edificio con valor simbólico y patrimonial para los habitantes de la localización donde se ubica.
- Relacionar este proyecto con el Objetivo 11.4 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, *Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo*.

METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo el desarrollo de este Trabajo Fin de Grado y cumplir los objetivos marcados se ha procedido a realizar el siguiente método de estudio.

- Revisión bibliográfica y consulta de archivo, tanto en fuentes primarias como secundarias (artículos científicos, capítulos de libro, monografías, trabajos académicos, artículos de prensa) en bibliotecas especializadas y centros de documentación y de forma online en páginas web específicas.
- Compilación documental de fuentes orales a través de la realización de entrevistas semi-dirigidas a habitantes del municipio de Talaván, como D. Francisco Miguel del Barco Collazos, alcalde de Talaván, una vecina, Marina Lorenzo Fernández, que ha proporcionado artículos periodísticos sobre la ermita y la presidenta de la asociación de *Talaván Historia Viva*, D^a. Rosa María Rodríguez y su hija D^a. María Calvarro Rodríguez, quien realizó su Trabajo Final de Grado en el grado de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, sobre el edificio.
- Visitas técnicas al edificio. Se ha examinado la ermita un total de tres veces en diferentes épocas del año, lo que ha sido de gran interés debido a que la variación del clima suponía la presencia de sales y líquenes en algunas zonas de las paredes, o potenciando algunas pérdidas en el edificio, cuya información ha sido tenida en cuenta para valorar las patologías. En estas visitas se han realizado estudios visuales *in situ*, incluyendo la toma de datos, documentación fotográfica y videográfica del bien cultural y de los elementos figurativos presentes en él, y coger muestras de las diferentes sales para identificar su naturaleza, así como de estratos pictóricos para valorar el grosor de las capas, del encalado y del mortero de preparación. También se ha medido la superficie de la ermita con ayuda de un distanciómetro láser con el fin de elaborar los mapas de daños correspondientes a cada zona y tener en cuenta dichas medidas para plantear el plan de trabajo. Por último, se ha desencalado mínimamente en determinadas zonas para comprobar el estado del encalado y conocer si se encuentran estratos pictóricos debajo de este.
- Las muestras seleccionadas han sido analizadas en el laboratorio Físicoquímico del departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, procediendo a la realización de estratigrafías de las muestras pictóricas.

- Tras haber situado las pinturas de la ermita en un contexto histórico, artístico, técnico y geográfico, se ha realizado un diagnóstico del estado de estas y se ha redactado por fases un plan de actuación que consiste en la conservación y restauración de los esgrafiados, que incluye tratamientos de limpieza, consolidación y reintegración de las pinturas con el fin de frenar su pérdida y salvaguardarlas. Además, se ha incluido una serie de medidas preventivas que puedan asegurar la perdurabilidad de los esgrafiados en el tiempo.

1. CONTEXTUALIZACIÓN GEOHISTÓRICA DE LA ERMITA DEL SANTO CRITO DEL ÉGIDO

1.1. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

La ermita del Santo Cristo se encuentra en la localidad de Talaván, provincia de Cáceres, ciudad que se encuentra a 33km del municipio, conecta por la Autovía Ruta de la Plata A-66, pertenece a la diócesis de Plasencia, ciudad que se encuentra a 65 km de Talaván. La localidad pertenece a la comarca denominada los *cuatro lugares* cuyas coordenadas son 39°43'30" de latitud norte y a 6°17'14" de longitud oeste. El núcleo urbano se encuentra a una latitud de 367m. La localidad se rodea de campos de vegetación, encinas y zonas de cultivo, y limita con Casas de Millán, Serradilla y Monroy al norte, al sur con Cáceres y Trujillo, al este con Monroy y al oeste con Hinojal y Santiago del Campo⁵.



Fig. 5. Localización geográfica de Talaván.

El río Tajo recorre Talaván por el norte y uno de sus afluentes, el río Almonte, por el sur. Se encuentra en la pequeña Sierra de las Quebradas y su terreno se construye sobre: «pizarras y *grauwacas* pertenecientes al denominado *complejo esquisto-grauwáquico* (c.e.g.) de la penillanura trujillanocacereña, unidad geológica que caracteriza gran parte de la provincia [...] El casco urbano de Talaván se emplaza sobre estos materiales que han sido utilizados en los edificios más antiguos del pueblo, así como en las construcciones de época prerromana»⁶.



Fig. 6. Localización geográfica de la ermita en la localidad.

El clima es mediterráneo continental, con veranos cálidos y secos e inviernos fríos y parcialmente nublados. En los meses calurosos la temperatura máxima promedio diaria es de más de 29°C, y en los meses fríos es menor de 16°C. La probabilidad de lluvia abarca entre los meses de septiembre a junio con una posibilidad máxima del 27%, y cuenta con un intervalo de 31 días de precipitaciones de por lo menos 13mm de lluvia⁷.

⁵ MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica*. Gobierno de España, [consulta 12 abril 2023]. Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=1629713>

⁶ HERAS, Francisco Javier, CÁCERES, Víctor Manuel; CALDERÓN, María Nieves y GIL, Juan. Poblamiento Prerromano y Romanización: un ejemplo en torno a Talaván (Cáceres). *Norba. Revista de Historia*. 1996-2003, vol.16, pp. 123-142 [consulta: 12 abril 2023]. En: https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/9408/1/0213-375X_16_123.pdf

⁷ El clima y el tiempo promedio en todo el año en Talaván. Weather Spark [consulta: 12 de abril 2023]. Disponible en: <httpS://es.weatherspark.com/y/33369/Clima-promedio-en-Talav%C3%A1n-Espa%C3%B1a-durante-todo-el-a%C3%B1o>

1.2. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE TALAVÁN

Las referencias protohistóricas e históricas sobre asentamientos en Talaván se remontan al Paleolítico Inferior basándose en piezas líticas encontradas en las terrazas fluviales de la Raña de la Higuera.

La época prerromana también estuvo presente de forma evidente, relacionando el propio nombre de Talaván con otros topónimos como *Talave*, *Talaveras* y *Talamanças*.

De la Edad del Cobre, finales de la Edad del Bronce y de la Edad del Hierro se conservan restos líticos, entre ellos algunos restos de lo que serían sistemas defensivos como una muralla o restos cerámicos de bordes decorativos con digitalizaciones. Hay testimonios de siglos después de que fue una villa amurallada debido a la presencia de ruinas de fuertes y contrafuertes, así como mencionan el hallazgo en aquellas fechas de una moneda romana cuya existencia se ubica antes del nacimiento de Cristo⁸.

De la época romana se conservan en la zona restos de viviendas destruidas, nichos excavados en rocas y un lagar rupestre, concretamente en la finca “Camacho” en dirección a Santiago del Campo, y junto al río Tajo se han hallado tumbas que abarcarían desde la Edad de Bronce hasta el de la conquista musulmana. Desde la Conquista de la actual región extremeña por el Islam, a mediados del siglo VIII hasta mediados del siglo XII, el norte de Extremadura donde se encuentra el territorio de Talaván fue la tierra de nadie entre los árabes y cristianos y durante el siglo XII el territorio que hoy denominamos Extremadura se convirtió en escenario de frecuentes incursiones cristianas contra los territorios islámicos⁹.

En la época medieval, en el año 1167, el rey Fernando II libera la Villa del dominio árabe y entregó la fortaleza de Alconétar a los caballeros templarios, que lo erigieron en cabeza de Encomienda, de la que dependían los Cuatro Lugares (Hinojal, Talaván, Santiago del Campo y Monroy) además de Cañaverál. Esta Orden tenía el fin de proteger las peregrinaciones a los Santos Lugares. Los templarios llegaron a occidente estableciéndose en Portugal, León y Castilla, y crearon la encomienda de Alconétar; territorio al que perteneció la aldea de “Talauan y su campo”. Este dominio fue temporal, debido a varias contraofensivas almohades en 1148, 1174 y 1191. Estos ataques supusieron la creación del paso de “Talauan” (puerto de Talaván). Cabe destacar que la reconquista extremeña fue tardía en comparación a otros territorios. En la



Fig. 7. Parte de muro correspondiente a la fortificación de Quebracántaros.

⁸ RODRÍGUEZ AGUILAR, Francisco. Descripción y mapa de Talaván (Cáceres) y sus alrededores. En: Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000267244>

⁹ RAMOS RUBIO, José Antonio; SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar. *Talaván y su territorio*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres, 2017. pp. 45-59.

segunda mitad del siglo XIII Talaván y todo el resto del territorio cacereño quedaron bajo poder cristiano¹⁰. Al disolverse la Orden del Temple en 1312 bajo el mandato del Papa Clemente V la encomienda deja de depender de Alconétar y pasa a ser dependiente de la Orden de Alcántara¹¹.

Desde principios del siglo XVI, el señorío de Talaván perteneció a la Casa Ducal de Benavente hasta el año 1771 y fueron quienes le confirieron el escudo de armas de la villa. Fueron años de gran apogeo para la población pues se componía mayoritariamente de labradores y supuso una gran producción de trigo, cebada, aceite, legumbres, queso o miel entre otros. Se conoce que los primeros propietarios de la Villa fueron los Herreras, y tras contraer matrimonio uno de ellos con Blanca Benavente, pasaron a ser los Benavente los señores territoriales¹². La propiedad de la casa de Benavente se mantuvo hasta 1771 y pasó a ser propiedad de la casa de Osuna por el matrimonio de María Josefa Pimentel (XII duquesa de Benavente) con Pedro de Alcántara Téllez-Girón (IX duque de Osuna). La Casa Ducal dominó sobre la villa hasta que se disolvió el régimen señorial en 1837¹³.



Fig. 8. Escudo de Talaván.

A finales del siglo XVIII adquieren importancia en el río Tajo, las barcas, llamadas “barcas de Talaván”, siendo el único transporte que se utilizaba como medio para cruzar el río. Estas barcas pertenecían al Obispo de Plasencia y suponían un coste a quien viajaba, a excepción de los vecinos de Talaván que estaban libres de pago. La importancia de estas barcas fue destacable en la historia de la villa siendo el barquero un icono en el escudo heráldico y en la bandera de la Villa de Talaván.

En la Guerra de la Independencia, debido a su situación estratégica y al tener medio de transporte sobre el río Tajo, Talaván se vio sometida continuamente al ejército francés, permaneciendo bajo su dominio casi ininterrumpidamente desde agosto de 1809 hasta finales de 1811. En las crónicas de guerra francesa y las correspondencias de guerra del Duque de Wellington se menciona su paso por Talaván. La caída del régimen señorial hizo que Talaván dejase de ser señorío en 1837 debido a la desvinculación de los mayorazgos, consecuencia del triunfo del liberalismo sobre el sistema absolutista. Según el Real Decreto, la villa pasó en 1857 a llamarse definitivamente con el nombre de Talaván¹⁴.

¹⁰ RAMOS RUBIO, José Antonio; SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar. *Op. cit.*, pp. 60- 64.

¹¹ AYUNTAMIENTO DE TALAVÁN, *Historia* [consulta: 12 abril 2023]. Disponible en: <https://www.talavan.es/historia>

¹² RODRÍGUEZ AGUILAR, Francisco. *Op. cit.*, p.6.

¹³ RAMOS RUBIO, José Antonio y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar. *Op. cit.* p 73.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 75-84.

2. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LAS PINTURAS DE LA ERMITA DEL SANTO CRISTO

2.1. CONTEXTUALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA

La ermita del Santo Cristo o del Santo Cristo del Égido es también conocida como Capilla del Cementerio Viejo, debido a su uso como cementerio local durante los últimos periodos de tiempo. Se localiza en la periferia del pueblo, en el noroeste del centro urbano junto al antiguo Camino del Cementerio¹⁵, a unos 150 metros de la iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción.

La ermita fue construida a mediados del siglo XVI. Es una edificación modesta que fue realizada esencialmente con fábricas de mampostería de pizarra, pero también presenta añadidos de ladrillo en los recercos de vano o en los arcos de descarga del muro, en los abovedamientos (como es en la cúpula de la capilla mayor) y en la cubierta prácticamente desaparecida de la sacristía¹⁶. Se trata de materiales pobres que resultan un tanto sorprendentes en la construcción de la ermita y que dichos materiales pétreos son propios de edificios realizados en la zona cacereña. Actualmente se encuentra abandonada y en estado ruinoso desde 1928, cuando perdió su función como cementerio local: las paredes han perdido en gran medida el mortero que las cubre y carece de cubierta en su mayor parte, dando paso a la entrada de agua en la estructura cuando llueve y al crecimiento de vegetación en su interior, entre otras consecuencias.

La ermita consta de una planta rectangular y se divide en tres partes por dos arcos de medio punto. La entrada se encuentra al noroeste, se sitúa en el centro de la fachada y está conformada por jambas y un arco superior de medio punto de cantería de granito. A sus respectivos lados de la pared, se aprecian dos ventanas tapiadas con ladrillo. En el lateral norte, en la parte central de la nave se encuentra otra entrada tapiada, formada también por jambas de cantería y un arco de medio punto. El lateral opuesto, en el sur, limita con un recinto privado de patio y cochera que lindan con dos vanos de la nave (zona central y la entrada) y parte del tercero donde se encuentra el presbiterio¹⁷.

La zona del presbiterio es la única que se mantiene techada por una cúpula. Se trata del cabecero de la ermita e igualmente se conforma por fábrica de mampostería de pizarra y mortero pobre de cal con contrafuertes exteriores.



Fig.9. Vista exterior de la ermita, zona este.



Fig. 10. Vista exterior de la ermita, zona noreste.



Fig. 11. Vista exterior de la ermita, entrada de acceso, zona noroeste.

¹⁵ Conocido actualmente como Calle Virgen de la Soledad.

¹⁶ GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Op. cit.*, p.24

¹⁷ *Ibidem*, p. 5.

En su interior se encuentran revoques de cal encalados, un altar pétreo donde iría la imagen de una cruz, una bóveda semiesférica donde se encuentra el principal interés pictórico de este trabajo y que se tratará más adelante, y que se apoya en los muros del ábside, las pechinas y el arco toral que une el presbiterio con el resto de la nave. Exteriormente, puede apreciarse que la cúpula está cubierta con teja árabe y que termina en una pirámide de ladrillo que ha perdido su revoque final¹⁸.

Por último, adosada a la fachada norte en la cabecera de la ermita donde se encuentra el presbiterio de la Ermita se encuentra una pequeña sacristía que conserva muros de mampostería – y que según parece fue posterior a la construcción de la Ermita. Carece de techo original, y actualmente se encuentra intervenida desde 2022 con un techo de madera y mortero de cal hidráulica, debido a que se encontraba en muy mal estado por el derrumbe de la cubierta y la bóveda que empujaban los muros al exterior. Además, se encontraban atravesados por grietas al no pertenecer originalmente a la ermita y no estar unida al edificio principal originalmente. Sobre la fachada oeste de la nave se une un muro de piedra que define una parcela que simula los restos de lo que entonces fue hasta la primera mitad del siglo XX el Cementerio Municipal de Talaván¹⁹.

2.2. EL ESGRAFIADO EN LA PROVINCIA DE CÁCERES

Tal y como nos define Francisco Sanz Fernández, el esgrafiado es:

«Una técnica decorativa utilizada para revestir parámetros exteriores e interiores, basada en la superposición de capas de revoques con distinto color – blanco, amarillo, rojo, negro– sobre las que, aún frescas, se aplica una lechada de cal, o de yeso y cal –trabado– que servirá de base a un dibujo trasladado al muro –por estarcido o perfilado– mediante plantillas de cartón o zinc. Este dibujo aparecerá en relieve tras el raspado de las zonas desornamentadas, que dejará ver la coloración de las capas de mortero inferior, creando un intenso juego de matices cromáticos y perspectivas, a veces, acentuado por un acabado posterior realizado con pequeñas incisiones o rayados paralelos – grabado–, o con pinceladas de cal –matices en grisalla–»²⁰.

¹⁸ DIZ PLAZA, Javier M^a. *Memoria descriptiva-justificativa. Intervención Urgente y Valoración.* Ermita del Santo Cristo, Talaván. Ayuntamiento de Talaván, 2020, p. 6

¹⁹ *Ibidem*, p.7.

²⁰ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *El color de la Arquitectura en Trujillo: pinturas de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento.* Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2011. pp. 150,151.

Los esgrafiados suponen una fuente de documentación histórica para un edificio puesto que aportan datos cronológicos sobre él, al funcionar como una estratigrafía mural de los periodos donde se ha intervenido el edificio o modificado un muro. Por ello, es frecuente encontrar esgrafiada la fecha exacta en la que se han terminado, así como la heráldica que identifica los promotores que la patrocinaron²¹. Esto último puede encontrarse en la ermita del Santo Cristo del Égido de Talaván, cuya fecha corresponde al 15 de marzo de 1628.



Arriba. Fig. 12, Esgrafiados Interiores de convento de La Coria, Trujillo.

Fig. 13,14. Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales de la sacristía de la iglesia de San Blas, Toril.

Abajo. Fig. 15. Restos de esgrafiado en paredes de la ermita del Santo Cristo, Talaván.

Fig. 16,17. Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en la ermita del Santo

²¹ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Op. cit.*, pp. 150,151.

No constan documentos de protocolos de contratos entre esgrafiadores y promotores, sea en Italia, Segovia, Trujillo o cualquier localidad conocida por la magnitud de la presencia de esgrafiados, debido a la rapidez y el bajo coste de estos trabajos, a pesar de obtener valiosos resultados, lo que ha supuesto el anonimato de la mayoría de los esgrafiadores. Se conoce, sin embargo, el nombre de Maestro Ramos quien trabajó en Extremadura, concretamente en la población de Toril, situada a 43 km de Plasencia y 90 km de Talaván. Destaca Francisco Sanz Fernández que

*«En España, esta forma de ornamentación y ordenación de parámetros se empleó también y sobre todo como acabado de estancias interiores, hasta el punto de ser allí donde, dada la dificultad del dibujo y la complejidad de las propuestas iconográficas empleadas, alcanzase un mayor valor artístico y plástico. El esgrafiado se empleó pues indistintamente para cubrir los parámetros exteriores de fachadas de casa populares, edificios religiosos o monumentales conjuntos de edificación mayor, como también para sugerir falsas arquitecturas de interior, o a modo de friso, repertorios de motivos renacentistas –tritones, putti, roleos, ovas, laureas, tondi, etc. –».*²²



Fig. 18. Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en el Palacio de los Pizarro, Conquista



Fig. 19. Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en la ermita del Santo Cristo, Talaván.

En las paredes interiores de la ermita que trata este estudio, puede apreciarse en las zonas correspondientes a la entrada y la parte central, restos de encasillados sin motivos vegetales en su interior que aluden más bien a motivos arquitectónicos.

En las zonas de Andalucía y Extremadura se hallan trabajos ininterrumpidamente desde la Edad media hasta la actualidad, cuya influencia se ha debido a la consolidación y prolongación del estilo mudéjar, la tradición flamenca y nórdica, así como los repertorios decorativos al estilo romano. La técnica del esgrafiado era ya conocida y se había llevado a la práctica hispanomusulmana con repertorios geométricos romboidales y cuadrangulares de procedencia flamenca, influencia que puede encontrarse en tierras extremeñas como en la fachada del monasterio de Yuste. También cabe destacar que muchos ejemplos conservadores en la Toscana y en Roma guardan gran parecido con los que se pueden hallar en palacios trujillanos y placentinos²³.

Así como menciona Ángel Castaño Jiménez:

«La parte geométrica de los esgrafiados nos permite identificarla claramente con la llamada “escuela de Plasencia”, que llenó la diócesis de ese característico

²² SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Esgrafiados, encintados y enjalbegados renacentistas en torno al curso medio-bajo del río Tagia*. Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería .2012, p. 6. Disponible en: Esgrafiados. encintados y enjalbegados renacentistas en torno al curso medio-bajo del río Tagia - Dialnet (unirioja.es)

²³ SANZ FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, pp. 153-162.

entramado geométrico de doble encintado que se corta formando dameros en sus intersecciones, además del uso de 3 rosetones decorativos idénticos a los que aún podemos encontrar en otros lugares de la diócesis. Estos mismos diseños geométricos con encintados y rosetones se hallan también en localidades vecinas, como en la sacristía de Toril o el castillo de Belvís, pero también en lugares tan distantes como Plasencia, Trujillo y Béjar, siendo su máximo esplendor entre finales del XVI y principios del XVII, usándose con bastante profusión hasta finales del XVIII».²⁴

En cuanto a materiales empleados, en aquella época había una calera a las orillas del río Tajo que pudiese proporcionar la cal como aglomerante para los morteros o revoques de los esgrafiados y la cantera de arena más próxima se ubicaba en Trujillo. El color negro empleado en la realización de estos se trataba de carbón vegetal procedente de encinas (picón), árbol característico en Extremadura. Al tratarse de un carbón orgánico, el color pierde intensidad y con el paso del tiempo torna a tonalidades grisáceas y disminuye su capa de revoque.²⁵



Fig. 20. Detalle de motivos heráldicos y animalísticos en la ermita del Santo Cristo, Talaván.

Además de esgrafiados que recrean motivos geométricos o arquitectónicos, predominan también la figuración de motivos heráldicos, vegetales, animalísticos y humanos como resultado de composiciones con complejas representaciones iconográficas. Dentro de este grupo, hay esgrafiados que reproducen episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, Un ejemplo de ello es la representación del Calvario de Cristo en la parroquia de San Martín de Trujillo²⁶. Este tipo de representación iconográfica se encuentra en las pinturas de la ermita objeto de este estudio académico, donde se leen elementos del episodio de la Pasión de Cristo rodeados de elementos vegetales y figuras mitológicas.

Fig. 21. izquierda. Detalle friso superior con motivos heráldicos y figurativos en la sacristía de la Iglesia de San Blas, Toril.

Fig. 22. derecha. Detalle de los esgrafiados en friso de la Iglesia de Santo Domingo, Trujillo.



²⁴ CASTAÑO JIMENEZ, Ángel. *Análisis y restauración digital del retablo esgrafiado de Peraleda de la Mata*. 2018. En: ACADEMIA [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/41215867/An%C3%A1lisis_y_restauraci%C3%B3n_digital_del_retablo_esgrafiado_de_Peraleda_de_la_Mata

²⁵ *Ibidem*, p. 5.

²⁶ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Op. cit.*, pp. 162,163.



Fig. 23. Detalle del friso en la sacristía de la Iglesia de Santiago, Trujillo.

Fig. 24. Arriba. Detalle de esgrafiados en el Castillo de Belvis, Monroy.

Fig. 25. Abajo, izquierda. Detalle de los esgrafiados en friso de la Iglesia de Santo Domingo, Trujillo.



Fig. 26. Abajo, derecha. Detalle de los esgrafiados de la cúpula de la ermita del Santo Cristo, Talaván.



Los repertorios de animales, monstruos y seres mitológicos perdieron sus significados alegórico-moralizantes que tuvieron a lo largo de la Edad Media y se manifestaban ya como simples adornos “al romano” que inspiraban a pintores, esgrafiadores o escultores. Estos tipos de esgrafiados servían para recubrir zonas altas como los frisos de espacios interiores de salones, zaguanes y alcobas, la mayoría se pigmentaban de carbón de encina y pertenecían mayoritariamente a la segunda mitad del siglo XVI, momentos en los que en Trujillo y Plasencia se forman importantes cuadrillas de artesanos que conocían los modelos y técnicas de esgrafiar típicas de la Toscana. Es muy común ver motivos vegetales entrelazados, que se agrupan en seres fantásticos y antropomorfos como tritones, arcángeles, sátiros, leones o grifos²⁷.

En conclusión, la técnica del esgrafiado adquirió en Extremadura una labor importante, especialmente en la Diócesis de Plasencia, durante el siglo XVI y cuya influencia italiana se manifestó de forma notable en la técnica para la decoración de palacios, casas señoriales y edificios de carácter religioso.

²⁷ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Op. cit.*, pp. 177, 178.

2.3. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO DE LA ERMITA Y SUS PINTURAS

La Ermita del Santo Cristo de Ejido es un edificio religioso probablemente construido a mediados del siglo XVI o principios del siglo XVII cuya arquitectura es propia de la época en la zona de los llanos de Cáceres, de materiales de carácter pobre camuflados con decoraciones de revocos de cal ornamentados con esgrafiados. Los esgrafiados que contiene son pertenecientes a la corriente denominada “tendencia cacereña” propia de esta provincia y que se encuentra también en ciertas zonas del sur de Salamanca²⁸. Se desconoce el origen o la fecha en la que la ermita pierde su uso y comienza su deterioro.

La Hermandad del Santo Cristo, que fue la propietaria de la ermita, llegará a conseguir una enorme influencia en el gobierno municipal oficializando los plenos en dicha ermita. En el informe, *Instrucción para la visita que deben hacer el Regente y Ministros de la nueva Real Audiencia de Extremadura* (1790), nos aclara:

«Los que componen el ayuntamiento se congregan en la ermita llamada del Christo Egido y nombran doce electores, que son juramentados y estos eligen los jueces y demás personas de gobierno para el año siguiente: son los alcaldes, con jurisdicción ordinaria primero y segundo y otros dos de la hermandad, dos regidores, procurador común, también se nombran dos diputados por los 24 electores con arreglo a Reales Órdenes; hay también alguacil, a quien nombran los 13 electores. Los alcaldes ordinarios, los regidores y el procurador tienen cuatro ducados de salario que se pagan de propios, pero nada el alguacil. Hay también un escribano numerario, a quien nombra el duelo temporal, y por serlo asimismo de ayuntamiento y asistir a junta municipal venida guerra, oficio caballería, se le pagan de propios ochenta ducados cada año y no es escribano real»²⁹.

Pascual Madoz menciona, en 1849, la presencia de dos ermitas a las afueras del pueblo tituladas con el nombre Santísimo Cristo de la Encina y la Soledad, y una tercera más lejana al norte Ntra. Sra. del Río y todas se encontraban en mal estado³⁰. La ermita y sus terrenos fueron usados como cementerio del pueblo desde el siglo XIX hasta 1928, cuando se inauguró el actual cementerio de Talaván, dejando a la ermita en completo desuso y abandono, llegando a nuestros días como ruina. El origen de su uso como necrópolis podría ser debido a la abolición de los regímenes señoriales de 1837,

²⁸ GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Op. cit.*, p.26.

²⁹ RAMOS RUBIO, José Antonio y SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar. *Op. cit.*, p. 124.

³⁰ MADDOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*. Madrid: Imprenta P. Madoz y L. Sagasti, 1847. En: Biblioteca digital de Castilla y León [en línea]. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=16877>

cuyas medidas de desamortización supusieron la expropiación y venta de muchas propiedades eclesiásticas por todo el país y, en el caso de Talaván, seguramente el Ayuntamiento adquirió este edificio destinándolo a ser edificio municipal³¹.

Son varios los elementos que aparecen distribuidos por el interior del edificio que aún se conservan. Su contenido es muy variado, desde motivos florales y geométricos, pasando por figuras de carácter híbrido y mitológico, una inscripción en latín del versículo 53 del profeta Isaías³² que compone el anillo inicial de la cúpula y fechado el 15 de marzo de 1628, un aro de veintiún querubines de aspecto intimidante y que suponen el interés principal de esta ermita, y elementos de la *Arma Christi* encapsulados en medallones.

Para describir su interior, se ha fragmentado la ermita en tres partes, divididas por “cubículos” según los dos arcos de medio punto de su estructura interna. La primera zona que desarrollar es la del presbiterio, que es la que más información contiene, seguida de la zona central y finalmente la zona de la entrada.

A continuación, se expone un plano de la ermita donde se sitúan cada uno de los elementos iconográficos descritos *a posteriori*.

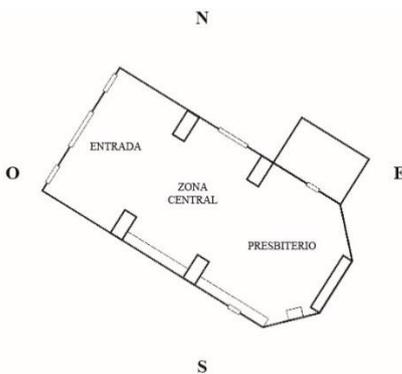


Fig. 27. Plano de Planta de la ermita.

³¹ RODRÍGUEZ CARRERO, Samuel, *Op. cit.*

³² «¿Quién ha creído a nuestro anuncio? ¿Y sobre quién se ha manifestado el brazo de Jehová? Subirá cual renuevo delante de él, y como raíz de Tierra seca; no hay parecer en él, ni hermosura; le veremos, más sin atractivo para que le deseemos. Despreciado y desechado experimentado en quebranto; y como que escondimos de él el rostro, fue menospreciado y no lo estimamos. Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas nuestros pecados; el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados. Todos nosotros nos descarriamos como ovejas, cada cual se apartó por su camino; más Jehová cargó en él el pecado de todos nosotros.

Angustiado él, y afligido, no abrió su boca; como cordero fue llevado al matadero; y como oveja delante de sus trasquiladores, enmudeció y no abrió su boca. Por la cárcel y por juicio fue quitado; y su generación, ¿quién la contará? Porque fue cortado de la tierra de los vivientes, y por la rebelión de mi pueblo fue herido. Y se dispuso con los impíos su sepultura, mas no con los ricos fue en su muerte; aunque nunca hizo maldad, ni hubo engaño en su boca.

Con todo eso, Jehová quiso quebrantarlo, sujetándolo a padecimiento. Cuando haya puesto su vida en expiación por el pecado, verá linaje, vivirá por largos días, y la voluntad de Jehová será en su mano prosperada. Verá el fruto de la aflicción de su alma, y quedará satisfecho; por su conocimiento justificará mi siervo justo a muchos, y llevará las iniquidades de ellos. Por tanto, yo le daré parte con los grandes, y con los fuertes repartiré despojos; por cuanto derramó su vida hasta la muerte, y fue contado con los pecadores, habiendo él llevado el pecado de muchos, y orado por los transgresores.» Disponible en:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Isa%C3%ADas%2053&version=RVR1960>

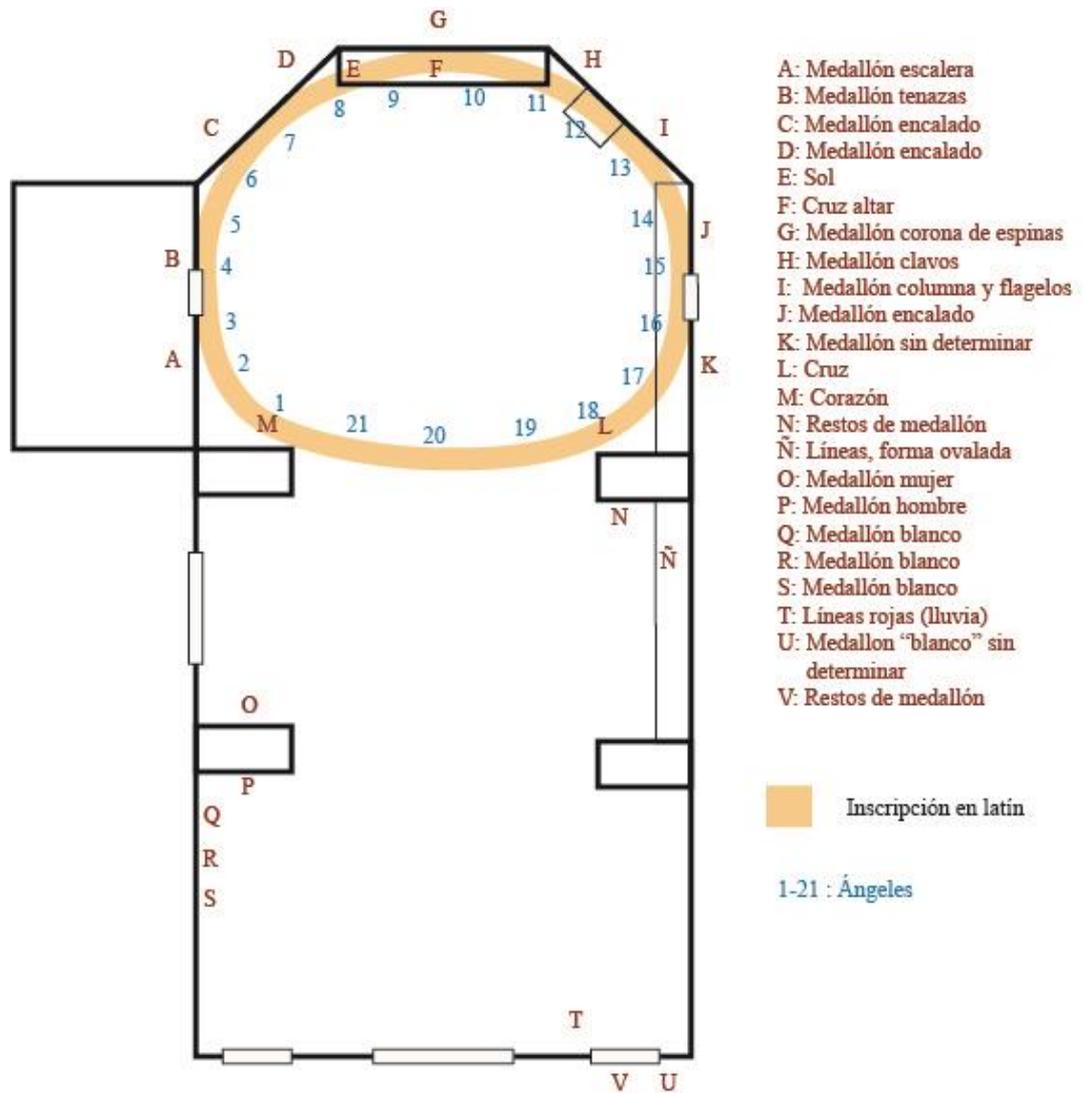


Fig. 28. Ubicación en planta de las representaciones iconográficas.



Fig. 29. Florón que corona la cúpula.

Situada en el presbiterio, la zona de la ermita que mejor se conserva es la cúpula (Fig. 9), cuyo fin lo corona un gran florón central del que en su día colgaría una lámpara. Este florón se compone de veintiún pétalos y está encerrado en un doble círculo del que nacen veintiún franjas alargadas y entre cada una crecen hacia abajo dos filas de flores encasilladas creando una malla cuadrangular enmarcada con doble encintado y rematadas en las esquinas por un damero. Este tipo de esgrafiados hacen alusión a simplificaciones mudéjares y son típicas de finales del siglo XVI, siendo muy empleados en el siglo XVII y XVIII³³.

³³ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. cit.*, p.168.



Fig. 30. Cúpula del presbiterio decorada con mayas florales esgrafiadas.



Fig. 31. Tramo final de la cúpula decorada con querubines y guirnaldas con caída semicircular.



Fig. 32. Detalle de uno de los ángeles esgrafiados.

Las mallas florales terminan en el anillo de base de la cúpula sobre una especie de guirnalda llameante donde cada espacio entre las franjas dibuja un semicírculo. Cada una de las veintiuna franjas nacidas del florón desemboca en un querubín realizado en los espacios triangulares formados entre los semicírculos.

Las representaciones angélicas, cabezas aladas o querubines, son el principal interés pictórico del edificio por su llamativo e inquietante aspecto. Estas figuras, realizadas también con esgrafiado, se presentan como ángeles con la boca abierta y líneas de expresión marcadas. No siguen un patrón pues son distintos unos de otros, tanto en aspecto como en tamaño, aunque esto puede ser debido a las irregularidades del edificio y que tuviesen que adaptarse al espacio disponible. Sin embargo, el aspecto de estos ángeles se ha modificado al ser repintados posteriormente, añadiéndoles un gorro de aspecto de coraza o cono, con perfil de color rojo con pequeños puntos del mismo color en su interior y terminados en una especie de pompón o flecha. Este tipo de gorros recuerdan a los famosos capirotos de forma cónica que se colocaban sobre la cabeza de los condenados por la Inquisición Española, a modo de complemento de Sambenito. En algunos grabados y pinturas de Goya puede encontrarse figuras con este gorro condenados a la justicia eclesiástica por haber atentado contra Dios y la Iglesia, por lo que portar estos complementos eran símbolos de vergüenza. Además del mencionado repinte, con pigmentación blanca y gris-azulada se han coloreado los ojos, aportándoles cierto carácter terrenal, sus miradas se entrecruzan en algunos y en el fondo de la boca se retoca con un color rojo, que potencia las turbadoras dentaduras en forma de sierra. Estos añadidos aportan a estas representaciones un aspecto inquietante y un tanto amenazante y con el que claramente ha cambiado el sentido iconográfico inicial de estas figuras transformándolos en uno nuevo³⁴.

Debajo de estas entidades aladas, sobre el anillo que sustenta la bóveda se encuentra un bocel decorado con líneas y puntos alternadamente que enmarca una inscripción en latín esgrafiada y repintada que la resalta donde se lee «*OBLATUS EST QVIA IPSE VOLVIT, ET PECCATA NOSTRA IPSE PORTAVIT. ESAIAE 53. MARZO. 15 DE 1628 AÑOS*». Esta sentencia “*Fue ofrecido porque él lo quiso. Y él cargó con nuestros pecados. Isaías 53. 15 de marzo de 1628*”, hace referencia a un texto del Antiguo Testamento atribuido al profeta Isaías, capítulo 53, versículo 7, y su presencia debe estar vinculada al cometido y dedicación de la ermita. En este capítulo, Isaías profetiza la Redención de la Humanidad a través de la muerte de Cristo. En cuanto a la fecha que aparece en la inscripción indicaría la finalización de las pinturas.

³⁴ GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Op. cit.*, pp. 32-35.



Fig. 33. Parte de la inscripción en latín situada debajo de los ángeles.

A continuación, en el friso superior interno de las paredes del presbiterio, se observa, también con la técnica del esgrafiado la presencia de figuras de carácter peculiar similares a tritones o figuras híbridas y, por parejas simétricas, sostienen medallones de doble círculo que encapsulan la *Arma Christi* (los instrumentos de la Pasión de Cristo). Se conservan cinco medallones distinguibles: la columna y los flagelos, los clavos usados en la Crucifixión, la escalera para descender el cuerpo, las tenazas para retirar los clavos y la corona de espinas, situada esta última en el centro, encima del altar. Por tanto, la inscripción en latín se puede relacionar con la representación de estos instrumentos. Las figuras de los personajes de carácter zoomorfo o mitológico terminados en ornamentaciones de estilo vegetal y que sostienen estos instrumentos, son representaciones características de la provincia a partir del siglo XVI en esgrafiados de zonas altas como alcobas, salones o zaguanes, como se menciona en el apartado 2.1. Esta decoración fue muy recurrente en el Renacimiento tardío donde aún quedaba una mínima influencia manierista mantenida hasta inicios del Barroco en la primera mitad del siglo XVII³⁵.



Fig. 34. Figuras mitológicas que sostienen los medallones de la Arma Christi.

Analizando los elementos mencionados hasta ahora, cabe mencionar que es habitual la aparición de ángeles portando instrumentos de las *Arma Christi* como decoración de bóvedas en capillas, pero en este caso, son las

³⁵ GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Op. cit.*, p.28.

figuras híbridas las que los portan, aunque su aspecto alado podría hacer referencia a este tipo de entidades celestiales. Según Santo Tomás de Aquino,

*«Fue conveniente que el alma de Cristo en resurrección tornase el cuerpo con las cicatrices de las llagas. Primero para Gloria del mismo Cristo. Porque dice San Beda que “conservó las llagas, no por la impotencia de curarlas sino para llevar siempre consigo el trofeo de vitoria” (...) Finalmente para hacer ver en el Juicio Final cuan justamente serán condenados allí mismo los réprobos».*³⁶

Y Santiago de la Vorágine señala respecto a esta idea que,

*«La ostensión de las insignias de la Pasión: la Cruz, los clavos y las cicatrices del cuerpo de Cristo. Con la presentación de estas señales se pretende: a). Dar testimonio de la soberana victoria del Redentor, haciendo que todos vean estas insignias envueltas en gloriosos resplandores. (...) b). Manifestar la divina misericordia y dejar en claro que por ella, benignamente, los justos obtuvieron su salvación, c). Dejar constancia de la justicia de Dios y certificar cuán justísimamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado el valor de la sangre de Cristo».*³⁷

A partir del siglo XII, se comienzan a difundir imágenes donde los instrumentos de la *Arma Christi* también suelen ser representados en imágenes del Juicio Final, cargados por los ángeles como símbolo de triunfo de Jesús sobre aquellos elementos que provocaron cicatrices. Los ángeles también eran asociados a la función de conductores de almas, bien sea para enviarlas al cielo si son elegidas, pero si son condenadas serán retiradas por los ángeles y dirigidas después por el demonio hacia el infierno³⁸.

En cuanto a las cabezas aladas superiores, probablemente su aspecto original no era tan amenazador. Previamente a ser repintados, sus bocas abiertas realizadas con el esgrafiado podrían representar a ángeles músicos. Este tipo de ángeles suelen coronar decoraciones en bóvedas de templos, e ir acompañados de algún instrumento de viento o cuerda, pero en este caso contarían sólo con el canto de estos. Las representaciones de la *Ascensión de Cristo* a los cielos reflejan el triunfo de Cristo sobre la muerte, algo que debía



Fig. 35. Ángel esgrafiado de la cúpula.

³⁶ TOMAS DE AQUINO. *Meditaciones: Cuaresma, Semana Santa, Tiempo Pascual*. Trad. Luis M. de Cádiz. 1948. En: http://www.traditio-op.org/biblioteca/Aquino/Meditaciones_de_Santo_Tomas_de_Aquino_de_Cuaresma,_Semana_Santa_y_Tiempo_Pascual,_Mezard_OP.pdf [consulta: 2 de junio de 2023]

³⁷ DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Edición de Fray José Manuel Macías. Tomo I. Madrid: Alianza Forma, 1982, p 28.

³⁸ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II: Solicitud de los Espíritus Celestes*. Madrid: Ediciones encuentro, 2017, pp. 230,524-526.



Fig. 36. Presbiterio.



Fig. 37. Altar pétreo con restos de pintura de la cruz.

perdurar en la cultura eclesiástica, y gracias a la literatura e imágenes adquirió mucha importancia en Occidente. Este capítulo apenas es descrito por los Evangelios por lo que eclesiásticos y artistas enriquecieron este tema con elementos de música angelical, presente en la *Liberación de las almas del Limbo* como en otras narrativas evangélicas³⁹. Algunos la describen en presencia de una inmensa multitud de ángeles y un momento de alegría y gozo con cánticos angelicales⁴⁰.

Por tanto, se hipotetiza que la parte del presbiterio podría describir el triunfo de Cristo sobre los elementos que le ocasionaron su terrible destino y que se portan con orgullo como una superación, y asciende al cielo donde es recibido por el coro angelical. Sin embargo, al ser repintados los ángeles, estos cambian por completo su significado de celebración a amenaza, sustentándose la teoría de Santo Tomás de Aquino y de Santiago de la Vorágine sobre el juicio a los réprobos condenados por menospreciar el sacrificio de Cristo.

Si los repintes hubieran sido realizados en el momento en que la ermita pierde su función religiosa para adquirir su función funeraria, el motivo de este cambio podría ser el de generar el miedo para aquellos que si dejan este mundo no ascenderán a los cielos si su vida ha sido pecaminosa y sin fe. Se ha de recordar, que la Inquisición Española no se suprimió hasta 1808. A finales del siglo XVIII la ermita pasó a ser cementerio, por lo que cabe la posibilidad de que influyese dicha institución religiosa en la referencia del parecido de los gorros con las corozas de los condenados por ella, justificándose así el cambio iconológico que implica las modificaciones pictóricas.

En la parte central del presbiterio se encuentra un altar pétreo. Se descartaría la idea de que pudiese haber una imagen escultórica de Cristo crucificado debido a la ausencia de perforaciones en la pared, por tanto, solo se encontraría pintada la imagen de la cruz sobre un alto en el monte, la cual es discernible. A la derecha de la cruz se aprecia un sol, y por consiguiente a su izquierda debería haber una luna, prueba de esto es la presencia de estrellas en la representación de la noche. Estos dos elementos aparecen en representaciones a partir del siglo VI y ha tenido numerosas interpretaciones, entre ellas que cada uno representa al Antiguo y Nuevo Testamento, pero también se ha asociado a interpretaciones paganas adoptadas en la religión cristiana como el constante e inalterable paso del tiempo en la acción sucesiva

³⁹ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles III: La música del cielo*. Madrid: Ediciones encuentro, 2018. pp. 241-242.

⁴⁰ SANTOS OTERO, Aurelio. *Los evangelios Apócrifos*. Madrid: B.A.C., 2005, p. 339.

y repetitiva del día y la noche⁴¹, y también con la idea de que Cristo es principio y fin, el Alfa y el Omega de la vida.

Por otro lado, cabe señalar que se aprecia en el lateral derecho inferior de la representación de la Cruz, pequeños restos de pintura roja emulando la sangre del Redentor, representación inusual de los ciclos de la Pasión de Cristo.

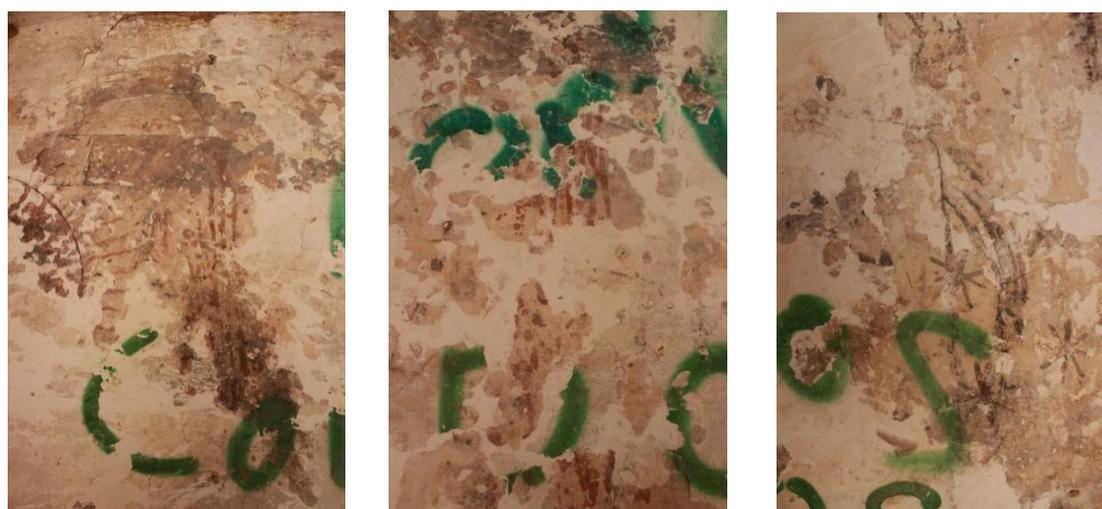


Fig. 38, 39, 40. Detalles de restos de pintura de la cruz: el sol en la izquierda, sangre pintada goteando, y las estrellas en la parte derecha.

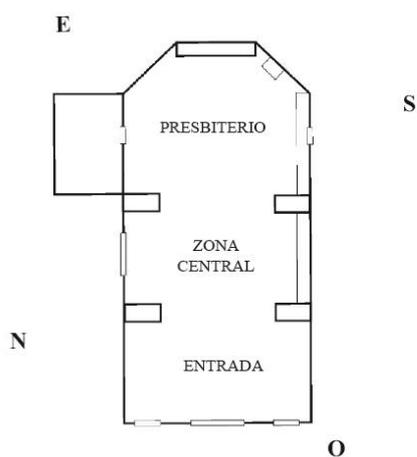


Fig. 41. Plano de planta de la ermita.

A continuación, se aprecia que la malla de rosetas con restos de color negro en los pistilos reproducida en la cúpula se repite cubriendo por completo todas las paredes del presbiterio. Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, el siglo XVI se ve afectado por la influencia italiana tanto en técnica como en ornamentaciones y aunque se mantiene el carácter gótico y mudéjar, se van introduciendo aires renacentistas, donde aparecen comúnmente elementos vegetales de los que nacen figuras zoomorfas y mitológicas que adornan las partes más altas del interior de edificios importantes. Sin embargo, los espacios restantes serían tapizados habitualmente por rosetones o composiciones vegetales debido a la posible influencia del mundo textil⁴².

La zona central se ubica entre ambos arcos de medio punto. En la pared norte se aprecia una entrada a la ermita de arco de medio punto que se encuentra tapiada con piedra y ladrillo, así como en la pared se conservan restos

⁴¹ LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel M.^a y MEDIANERO HERNANDEZ, José M.^a. Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la Cruz. *Laboratorio de Arte: Revista del departamento de Historia del Arte*, 2004, núm. 17, pp. 73-77 [consulta 9 mayo 2023]. En línea. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415395>

⁴² RUIZ ALONSO, Rafael. Evolución histórica del esgrafiado en España. En: *Estudios Segovianos* [en línea], 2008. [consulta: 14 mayo 2023]. Disponible en: https://estudiossegovianos.es/?page_id=6977



Fig. 42. Pared norte de la zona central de la ermita.

de esgrafiados de malla cuadrangular enmarcada por un doble encintado cuyas esquinas son rematadas con un damero. Según Francisco Sanz Fernández, este tipo de tramas se deben a una simplificación de los repertorios de lazo mudéjares, algo típico de finales del siglo XVI y que abarca el XVII y XVIII⁴³. Debido a las capas de encalado que se funden con los restos de esgrafiados, cuesta distinguir si los fondos de las celdas eran de color blanco o conservaban el color marrón grisáceo del mortero. Lo que está claro es que hay un contraste con la parte del presbiterio, donde las paredes estaban recargadas debido al relleno de rosetas que componen las mallas, y sin embargo en esta zona la pared respira en cuanto a decoración. Sobre la parte baja de la pared, la cual se compone mayormente de encalado, se aprecian restos pictóricos rojos y azules, pero no se distingue ningún tipo de figuración.



Fig. 43. Restos de posible medallón en la parte superior derecha de la pared este de la zona central.

A la derecha, en la pared noreste, se encuentra el arco de medio punto que recibe al presbiterio. Esta zona carece de decoración, apenas quedan restos de la malla decorativa. La parte superior ha perdido el mortero pictórico, sin embargo, en la parte superior derecha se advierten restos de un posible medallón esgrafiado, lo que indicaría que paralelo a él en el lado izquierdo podría haber otro coronando la entrada. En la pared suroeste se ha perdido bastante mortero y lo que permanece está enlucido. Sin embargo, entre las capas de cal superiores asoman restos pictóricos de color naranja y amarillo y se puede apreciar una serie de líneas incididas que generan una forma ovalada. También hay pequeños toques azul blanquecino en la parte superior derecha y se aprecian mínimos restos de la malla cuadrangular. Bajo el enlucido inferior que hay encima del poyo, asoma entre algunas zonas pigmentación de color negro.

Fig. 44. Arriba, izquierda. Pared sur de la zona central.



Fig. 45. Arriba, derecha. Localización de interés con pigmentación naranja e incisiones.



Fig. 46, 47. Detalles de capas, pigmentación e incisiones.



⁴³ SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Op. cit.*, p.167.

En la pared noroeste donde se encuentra el otro arco de medio punto, se aprecia a la derecha restos de la malla decorativa. En la parte superior derecha se distingue perfectamente los restos de otro medallón sostenido por una figura alada con cola de ornamentación de carácter vegetal como las que hay en el presbiterio. En el interior del medallón se encuentra esgrafiada la figura de una mujer vestida con una especie de manto que cubre su cabeza dejando ver parte del nacimiento del cabello en su frente. Algunos interpretan que pueda tratarse de una de las mujeres que acompañaron durante el martirio de Jesús durante su Pasión, en su trayectoria hacia el monte Gólgota o Calvario⁴⁴. Esta imagen se ve encapsulada por una franja decorativa con formas sinuosas y por encima se aprecia una masa de color blanco que termina con una línea de triángulos sobre el medallón.



Fig. 48. Medallón con representación humana de carácter femenino.



Fig. 49, 50. Medallones vacíos en la pared norte de la entrada de la ermita.

En la zona de la entrada del pequeño templo, comenzando por la pared norte, se aprecia gran parte del mortero con la línea del esgrafiado de la malla cuadrangular igual que en la zona anterior, aunque conserva apenas restos pictóricos de esta. En la parte superior central y derecha se aprecian los restos de tres medallones sostenidos por las figuras híbridas. Ambas se encapsulan por la franja decorativa con formas sinuosas y la guirnalda de picos que se veía en la figura de la mujer. A diferencia de los medallones vistos hasta ahora, los tres se encuentran rellenos de color blanco y no muestran restos de incisión de esgrafiado sobre estos, aun en el caso del medallón del medio y el de la derecha se aprecian restos rojizos blanquecinos que podrían indicar que fueron pintados con una técnica al seco. Samuel Rodríguez Carrero menciona que estos tres medallones situados en el muro del lado del Evangelio, siguiendo la temática de la Pasión, es probable que estuvieran destinados, al igual que en otros templos, a representar las estaciones del *Vía Crucis* u otros personajes relacionados con la Pasión y los últimos momentos de la vida de Cristo⁴⁵. Otros autores difieren en esto, concluyendo con la posibilidad de que nunca fueron decorados debido a la ausencia de incisiones o marcas de esgrafiado y que se dejaron como simples

⁴⁴ RODRÍGUEZ CARRERO, Samuel. *Op. cit.*

⁴⁵ *Ibidem.*



Fig. 51. Medallón con una representación humana de carácter masculino.



Fig. 52. Entrada de la ermita, pared oeste.



Fig. 53: Restos pictóricos bajo encalado en la ventana izquierda, pared oeste.

medallas en blanco⁴⁶. En la parte inferior de la pared se observan formas de lo que parecen lápidas o tumbas debido a la función posterior de cementerio de la ermita. Previa a su intervención, el pasado año 2022, el interior de la ermita contenía la estructura de nichos que ya han sido retirados dejando el espacio interior del edificio vacío. Al igual que en otras paredes, en esta zona baja se encuentran restos pictóricos azules y rojos donde no se distingue el cometido y que pertenecen a una capa superior sobre los esgrafiados.

En la pared sur se encuentra el primer arco de medio punto y a su derecha se distingue un medallón con una figura esgrafiada. Se trata de una figura masculina. Su vestimenta contiene el mismo estampado de líneas simulando espigas que el de la vestimenta de la mujer y la presencia de botones centrales podrían apuntar a una indumentaria militar. Esta figura de rasgos felinos, viste con un sombrero similar a un bombín o sombrero “hongo”, tiene bigote retorcido y perilla por lo que «podría identificarse con uno de los legionarios romanos intervinientes en la pasión, de acuerdo con una caracterización anacrónica habitual en aquel periodo según la cual los personajes bíblicos pueden aparecer con atuendos propios de inicios del siglo XVII, de modo que el aparente “sombrero” podría ser un casco morrión o casco castellano y los bigotes una alusión a los mostachos que habitualmente mostraban los soldados de tercios españoles»⁴⁷. José Julio García Arranz menciona la teoría de que debido a los rasgos retratísticos tanto de la figura masculina como femenina y por su indumentaria, estos personajes podrían representar a posibles donantes en la construcción de la ermita⁴⁸. Debajo de esta figura se repiten restos de la malla cuadrangular.

La pared suroeste carece de elementos pictóricos pues lo que se encuentra es encalado, gran pérdida de la estructura superior de la pared (hoy en día reconstruida) y se observan líneas y formas pertenecientes a los nichos que contenía esta zona de la ermita. Por último, la pared noroeste que corresponde al acceso a la ermita se compone de una entrada y dos ventanas de arcos de medio punto. Ambas ventanas fueron tapiadas en su momento, aunque la de la izquierda (vista desde el interior) ha perdido la mayoría del tapiado. La parte izquierda de la pared se encuentra encalada y en la zona derecha de la ventana izquierda se aprecia restos pictóricos en la parte del encalado que se ha levantado. Se tratan de pequeñas rayas de color rojo que se disponen aleatoriamente siguiendo la misma dirección como si fuese una lluvia. Debajo del encalado en esta zona también se aprecia la incisión y marca del esgrafiado dibujando la malla cuadrangular y la parte inferior se encuentra bañada de pigmento rojizo. En la parte superior de la pared izquierda se aprecian restos de dos medallones esgrafiados sostenidos por sus respectivas

⁴⁶ GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibidem*, p.30.

⁴⁸ *Ibidem*, p.30.

figuras que son legibles por la marca del esgrafiado, pues apenas contienen pigmentación blanca.

El primero, que se encuentra más cercano a la pared sur, contiene ciertas líneas en el interior, pero podría tratarse de grietas, y el segundo se conserva menos parte, pero se da el mismo caso en su interior que el anterior. Sobre el arco de la entrada se encuentra restos de un adorno esgrafiado parecido a una cola. Sobre la ventana derecha se aprecian restos pictóricos de la malla cuadrangular.



Fig. 54. Izquierda. Restos de un medallón en pared oeste de la entrada de la ermita.



Fig. 55. Derecha. Restos de esgrafiado sobre la entrada de acceso a la ermita.

3. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PINTURAS

3.1. PATOLOGÍAS. CAUSAS Y CONSECUENCIAS

El estado general de la ermita, tanto a nivel estructural como a nivel técnico-artístico, es bastante grave debido a que su situación de ruina la hace susceptible de varios agentes deteriorantes. Pese a haber sido intervenida a nivel estructural en el año 2022 con el fin de evitar su derrumbe y su consiguiente pérdida, no se ha podido continuar con la finalización y rehabilitación del edificio, por lo que sus pinturas siguen estando expuestas a deteriorarse.

La ermita está un tanto apartada del núcleo urbano, en una zona que recibe al entorno rural y despiende los límites de la localización. Fronteriza con otros edificios periféricos, forma parte del muro que limita la parcela donde se encuentra. Esta parcela, que antaño sería la zona de cementerio, cuenta actualmente con abundante vegetación y se conoce que antes de su intervención de 2022, la abundante flora también se encontraba dentro de la ermita, con la presencia incluso de un árbol en la parte de la sacristía. Actualmente la ermita se encuentra libre de tal vegetación en su interior.

Comenzando por el presbiterio, zona de mayor interés pictórico, se trata de la única zona que se mantiene techada, lo que supone que las pinturas que allí dentro se encuentran estén en mejor estado de conservación que las del resto del edificio. Sin embargo, esta condición no ha evitado daños en su interior. El rosetón que corona la cúpula y del que colgaría una lámpara, contiene lagunas de película pictórica y pérdidas de revoco interno y externo. En el resto de la cúpula se encuentran distribuidas el mismo tipo pérdidas. Le acompaña la aparición de grietas y fisuras, probablemente generadas por la deformación que ha ocasionado el empuje de los muros o defectos de ejecución en la construcción. Estas aberturas darían paso al agua de lluvia, permitiendo que esta se filtrase por el interior de la estructura, así como por la superficie pictórica. Prueba de ello son las marcas de escorrentía que se encuentra en algunas zonas de las paredes. Cuanta más humedad absorbe un muro, más rápida es la descomposición de los materiales que lo constituyen, así como los del mortero y la pintura que hay sobre él. La lluvia es el principal responsable de humedad por infiltración, la cual entra al soporte a través de las roturas próximas a él. La exposición a la lluvia es altamente nociva para soportes murales debido a que afecta al revoco destruyendo no solo la capa pictórica, sino que afecta también al propio soporte. El aporte de agua desencadena en



Fig. 56. Vegetación en la ermita antes de su intervención de 2022.



Fig. 57. Zona del presbiterio.



Fig. 58. Detalle de lagunas en la zona de la cúpula.



Fig. 59. Marcas de escorrentía sobre la pared encalada, a la izquierda del altar.

una serie de reacciones químicas cuyos compuestos salinos pueden degradar el soporte mural, así como deteriorar las pinturas que contenga⁴⁹.

El resultado de la presencia de humedad en el muro puede apreciarse en la aparición de sales en varias partes de la cúpula hasta la zona donde se encuentran los ángeles y los medallones sostenidos por las figuras zoomorfas. Las sales son agentes destructores de muros al ser transportadas por el agua y cristalizar en el soporte mural o en la superficie pictórica, lo que genera la degradación o destrucción de obras de arte murales. Si el muro se encuentra en constante contacto con la humedad puede presentar su superficie cubierta de sales, desintegrando la pintura y el enlucido. La presencia de sales puede ocasionarse debido a que la humedad del muro aflora hacia la superficie, por el chorreo del agua sobre esta o la condensación de humedad en el muro, algo típico en las bóvedas por su particular emplazamiento⁵⁰. Este último caso explicaría que se haya concentrado la presencia de sales en la zona alta de las paredes y en la cúpula mayoritariamente.

La causa de aparición de sales puede deberse incluso a los elementos que componen el muro, pues la piedra, el adobe o el ladrillo pueden contener sales hidrosolubles que le afecten a nivel químico o mineralógico. La susceptibilidad de aparición de sales en estos materiales dependerá de características como la porosidad, la absorción o permeabilidad entre otros.⁵¹ La presencia de humedad también ha supuesto la aparición de líquenes en las partes más bajas de los muros, aunque también se ha hecho notar en la zona de la cúpula cercana al arco de medio punto y en algunos zoomorfos de la pared suroeste del presbiterio. Con este último dato, cabe mencionar, que es posible que el mortero que cubre las paredes fuese un mortero bastardo, pues si fuese un mortero de cal no permitiría la aparición de microorganismos o líquenes.



Fig. 60. Eflorescencias salinas en malla floral en la cúpula.

Fig. 61. Derecha. Velo blanquecino originado por las sales sobre medallón en el presbiterio.

Fig. 62. Izquierda. Presencia de líquenes en la cúpula.



⁴⁹ FERRER MORALES, Ascensión, 1995. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 68-70.

⁵⁰ *Ibidem*, p.70.

⁵¹ *Ibidem*, p. 75.



Fig. 63. Zona central y zona de la entrada de la ermita.



Fig. 64. Detalle pérdida pictórica en medallón de pared noroeste, zona de la entrada.



Fig. 65. Nichos en la pared suerte de la entrada antes de la intervención de 2022.

En las paredes del presbiterio destaca también la aparición de grietas y la pérdida de enfoscado y enlucido. Pero lo más destacable son los restos del encalado que se aplicó sobre las paredes con la intención de tapar los esgrafiados, afortunadamente sin afectarlos. En la zona del altar asoman entre el encalado restos pictóricos, pero no son esgrafiados sino realizados con técnicas al seco sobre superficie plana. Esta zona se ha vandalizado principalmente con grafitis de pintura de aerosol color verde sobre el encalado, pero también sobre la pintura original. También hay algunos grafismos realizados con grafito. El grafiti se manifiesta también en menor medida en las paredes colindantes al altar (Fig. 37, 38, 39).

En cuanto a la parte central de la ermita y la parte de la entrada, ambas se encuentran sin cubierta, completamente a la intemperie, por lo que han sufrido un mayor deterioro y, por consiguiente, presentan un peor estado de conservación. Apenas se conservan esgrafiados, siendo mayor la manifestación de pérdida de revoque interno y el externo, lagunas pictóricas e incluso el encalado en las paredes. La ausencia de techo conlleva a una gran exposición de factores climatológicos; la lluvia incide directamente en las paredes, así como los cambios de temperatura pueden ser más bruscos, por lo que, si el agua evapora más rápido, el enfriamiento en el soporte pictórico mural puede generar condensaciones en el interior. Los cambios estacionales también pueden ser factores de alteración en las pinturas (como son las heladas en invierno), pero también en variaciones menos prolongadas en el tiempo como en el día y la noche, e incluso los cambios sombra-sol, debido a que oscilaciones térmicas bruscas pueden provocar variaciones dimensionales en el soporte y la pintura.⁵² Esta exposición al exterior implica la aparición de vegetación en algunas zonas de las paredes donde hay más oquedades.

La pérdida de la capa de enlucido de los esgrafiados se encuentra especialmente en la parte de la entrada en los restos de la maya cuadrangular y en la zona superior izquierda donde se encuentran los medallones, puesto que la huella de la incisión del esgrafiado se mantiene presente permitiendo apreciar el dibujo.

En la intervención de 2022, además de la vegetación, se retiraron nichos que se encontraban en la zona de la entrada, más destacables en la pared suroeste, construidos cuando la ermita tenía función de cementerio. La construcción de estas estructuras pudo ocasionar la pérdida de lo que contuviesen aquellas paredes, si es que quedaban restos pictóricos en ellas.

Por último, cabe mencionar que la ermita actualmente consta de reconstrucciones estructurales en zonas como los arcos de medio punto – que dividen el edificio – y se han inyectado morteros de cal hidráulica en fisuras y

⁵² FERRER MORALES, Ascensión. *Op. cit.*, pp. 70-74.

grietas, así como se procedió a la aplicación de mortero en algunas zonas de lagunas más profundas y cubrir la sacristía con estructura de hormigón de cal hidráulica y durmiente de madera⁵³.

Se ha obtenido la información de que la estructura de la ermita ha sido consolidada como plan de actuación de la primera fase para su rehabilitación y llevada a cabo el pasado 2022⁵⁴, pero según las fuentes orales a las que se ha consultado en este trabajo las pinturas no se han tocado. Debido al limitado número de visitas posibles a la ermita, no se han podido determinar con demasiada seguridad cuáles han sido todas las intervenciones sobre las paredes de la ermita, más allá de las que se aprecian a simple vista como la consolidación de algunas grietas o lagunas de gran tamaño. Por tanto, las intervenciones anteriores que sí se han podido percibir y se ha tomado nota de ellas, se han plasmado en los siguientes mapas de daños mostrados en el apartado a continuación.

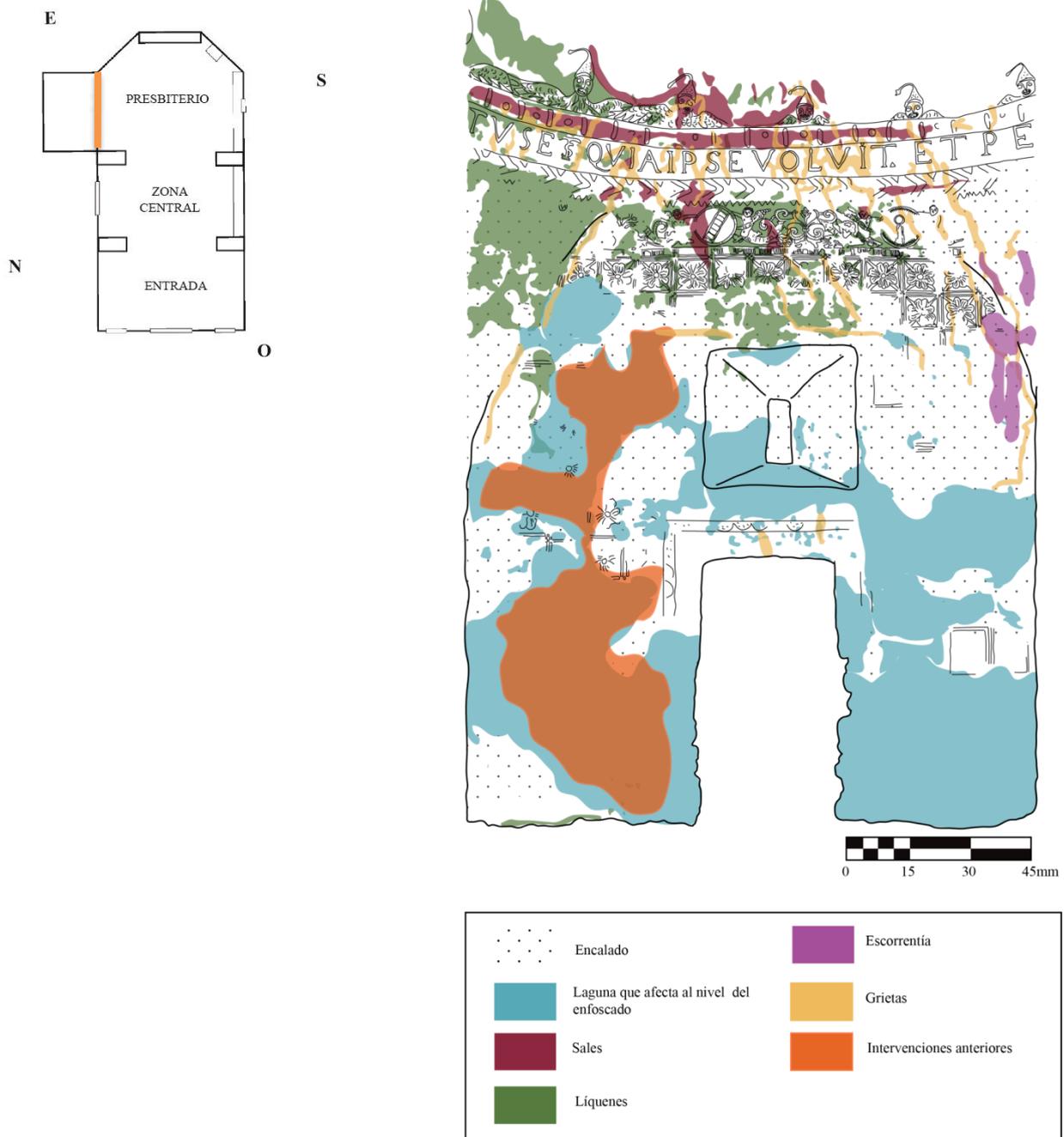
⁵³ DIZ PLAZA, Javier M^a. *Op. cit.* pp. 17,19.

⁵⁴ VILLANUEVA, Alejandro, 2022. *La ermita de los "ángeles malos" se salva del derrumbe*. En: El periódico Extremadura [consulta el 6 de junio de 2023]. En: <https://www.elperiodicoextremadura.com/caceres/2022/07/01/ermita-angeles-malos-talavan-salva-67895068.html>

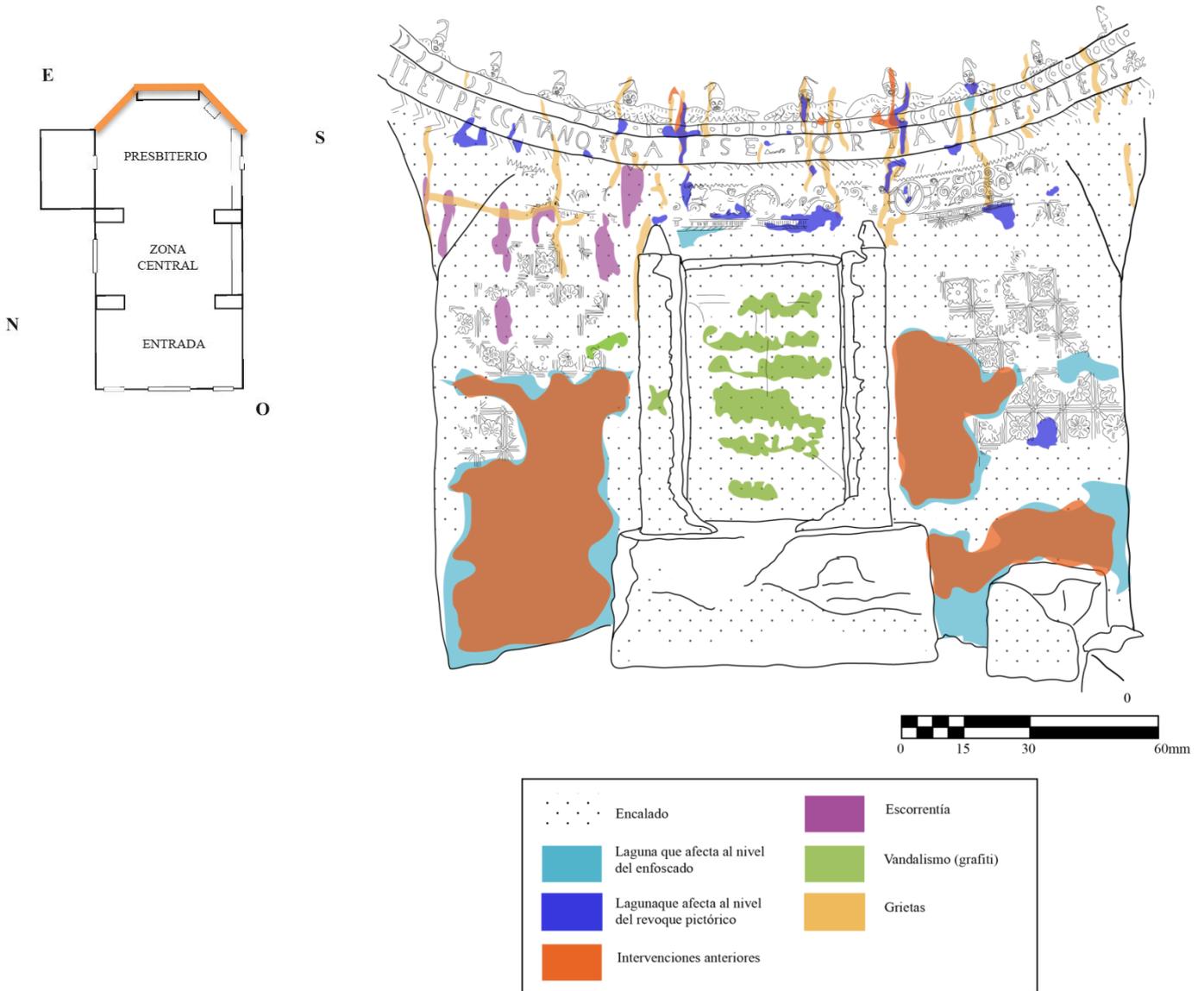
3.2. MAPAS DE DAÑOS

ZONA DEL PRESBITERIO

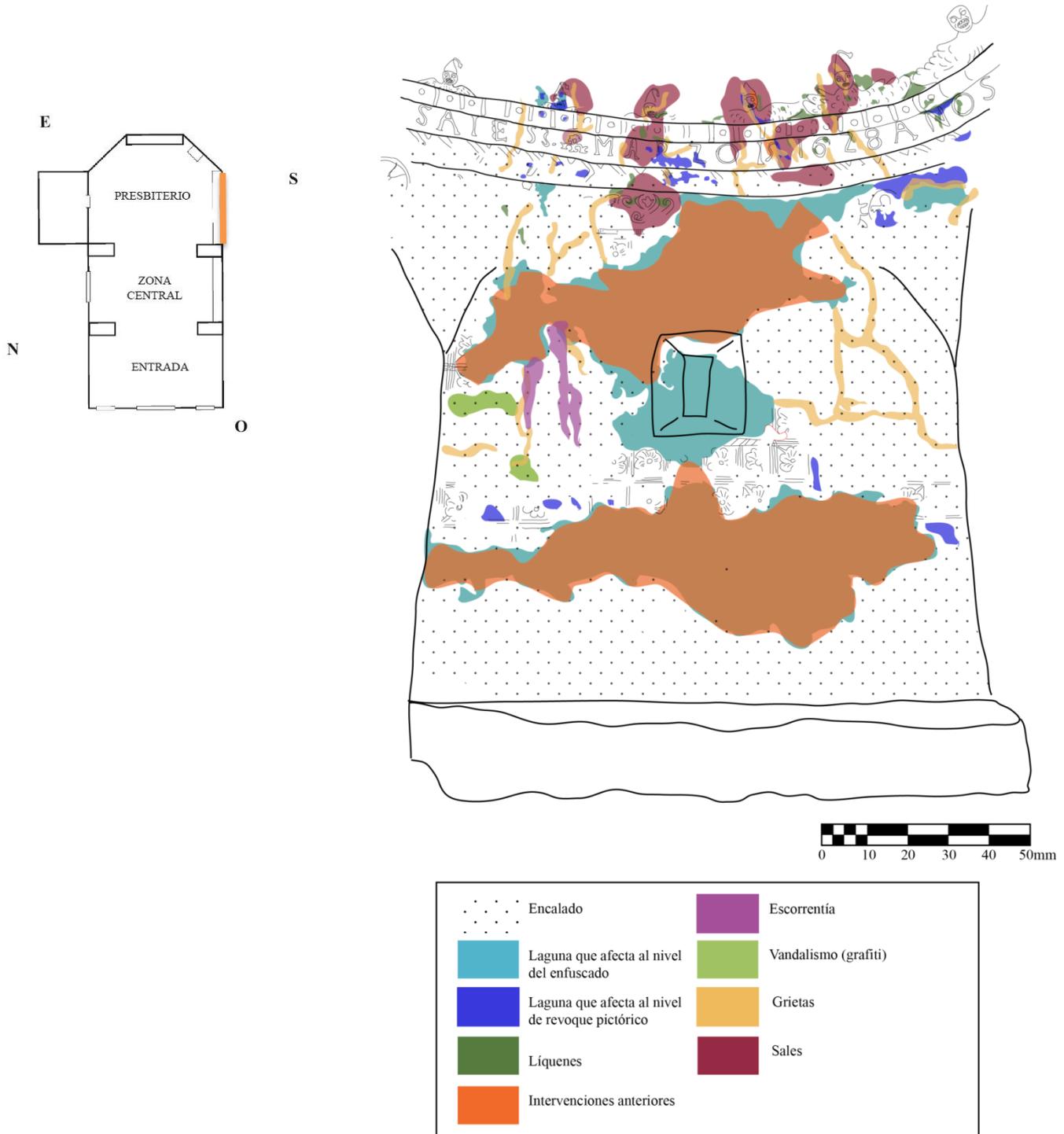
Mapa 1. Pared noreste.



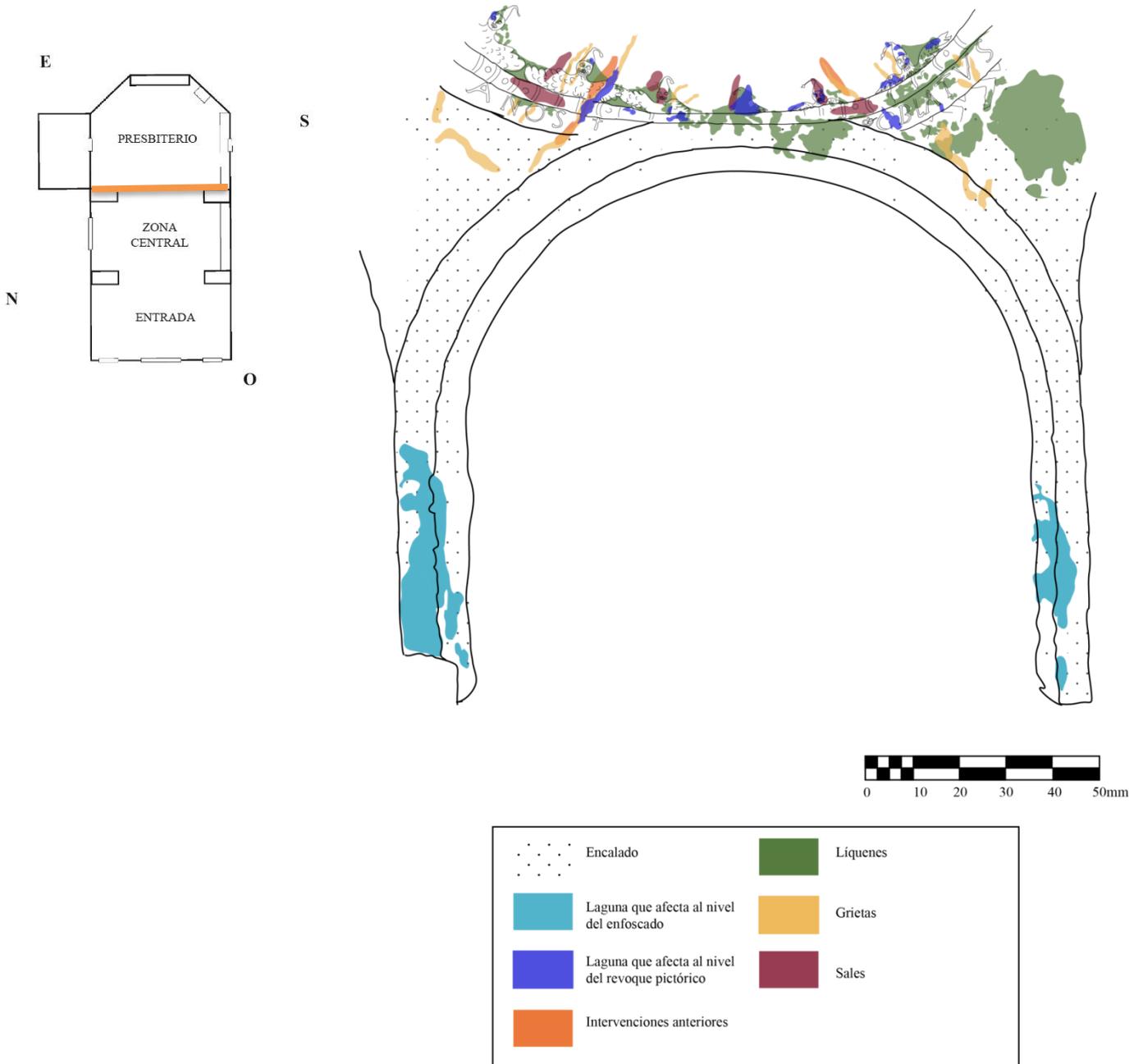
Mapa 2. Pared este.



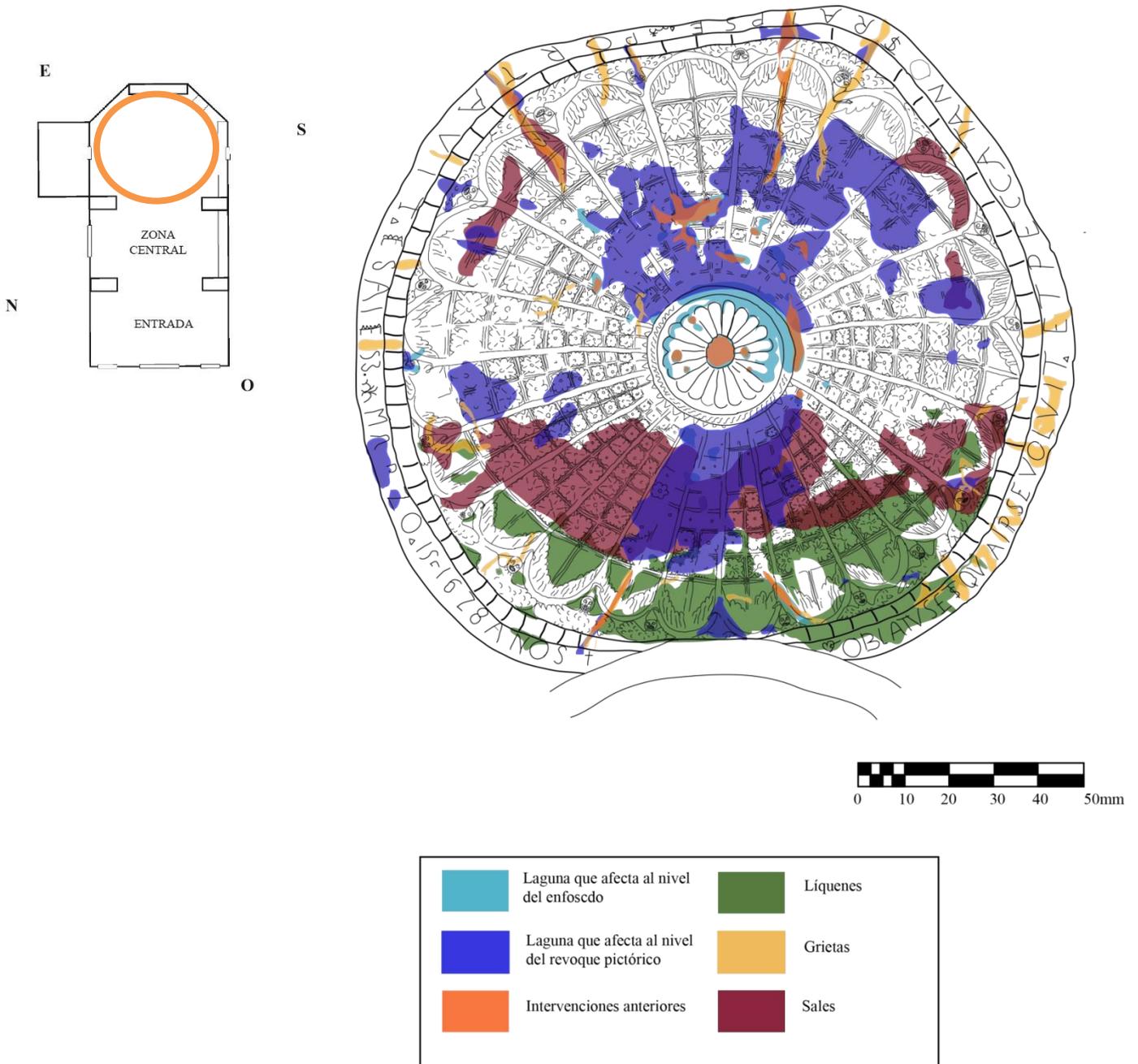
Mapa 3. Pared sur



Mapa 4. Pared suroeste.

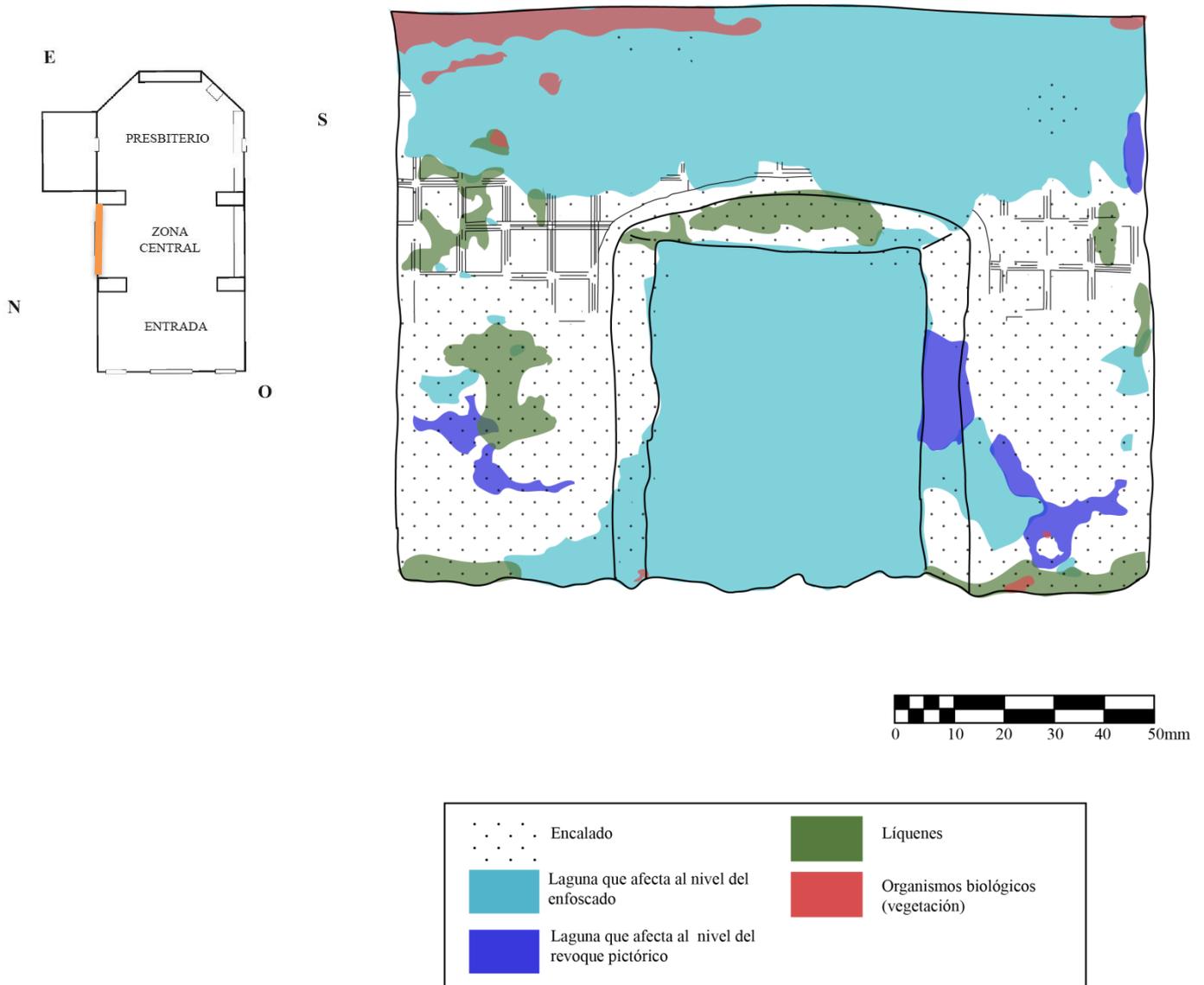


Mapa 5. Cúpula.

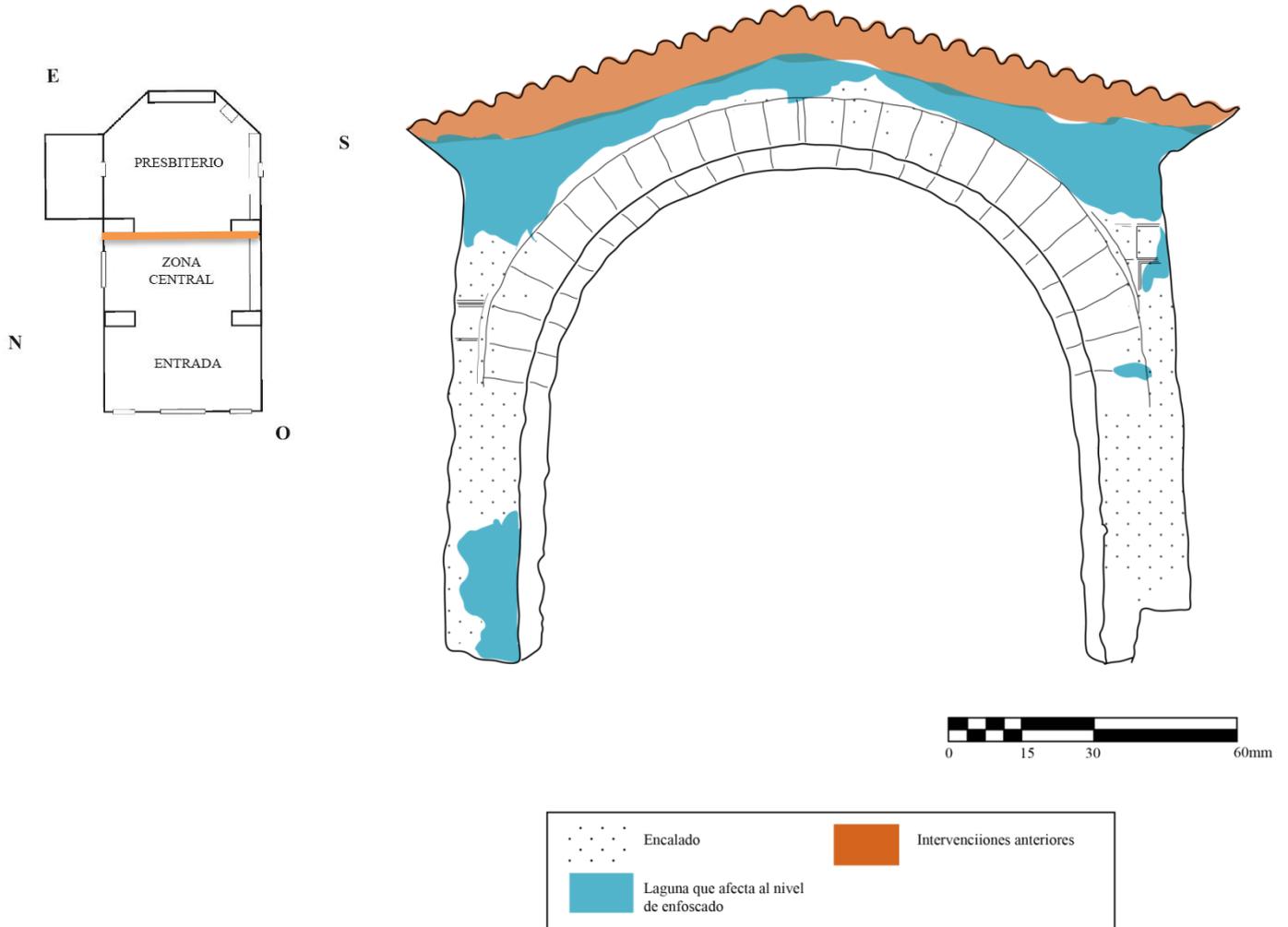


ZONA CENTRAL

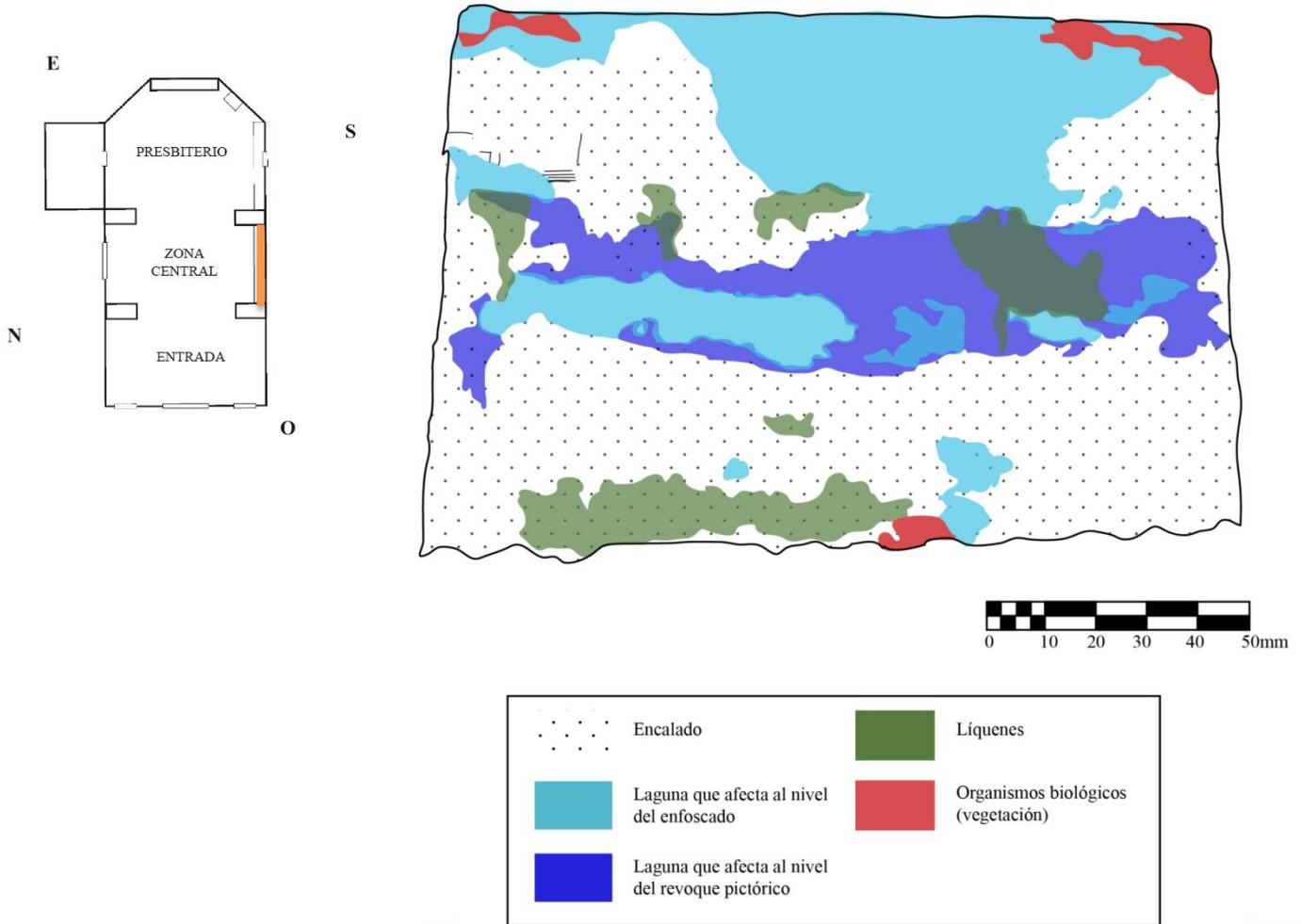
Mapa 6. Pared norte.



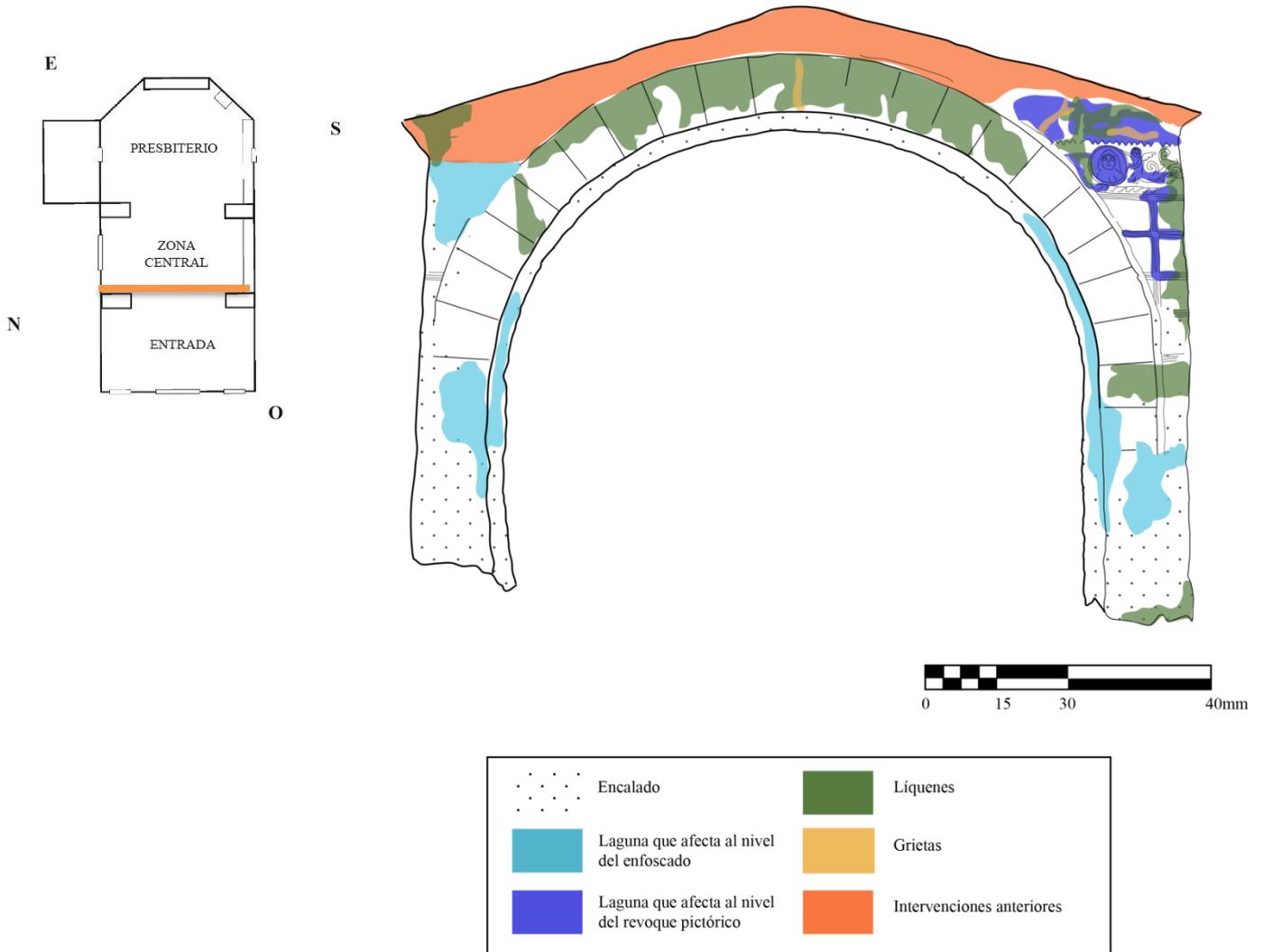
Mapa 7. Pared noreste.



Mapa 8. Pared suroeste

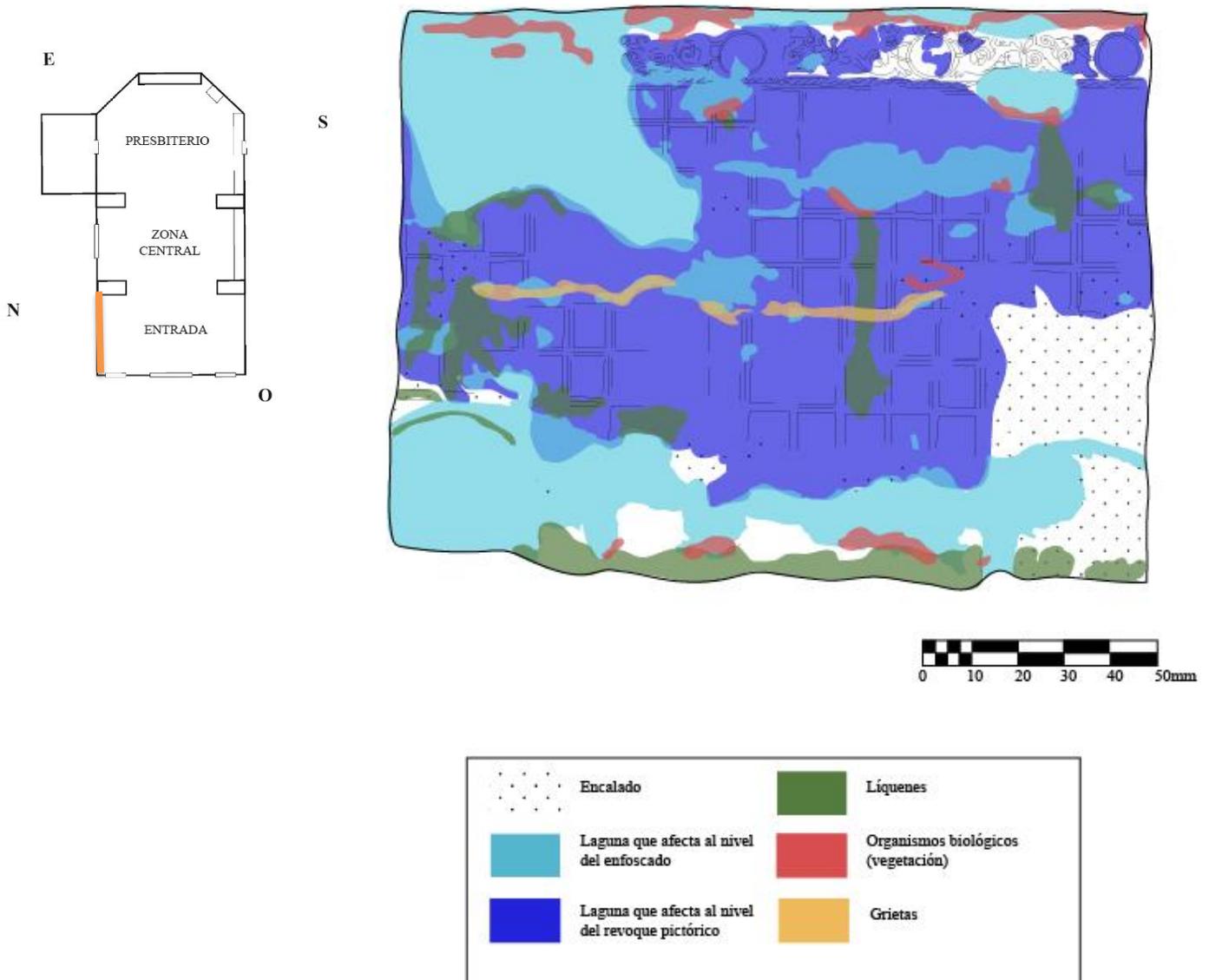


Mapa 9. Pared noroeste.

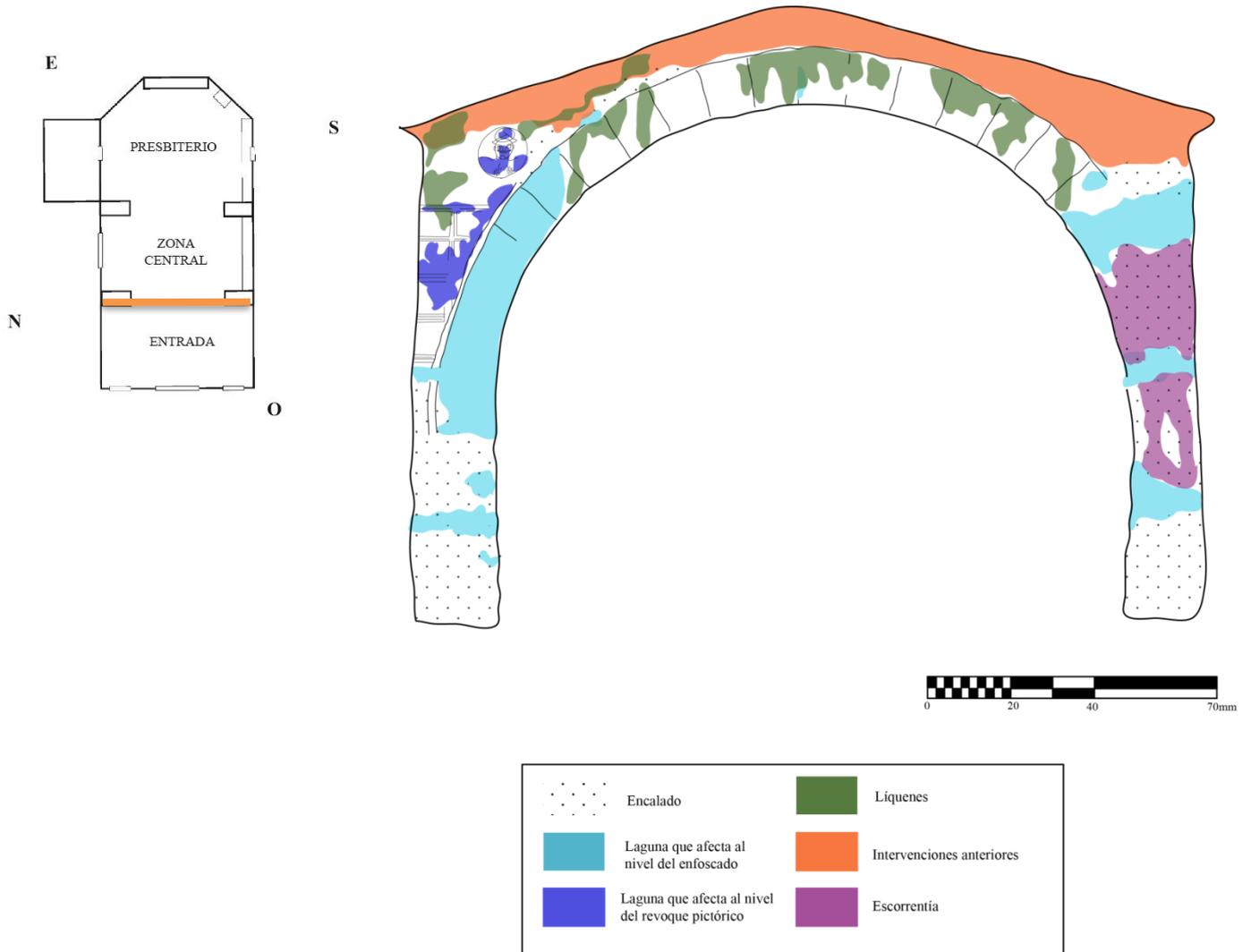


ENTRADA

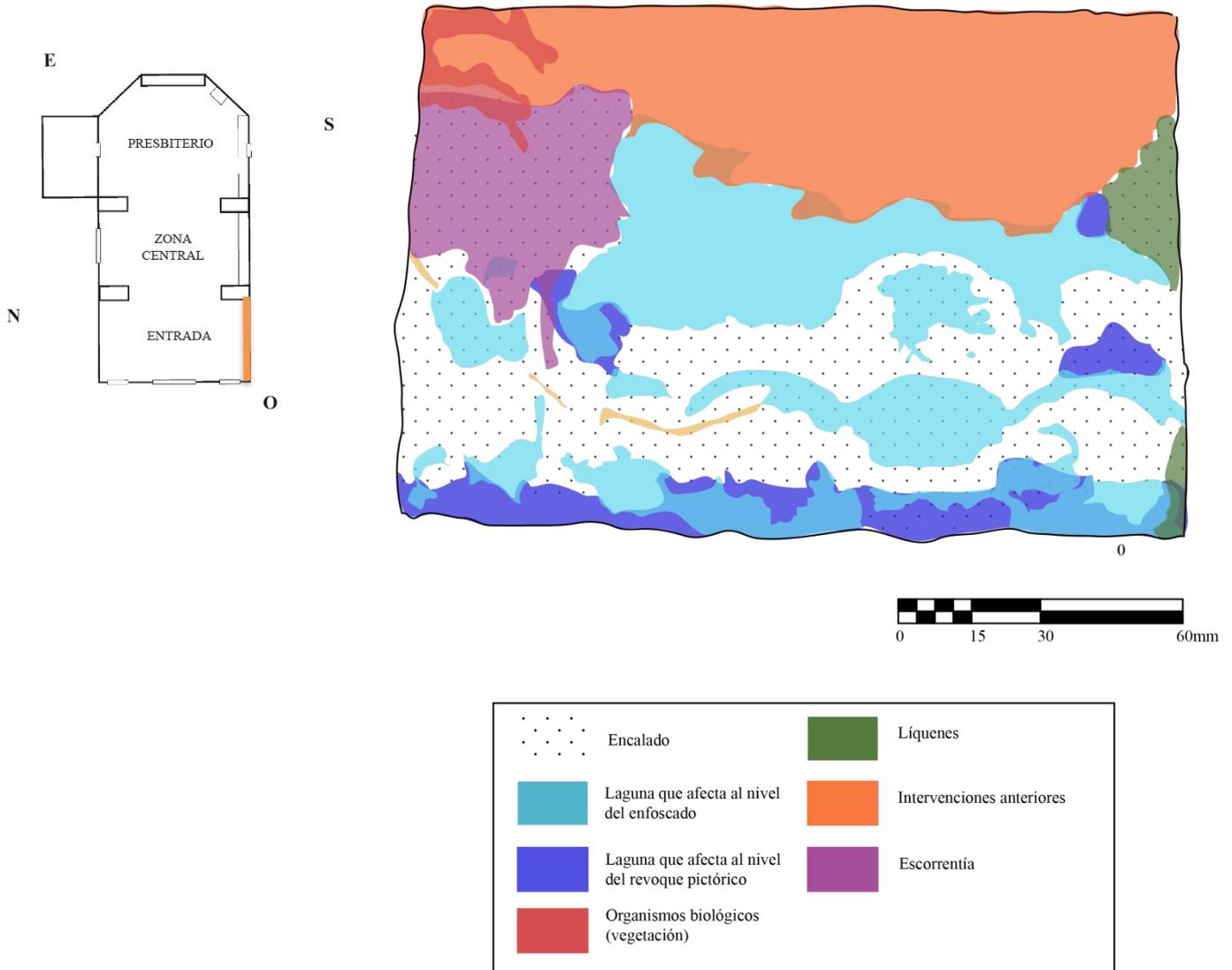
Mapa 10. Pared norte.



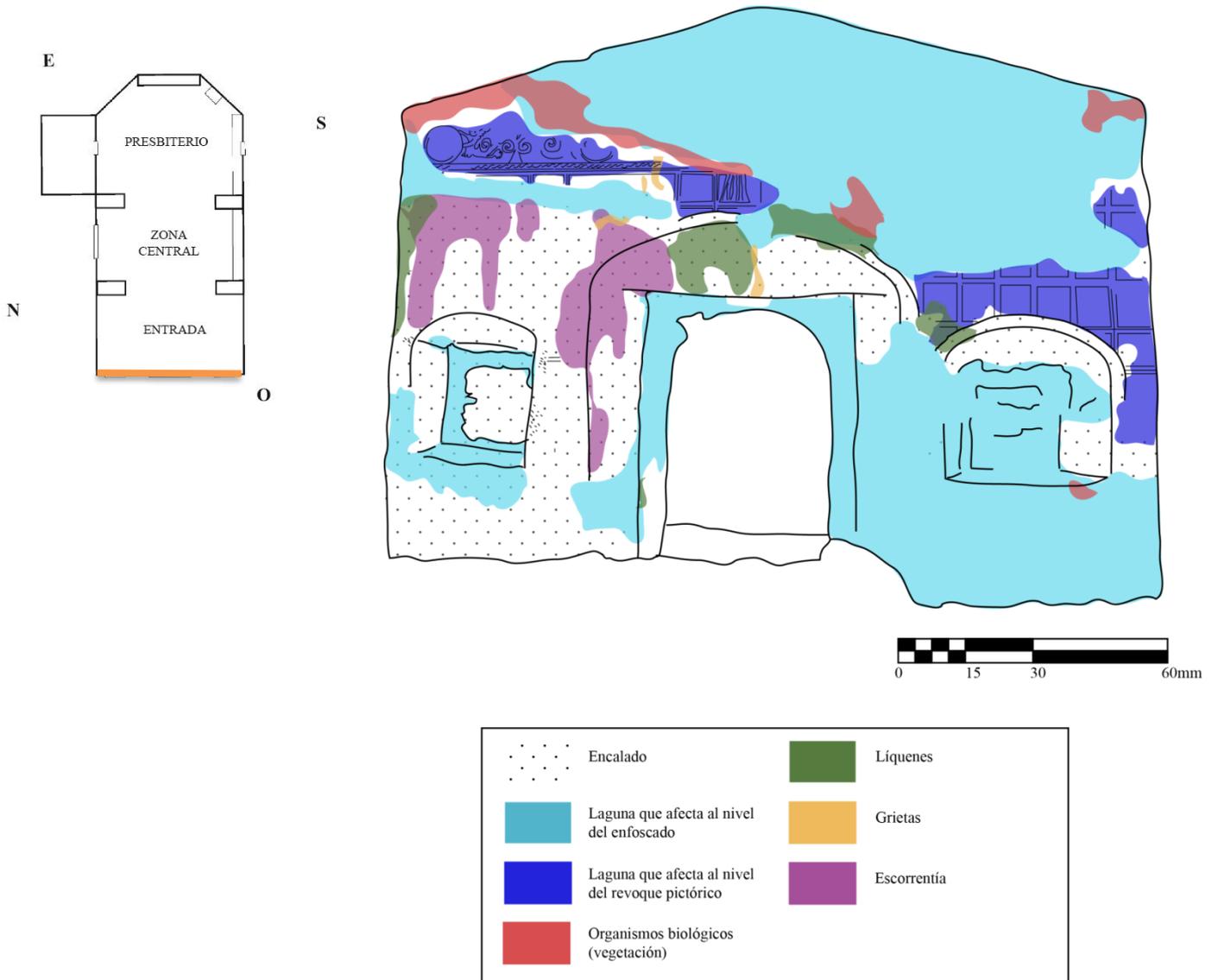
Mapa 11. Pared sur.



Mapa 12. Pared suroeste.



Mapa 13. Pared noroeste.



4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4.1. ESTUDIOS PREVIOS

Durante el examen visual del estado de conservación de la ermita, se tomaron muestras representativas de algunas zonas de las pinturas con el fin de averiguar el tipo de sales presentes en las pinturas, conocer el número de capas que conforman los estratos y la profundidad de los esgrafiados.

4.1.1. PRUEBA DE IDENTIFICACIÓN DE SALES

Cuando se trata de sales solubles, estas migran a través de los poros del mortero cuando comienzan a disolverse hasta que logran cristalizar. Cuando estos cristales ocupan el poro del mortero ejercen presión en el interior de estos pudiendo generar fisuras e incluso destruirlo⁵⁵.

Con ayuda de un bisturí y tubos *Eppendorf*, se han cogido muestras de color blanco perteneciente a uno de los ángeles de la cúpula en la pared sur del presbiterio, otra muestra color blanco de aspecto aterciopelado de la parte inferior de esta misma pared y una de color ennegrecido perteneciente a los velados en la zona de las figuras zoomorfas de la pared noreste del presbiterio.

A continuación, se han vertido las muestras en un tubo de ensayo de mayor tamaño en solución de agua destilada y se ha dejado reposar unos minutos. El siguiente paso ha sido introducir tiras reactivas de identificación de sales para determinar la presencia de cloruros, nitratos o sulfatos. En el caso de los test de cloruros y nitratos, se introducen las tiras reactivas un segundo en el tubo y se comprueba la variación del color de las franjas pasado un minuto; en el caso del test de sulfato, se introduce un segundo, pero se comprueban los resultados pasados dos minutos. El color de la tira reacciona y según la variación de tonalidad implica la presencia de estas sales en la muestra y en qué proporción.

Con estas pruebas se pretende conocer qué tipo de sal es:

- Las sales hidrosolubles que contienen sulfatos (Na_2SO_4 , MgSO_4 , K_2SO_4 y CaSO_4) son las más peligrosas debido a que disuelven los materiales que se encuentran en el soporte mural generando un efecto velado en la superficie donde se depositan⁵⁶. La principal causa de presencia de sulfatos se debe a la contaminación atmosférica pero también a los campos de cultivo donde se encuentran presentes en fertilizantes,

⁵⁵ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. 2021. *Conservación y restauración de pintura mural*. Madrid: SINTESIS. p. 66.

⁵⁶ FERRER MORALES, Ascensión. *Op. cit.*, p.71.

pueden aparecer en los materiales que constituyen algunos morteros, especialmente aquellos formados a base de yeso⁵⁷.

- Las que contienen nitratos (NaNO_3 , KNO_3 y $\text{Ca}(\text{NO}_3)_2$) son eflorescencias, y cristalizan de un modo u otro según el elemento que las compone. Son menos peligrosas que los sulfatos⁵⁸. La procedencia de nitratos se debe principalmente a la descomposición de materia orgánica, por lo que es habitual encontrar este tipo de sales en muros próximos a cementerios. También pueden vincularse a la proximidad con cultivos o por contaminación atmosférica⁵⁹.
- Las que contienen cloruros, como es el cloruro sódico (NaCl) suelen manifestarse en soporte murales cercanos al mar, aunque pueden encontrarse en los materiales rocosos que forman parte del soporte pétreo pictórico. En caso de aparición de esta sal, invadirá el muro si hay presencia de humedad⁶⁰.

En la siguiente tabla se han recopilado los siguientes resultados:

Tabla 1. Resultados del test de identificación de cloruros, nitratos y sulfatos sobre las muestras recogidas.

MUESTRA	TEST CLORUROS (mg/l Cl^-)	TEST NITRATOS (mg/l $\text{NO}_3^- \text{N}$)	TEST SULFATOS (mg/l SO_4^{2-})
1 (Blanco ángel)	0	0	>1600
2 (Blanco inferior)	0	500	>1600
3 (Negro figura)	0	10-25	>400

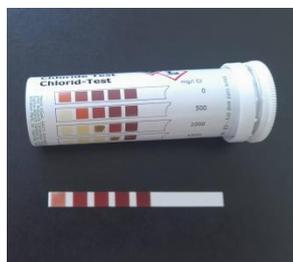


Fig. 66, 67, 68. Tests reactivos de cloruros, nitratos y sulfatos sobre muestra 1.

⁵⁷ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.67

⁵⁸ FERRER MORALES, Ascensión. *Op. cit.*, p.71.

⁵⁹ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.67

⁶⁰ FERRER MORALES, Ascensión. *Op. cit.*, p.72.



Fig. 69, 70, 71. Tests reactivos de cloruros, nitratos y sulfatos sobre muestra 2.



Fig. 72, 73, 74. Tests reactivos de cloruros, nitratos y sulfatos sobre muestra 3.

Con respecto a los resultados, se puede concluir que no hay presencia de cloruros en ninguna de las muestras. En el caso de las muestras 2 y 3, contienen nitratos, y por último cabe mencionar que, aunque las tres muestras contienen sulfatos, son las muestras 1 y 2 las que más cantidad de sulfato presentan. El efecto que genera la presencia de sales sulfatos puede comprobarse en algunos de los otros ángeles cuyo aspecto apenas es discernible y ha generado un aspecto velado blanquecino sobre la imagen.

4 1 2. ESTRATIGRAFÍAS

Con el fin de completar el estudio técnico de las pinturas, se han extraído muestras de diferentes zonas mediante el empleo de bisturí, con el objetivo de conocer el número y el grosor de las capas que componen los estratos pictóricos, así como también revelar el posible número de veces que haya podido ser encalado el muro. Las muestras seleccionadas pertenecen a la pared suroeste de la zona central de la ermita, a la zona correspondiente al lado izquierdo del altar en el presbiterio y a la pared noroeste a la izquierda de la entrada a la sacristía.

El objetivo es englobar las muestras en resina, concretamente en resina de poliéster transparente *Ferpol 1973 (Feroxa®)*, para poder manipularlas y observarlas posteriormente de una manera más detallada. Debido a la imposibilidad de obtener una muestra que abarcara el enfoscado y el enlucido



Fig. 75. Muestras englobadas en resina Ferpól 1973 en molde de silicona.

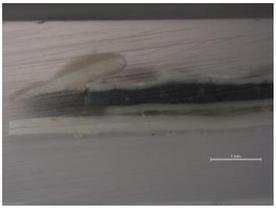
sin ser un fragmento de considerado tamaño y que supusiese una extracción demasiado invasiva para el muro, se ha calculado el grosor del esgrafiado con un método menos profesional pero más seguro para las pinturas. El procedimiento se ha llevado a cabo con la ayuda de un simple folio, marcando con un lápiz y midiendo la diferencia de espacio entre ambos revoques.

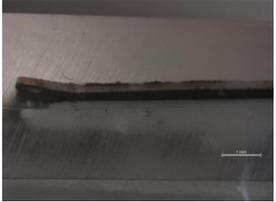
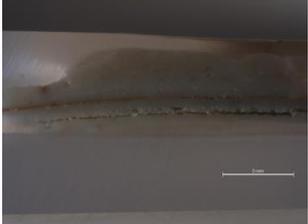
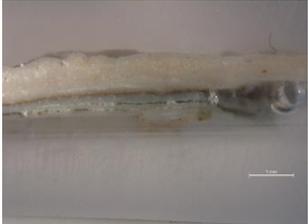
Las muestras recogidas pertenecen a la pared noroeste y sureste del presbiterio y a la pared suroeste de la zona central, y debido a que la ermita fue encalada se pretendió coger capas de diferentes zonas para comprobar si había sido, además de encalada, repintada sobre el encalado e incluso ser de nuevo encalada. También se pretende conocer el grosor de las capas del encalado y de las capas pictóricas (en caso de haberlas) entre las capas de cal.

En cuanto a obstáculos encontrados, se ha de mencionar que las capas eran débiles y poco adheridas entre sí, por lo que se rompían, se separaban o se desprendía más tamaño del que se pretendía (especialmente en la pared sureste del presbiterio y en la pared suroeste de la zona central). Al contrario, la pared noreste presentó más resistencia puesto que se pretendía obtener un estrato que contuviese también el mortero interno para poder conocer la granulometría de este.

El resultado fotográfico de las estratigrafías es el siguiente:

Tabla 2. Observaciones sobre las fotografías de las estratigrafías de las muestras recogidas.

MUESTRA	PROCEDENCIA	OBSERVACIONES
1D 	Pared noroeste en el presbiterio, zona con restos de encalado.	Se puede observar el mortero de preparación y la información que nos proporciona es que el tamaño del granulado que lo compone es muy variado y no está pulido. Sobre el mortero se aprecian cuatro capas: una primera de color blanco, otra de color negro y se aprecian otras dos blancas encima, siendo la última encalado.
2B- Izquierda 	Lado izquierdo del altar, zona con encalado.	Se aprecia pigmentación de tonalidades rojizas, violáceas y negras en la base superior. Presenta seis capas: dos blancas sobre la que reposa encima otra del mismo grosor y tamaño que estas; encima una negra bastante gruesa y por último otras dos blancas cuya capa final corresponde a encalado.

<p>2B- Derecha</p> 	<p>Lado izquierdo del altar, zona con encalado.</p>	<p>Se aprecia pigmentación de tonalidades rojizas y negras. Esta muestra contiene cinco capas. La capa blanca de base es gruesa, le sigue una negra del mismo grosor, y sobre esta otra capa fina blanca. A continuación, le sigue una de color blanco-rojizo y encima de esta hay otra roja que se trata de la capa de pigmentación.</p>
<p>3B</p> 	<p>Pared suroeste de la parte central de la ermita, concretamente en la zona donde se concentran varias tonalidades amarillas y naranjas.</p>	<p>La zona de donde se ha obtenido es de gran interés puesto que a simple vista se aprecia que se compone de varias capas. En la foto de la estratigrafía se aprecian siete capas. Desde abajo, una capa blanca sobre la que descansa una que contiene pigmentación verde-rojiza; sobre estas, otra capa blanca muy fina y una más gruesa que termina en otra de tonalidad anaranjada, y por encima de estas otras dos capas de color blanco que corresponderían a capas de encalado irregulares.</p>
<p>3C - Izquierda</p> 	<p>Pared suroeste de la parte central de la ermita, concretamente en la zona donde se concentran varias tonalidades más rojizas.</p>	<p>En este caso, la capa de mortero de preparación se ve distinta que en la de la muestra 1D, no sólo en color, sino también en que el tamaño del grano es más pequeño. Sobre esta capa se encuentra otra de color rojizo y encima de esta, dos capas blanquecinas que terminan en otra de color amarillenta (vista sobre la superficie).</p>
<p>3C - Derecha</p> 	<p>Pared suroeste de la parte central de la ermita, concretamente en la zona donde se concentran varias tonalidades amarillas y naranjas.</p>	<p>En esta estratigrafía ha costado más apreciar las capas de la muestra, pero se concluye que hay nueve: de abajo a arriba, hay dos capas blancas y sobre esta descansa una de tonalidad verde. Encima reposa otra de color blanco y que termina de nuevo en otra verde. Sobre esta una blanca y otra amarilla (esta corresponde a un trozo que sobresale y que vista desde una arriba se aprecia una capa de pigmentación amarilla. Y, por último, sobre esta capa se encuentran otras dos de color blanco, apenas discernibles en la fotografía, pero mejor apreciables a vista normal, cuya capa final correspondiente a encalado tiene relieve muy irregular.</p>

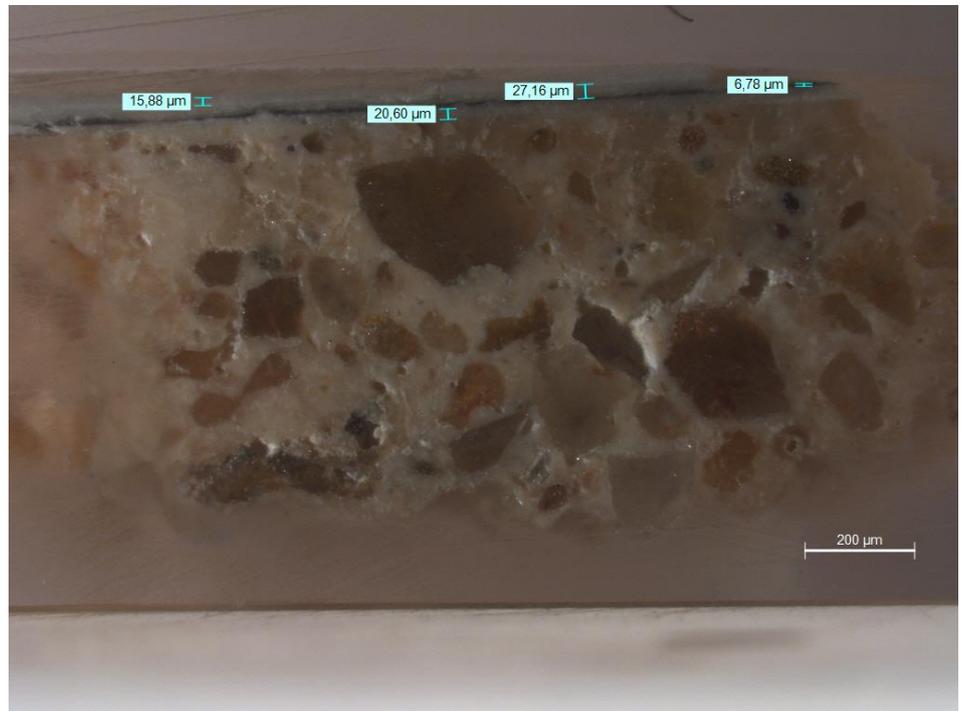


Fig. 76. Estratigrafía de la muestra 1D vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1.0 aumentos

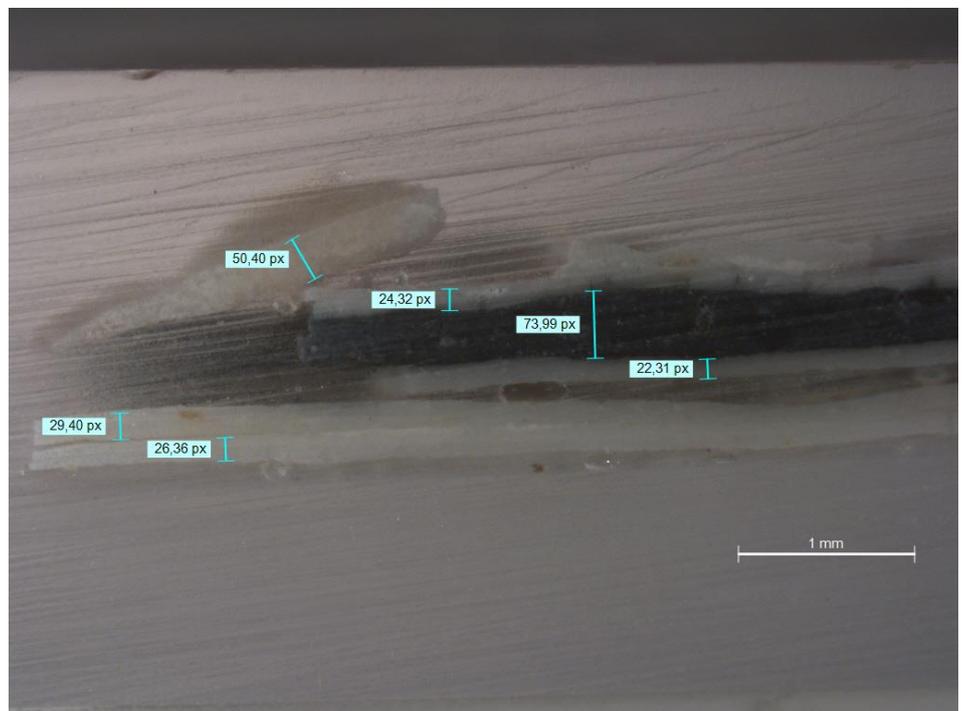


Fig. 77. Estratigrafía de la muestra 2B – Izquierda vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1.25 aumentos.

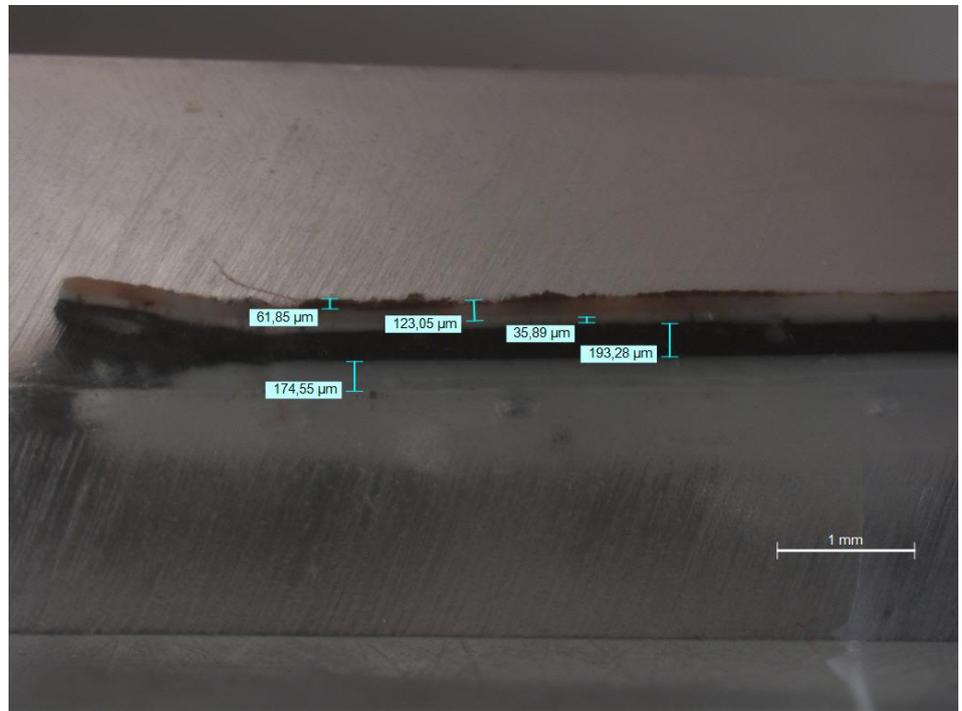


Fig. 78. Estratigrafía de la muestra 2B – Derecha vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1,25 aumentos.

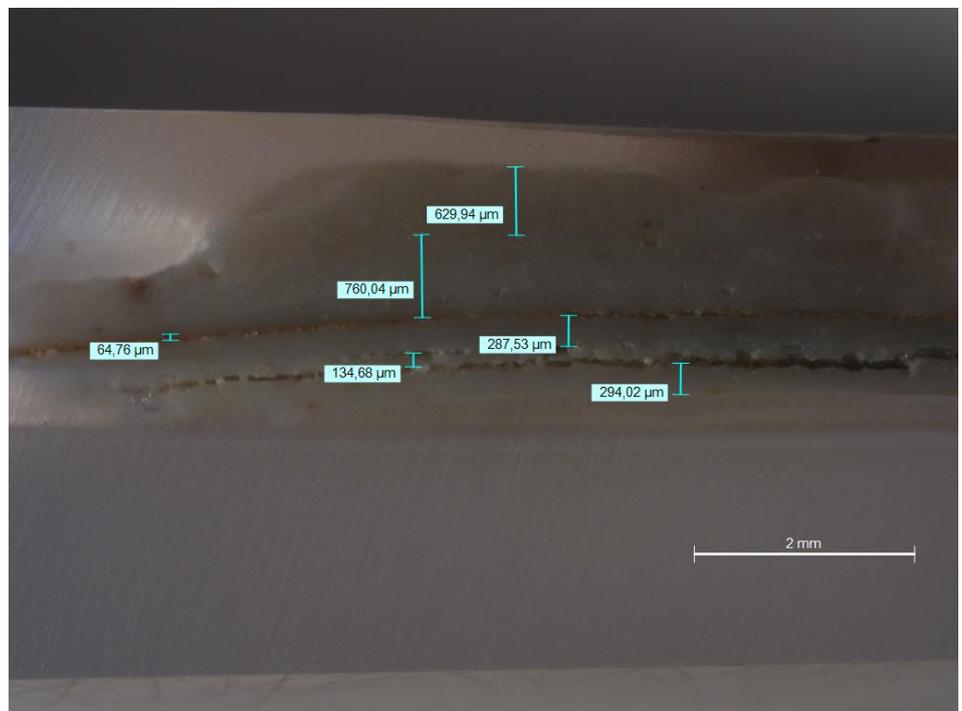


Fig. 79. Estratigrafía de la muestra 3B vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1,6 aumentos.

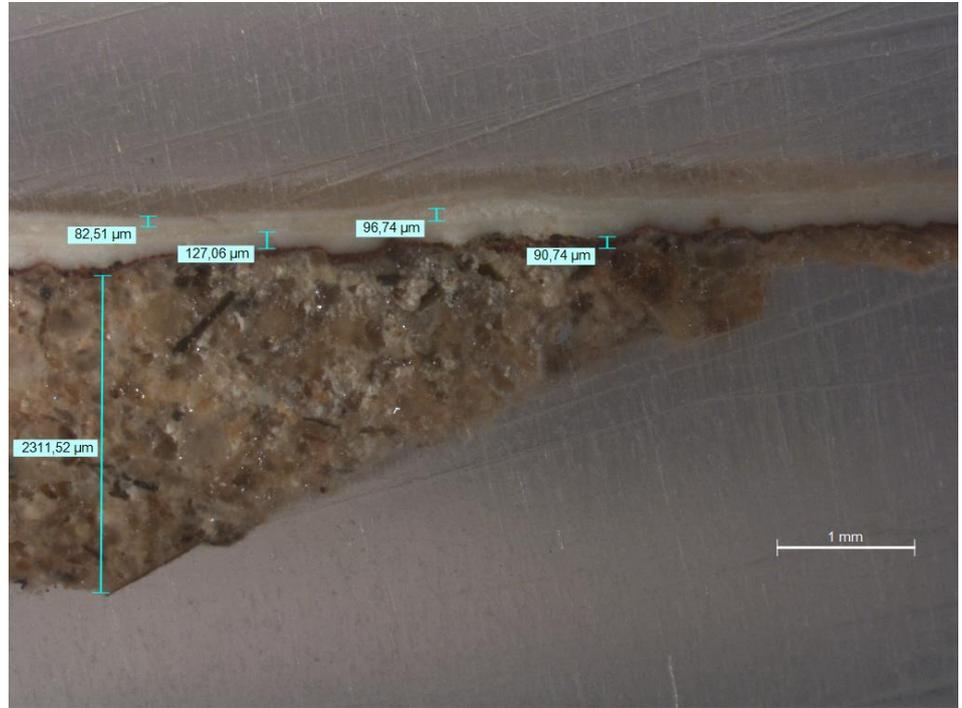


Fig. 80. Estratigrafía de la muestra 3C – Izquierda vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1.25 aumentos.

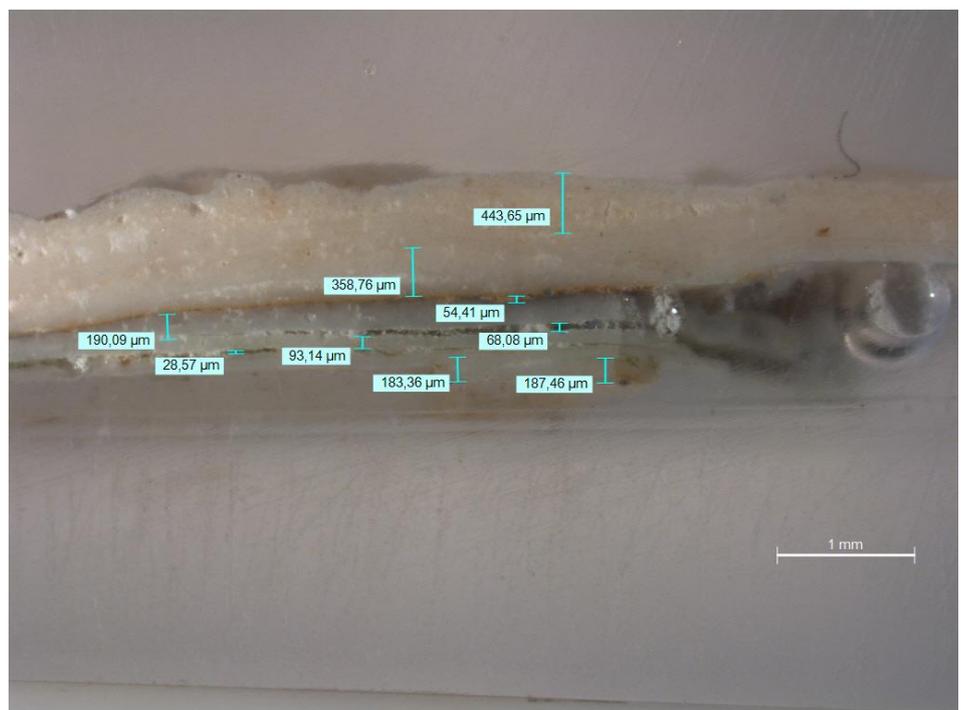


Fig. 81. Estratigrafía de la muestra 3C – Derecha vista con microscopio estereoscópico *Leica*®, 1.25 aumentos.

Como conclusión, se podría interpretar que:

- Las paredes de la ermita pueden contener más de una capa de encalado sobre los esgrafiados según la zona.
- Es posible que hubiese incluso dos capas de pintura sobre los esgrafiados, es decir que cuando se encalaron se pintaron, se encalasen, se pintase de nuevo encima y estas pinturas se volviesen a cubrir. Las muestras 2B pertenecen a una pequeña zona al lado izquierdo del altar, y se observó al cogerlas que la superficie pigmentada era muy variada. Estos restos diversos de pintura también se aprecia en los restos del lado opuesto, al lado derecho del altar.
- El caso de la pared suroeste de la parte central de la ermita resulta todo un misterio debido al número de capas que se observan. No contiene restos de esgrafiados visibles, solo una extraña corriente de líneas en la parte superior. Sin embargo, en la parte inferior se encuentra pigmento color negro o rojo bajo una capa de encalado. El número de capas es variado dentro de la misma pared.
- El mortero de preparación presente en la pared noreste del presbiterio, en la parte izquierda de la zona de la sacristía es diferente al que se encuentra en la pared suroeste de la parte central.
- Por último, se concreta que la medición del esgrafiado con la simple técnica del folio mencionada anteriormente dio el resultado de que el esgrafiado tiene 1mm aproximadamente de grosor respecto al mortero.

Tras la valoración del estado de conservación en que se encuentran las pinturas y los resultados obtenidos en los estudios previos del apartado 4.1.1 y 4.1.2, se plantea una propuesta de intervención que implica diversas fases, expuestas a continuación:

4.2. FASE DE LIMPIEZA

La primera acción sobre las pinturas correspondería a la fase de limpieza.

La limpieza en las pinturas murales está relacionada con criterios estéticos cuya función es remover y retirar de la superficie pictórica todo aquel material o sustancias que sea extraño a la naturaleza de la obra, es decir, materias no originales, y que puedan ser un agente nocivo para ella convirtiéndolos en un daño potencial. El fin es devolverle su legibilidad, pero no devolverá la obra a su estado original, sino que revelará el estado en que se encuentran los materiales que la componen cuando se realiza el tratamiento de

limpieza⁶¹. Es un proceso en el que hay que ser muy cuidadoso debido a que es una acción irreversible y que determina el resto de los procesos de restauración posteriores. Es importante tener en cuenta el estado en que se encuentra la policromía de la pintura mural, la técnica con la que ha sido realizada, texturas de la superficie o los pigmentos que la componen.

A la hora de elegir el o los sistemas de limpieza más adecuados, debe tenerse en cuenta que no se puede eliminar material original ni se debe causar daño sobre este, que los materiales empleados no deben reaccionar con los de la obra ni puedan introducir en ellos agentes extraños así como se debe tener presente el doble carácter histórico en el que se debe considerar la época en la que se realizó la obra y cómo ha afectado el paso de los años en ella tanto a nivel histórico como estético para valorar y justificar acciones de conservación⁶².

Partiendo de la base de que la técnica principal ejercida sobre las paredes de la ermita ha sido el esgrafiado y que contiene repintes o zonas como el altar cuya técnica de ejecución ha sido al seco, se ha valorado el tipo de suciedad que presenta la superficie de las pinturas. En el estudio visual de la ermita se comprobó que no hay presencia de descamaciones y los esgrafiados de las paredes a los que se ha podido acceder no presentan estado pulverulento, aunque este último dato no puede confirmarse en zonas altas, como la parte superior del presbiterio que compone el anillo de los ángeles y el resto de la cúpula, debido a la imposibilidad de acceder a la zona, pero de ser así, necesitaría de una consolidación previa.

Antes de ejercer cualquier mínima intervención deben realizarse pruebas sobre la obra para comprobar qué métodos de limpieza permite aplicarse sobre ella. Estas catas incluyen desde métodos más simples con brocha o elementos más abrasivos como gomas vinílicas, al empleo de disolventes. Es importante comprobar la solubilidad de los materiales originales y cómo reaccionan según el agente de limpieza que se aplique sobre ella, así como cerciorarse si son procesos efectivos sobre la suciedad. El área sobre el que deben hacerse estas pruebas debe ser zonas menos visibles, cuyo estado de conservación sea bueno y que se trate de un lugar representativo de la sustancia a eliminar; también debe contener el mayor número de colores posible para comprobar la reacción de estos, pero evitando aspectos figurativos relevantes. Las dimensiones de las catas de limpieza deben ser graduales y proporcionales en función de los resultados que se van observando.

Tras comprobar las condiciones en las que se pueda trabajar se procederá a una primera fase de limpieza. A continuación, se profundizará en

⁶¹ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p. 164.

⁶² *Ibidem*, pp. 162,166.

los tratamientos de limpieza mecánica y de limpieza fisicoquímica planteados según el tipo de suciedad que presentan las pinturas murales.

4.2.1. LIMPIEZA MECÁNICA

La limpieza mecánica suele efectuarse normalmente en seco, y se realiza previamente a los procesos en húmedo cuyo fin es retirar los depósitos superficiales menos fijados. La desventaja de los métodos en seco es que tiende a ser ligeramente abrasiva pero también supone no introducir o añadir ningún elemento sobre la obra, así como supone menos riesgos salubres para las personas que lo realizan, aunque es adecuado proteger las vías respiratorias, u otras zonas expuestas como los ojos y la piel.

El primer paso a realizar sería un desempolvado general de las paredes con brocha que retire sedimentos superficiales más sueltos o disgregados como polvo, telarañas o partículas atmosféricas depositadas y recogiendo el material removido con ayuda de un aspirador para evitar dejarlo en el ambiente y que vuelva a adherirse. En caso de haber áreas más frágiles que no soporten esta operación, se identificarían y se aislarían de ser necesario preconsolidar antes de limpiar dichas áreas, y si no, aplicar por ejemplo papel japonés ligeramente humedecido con agua destilada que implique la absorción de polvo ligero por capilaridad sin necesidad de frotar. Si se tratase de polvo más endurecido, se podría recurrir al empleo de materiales de borrado como gomas u esponjas, por ejemplo, *Wishab*[®] o gomas de miga de pan. Estos materiales adhieren la suciedad y evitan trasladarla de una zona a otra, pero se debe tener cautela con el residuo que dejen o abrasiones y pulidos que puedan generar sobre la superficie. El empleo de gomas de borrar puede ser efectiva para eliminar los grafismos realizados con lápiz o grafitos en la zona de la cruz en el altar.

El proceso de desempolvado se realizaría descendiendo desde los niveles superiores hacia los inferiores con ayuda de andamios y estructuras habilitadas para poder llegar a todas las zonas altas. Estos procesos de limpieza en seco se comienzan desde las áreas cromáticas más claras a las más oscuras con el fin de tantear si suponen un cambio cromático notable.

Las lechadas de cal, enlucidos o encalados son obras de la acción humana y se han realizado sobre las pinturas murales a lo largo de la historia con diferentes fines: bien por cambios de gusto o moda, como desinfectante en epidemias debido a las propiedades antimicrobianas o antiparasitarias de la cal, o para evitar que avance del deterioro de pinturas murales⁶³. Esta patología



Fig. 82, 83. Grafismo a lápiz y detalle de grafismo en el soporte pictórico.

⁶³ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.188



Fig. 84. Arriba, detalle de apreciación de varias capas de encalado sobre pigmentación a la derecha del altar.



Fig. 85. Detalle de varias capas de encalado con pigmentación subyacente entre ambas en la pared suroeste de la zona de central.

Para rebajar estas capas de cal se emplearía bisturíes o escalpelos. Durante la recogida de muestras de estratos también se realizó una mínima retirada de encalado en algunas zonas con bisturí, no sólo para comprobar la presencia de policromía debajo, sino también para cerciorarse de la dureza, grosor o grado de adhesión del encalado. Basándose en la anteriormente mencionada complicación de obtener muestras de estratos que abarcase varias capas sin que se desprendiesen unas de otras, parece tratarse generalmente de una o varias capas de cal finas y frágiles, por lo que el uso de bisturíes y escalpelos sería la mejor opción en esta operación. Desencalar es una operación tediosa que se alarga en el tiempo, que requiere de gran paciencia, pericia, cuidado, atención, así como conocer la superficie a la que se enfrenta. Aunque se ha mencionado que parece tratarse de capas finas que no suponen complicaciones, sería conveniente hacer catas previas en diferentes zonas para cerciorarse de la posibilidad de encontrar diferentes grosores de enlucido.



Fig. 86. Abajo, pigmentación subyacente en la pared noroeste de la zona de la entrada.

Si se trata de estratos más gruesos se intentará rebajar la mayoría de forma mecánica con bisturí o, si es necesario, pequeños cinceles y martillo, para hacer saltar la capa de forma cuidadosa. Otra opción que podría emplearse, siempre y cuando la policromía subyacente permita la aplicación de agua, sería reblandecer la capa de encalado con aplicación de empacos humedecidos de *Arboce*[®] (pasta de fibras de celulosa), dejando actuar este compuesto un tiempo determinado y retirando mecánicamente después el encalado.

Sin embargo, puede darse el caso de que esto no fuese suficiente y hubiese zonas de encalado más complejas de retirar. En este caso se trabajaría con otras herramientas abrasivas como ultrasonido o microproyectores. Estos dos materiales solo deberán usarse en zonas puntuales puesto que pueden generar acciones muy erosivas sobre la superficie al tratarse de herramientas cuya acción es menos controlable.

Lo más probable es que tras retirar la capa de encalado quede un velo blanquecino. Esta sutil capa se eliminaría con gomas de borrar de diferentes tipos y durezas o incluso con limpieza química (*Papeta AB57*⁶⁴). Si se empleasen gomas, las pasadas sobre la superficie deben realizarse en un único sentido, preferiblemente de arriba abajo y aplicando la presión que permita la capa inferior pictórica.

4.2.2. LIMPIEZA FÍSICO-QUÍMICA

Siguiendo con el caso de retirar suciedad superficial, pero en estado más endurecido y adherido, las pinturas a la cal, como es el caso de pinturas esgrafiadas, si su estado de conservación es bueno resisten tratamientos con agua, disolventes, bases débiles y detergentes, pero estas operaciones requieren de un aclarado posterior en agua para evitar que queden en la superficie. Los ácidos sin embargo deben ser evitados debido a que atacan a los materiales calcáreos. En el caso de las pinturas al seco del altar o los repintes presentes en los ángeles, se desconoce la naturaleza de estas, pero deben

⁶⁴ La *Papeta AB57* fue presentada por Paolo y Laura Mora en 1974 como un método de remoción o reblandecimiento de incrustaciones calcáreas, suponiendo la eliminación de sin dañar las pinturas murales. Se trata de una mezcla de sales ligeramente básicas, agentes desinfectantes, tensoactivos y tixotrópicos. Contiene bicarbonato de sodio y bicarbonato de amonio que forman una solución tampón de pH constante ligeramente básico y que es capaz de solubilizar los sulfatos y material orgánico. Contiene ácido etilendiamino tetra-acético (EDTA) el cual es un agente quelante complejante de cationes que facilita la eliminación de los iones metálicos de calcio presente en forma de carbonatos, sulfatos y oxalatos. Su uso es limitado debido a que puede atacar a aglomerantes de pinturas al fresco o a la cal, el carbonato de calcio, y a los pigmentos. Es una solución gelificada que se aplica con pincel o brocha sobre la superficie dejándola actuar durante una duración de tiempo determinado y que a la hora de retirarse no deben quedarse restos en superficie.

tratarse de temple magros o grasos. En general resistirían acciones de disolventes, pero si se tratase de pinturas al temple estas pueden ser sensibles al agua. Por ello, se aplicaría agua de forma indirecta, bien aplicándola a través de papel japonés o por medio de empacos de *Arboce!*[®] humedecidos de forma que absorba la suciedad depositada en superficie, pero sin afectar a la técnica, o bien con aplicación de geles de éteres de celulosa (*Carboximetilcelulosa*), de ácidos poliacrílicos (*Carbopol*[®] *Ultrez 21*) o de polisacáridos (*Goma Xantana* o *Vanzan*[®] *NF-C*, *Agar-Agar*). Por último, en cuanto a limpieza superficial se refiere, mencionar la posibilidad de aplicar toques de esponjas naturales humectadas en agua evitando erosionar o restregar la película pictórica⁶⁵.

En el caso de las sales, como bien se ha mencionado en el apartado 4.1, se trata de un factor degradante generalmente causado por la presencia de humedad en las estructuras murales y que afecta a la coloración de las pinturas que puedan contener. En los test de reactividad se ha comprobado la presencia de sales nitrato y sulfato, las cuales se tratan de sales solubles, y se presentan tanto en forma de pelusilla blanca en la superficie como en forma de velo blanquecino. En el caso de las que se encuentran depositadas en forma aterciopelada o como filamentos blancos pueden retirarse con limpieza mecánica cepillando con una brocha suave y aspirando el polvo resultante. Para sales que se encuentran en profundidad o distribuidas en todo el conjunto mural, se emplearían soluciones fisicoquímicas. Al tratarse de sales solubles y haber comprobado la estabilidad de los pigmentos al agua, si la superficie pictórica lo permite se emplearían lavados con agua mediante los siguientes sistemas de desalación o extracción de sales:

- Operaciones sucesivas de mojado y secado del muro para permitir que las sales afloren al exterior y se retiren después mecánicamente.
- Aplicación sucesiva de empacos absorbentes con medición continua del contenido de sales hasta que se estabilicen las lecturas.

Dependiendo de las características físicas del empaco, la eliminación de sales puede darse por función de difusión o de advección. En el caso de difusión, el agua entra en contacto con los cristales de sal y tanto el empaco como la superficie tendrá la misma cantidad de iones. Supone una reducción de sales importante, aunque se trata de un proceso muy lento donde hay que renovar el empaco constantemente. En el caso de la advección, está relacionada con el concepto de absorción capilar. Solo será efectiva si el empaco aplicado dispone de una porosidad de orificios pequeños. Es un método rápido que implica menos aplicación de humedad en la superficie.

⁶⁵ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.182.

Si los pigmentos no fuesen estables al agua, se debería recurrir al empleo de disolventes orgánicos recurriendo al que sea más adecuado para cada tipo de sal. En el caso de los sulfatos, los disolventes que podrían emplearse según el tipo de sal sería etanol, metanol, glicerina o éter. Las sales nitrato requieren el uso de etanol, metanol, acetona o acetato de amilo⁶⁶.

Además de sales, en algunas zonas se observa la presencia de organismos autótrofos como son los líquenes, manifestados en manchas verdes o ennegrecidas. La retirada de estos consistiría en la aplicación de medios mecánicos que se complementan con un posterior lavado con agua y de un fungicida específico. Debido a que la ermita se encuentra a la intemperie, es poco probable que esto sea una solución suficiente y será inevitable la reparación de estos organismos biológicos. Las sustancias biocidas empleadas deben cumplir con una serie de requisitos como ser estables física y químicamente con respecto a los componentes de las pinturas murales, que no sean higroscópicos y que sean incoloros. Como productos aptos para estas operaciones estarían la *Papeta AB57* (la cual contiene fungicida entre sus componentes), *Silicato de etilo Estel®1200* (que contiene biocida), amoníaco diluido al 10-20% en butilamina (requiere de un lavado posterior) o *Biotín T®* y *Biotín R®* (ambos son concentraciones líquidas de sustancias reactivas disueltos en agua desmineralizada o en disolventes orgánicos). Para musgos o líquenes, tradicionalmente se ha aplicado a pincel silicofluoruro sódico al 2% o cloruro de zinc o magnesio al 1,5%, pero se deben tomar precauciones debido a que se trata de productos tóxicos⁶⁷.



Fig. 87. Presencia de sales y líquenes en la cúpula.

⁶⁶VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, pp. 126-127.

⁶⁷ *Ibidem*, p.131



Fig. 88. Detalle de grafiti con pintura de aerosol sobre encalado y sobre superficie pictórica en la zona del altar.

Por último, pero no menos importante, se procederá a la eliminación de grafitis realizados con pintura en aerosol color verde. Aunque la mayoría se han realizado sobre las concreciones carbonatadas y al retirar estas se eliminarían también los grafismos, algunas pintadas se encuentran sobre la propia pintura mural, principalmente en la parte de pintura al seco del altar donde se encuentra representada la cruz. Para retirar este material sin afectar a la pintura el primer paso sería conocer previamente la naturaleza del aerosol y en función de ello, seleccionar el método más idóneo para intervenir sobre él. Se considera que la opción más adecuada en base a que pueda tratarse de un temple o pintura oleosa pueda ser la aplicación de disolventes orgánicos.

Un disolvente es una sustancia que permite la dispersión de otra sustancia en esta a nivel intermolecular o intramolecular. Son capaces de transformar ciertas sustancias sólidas en soluciones, en un estado de disolución o de gel. Los disolventes orgánicos neutros no interactúan con el pH de la sustancia a diferencia del agua, las bases o los ácidos. disolución se produce por la rotura de las fuerzas interaccionales entre moléculas. El inconveniente del uso de disolventes orgánicos es la toxicidad de estos para el organismo de la persona que trabaja con ellos, pero actualmente el restaurador puede disponer de las fichas que proporcionan los fabricantes de los productos por seguridad y así poder comprobar la concentración tolerada de un disolvente durante su empleo⁶⁸. Para eliminar aquellas sustancias de naturaleza sintética como son los aerosoles la mejor opción son ésteres y cetonas, los cuales son disolventes polares apróticos; las cetonas son miscibles en agua, penetran bien en la superficie y su evaporación es rápida; los ésteres son excelentes disolventes de resinas sintéticas no envejecidas. La aplicación de estos disolventes podría ejercerse bien mediante empaco o mecánicamente con hisopos.

Para concluir, es sabido que los repintes realizados sobre los ángeles no pertenecen a la obra original y que ha cambiado por completo su significado inicial aportándole una nueva interpretación. En otros casos, los repintes deben quitarse, pero debido al fuerte poder social estos repintes forman parte de la nueva identidad de la ermita del Santo Cristo y son una evidencia histórica. Eliminarlos sería un error y algo que supondría un descontento entre los vecinos del pueblo puesto que estas curiosas representaciones les pertenecen y son fruto de su patrimonio e interés turístico para el pueblo. Sin embargo, debe quedar constancia de que la modificación de las figuras aladas ha sido posterior

⁶⁸ REINA DE LA TORRE, Abraham, 2012. *ELIMINACIÓN DE PINTURAS EN AEROSOL SOBRE SOPORTES POROSOS. REVISIÓN DE METODOLOGÍAS Y NUEVAS PROPUESTAS* [en línea]. Trabajo final de máster. Valencia: Universitat Politècnica de València [consulta: 16 de junio 2023] p. 53. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14508/Texto%20tesina%20Abraham%20Reina.pdf?sequence=1>

y con otro fin distinto al que era en un principio, cuyo porqué y cuándo sigue siendo un enigma.

4.3. FASE DE CONSOLIDACIÓN

La consolidación es un tratamiento que pretende ser duradero en el tiempo, y este proceso se aplica cuando los materiales y las pinturas murales se encuentran en estado pulverulento, cuando presenta descamación en la superficie o cuando se ha perdido la cohesión o adhesión entre las partículas del propio mortero generando un soporte frágil o inexistente. La consolidación puede hacerse de tipo estructural, interna o al nivel de la superficie, según el caso y la metodología, dependerá de las características de las propias sustancias consolidantes y del tipo de superficie a tratar⁶⁹.

Los consolidantes deben cumplir una serie de requisitos, como es el poder adhesivo, el grado de penetración en superficie, tener de cierta flexibilidad, no debe alterar propiedades cromáticas u ópticas de la obra, debe ser estable y resistente a los microorganismos y a agentes atmosféricos, ser reversible (en la medida de lo posible), su dureza debe ser similar al del material original y debe mantener la porosidad de la pintura.

Puesto que se tiene constancia de que los muros de la ermita se han consolidado a nivel estructural, y se tienen localizadas algunas de estas intervenciones, los siguientes apartados desarrollarán un procedimiento de consolidación de las pinturas a nivel interno y superficial.

4.3.1. CONSOLIDACIÓN A NIVEL INTERNO

La consolidación interna es la que se aplica con el fin de adherir las capas de mortero que se han descohesionado entre sí o entre mortero y soporte. En estas patologías se incluiría la presencia de abolsamientos o grietas que generan oquedades entre las capas.

En el caso de haber zonas donde el mortero presente riesgo de desprendimiento se realizará una protección temporal previa del área en cuestión aplicando papel japonés del gramaje y tamaño adecuado y sobre este se aplicará *Paraloid B-72* si la pintura es sensible al agua - empezando por capas en un porcentaje del 2 y 5% para consolidar superficialmente y del 10 al 20% las

⁶⁹ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.137.

aplicaciones siguientes) y *Aquazol*[®] en caso de que no lo fueran. Otro posible producto para hacer la protección sería el ciclododecano (hidrocarburo cíclico similar a la parafina⁷⁰), el cual funciona como un protector temporal⁷¹.

Tras haber identificado las zonas descohesionadas entre estratos y protegidas superficialmente aquellas necesarias, se procede a la consolidación interna. El proceso consiste en introducir por grietas u orificios morteros consolidantes mediante inyección. En caso de no disponer de estas aperturas se deberán crear con objetos punzantes cuidadosamente.

Se da una humectación previa de la zona con agua desmineralizada y alcohol etílico en proporción 1:1 para reducir la tensión superficial y permitir que el consolidante moje y penetre mejor. Se aplicará bien directamente o a través de papel japonés con jeringuilla o con pincel. A continuación, se aplicaría el consolidante: si hay riesgo de rotura o desprendimiento se aplicará a través de papel japonés, si la aplicación puede ser controlada se hará por inyección. Si la descohesión afecta a grandes áreas o dimensiones, se impregnará con pulverizador manual. Se aplicará el producto en varias fases, pero sin dejar secar la anterior. Se recurre a morteros de inyección cuando el espacio entre estratos es de una distancia considerable, por lo que el producto consolidante requiere de cargas como polvo de mármol o arena que le proporcione cuerpo y rellene dicho espacio.

En cuanto a consolidantes podría emplearse:

- Caseinato cálcico: históricamente ha sido uno de los mejores consolidantes por excelencia para morteros de cal hasta la aparición de las resinas sintéticas. Se trata de una mezcla adhesiva constituida por caseína y cal en pasta (hidróxido cálcico). Tiene buen poder adhesivo y no cede mucha agua al mortero original, pero puede provocar una retracción volumétrica durante el secado generando fisuraciones o deformaciones.
- Mortero a base de cal: sería una buena opción por su similitud con el mortero original, presenta bajas resistencias mecánicas y supone una mínima contracción volumétrica. Son ligeros, fluidos y penetran bien en los poros, pero su inconveniente es la inestabilidad volumétrica cuando fragua siendo además el proceso de fraguado lento.
- Morteros comerciales a base de cal: la línea de productos *PLM*[®] comercializada por la empresa *CTS*[®], se trata de morteros formulados a

⁷⁰ Según la página oficial de *CTS*[®], «la parafina está integrada por una mezcla de hidrocarburos de elevado peso molecular que se obtiene mediante la destilación de estratos en la producción de aceites lubricantes. Es soluble en disolventes apolares como los hidrocarburos aromáticos y alifáticos». Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/120-parafina>

⁷¹ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, pp. 155-157.

base de cal, compuestos por aglomerantes hidráulicos, cargas y otros aditivos. Al tratarse de morteros ya preparados para su uso resultan de una gran comodidad para el restaurador. Dentro de esta línea, podría emplearse el *PLM[®] A* que equivale a un consolidante general, y que se considera para el caso el material más idóneo al tratarse de un mortero de cal ya preparado, pues supone una mayor comodidad de aplicación y reducción de tiempo de trabajo.

Tras la aplicación del consolidante se ejercerá en la zona una ligera presión amortiguándola con elementos flexibles como una esponja humedecida en agua destilada pero muy escurrida. Si se necesita mayor nivel de adhesión, se utilizarán materiales auxiliares como puntales que mantengan la presión prolongada en el tiempo y que ejercerán presión hasta que el consolidante solidifique por completo.

En caso de haber aplicado un exceso de producto, se limpiará la superficie cuidadosamente con esponja natural y agua destilada antes de que seque y genere manchas sobre ella.

4.3.2. CONSOLIDACIÓN A NIVEL SUPERFICIAL

Este tipo de consolidación se ocupa de remediar problemas que se encuentran en la película pictórica, la cual se presenta separada del mortero bien porque se encuentra en estado pulverulento o en forma de escamas.

Como ya se ha mencionado anteriormente, este caso no parece haberse encontrado en las zonas a las que se ha podido acceder, a excepción de la parte de la cúpula del presbiterio donde no se ha podido comprobar esto.

En el caso de que en esta zona de la ermita la pintura, especialmente en los retoques al seco que se ha decidido conservar y proteger, se encontrasen en cualquiera de estos dos estados, el planteamiento de la intervención dependerá del estado en que se encuentre y del grado de alteración. Según la zona, la consolidación a nivel superficial podría ser previa a la consolidación a nivel interno e incluso que la limpieza previa, por lo que para esta preconsolidación podría emplearse:

- Hidróxido de calcio: su poder consolidante es débil, pero se suele emplear como preconsolidante. Su composición es similar y compatible con el material tratado y mantiene la permeabilidad de la zona a tratar. Se suele aplicar con pincel a través de papel japonés y se realizan varias aplicaciones en días sucesivos, por lo que se trata de un proceso lento.

Cada aplicación requiere de un tamponado en la superficie con toques de esponja natural humedecida en agua destilada para eliminar posibles restos u excesos de esta solución que puedan quedar en la superficie que puedan carbonatar y formen posteriormente velos blanquecinos.

- *Nanorestore*[®]: este nombre comercial es una dispersión de partículas de hidróxido de calcio similar al producto anterior, pero con la diferencia de que las partículas de hidróxido cálcico tienen un tamaño diez veces más pequeño. Se trata de nanopartículas de hidróxido de calcio dispersas en alcohol isopropílico en lugar de agua: su poder consolidante es mayor debido a que penetra mejor en los poros reduciendo la aparición de veladuras blancas provocadas por la carbonatación en superficie y se emplea para preconsolidar superficies con poca cohesión puesto que no tiene propiedades adhesivas. Se aplica a pincel a través de papel japonés hasta saturación de la zona. Se debe secar por completo antes de aplicar la siguiente capa y requiere también un tamponado con esponja en superficie.
- Hidróxido de bario: es un material cohesivo sin propiedades adhesivas, apto para morteros de cal en estado de pulverulencia. La pintura esgrafiada que presente este estado se podría consolidar con este producto. Se aplica en empaco de *Arboce*[®] sobre papel japonés, aplicando un borde de seguridad de empaco y agua para evitar carbonatación perimetral. La desventaja de este producto es su irreversibilidad debido a las reacciones químicas que produce.

A la hora de consolidar la superficie pictórica puede darse el caso de que se presente en estado de pulverulencia, es decir, las partículas de pigmento se encuentran descohesionadas por pérdida de aglutinante y su estado es de gran delicadeza. Para devolverle estabilidad, se aplicaría el consolidante a través de papel japonés, y según el grado de descohesión se aplicaría mediante pulverizador de forma homogénea o con brocha o pincel de cerdas suaves. Como producto consolidante se emplearía una de estas opciones:

- *Paraloid*[®] B72. Se trata de una resina sintética en solución acuosa. Es la más empleada por su versatilidad, buena versatilidad, reversible a largo plazo con determinados disolventes, aunque endurece con el tiempo; es flexible y transparente, no oscurece o amarillea con el tiempo y resiste ataques de microorganismos. Su desventaja es que puede crear películas brillantes y que es sensible a los rayos UV. Se aplicará a baja concentración, diluido al 3-5%, y así evitar en lo posible la aparición de las películas brillantes. Si es necesario se aplicará más de una capa. El *Paraloid*[®] se emplea como adhesivo cuando las pinturas son sensibles al aporte de agua.
- *Aquazol*[®]: podría emplearse si las pinturas son estables al agua. Se trata de un polímero acrílico sólido soluble en agua y en la mayoría de los

disolventes polares como etanol. Se usa como adhesivo y consolidante en películas pictóricas por su buena reversibilidad y estabilidad al paso del tiempo. Es un sustituto de gelatinas animales como la *colleta* italiana debido a que mantienen películas plásticas y sensibles. Su fuerza adhesiva disminuye a medida que baja su peso molecular. Se aplica en proporción del 10 al 25% en solución acuosa. Disuelto en agua puede presentar obstáculos a la hora de penetrar debido a la tensión superficial del agua y su escaso poder mojante, pero al añadirse una proporción de alcohol etílico o isopropílico al 5-20% esta propiedad mejora, o bien añadiéndole unas gotas de *Tween20*.

Si la película pictórica se encuentra en forma de escama, el consolidante se aplica bien con pincel o por inyección dependiendo del tipo de escama. Si requiere de una protección previa debido al estado en que se encuentra se realizará aplicando sobre papel japonés *Acril® 33* o *Aquazol®*. Continuando con el proceso consolidante, se comenzará por una humectación previa de agua y etanol en proporción 1:1 para facilitar la penetración del consolidante. El producto adhesivo será *Acril® 33* o *Aquazol®* aplicado mediante pincel o inyección, llevando después la escama a su lugar de origen y ejerciendo una ligera presión para fijarla. En caso de haber exceso de consolidante en la superficie, tratándose de *Aquazol®* se retirará con el mismo disolvente empleado para su aplicación o con mezclas de agua y etanol o agua y acetona.

Por tanto, si la superficie pictórica realizada con técnicas al seco requiriese ser consolidada por encontrarse en estado pulverulento, se realizarían catas con los diferentes consolidantes y preconsolidantes mencionados anteriormente para optar por el que sea más adecuado. Partiendo de que el mortero de base parece tratarse de cal, si es necesario un preconsolidante previo a la limpieza se considera la mejor opción emplear *Nanorestore®* por su compatibilidad con el material, su eficacia en cuanto a penetración en el soporte, y la reducción de apariciones posteriores de velos blanquecinos. Pero como producto consolidante con poder adhesivo, independientemente de si la pintura es sensible al agua o no, se opta por seleccionar *Paraloid® B72* como la mejor opción para devolverle la cohesión a la película pictórica por sus características efectivas y ventajosas con respecto a otros consolidantes. Pese a ser sensible a los rayos UV, las pinturas al seco parecen encontrarse mayoritariamente en el presbiterio cuya zona está techada y mejor protegida de la radiación solar directa -sin tener en cuenta la posibilidad de que se encuentren pinturas bajo el encalado en las otras dos partes de la ermita-.

4.4. FASE DE REINTEGRACIÓN

Reintegrar es un concepto que en restauración se asocia directamente con intervenir sobre los faltantes de una obra. Requiere de una reflexión previa y perseguir un objetivo claro y definido. Es un proceso que interactúa con el espectador al ser muy visible y que coincide con el aspecto final de la obra. Se debe actuar intentando mitigar el impacto visual de una interrupción en la imagen de la obra, así como en las consecuencias que pueda generar una dificultad de la comprensión de significado de la obra en sí misma.

Las reintegraciones a lo largo de la historia siempre han intentado crear una continuación con la parte original produciendo un falso histórico en la misma y no diferenciando entre original e intervención. Esto cambió en el siglo XX con la influencia de Cesare Brandi quien fundó los pensamientos de la teoría de restauración actual. Según Brandi, esta práctica debe cumplir el principio de las *Tres Erres*:

*«El primero es que la reintegración debe ser **reconocible** siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir. Por ello, la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima. En este sentido se contradice con muchos axiomas de la restauración llamada arqueológica, porque se afirma no sólo la necesidad de obtener la unidad cromática luminosa de los fragmentos con la reintegración, sino que, donde la distinción entre zonas añadidas y fragmentos quede asegurada con una elaboración especial y duradera, no se excluye tampoco el uso de una misma materia ni de la pátina artificial, siempre que se trate de restauración y no de reconstrucción.*

*El segundo principio es relativo a la materia de la que resulta la imagen, la cual es insustituible únicamente donde colabore directamente a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto es aspecto, pero no tanto en cuanto es estructura. De esto se deriva la mayor libertad de acción en lo que se refiere a los soportes, las estructuras portantes, etc., aunque **siempre en armonía con la instancia histórica.***

*El tercer principio se refiere al futuro: esto es, establece que cualquier intervención de restauración no haga imposibles eventuales **intervenciones futuras**, antes al contrario, **las facilite.**»⁷²*

⁷² BRANDI, Cesare, 1995. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza. pp. 26-27

Siguiendo su teoría se plantean los siguientes tipos de reintegración sobre las pinturas murales:

4.4.1. REINTEGRACIÓN VOLÚMETRICA

La ermita presenta mayoritariamente lagunas grandes sobre los esgrafiados, especialmente en la zona de la entrada y la zona central del edificio, cuya profundidad se debe a la pérdida del mortero o enfoscado. Debido al gran número de pérdida, aunque suele abarcar zonas que parecen seguir un patrón decorativo que podría reproducirse, se opta por plantear una reintegración cromática diferenciada con tinta neutra con mortero coloreado y estucado bajo nivel. Esta decisión se debe a que hay más de un 70% de pérdida en la zona de la entrada y la zona central, por lo que si se siguiese una reintegración mimética sería un engaño al espectador. Otra razón es porque se estima que se evitaría distorsión entre ambos morteros, se resaltan más las partes que aún se conservan y permite una mejor lectura entre ellas.



Fig. 89. Lagunas profundas a nivel del enfoscado en el presbiterio.



Fig. 90. Lagunas profundas a nivel del enfoscado en la zona central.

El primer paso es limpiar la laguna haciendo un desempolvado con brochas y realizar sobre bandejas pequeñas catas de mortero coloreado de pruebas de color mezclando distintos colores de polvo de mármol y así para conocer el tono real cuando este seque y poder elegir correctamente. A continuación, se humecta el fondo de la laguna con esponjas humedecidas, incluso en los bordes perimetrales. Esta humectación permitirá que el mortero se adhiera mejor. Después, se repondrán los faltantes más profundos correspondientes al enfoscado con una primera capa de mortero de cal aérea y arena silíceo de granulometría fina en proporción 1:2 o 1:3 según la profundidad de la laguna. La granulometría fina implica que el grano se ancle u agarre al mortero original de base. El tamaño del árido comprende a un tamaño entre 0,8- 1mm.⁷³ Se dejará secar habiendo dejado una superficie irregular para favorecer la adhesión del siguiente estrato. Se aplicará una segunda y última capa de mortero de cal aérea con el polvo de mármol coloreado en proporción 1:1 cuya tonalidad será una tinta neutra y cuyo color se asemeje al marrón grisáceo del fondo de las celdas de las zonas de la entrada y en la zona central. En el caso del presbiterio, el mortero base presenta un color anaranjado por lo

⁷³ JULIO BARBERO. *Esgrafiados* [consulta: 9 julio 2023]. Disponible en: <https://juliobarbero.com/esgrafiado/>

que se buscará una neutralidad partiendo de él. La distancia del bajo nivel será no mayor de 1 o 2 milímetros.

El mortero de reintegración, a la hora de aplicarse no debe estar en estado líquido ni demasiado espeso, debe tener cierta viscosidad que permita extenderlo y mantenerse adherido sin que este escurra por la gravedad. La forma de aplicarlo será con llanas y paletas para enlucidos, a excepción de las zonas perimetrales o próximas con el mortero original que se necesitará de pequeñas espátulas para obtener una aplicación más limpia. La textura final debe parecerse a la del mortero original o ser lisa para que no destaque en exceso.

En el caso de los esgrafiados de los ángeles, medallones y tritones, así como los florones y las propias casillas cuadrangulares que han perdido pigmentación blanca, se aplicará una reconstrucción volumétrica con cal en pasta y polvo de mármol blanco.

Un punto a tener en cuenta es el caso de las lagunas generadas por las grietas producidas por el movimiento del edificio, cuyos desplazamientos pueden ser en vertical o en horizontal o inclusive de forma combinada. Siguiendo la intervención dirigida por Juan Ruiz Pardo en los frescos de *Los Alemanes* y de *San Antonio de Florida* (Madrid) es conveniente dividir la grieta, reintegrando un lateral y dejando una parte rehundida dejando esta zona más débil que el resto. El objetivo de esta operación es que, si se volviesen a producir movimientos estructurales -como es algo frecuente-, sea de cierto control que el mortero de reintegración se agriete o se fisure en la zona más débil en vez de en cualquiera de las otras partes⁷⁴.

Las lagunas generadas por las grietas, que sean de considerable tamaño y afecten a la figuración general del ángel, han sido rellenadas en su mayoría en la consolidación con un mortero de cemento a bajo nivel en la intervención 2022. Si la distancia de este mortero con la superficie original es muy pronunciada, podría aplicarse una fina capa de mortero de cal con polvo de mármol coloreado en tono anaranjado de la misma tonalidad neutra que en el empleado para la reintegración del mortero en las pérdidas de las paredes del presbiterio.



Fig. 91. Pérdida de esgrafiado en medallones y tritones de la pared noroeste en la zona de la entrada.



Fig. 92. Lagunas en los esgrafiados de la cúpula.

⁷⁴ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p.195.

4.4.2. REINTEGRACIÓN PICTÓRICA



Fig. 93. Laguna de grieta consolidada en la cúpula.



Fig. 94. Restos de policromía en la zona de la entrada.

Esta reintegración está dirigida a las pinturas al seco que se encuentran tanto en el altar como en los repintes de los ángeles. En el caso de los ángeles repintados, se conservan relativamente bien a excepción de algunos afectados por sales y grietas y otro no discernible muy afectado por las sales y líquenes que se encuentra en la pared suroeste. En las pequeñas lagunas de los retoques en azul, rojo o blanco perteneciente a sus ojos, gorros o bocas, se emplearía una reintegración mimética con *rigatino*.

En las lagunas provocadas por las grietas y que han sido consolidadas con mortero de cemento mencionadas en el apartado anterior, si no son tan profundas para aplicar un segundo mortero, se coloreará este con veladuras e intentando obtener una neutralidad que haga que la laguna color gris cemento no destaque demasiado. En cuanto a material de reintegración pictórica, para realizar tanto el *rigatino* como las veladuras se considera que la mejor opción es usar acuarela debido al efecto velado que se obtiene con ellas y porque se puede aumentar su intensidad en el resultado de forma gradual. Para realizar el *rigatino* se requiere de pinceles de retoque de mango corto y punta muy fina.

En el caso de la zona del altar, resulta complicado determinar exactamente qué tipo de reintegración podría emplearse puesto que hay muchas zonas ocultas bajo el encalado y se desconoce cuanta información contiene. Basándose en lo que se conoce visualmente, la pintura se encuentra muy ennegrecida y si la causa es por la degradación del pigmento -lo que supondría no recuperar las tonalidades originales- probablemente la mejor opción sea aplicar una selección cromática con *rigatino* o *tratteggio* en las zonas más pequeñas para percibir el conjunto como una forma homogénea, y si hay pérdidas de capa pictórica más grandes y relevantes, la solución sería una tinta neutra con veladura a bajo tono.

Los restos pictóricos sin definición que se encuentran distribuidos aleatoriamente por el resto de las paredes generalmente están realizados sobre la capa de encalado, cuyo procedimiento a seguir ya se menciona en el apartado 4.2.1. Aquellos que conviven con los esgrafiados al mismo nivel (como es el caso de la lluvia rojiza que se encuentra bajo el encalado en la pared noroeste en la entrada de la ermita) se valorará el criterio a seguir una vez revelada la información que mantiene oculta.



Fig. 95, 96. Restos de policromía en las paredes del presbiterio.

4.5. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva consiste en evitar desde el inicio diversos daños que puedan sufrir los bienes culturales por descuido o ignorancia. Su metodología se basa en planificar y diseñar métodos y dispositivos que permitan el seguimiento y control de los riesgos de deterioro, en este caso, de los espacios pictóricos murales.

El objetivo es evitar o minimizar estos riesgos, los cuales equivalen a incendios, robos, vandalismo, manipulación, biodeterioro o condiciones ambientales (iluminación, contaminación, microclima) inadecuadas.

En este caso, las pinturas murales forman parte del conjunto arquitectónico y han sido destinadas expresamente a él, por lo que ejercen una influencia determinante y estética sobre el edificio y debe hacerse todo lo posible por conservar esas pinturas y decoraciones en el ambiente original. Por ello, es muy importante identificar y suprimir las causas del deterioro con el fin de salvaguardarlas.

El plan de conservación de las pinturas murales de la ermita del Santo Cristo seguiría la siguiente secuencia:

1. Controlar las condiciones estructurales del edificio y del ambiente externo e interno que lo engloba, así como documentar la situación en la que se encuentran las pinturas y el estado de conservación. Este seguimiento debe ser continuo tanto a lo largo de la intervención como posteriormente a su finalización para comprobar si las pinturas han sufrido algún tipo de alteración.
2. Investigar y localizar eventualmente las causas del deterioro. Los agentes físicos, químicos, biológicos, ambientales o antropológicos afectarán de forma diferente a las pinturas murales según sus materiales de construcción, la técnica con la que han sido realizados,

etc. Por ello es importante realizar inspecciones técnicas de forma periódica y realizar un diagnóstico para conocer los factores de alteración y establecer los parámetros de prevención, control y mantenimiento que sean necesarios⁷⁵. Debido a la exposición a la que se encuentran las pinturas estas se ven afectadas de forma directa por temperatura y humedad, que afectan al crecimiento de vegetación, afloración de sales o la aparición de líquenes, por lo que se requerirá la ayuda de material fotográfico, termohigrómetros o incluso de indicadores de contaminación ambiental entre otros materiales.

3. Realizar eventuales intervenciones conservativas urgentes, en el caso de ser necesarias previamente ante las intervenciones de carácter pasivo: esta acción implica intervenir de forma directa en caso de que las medidas preventivas anteriores no sean suficientes para la salvaguarda. Se propone pues un mantenimiento periódico de limpieza para el despolvo y la esterilización de las paredes por la posible reaparición de plagas, vegetación u organismos biológicos. También incluiría la consolidación de morteros descohesionados o de pequeños fragmentos que se hayan desprendido.
4. Realización de intervenciones pasivas: son aquellas que utilizan medios naturales cuyo funcionamiento no requiere de gasto energético. Las condiciones ambientales idóneas para los muros serían estar entre los 15°C y 20°C de temperatura, y una humedad relativa constante entre el 30% y el 60%. Por ello, una manera de aislamiento térmico que suponga la limitación de intercambio descontrolado de calor y humedad o filtrado de la radiación solar sería la plantación de árboles frondosos que den sombra y protejan los costados sur y oeste del edificio.
5. Realización de intervenciones activas sobre el edificio o el ambiente en el que se encuentra. El mantenimiento arquitectónico en el caso de las pinturas murales es de vital importancia, al tratarse de obras realizadas *in situ*, por lo que es necesario el mantenimiento constante del edificio en el que se encuentran. Es necesario solucionar los problemas provenientes de la falta de cubierta puesto que esta pérdida es la causa mayor que genera el deterioro de las pinturas al no protegerlas de condiciones climatológicas. En esta intervención también participarían profesionales de otros campos para lograr un resultado adecuado. La ayuda de otros profesionales como arquitectos, personal de construcción, historiadores del arte, etc. Supondría una reconstrucción de la cubierta con sistemas de canalización que impida la entrada de agua sobre la ermita por filtración cuando llueva. Esta intervención deberá ser discernible pero respetuosa tanto con el resto de los materiales como con el factor histórico y estético del edificio. Las

⁷⁵ VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Op. cit.*, p. 107.

ventanas semitapiadas o en derrumbe, y la zona que corresponde a la puerta también es una entrada para la temperatura y humedad por lo que se deberían rehabilitar siguiendo las mismas condiciones estructurales aplicadas para la cubierta. El suelo del interior también es un desencadenante de deterioro al ser de tierra y esto supone el ascenso de humedad por capilaridad desde la planta del edificio, por lo que se debería aislar revistiéndolo con una capa de mortero de cemento y arena y que sirva también de base para una futura rehabilitación de la ermita.

El muro perimetral del recinto en el que se encuentra la ermita, la última vez que se vio se encontraba en estado de derrumbe, permitiendo el fácil acceso al recinto. Dado que el ser humano es un factor de riesgo, no sólo por posible vandalismo sobre las pinturas que pueda provocar o posibles manipulaciones de las pinturas de forma incorrecta, sino porque desprenden calor o dióxido de carbono, que en grandes cantidades pueden provocar condensaciones y afectar de esta forma a la composición pictórica y mural. La reconstrucción de este muro junto con el añadido de una puerta, o algún tipo de barrera que impida el acceso a las personas a entrar sin autorización sería un método de frenar posibles acciones o daños inintencionados sobre las pinturas si la ermita no se encuentra rehabilitada para la visita pública.

Al permanecer el edificio cubierto, los sistemas de iluminación de su interior deben ser lo menos perjudiciales para el contenido pictórico, por lo que el sistema lumínico contaría con luces LED, al ser las menos agresivas en radiación UV e IR.

Toda intervención realizada sobre el edificio y sobre las pinturas será documentada para tenerlas en cuenta en posibles operaciones futuras.

6. Mantenimiento constante siguiendo un protocolo de conservación de forma periódica que implique una limpieza de polvo de las pinturas, limpieza en el edificio, evitar la aparición de organismos biológicos controlando las condiciones de humedad y temperatura, etc. Este mantenimiento podría servirse de la monitorización del edificio colocando sensores y dispositivos que controlen la temperatura, humedad, iluminación o presencia de insectos.

CONCLUSIONES

La ermita del Santo Cristo es un bien cultural con un contenido pictórico de gran interés, pero que desgraciadamente se encuentra en estado de ruina en riesgo de desaparecer. Pese a la intervención realizada en el año 2022 que evitó su derrumbe, esto no es suficiente para salvaguardar sus esgrafiados.

Este trabajo ha cumplido con los objetivos planteados al inicio, y en base a ello se ha construido la propuesta de conservación y restauración de las pinturas murales. Ha supuesto una investigación histórica, artística e iconográfica que ha servido para comprender un poco más lo que su contenido alberga, aunque siga siendo en su mayoría un enigma debido a la gran cantidad de pérdida de imágenes y la poca documentación sobre el edificio que se ha podido encontrar. Se ha planteado un plan de intervención basándose en los conocimientos adquiridos en la rama de Conservación y Restauración de Pintura Mural. Sin embargo, se ha tenido cierta dificultad en la elaboración de la propuesta debido a la inexperiencia de trabajo sobre la técnica del esgrafiado.

La exhaustiva revisión de fuentes documentales ha propiciado contextualizar históricamente la obra, y el contexto iconográfico de las inquietantes representaciones pictóricas murales ha determinado la posible identificación y atribución de las figuraciones simbolizadas en las distintas zonas de la ermita.

Las diferentes capas de encalado que se apreciaban en la zona central y en el presbiterio han supuesto una incitación a la curiosidad debido a que se observa información pictórica subyacente o entre las propias capas de cal, y conocerla podría ayudar a revelar huellas históricas y artísticas del pasado en el edificio y que han sido ocultadas, dando pie a la posibilidad de ampliar la escasa información que se conoce sobre la ermita.

Por último, este plan de intervención ha conseguido ser parte de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030, entre el que se encuentra el *Objetivo 11: Lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles*, cuya meta 11.4 se basa en *Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo*.

La ermita del Santo Cristo de Talaván se ha convertido en todo un símbolo de identidad de la localidad, especialmente por sus famosos *ángeles malos*. Esta propuesta de intervención pretende evitar su pérdida y, combinándose con un plan de rehabilitación estructural, podría convertirse en un lugar de interés turístico y en una parada obligatoria para aquellos que visiten la provincia de Cáceres. Esto generaría puestos de trabajo y fomentaría la economía local, por ejemplo, contratando personal de limpieza y

mantenimiento de las infraestructuras, personas en la taquilla para venta de entradas, guías turísticos, *merchandising* de las destacadas figuras angelicales, etc.

Las pinturas murales suelen ser las obras que más se exponen al deterioro, debido a que generalmente van ligadas a la arquitectura y que se crean en base al edificio al que están destinadas. Por consiguiente, si el edificio no se mantiene, las pinturas murales se pierden y, aunque requiere de ayuda profesional, de implicación por parte de entidades políticas y gubernamentales, y por ende de sustento económico, depende de todos proteger y salvaguardar nuestro patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUNTAMIENTO DE TALAVÁN, *Historia* [en línea]. [consulta 12 abril 2023]. Disponible en: <https://www.talavan.es/historia>
- BIBLEGATEWAY [en línea]. Disponible en: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Isa%C3%ADAS%2053&version=RVR1960>
- BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza, 1995. ISBN:84-206-7072-3
- CASTAÑO JIMENEZ, Ángel. *Análisis y restauración digital del retablo esgrafiado de Peraleda de la Mata*, 2018. En: ACADEMIA [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/41215867/An%C3%A1lisis_y_restauraci%C3%B3n_digital_del_retablo_esgrafiado_de_Peraleda_de_la_Mata
- CTS. *Parafina*. [consulta: 19 de junio 2023]. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/120-parafina>
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Edición de Fray José Manuel Macías. Tomo I. Madrid: Alianza Forma, 1982. ISBN 84-206-7029-4
- DIZ PLAZA, Javier M^a, 2020. *Memoria descriptiva-justificativa. Intervención urgente y valoración. Ermita del Santo Cristo. Talaván*.
- *El clima y el tiempo promedio en todo el año en Talaván*. Weather Spark [consulta 12 abril 2023]. Disponible en: <https://es.weatherspark.com/y/33369/Clima-promedio-en-Talav%C3%A1n-Espa%C3%B1a-durante-todo-el-a%C3%B1o>
- FERRER MORALES, Ascensión. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1995.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Un caso de transformación iconográfica y reorientación significativa: la decoración de la ermita del Santo Cristo de Talaván (Cáceres, España)*. En: ResearchGate [en línea]. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/335831028>
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles II: Solicitud de los Espíritus Celestes*. Madrid: Ediciones encuentro, 2017. ISBN: 978-84-9055-194-3
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Ángeles III: La música del cielo*. Madrid: Ediciones encuentro, 2018. ISBN: 978-84-9055-941-3
- HERAS, Francisco Javier, CÁCERES, Víctor Manuel; CALDERÓN, María Nieves y GIL, Juan. Poblamiento Prerromano y Romanización: un ejemplo en torno a Talaván (Cáceres). *Norba. Revista de Historia*. Vol.16, pp. 123-142 [consulta 12 abril 2023]. ISSN 0213-375X En:

https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/9408/1/0213-375X_16_123.pdf

- JULIO BARBERO. *Esgrafiados* [en línea]. Disponible en: <https://juliobarbero.com/esgrafiado/> [consulta: 9 julio 2023].
- LABRADOR GONZÁLEZ, Isabel M^a y MEDIANERO HERNANDEZ, José M^a. 2004. Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la Cruz. *Laboratorio de Arte: Revista del departamento de Historia del Arte*. N^o 17, pp. 73-77 [consulta 9 mayo 2023]. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1415395>
- MADDOZ, Pascual, 1848. *Diccionario Geográfico-Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*. En: Biblioteca digital de Castilla y León [en línea]. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=16877>
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *Censo-guía de Archivos de España e Iberoamérica*. Gobierno de España, [consulta 12 abril 2023]. Disponible en: <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/archivodetail.htm?id=1629713>
- RAMOS RUBIO, José Antonio; SAN MACARIO SÁNCHEZ, Óscar. *Talaván y su territorio*, 2017. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres.
- REINA DE LA TORRE, Abraham. *ELIMINACIÓN DE PINTURAS EN AEROSOL SOBRE SOPORTES POROSOS. REVISIÓN DE METODOLOGÍAS Y NUEVAS PROPUESTAS* [en línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València [consulta: 16 de junio 2023]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14508/Texto%20tesina%20Abraham%20Reina.pdf?sequence=1>
- RODRIGUEZ AGUILAR, Francisco. [Descripción y mapa de Talaván (Cáceres) y sus alrededores] En: Biblioteca Nacional de España [en línea]. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000267244>
- RODRÍGUEZ CARRERO, Samuel. *Colaboraciones de Extremadura, caminos de cultura: Salvemos la Ermita del Santo Cristo de Talaván*, 2014. Disponible en: <http://caminosdecultura.blogspot.com/2014/03/colaboraciones-de-extremadura-caminos.html>
- RUIZ ALONSO, Rafael. Evolución histórica del esgrafiado en España. En: *Estudios Segovianos* [en línea]. Segovia, 2008 [consulta: 14 mayo 2023]. Disponible en: https://estudiossegovianos.es/?page_id=6977
- SANTOS OTERO, Aurelio. *Los evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005. ISBN:8479145048
- SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Esgrafiados, encintados y enjalbegados renacentistas en torno al curso medio-bajo del río Tagia*. Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería. 2012. Disponible en:

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://dialbet.unirioja.es/descarga/articulo/4522504.pdf&ved=2ahUKEwi1xaHOyoSAAxWUg_OHHVGiArcQFnoECBkQAQ&usq=AOvVaw2VdIDihk-CaOfx7SLig\\$NF](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://dialbet.unirioja.es/descarga/articulo/4522504.pdf&ved=2ahUKEwi1xaHOyoSAAxWUg_OHHVGiArcQFnoECBkQAQ&usq=AOvVaw2VdIDihk-CaOfx7SLig$NF) [consulta: 30 junio 2023]

- SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *El color de la Arquitectura en Trujillo: pinturas de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2011. ISBN:9788477239215
- TOMAS DE AQUINO. *Meditaciones: Cuaresma, Semana Santa, Tiempo Pascual*. Trad. Luis M. de Cádiz. En: http://www.traditio-op.org/biblioteca/Aquino/Meditaciones_de_Santo_Tomas_de_Aquino_de_Cuaresma,_Semana_Santa_y_Tiempo_Pascual,_Mezard_OP.pdf [consulta: 2 de junio de 2023]
- VENEGAS GARCÍA, Carlos; BARRAINKUA LEGIDO, Ane. *Conservación y restauración de pintura mural*. Madrid: Síntesis, 2021. ISBN:9788413576718
- VILLANUEVA, Alejandro. *La ermita de los "ángeles malos" se salva del derrumbe*. En: El periódico Extremadura, 2022. [consulta el 6 de junio de 2023]. En: <https://www.elperiodicoextremadura.com/caceres/2022/07/01/ermita-angeles-malos-talavan-salva-67895068.html> [consulta: 19 junio 2023]

ÍNDICE DE IMÁGENES:

La mayoría de las imágenes presentes en este documento han sido realizadas por la autora de este trabajo en sus visitas a la ermita, a excepción de aquellas correspondientes mayoritariamente a otras localizaciones ajenas al edificio, pero relacionadas artísticamente con él y a las que no se ha podido acceder, por lo que se ha requerido de otras fuentes fotográficas para obtener dichas imágenes y cuya procedencia se les atribuye a continuación.

- Fig. 1: Detalle cúpula. Esgrafiados.
- Fig. 2: Detalle de uno de los *ángeles malos*.
- Fig. 3: Medallón con retrato femenino.
- Fig. 4: Medallón con retrato masculino.
- Fig. 5: Localización geográfica de Talaván. Perteneciente a Google Maps [en línea]. Disponible en: <https://www.google.com/maps/place/Ermita+del+Santo+Cristo/@39.7154325,-6.2812001,4493m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0xd15fbb054fce3ad:0xe5f17745e3b42bd9!8m2!3d39.7185759!4d->

- 6.2842613!16s%2Fg%2F1pwgk43z!5m1!1e4?authuser=0&entry=ttu
- Fig. 6: Localización geográfica de la ermita en la localidad. Pertenciente a Google Maps [en línea]. Disponible en: <https://www.google.com/maps/place/Ermita+del+Santo+Cristo/@39.7154325,-6.2812001,4493m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0xd15fbb054fce3ad:0xe5f17745e3b42bd9!8m2!3d39.7185759!4d-6.2842613!16s%2Fg%2F1pwgk43z!5m1!1e4?authuser=0&entry=ttu>
 - Fig. 7: Parte de muro correspondiente a la fortificación de Quebracántaros. Pertenciente al documento bibliográfico de Javier Heras Mora, Víctor Manuel Cáceres Campón, María Nieves Calderón Fraile y Juan Gil Montes. Poblamiento prerromano y romanización: un ejemplo en torno a Talaván (Cáceres). Disponible en: https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/9408/1/0213-375X_16_123.pdf [consulta 12 abril 2023].
 - Fig. 8: Escudo de Talaván. Pertenciente a la página web del Ayuntamiento de Talaván [en línea] Disponible en: <https://www.talavan.es/corporacion-municipal> [consulta 4 de junio 2023].
 - Fig. 9: Vista exterior de la ermita, zona este.
 - Fig. 10: Vista exterior de la ermita, zona noroeste.
 - Fig. 11: Vista exterior de la ermita, entrada de acceso, zona noroeste.
 - Fig. 12: Esgrafiados interiores del convento de La Coria, Trujillo. Pertenciente al documento bibliográfico de Francisco Sanz Fernández, El color de la Arquitectura en Trujillo: pinturas de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento.
 - Fig. 13: Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales de la sacristía de la iglesia de San Blas, Toril Pertenece a la página web C.I. Reserva de la Biosfera [en línea] Disponibles en: <http://www.porticodemonfrague.es/esgrafiados-en-toril/> [consulta 31 de mayo 2023].
 - Fig. 14: Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales de la sacristía de la iglesia de San Blas, Toril. Pertenece a la página web C.I. Reserva de la Biosfera [en línea] Disponibles en: <http://www.porticodemonfrague.es/esgrafiados-en-toril/> [consulta 31 de mayo 2023].
 - Fig. 15: Restos de esgrafiados en paredes de la ermita del Santo Cristo, Talaván.
 - Fig. 16: esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en la ermita del Santo Cristo, Talaván.

- Fig. 17: esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en la ermita del Santo Cristo, Talaván.
- Fig. 18: Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales en el Palacio de los Pizarro, Conquista de la Sierra. Perteneciente a Jesús López, en Extremos del Duero [en línea]. Disponible en:
<http://extremosdelduero.blogspot.com/2019/07/esgrafiados-superficie-di-sacrificio.html> [consulta el 31 de mayo 2023].
- Fig. 19: Esgrafiados de malla cuadrangular con motivos vegetales de la ermita del Santo Cristo, Talaván.
- Fig. 20. Detalle de motivos heráldicos y animalísticos en la ermita del Santo Cristo, Talaván.
- Fig. 21: Detalle friso superior con motivos heráldicos y figurativos en la sacristía de la Iglesia de San Blas, Toril. Perteneciente a la página web C.I. Reserva de la Biosfera [en línea] Disponibles en:
<http://www.porticodemonfrague.es/esgrafiados-en-toril/> [consulta 31 de mayo 2023].
- Fig. 22: Detalle de los esgrafiados en friso de la Iglesia de Santo Domingo, Trujillo. Perteneciente a Jesús López, en Extremos del Duero [en línea]. Disponible en:
<http://extremosdelduero.blogspot.com/2019/07/esgrafiados-superficie-di-sacrificio.html> [consulta el 31 de mayo 2023].
- Fig. 23: Detalle del friso en la sacristía de la Iglesia de Santiago, Trujillo. Perteneciente al documento bibliográfico de Francisco Sanz Fernández, El color de la Arquitectura en Trujillo: pinturas de fachadas, esgrafiados y pintura mural durante el Renacimiento.
- Fig. 24: Detalle de esgrafiados en el Castillo de Belvis, Monroy. Perteneciente a Jesús López, en Extremos del Duero [en línea]. Disponible en:
<http://extremosdelduero.blogspot.com/2019/07/esgrafiados-superficie-di-sacrificio.html> [consulta el 31 de mayo 2023].
- Fig. 25: Detalle de los esgrafiados en friso de la Iglesia de Santo Domingo, Trujillo. Perteneciente a Jesús López, en Extremos del Duero [en línea]. Disponible en:
<http://extremosdelduero.blogspot.com/2011/08/los-esgrafiados-de-santo-domingo.html> [consulta el 31 de mayo 2023].
- Fig. 26: Detalle de los esgrafiados de la cúpula de la ermita del Santo Cristo, Talaván.
- Fig. 27: Plano de Planta de la ermita.
- Fig. 28: Ubicación en planta de las representaciones iconográficas.

- Fig. 29: Florón que corona la cúpula.
- Fig. 30: Cúpula del presbiterio decorada con mayas florales esgrafiadas.
- Fig. 31: Tramo final de la cúpula decorada con querubines y guirnaldas con caída semicircular.
- Fig. 32: Detalle de uno de los ángeles esgrafiados.
- Fig. 33: Parte de la inscripción en latín situada debajo de los ángeles.
- Fig. 34: Figuras mitológicas que sostienen los medallones de la Arma Christi.
- Fig. 35: Ángel esgrafiado de la cúpula.
- Fig. 36: Presbiterio.
- Fig. 37: Altar pétreo con restos de pintura de la cruz.
- Fig. 38: Detalles de restos de pintura de la cruz del sol.
- Fig. 39: Detalles de restos de pintura de sangre pintada goteando.
- Fig. 40: Detalle de restos de pintura de las estrellas en la parte derecha.
- Fig. 41: Plano de planta de la ermita.
- Fig. 42: Pared norte de la zona central de la ermita.
- Fig. 43: Restos de posible medallón en la parte superior derecha de la pared este de la zona central.
- Fig. 44: Pared sur de la zona central.
- Fig. 45: Localización de interés con pigmentación naranja e incisiones.
- Fig. 46: Detalles de capas, pigmentación e incisiones.
- Fig. 47: Detalles de capas, pigmentación e incisiones.
- Fig. 48: Medallón con representación humana de carácter femenino.
- Fig. 49: Medallones vacíos en la pared norte de la entrada de la ermita.
- Fig. 50: Medallones vacíos en la pared norte de la entrada de la ermita.
- Fig. 51: Medallón con una representación humana de carácter masculino.
- Fig. 52: Entrada de la ermita, pared oeste.
- Fig. 53: Restos pictóricos bajo encalado en la ventana izquierda, pared oeste.
- Fig. 54: Izquierda. Restos de un medallón en pared oeste de la entrada de la ermita.
- Fig. 55: Derecha. Restos de esgrafiado sobre la entrada de acceso a la ermita.
- Fig. 56: Vegetación en la ermita antes de su intervención de 2022.

- Fig. 57: Zona del presbiterio.
- Fig. 58: Detalle de lagunas en la zona de la cúpula.
- Fig. 59. Marcas de escorrentía sobre pared encalada, a la izquierda del altar.
- Fig. 60. Eflorescencias salinas en malla floral en la cúpula.
- Fig. 61. Velo blanquecino originado por las sales sobre medallón en el presbiterio.
- Fig. 62. Presencia de líquenes en la cúpula.
- Fig. 63. Zona central y zona de la entrada de la ermita.
- Fig. 64. Detalle pérdida pictórica en medallón de pared noroeste, zona de la entrada.
- Fig. 65. Nichos en la pared suerte de la entrada antes de la intervención de 2022.
- Fig. 66: Test reactivo de cloruros sobre muestra 1.
- Fig. 67. Test reactivo de nitratos sobre muestra 1.
- Fig. 68. Test reactivo de sulfatos sobre muestra 1.
- Fig. 69. Test reactivo de cloruros sobre muestra 2.
- Fig. 70. Test reactivo de nitratos sobre muestra 2.
- Fig. 71. Test reactivo de sulfatos sobre muestra 2.
- Fig. 72. Test reactivo de cloruros sobre muestra 3.
- Fig. 73. Test reactivo de nitratos sobre muestra 3.
- Fig. 74. Test reactivo de sulfatos sobre muestra 3.
- Fig. 75. Muestras englobadas en resina *Ferpol 1973* en molde de silicona.
- Fig. 76. Estratigrafía de la muestra 1D vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.0 aumentos.
- Fig. 77. Estratigrafía de la muestra 2B - Izquierda vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.25 aumentos.
- Fig. 78. Estratigrafía de la muestra 2B - Derecha vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.25 aumentos.
- Fig. 79. Estratigrafía de la muestra 3B vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.6 aumentos.
- Fig. 80. Estratigrafía de la muestra 3C - Izquierda vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.25 aumentos.
- Fig. 81. Estratigrafía de la muestra 3C - Derecha vista con microscopio estereoscópico Leica®, 1.25 aumentos.
- Fig. 82. Grafismos a lápiz.
- Fig. 83. Detalle de grafismo en el soporte pictórico.
- Fig. 84. Detalle de varias capas de encalado con pigmentación subyacente entre ambas en la pared suroeste de la zona de central.
- Fig. 85. Detalle de apreciación de varias capas de encalado con pigmentación a la derecha del altar.

- Fig. 86. Pigmentación subyacente en la pared noroeste de la zona de la entrada.
- Fig. 87. Presencia de sales y líquenes en la cúpula.
- Fig. 88. Detalle de grafiti con pintura de aerosol sobre encalado y sobre superficie pictórica en la zona del altar.
- Fig. 89. Lagunas profundas a nivel del enfoscado en el presbiterio.
- Fig. 90. Lagunas profundas a nivel del enfoscado en la zona central.
- Fig. 91. Pérdida de esgrafiado en medallones y tritones de la pared noroeste en la zona de la entrada.
- Fig. 92. Lagunas en los esgrafiados de la cúpula.
- Fig. 93. Laguna de grieta consolidada en la cúpula.
- Fig. 94. Restos de policromía en la zona de la entrada.
- Fig. 95. Restos de policromía en las paredes del presbiterio.
- Fig. 96. Restos de policromía en las paredes del presbiterio.

TABLAS:

- Tabla 1: Resultados de tests de identificación de cloruros, nitratos, y sulfatos sobre las muestras recogidas.
- Tabla 2: Observaciones sobre las fotografías de las estratigrafías de las muestras recogidas.

ANEXOS



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
 Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

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

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

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



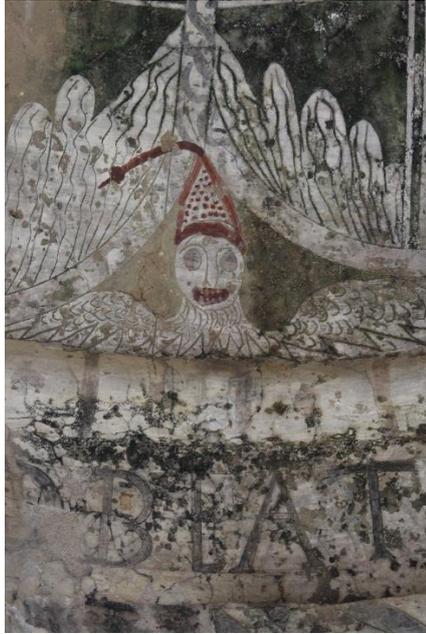
**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Este proyecto se relaciona con el *Objetivo 11: Lograr que las ciudades sean más inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles*, concretamente el apartado 11.4 que se basa en *Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo*.

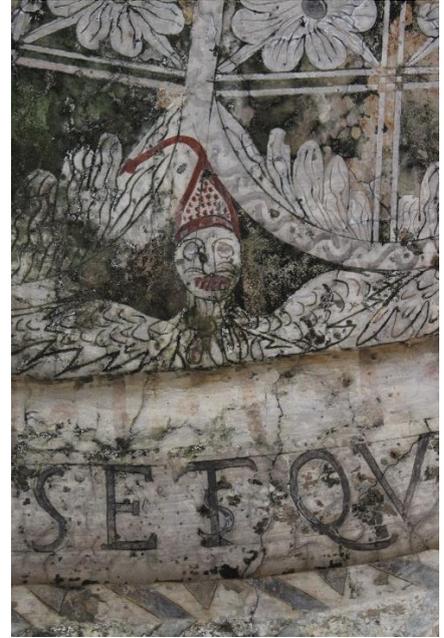
Restaurar las icónicas pinturas de la ermita de esta localidad y así evitar su pérdida, implicaría fomentar el turismo del pueblo, poniendo a Talaván como una interesante parada obligatoria para aquellos que visiten la provincia de Cáceres. La rehabilitación de la ermita generaría puestos de trabajo con relación a este bien turístico y aumentaría en cierto sentido la economía local ante la presencia de visitantes.

ANEXO II. FOTOGRAFÍAS

PRESBITERIO



Ángel 1



Ángel 2



Ángel 3



Ángel 4



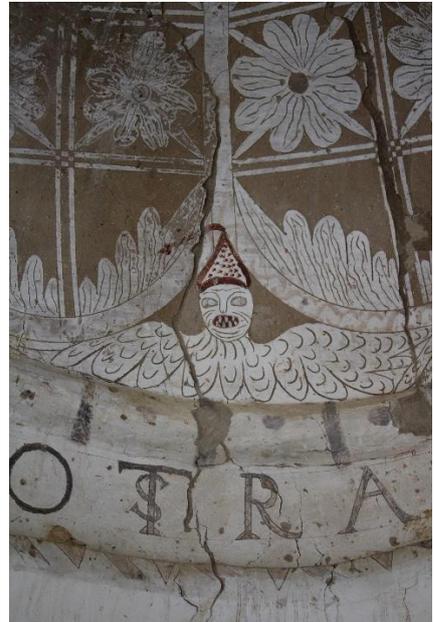
Ángel 5



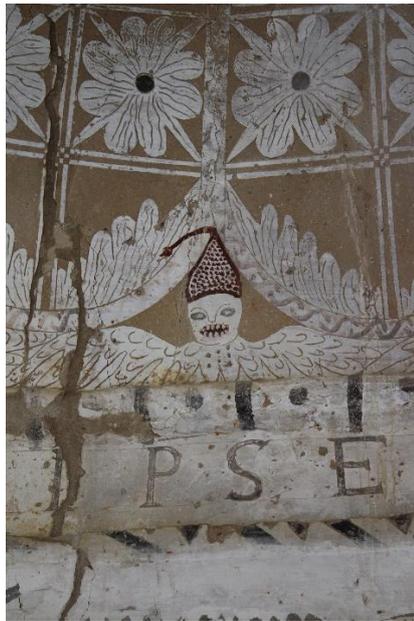
Ángel 6



Ángel 7



Ángel 8



Ángel 9



Ángel 10



Ángel 11



Ángel 12



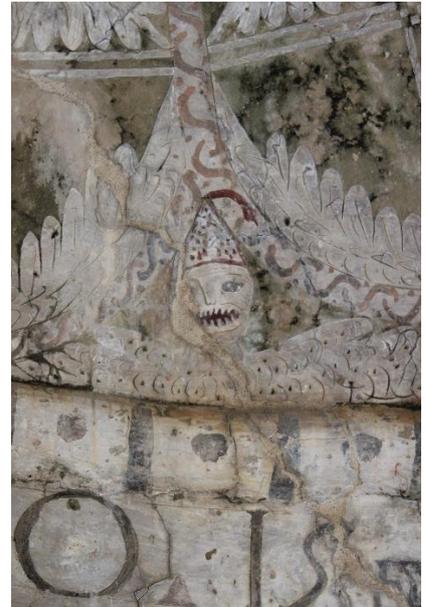
Ángel 13



Ángel 14



Ángel 15



Ángel 16



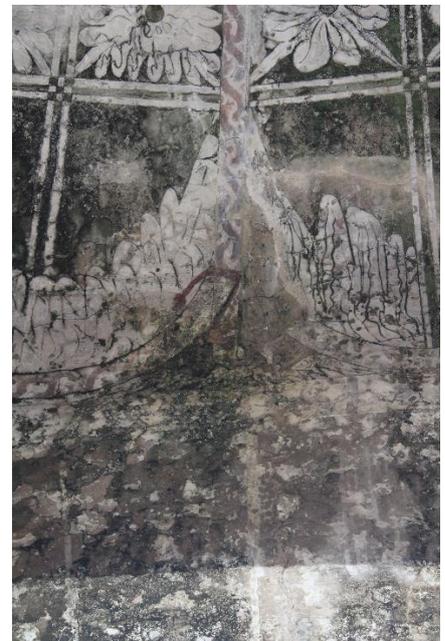
Ángel 17



Ángel 18



Ángel 19



Ángel 20



Ángel 21



Medallón 1



Medallón 2



Medallón 3



Medallón 4



Medallón 5



Medallón 7



Medallón 8



Medallón 9



Medallón 9



Medallón 10

ZONA CENTRAL:



Medallón 11



Medallón 12

ENTRADA:



Medallón 13



Medallón 14



Medallón 15



Medallón 16



Medallón 17



Medallón 18

