



MEMORÍA FINAL DE INTERVENCIÓN  
SANTA ELENA O DESCUBRIMIENTO Y EXALTACIÓN  
DE LA VERA CRUZ  
**MUSEO DE JAÉN**  
Diciembre de 2010

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### **CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO- ARTÍSTICO:**

- 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....4
- 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....5

#### **CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO:**

- 1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....23
- 2. TRATAMIENTO.....28
- ANEXO II: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....33

#### **CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO:**

- 1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....84
- 2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....85
- ANEXO III: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....87

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES.....92**

#### **EQUIPO TÉCNICO.....93**

## **INTRODUCCIÓN**

La Memoria Final que aquí nos ocupa va encaminada a englobar los trabajos de Conservación y Restauración aplicados al Bien Cultural denominado "*Santa Elena o Descubrimiento y Exaltación de la Vera Cruz*", perteneciente al Museo de Bellas Artes de Jaén. Es una pintura de caballete de gran formato realizada con la técnica al óleo sobre lienzo.

Dicho proyecto se encuadra dentro del Programa de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) que lleva a cabo, sobre bienes del patrimonio andaluz adscritos a museos e instituciones gestionadas por la Consejería de Cultura. Consiste en devolver el aspecto original a la obra y resolver todos los problemas de conservación que nos plantea su mal estado de conservación.

Su deterioro es acusado en todos los estratos pictóricos, pero además el enmascaramiento es generalizado, llegando a sufrir un cambio no sólo estético sino también en sus dimensiones originales.

El desarrollo del proceso de intervención de conservación-restauración se ha realizado en el taller de pintura del IAPH, donde queda a nuestra disposición todos los recursos de que dispone. El periodo de tratamiento transcurre durante el tiempo comprendido entre los meses de Junio a Diciembre de 2010.

La formación de un equipo interdisciplinar para la ejecución de este proyecto, supone un soporte fundamental para el conocimiento de la obra y la interpretación de los testimonios que encontramos en dicha intervención. Además del examen organoléptico, se realizan análisis estratigráficos para profundizar en el conocimiento de los materiales empleados por el artista (identificación de cargas, pigmentos y tejidos). Igualmente importante es el estudio de métodos físico, como son la fotografía con luz normal (generales y de detalle), y otras técnicas de iluminación: luz ultravioleta, rasante, transmitida e infrarroja. A todo esto hay que añadir el estudio histórico-artístico, cuya aportación de datos y contraste de los mismos, es muy enriquecedora y complementaria para ambos equipos. Especialmente importante, en nuestra obra, ya que ésta carece de la documentación de la fecha de su ejecución y la datación de todas las intervenciones posteriores.

Esta Memoria Final de Intervención consta de una Introducción, un Estudio histórico-artístico, una Diagnóstico del estado de conservación, descripción del Tratamiento y Recomendaciones. Se incluyen tres anexos con la documentación gráfica y fotográfica generada durante el proceso de intervención, y un último apartado denominado Equipo Técnico.

## **CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO**

**Nº Reg.:32P/10**

### **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.**

1.1. TÍTULO U OBJETO: "Santa Elena o Descubrimiento y Exaltación de la Vera Cruz".

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Jaén.

1.3.2. Municipio: Jaén.

1.3.3. Inmueble: Museo de Jaén.

1.3.4. Ubicación: segundo rellano de la escalera de acceso a la sección de Bellas Artes del Museo de Jaén.

1.3.5. Propietario: Ministerio de Cultura.

1.3.6. Demandante del estudio y / o intervención: Dirección General de Museos y Arte Emergente. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Este cuadro representa un episodio de la vida de Santa Elena, la madre del emperador Constantino, que convirtió el Imperio Romano al Cristianismo. Cuenta la leyenda que la santa se trasladó a Jerusalén para localizar la cruz donde fue crucificado Jesús. Fue guiada hasta el Gólgota y allí halló tres cruces, para averiguar cuál era la cruz donde fue crucificado Jesucristo mandó poner las cruces, una tras otra, sobre el ataúd de un muerto, cuando colocaron la tercera cruz el muerto resucitó, demostrando este milagro que aquella era la verdadera cruz de Cristo.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 344 x 248 cm (h x a) (Antes de la restauración en IAPH)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En el anverso del cuadro se puede apreciar en el ángulo inferior izquierdo dos números pintados en blanco, los números son "10 y "nº 1".

1.6. DATOS HISTORICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Segunda mitad del siglo XVIII.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Andaluza.

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

Se desconoce el origen preciso de esta obra, quién la pudo encargar, para que iglesia o convento y el autor que la ejecutó. Los primeros documentos donde se hace referencia a este cuadro son dos inventarios para la creación del Museo de Pinturas de Jaén, finalizados en 1845 y 1846 respectivamente y realizados por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Jaén.<sup>1</sup>

La Comisión de Monumentos Giennense fue creada en el contexto de las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX. Durante el Período Revolucionario (1835-1843) el ministro de Hacienda, Juan Álvarez Mendizábal, se encargó de poner en práctica la política desamortizadora que durante tanto tiempo se había estado aplazando, y que tenía como finalidad solventar la Deuda Pública con la venta de parte de los bienes de la Iglesia. Las consecuencias de esta política sobre el patrimonio histórico no se hicieron esperar, la exclaustración provocó la demolición, el abandono o el cambio de uso de muchos edificios religiosos. Y por lo que respecta a los bienes inmuebles, la mayoría se perdieron, pasaron a manos de distintas autoridades, se malvendieron y una mínima parte fue inventariada por la Comisión de Monumentos de Jaén.<sup>2</sup>

El decreto origen de las desamortizaciones es el Decreto de 1 de octubre de 1820, por el cual se suprimían los monasterios y conventos. En este decreto los jefes políticos eran los encargados de custodiar los archivos, pinturas, libros y efectos de la biblioteca en los conventos suprimidos, encargándose además de inventariarlos y remitir los inventarios a las Cortes. Éstas a su vez decidirían que libros o documentos pasarían a la Biblioteca Nacional y el gobierno se encargaría de repartir el resto de bienes entre las bibliotecas provinciales, museos y academias y otras instituciones públicas.<sup>3</sup>

No obstante, este decreto fue invalidado por una real cédula y no sería hasta el año 1835 cuando otro decreto le daría de nuevo validez. En agosto de ese año se publican órdenes complementarias donde se especificaban que se debían hacer inventarios de los bienes de los conventos suprimidos. El gobierno dejaba en manos de los gobernadores civiles el nombramiento de encargados que recogieran los bienes de los archivos y bibliotecas, las pinturas y demás enseres desamortizados.<sup>4</sup>

A partir de este momento se sucederán las órdenes para inventariar los objetos artísticos de los conventos suprimidos y formar los museos provinciales. El 20 de enero de 1836 una disposición informa a los gobernadores que todos los bienes artísticos de los conventos debían ser recogidos, inventariados y colocados como proponía la Comisión Especial de Ciencias y Artes o Comisión Recolectora. La Real Orden con fecha de 29 de julio de 1836 manda de nuevo inventariar los objetos artísticos y científicos, para conocer así que piezas podían formar parte del Museo Nacional y con el resto configurar los museos provinciales. Otra Real Orden del 14 de diciembre de ese año insta a los gobiernos de las provincias a que envíen notas acerca de los bienes artísticos que merecían formar parte de los museos y el inventario que se pedía en la última real orden de julio. El 27 de marzo de 1837 surge otra orden del gobierno central, por la cual se suprimían las Comisiones Recolectoras y se creaban las Comisiones Científicas y Artísticas Provinciales, con la finalidad de reunir finalmente los bienes artísticos y crear los museos provinciales de forma efectiva.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> EISMAN LASAGA, C. "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos". *Revista Códice*, año 6º, nº 7. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 1991. Págs. 23-42.

<sup>2</sup> EISMAN LASAGA, C. "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 142. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1990. Págs. 129-146.

<sup>3</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos".

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

Con el fin de constituir la Comisión Científica y Artística de Jaén, en julio de 1837 el secretario del Despacho de la Gobernación de la Península solicitó que se le comunicara si había algún profesor de pintura que fuera académico de mérito para formar parte de la comisión, a lo que el jefe político de Jaén, Francisco Gálvez, contestó que sólo existía un pintor con cierto renombre aunque no era académico.<sup>6</sup>

A pesar de que las distintas disposiciones legales insistían en recoger e inventariar los objetos artísticos para crear los museos provinciales, el Museo de Pinturas de Jaén tardará algunos años más en ver la luz debido a distintas dificultades. Principalmente por la infravaloración del patrimonio artístico por parte de las autoridades locales y de las primeras comisiones, y la falta de recursos económicos.<sup>7</sup>

Llegado el año 1840, la Comisión Científica y Artística de Jaén reclama un edificio donde poder reunir los distintos objetos artísticos y científicos. En mayo de ese año el jefe político envía un escrito a Gobernación comunicando que se habían recogido hasta ese momento 561 cuadros y más 8.000 libros, pero que estos objetos estaban en sitios poco seguros y que podrían sufrir deterioro e incluso extraviarse, por lo que debían trasladarse a la iglesia de San Francisco de Jaén. Sin embargo, este traslado no llegaría a producirse<sup>8</sup>. Poco después, en julio de 1840 el Ministerio de Hacienda concede el edificio del exconvento de los Mercedarios para el museo, pero tampoco se llegaría a instalar allí. Entre el año 1840 y 1842 se sucederán las cartas entre el gobierno central y el provincial, por su parte el gobierno central exigía unos inventarios detallados de los bienes y el provincial continuaba solicitando un edificio donde reunirlos y medios económicos para llevar a cabo esta tarea.<sup>9</sup>

El 21 de julio de 1842, el jefe político de Jaén, Agustín Álvarez Sotomayor, envía un escrito al gobierno central, explicando que una de sus prioridades desde que tomó posesión del cargo había sido el Museo y la biblioteca, aunque carecía de medios para realizar este cometido, y envía copia de los inventarios de los libros y las pinturas que hasta el momento había reunido. Estos inventarios se encuentran en la Academia de San Fernando y en ellos sólo se mencionaba el tema de las pinturas y el número de cuadros que había por cada tema.<sup>10</sup>

De los inventarios remitidos en 1842 por el jefe político de Jaén, sólo quedan en la Academia de San Fernando los de las siguientes poblaciones y conventos: Andújar (Santa Clara, San Francisco y Capuchinos), Baeza (El Carmen, San Francisco, Santa María de Gracia, San Felipe, Casa del Conde de Calatrava, Trinidad Calzada y San Buenaventura), Úbeda (Trinitarios, La Victoria, Carmelitas Descalzos, San Juan de la Cruz, San Nicasio, San Andrés, Merced, San Francisco de Asís y San Antonio) y Mancha Real (Carmelitas Descalzos).<sup>11</sup>

La opinión sobre los libros y pinturas que recogían estos inventarios no era muy optimista, según palabras del mismo jefe político Álvarez Sotomayor, el cual decía: *"Después del escrutinio en que se ocupan los ilustrados individuos de la Comisión Artística, después de vendidos los objetos inútiles, todavía de los once mil y más volúmenes y unas quinientas pinturas, podrán contarse dos mil entre los primeros y sesenta las de las segundas, que merezcan el honor de presentarse en público; aprovechando el resto en atender a los gastos necesarios de edificio y composiciones de todo género; y no es poco si consideramos que la Provincia no se conoció nunca*

<sup>6</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario".

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999. Pág. 60.

<sup>9</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario"; CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 60-61.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 61.

poseedora de gran riqueza en este género y la desaparición de una parte, probablemente la mejor de la que conservaba." Aunque su visión fuera bastante negativa, se ha de tener en cuenta que el jefe político de Jaén posiblemente no contaba con un profundo conocimiento del tema ni gran experiencia en esta labor, a pesar de que se declaraba a sí mismo artista.<sup>12</sup>

En 1844 el nuevo jefe político, José Campos, envía el 1 de febrero un escrito al ministro de la Gobernación donde le informa que aún no se ha establecido el Museo, pero que desde que ocupa su cargo éste ha sido uno de sus objetivos, puesto que se ha preocupado de investigar donde se encuentran los cuadros e imágenes de los conventos desamortizados, de buscar un edificio donde albergar el Museo (la iglesia del exconvento de San Agustín) y de pedir copia de los inventarios formados al gobernador eclesiástico. El jefe político de Jaén menciona además que hay obras de importancia y que remitiría el inventario con detalle en cuanto se hubiese terminado. Y alega que carece de medios para sufragar los gastos que está provocando esta labor.<sup>13</sup>

El edificio que el jefe político elige en 1844 como sede del Museo de Pinturas había sido originariamente el convento de la Compañía de Jesús. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767, se había dedicado al Montepío fundado por el sacerdote Juan Manuel de Bonilla. Con la llegada de los franceses a principios del siglo XIX fue convertido en cuartel y tras la Guerra de la Independencia se instalaron en él los frailes de San Agustín, lugar donde permanecieron hasta su excomunión el 8 de marzo de 1836.<sup>14</sup> A partir de ese momento el exconvento tuvo varios usos, en 1838 se instaló el Colegio de Humanidades "Nuestra Señora de la Capilla", el cual dio paso al Instituto de Segunda Enseñanza en 1843. Desde esa época también estuvo allí la Biblioteca Pública hasta 1969. Siendo igualmente sede de la Escuela Normal de Maestros en 1842. Y la iglesia del convento, dedicada a San Eufrasio, se destinaría a sede del Museo de Pinturas desde 1844. Actualmente la iglesia es el Paraninfo del Conservatorio de Música de Jaén.<sup>15</sup>

Las desacertadas actuaciones, la especulación, el fraude, los abusos cometidos y la falta de medios provocaron grandes pérdidas para el patrimonio giennense como se desprende de las cartas de los jefes políticos de Jaén. Se sabe que multitud de obras artísticas acabaron en manos de autoridades locales y provinciales, y que otras muchas fueron vendidas. Esta fue la tónica de los acontecimientos, por lo menos hasta la creación de la Comisión de Monumentos de Jaén.<sup>16</sup>

A través de la Real Orden de 13 de junio de 1844 se constituyen las Comisiones de Monumentos Histórico-artísticos, para proteger tanto los edificios como los objetos que habían pasado mediante la desamortización a ser propiedad del Estado. A estas comisiones se les encomendaría, a parte de la custodia de las obras, la tutela y el estudio del patrimonio artístico español.<sup>17</sup>

La Comisión de Monumentos de Jaén, como el resto de comisiones provinciales y la misma Comisión Central, estaba formada por tres secciones: "Formación de Bibliotecas y Archivos, Inspección de Museos de Pintura y Escultura, y Promoción de excavaciones y conservación de los edificios dignos de ello".<sup>18</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.* Págs. 61 y 62.

<sup>13</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos".

<sup>14</sup> GUTIÉRREZ PÉREZ, J.C. "La biblioteca del agustino huelmense excomunión Pr. Diego José de Rejas". *Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*. Jaén: Instituto de Estudio Giennenses. Elucidario. Nº 4 (Septiembre 2007). Págs. 109-118; EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario".

<sup>15</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs.67, 68 y 72.

<sup>16</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario".

<sup>17</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos".

<sup>18</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales y de la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca. Madrid, 2001 (con correcciones a enero de 2009). Pág. 7.

En 1844 la Comisión Giennense estaba compuesta por el presidente, que era el jefe político, José María Campos; el vicepresidente, Ramón María de Solís, canónigo de la Orden Militar de Calatrava, el cual poseía conocimientos de historia; los vocales, Rodrigo Aranda, que era numismático y arqueólogo que había formado un museo de pintura antigua; el Marqués de Cádimo, que era a su vez entendido de pintura y gentilhombre de Cámara de Su Majestad; Ángel Valdés, capitán de fragata retirado con conocimientos de ciencias naturales; y el secretario, Manuel Rafael de Vargas, humanista y oficial del Gobierno Político.<sup>19</sup>

La primera tarea llevada a cabo por la Comisión Giennense fue responder al interrogatorio enviado por la Comisión Central con fecha de 5 de agosto de 1844. El presidente de la Comisión Provincial lo remitió a su vez a los alcaldes de los pueblos de toda la provincia, lo cual facilitó la recogida de los objetos artísticos. Estos objetos se fueron depositando en la iglesia del exconvento de los Jesuitas (también conocido por ser el exconvento de San Agustín).<sup>20</sup>

Cuando la Comisión Giennense hubo recorrido todos los objetos artísticos que les fue posible, elaboró un inventario de las obras, que fue enviado a la Comisión Central de Madrid el 12 de junio de 1845, por el vicepresidente Ramón María de Solís. Este primer inventario detallado, contaba con cinco secciones, llamadas "estados" y eran los siguientes:

*Estado nº1. Cuadros que se han colocado hasta esta fecha en el local destinado para museo en el Antiguo Colegio de Jesuitas.*

*Estado nº2. Lienzos que aún de poco mérito artístico pueden formar parte del Museo.*

*Estado nº3. Lienzos reunidos en el local destinado para museo que a juicio de la comisión carecen de todo mérito artístico, y que por su estado son de difícil restauración.*

*Estado nº 4. Imágenes de bulto y de medio relieve que existen en el local destinado para museo.*

*Estado nº 5. Inventario de cuanto existe en el local destinado para museo y que no pertenece a la clase de objetos que deben conservarse por su mérito o recuerdo histórico.*<sup>21</sup>

Este inventario se encuentra en la Academia de San Fernando y fue publicado por primera vez por la profesora Eisman Lasaga en 1991<sup>22</sup> y posteriormente en 1999 el profesor Chicharro Chamorro publicó también los dos primeros estados, que recogían las obras destinadas al Museo de Pinturas y que contaban con un total de 283 obras<sup>23</sup>.

Los tres primeros estados, que es donde se recogen las pinturas, proporcionan distintos datos. El estado nº1 recoge el número del cuadro, el objeto que representa, la escuela, el autor y el estado en que se encuentran, cuenta con 141 cuadros. El estado nº2 recoge el número del cuadro, el objeto que representa, la longitud, la latitud, el autor y el estado, cuenta con 97 cuadros. Y el estado nº3 recoge solamente el número del cuadro, el objeto que representa, la longitud y la latitud. No obstante, hay que destacar que el inventario de obras destinadas al Museo de Pinturas, propiamente dicho, sólo lo componía los estados número 1 y 2, y sumaban un total de 238 piezas. Ya que el estado nº 3 estaba compuesto por un total de 285 lienzos que carecían de todo mérito artístico según la Comisión, de hecho, planeaba venderlos como habían hecho otras comisiones.<sup>24</sup>

El primer estado está firmado por el presidente de la Comisión, José María Campos, con fecha de 29 de noviembre de 1844 y los otros cuatro están firmados por el

<sup>19</sup> ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista". *UNED Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, t. 17, 2004. Págs. 13-59.

<sup>20</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos".

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 472-479.

<sup>24</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos"; CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 64.

vicepresidente, Ramón María de Solís, el 6 de junio de 1845. Todo ello fue enviado a la Comisión Central el 12 de junio de 1845, el presidente de la Comisión Giennense también envió un escrito para solicitar recursos económicos, en el que exponía que las 523 obras que hasta el momento habían sido reunidas, había sido posible gracias al dinero particular de sus vocales.<sup>25</sup>

En 1845 la Comisión Central presenta al Secretario del Estado y al Despacho de la Gobernación de la Península la "Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845". En ella se felicita el trabajo llevado a cabo por la Comisión de Jaén, la cual había conseguido en poco tiempo y con escasos medios reunir, clasificar y catalogar 523 obras, de las cuales 238 utilizaría para exponer en el Museo de Pinturas.<sup>26</sup>

No obstante, el inventario enviado a la Comisión Central en 1845 no sería el definitivo. La Comisión de Monumentos de Jaén elaboró otro inventario, que se imprimió el 7 de marzo de 1846 en casa de Francisco López, y que lleva la firma del jefe político y presidente de la Comisión en aquel momento, Francisco de Gálvez, y del vocal secretario, Manuel Rafael de Vargas. La diferencia entre este inventario y el anterior radica en el señalamiento de autorías en algunos cuadros y que se habían añadido 17 obras más. Contando, por tanto, este último inventario de 1846 con 255 cuadros, que formarían el catálogo oficial de cara a la inauguración del nuevo Museo de Pinturas el 5 de julio de 1846.<sup>27</sup>

Se conocen algunos datos sobre la inauguración gracias a dos documentos, uno se encuentra en la Academia de San Fernando y fue enviado por la Comisión Giennense al Ministro de la Gobernación el día 6 de julio de 1846. En él se relata como la inauguración se realizó de forma solemne, siendo presidida por el mismo jefe político, Francisco de Gálvez, y a la que asistieron diversas autoridades, miembros del Cabildo eclesiástico y personas importantes de la ciudad. También se da cuenta del discurso que pronunció Gálvez, en el cual se comprometía a seguir enriqueciendo el Museo con nuevas obras. El otro texto que hace referencia a esta inauguración es la crónica del acto escrita por el secretario de la Comisión, Manuel Rafael de Vargas, que fue publicada en la revista *El Guadalbullón* en 1847, de la cual él era el propietario. Vargas no sólo relata el acto en sí sino que cuenta como encontró la Comisión la colección de cuadros en 1844: "*Sus primeras tareas fueron examinar el estado de los lienzos que habían podido reunirse y de que debía encargarse; sensible le fue encontrar la mayor parte hacinados y perdidos con la humedad, sin inventarios ni clasificación alguna... no obstante, no se arredró; hizo las reparaciones convenientes, inventarió, clasificó remitiendo de todo copias autorizadas al Gobierno, y dedico se desde luego a la restauración de los que conceptuó de mérito artístico y a su decorosa colocación en el lugar destinado a Museo*". En el mismo texto cuenta que la Diputación y el Gobierno dedicaron ciertas cantidades de dinero a sufragar los gastos en 1845. También menciona que la Comisión logró reunir 541 obras, de las cuales 286 pasan al Museo de Sevilla para una segunda clasificación (no hay ningún documento que confirme que esto se llegara a realizar) y que 255 forman la colección del Museo. El horario de visita del Museo de Pinturas era los jueves de 10 de la mañana a 3 de la tarde.<sup>28</sup>

El inventario elaborado por la Comisión Provincial en 1846 se ha publicado en diversas ocasiones. La primera vez por la propia Comisión Giennense en marzo de 1846.<sup>29</sup> Poco después, Pascual Madoz publica la relación estadística del número de obras que existían en relación a sus pintores y escuelas.<sup>30</sup> Y posteriormente en 1914 el inventario de 1846

<sup>25</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos".

<sup>26</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 62 y 63.

<sup>27</sup> *Ibid.* Págs. 70 y 71.

<sup>28</sup> *Ibid.* Pág. 69.

<sup>29</sup> *Ibid.* Pág. 70.

<sup>30</sup> MADDOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*,

es publicado en la revista *Don Lope de Sosa* (año II, núm. XV, págs. 66-70)<sup>31</sup>. Revista que hacía las veces de boletín informativo del Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén y que editaba el propio director del Museo, Alfredo Cazabán, que estuvo al frente del mismo desde el 1914 al 1931.<sup>32</sup>

El inventario de 1846 publicado en *Don Lope de Sosa* es el que se ha venido manejando normalmente cuando se hablaba de la colección del Museo de Pinturas de Jaén. Sin embargo, como ya se ha mencionado, en 1991 la profesora Eisman Lasaga transcribió y publicó de forma inédita el inventario existente en la Academia de San Fernando, el cual había sido enviado por la Comisión Giennense el 12 de junio de 1845. Y fue en ese momento cuando se apreció por primera vez que el número de piezas de ambos listado no encajaba, el de 1845 presentaba 238 y el de 1846 contaba con 255 obras, es decir, 17 cuadros más. En opinión del profesor Chicharro Chamorro, esa diferencia podría tener su explicación en el hecho de que la Academia de San Fernando recomendara a la Comisión de Jaén que incluyera algunas obras que ésta no consideraba de mérito en el listado definitivo, siendo quizás revisadas por la Comisión de Sevilla. O también cabe la posibilidad de que fuera la propia Comisión de Jaén la que decidiese incluir estas 17 obras en el inventario de 1846, que se encontraban en el listado de obras de poco mérito del inventario de 1845 (estado nº3), rescatándolas antes de que fueran vendidas para cubrir gastos.<sup>33</sup>

La existencia de estos dos inventarios, de 1845 y 1846, explicaría que los lienzos que pertenecieron al Museo de Pinturas de Jaén presenten dos números de inventario distintos. Estas obras presentan por lo general en su anverso dos números en blancos, el de mayor tamaño correspondería al listado publicado por Gálvez en 1846 y reproducido en *Don Lope Sosa* en 1914, y el de menor tamaño correspondería al inventario manuscrito de 1845 que se encuentra en la Academia de San Fernando.<sup>34</sup>

La obra objeto de este estudio, *Santa Elena o el Descubrimiento y Exaltación de la Vera Cruz*, posee en su anverso en el ángulo inferior izquierdo dos números en tinta blanca, uno de mayor tamaño "10" y otro de menor tamaño "nº 1". Si a estos datos se le suma el hecho de que esos números de inventarios corresponden tanto en el inventario de 1845 como en el de 1846 con la temática del cuadro y que en ambos listados la obra se titula "Santa Elena", todo parece indicar que el lienzo perteneció al desaparecido Museo de Pinturas de Jaén.

El "nº 1" de la inscripción correspondería a la primera obra citada en el estado nº1 del inventario finalizado por la Comisión Provincial en 1845. Y se cita de la siguiente forma:

*Número de cuadros y objetos que representan: Nº 1.- Santa Elena*

*Escuela: Española*

*Autores: Castillo*

*Estado en que se encuentran: Bueno*<sup>35</sup>

Mientras que el número "10" correspondería con el inventario publicado por la Comisión en 1846, y se cita de la siguiente forma:

*10. Santa Elena, por Castillo, escuela española.*

En ambos inventarios se cita otra obra atribuida a Castillo a parte de *Santa Elena*. La obra se titula *Jesús Nazareno con San Francisco de Paula* en el inventario de 1845 y

---

tomo dedicado a Jaén (reproducción facsimil). Valladolid: Ámbito Ediciones, 1988. Pág. 153.

<sup>31</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 70.

<sup>32</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. "Alfredo Cazabán y el Patrimonio Histórico de Jaén". *Revista Mus-A*. Año I, nº3. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, abril 2004. Págs. 138-141.

<sup>33</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 70 y 71.

<sup>34</sup> *Ibid.* Pág. 71.

<sup>35</sup> EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit. "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos"*; CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 472-479.

posee el número 34, mientras que en el inventario de 1846 tiene el número 68 y se titula *Jesús Nazareno y San Francisco*. Se desconoce su paradero.<sup>36</sup>

A partir de la inauguración del Museo de Pinturas, el 5 de julio de 1846, se pierde la pista de la obra de *Santa Elena*. De los años posteriores, de hecho, apenas quedan noticias que hagan referencia al propio Museo.

En 1865 es publicada la *Guía de Jaén para 1866*, en ella se menciona donde está instalado el Museo y que muchos cuadros han desaparecido y los que quedan son poco notables, y que posiblemente no corresponden a artistas importantes.<sup>37</sup>

A partir de ese momento ya no se hace referencia al Museo de Pinturas, como si ya prácticamente no existiera. De hecho, en 1867 El Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos solicita al Presidente de la Diputación, que en el proyecto del nuevo Palacio Provincial se conserve parte del convento de San Francisco para sede del Museo Provincial (ya que Jaén carece de museo). Es decir, ya no había museo en Jaén y se buscaba ubicación para crear uno nuevo.<sup>38</sup>

Aunque parezca increíble del Museo de Pinturas, que poseía el día de su inauguración 255 piezas, no quedaba ya ni rastro en 1914, cuando se crea el nuevo Museo de Bellas Artes<sup>39</sup>. A pesar de que nadie menciona donde se hallan las obras, aún había gente que recordaba el antiguo Museo y sus fondos, puesto que Alfredo Cazabán escribe en la revista *Don Lope de Sosa* en 1916, que podrían unirse al nuevo Museo las "*preciadas reliquias de aquel arte pictórico que adornó y engrandeció los claustros y los templos de los desaparecidos monasterios de la Diócesis*".<sup>40</sup>

El único hecho constatable, es que la inmensa mayoría de las 255 obras del Museo de Pinturas se hallan actualmente en paradero desconocido. El profesor Chicharro Chamorro sólo ha podido documentar y localizar una treintena de piezas. Gracias a sus investigaciones se sabe que algunas de las obras del antiguo Museo se trasladaron a instituciones benéficas, como el Hospicio de Hombres y el Hospicio de Mujeres.<sup>41</sup>

Concretamente la obra de *Santa Elena* fue trasladada al Hospicio de Hombres (exconvento de Santo Domingo). De ello se tiene constancia porque aparece citada en el Inventario General del Hospicio de Hombres de 1883 y porque posteriormente será mencionada en unas cartas que se encuentran actualmente en el Museo de Jaén. En el inventario del Hospicio se la menciona como "*Un cuadro grande con Santa Elena*", dentro del elenco de objetos que se encontraban en la iglesia.<sup>42</sup>

Esta obra debió pasar al Hospicio de Hombres en una fecha indeterminada entre el 1846 (año en que se inaugura el Museo de Pinturas) y el 1883 (año en que se fecha el inventario del Hospicio).

Además se sabe que otras obras del Museo de Pinturas pasaron a manos de particulares de Jaén. Y es conocido por muchos historiadores que el Director del Instituto (que compartía edificio con el Museo), el Sr. Manuel Mozas Mesa, cedió varios cuadros al Seminario y al Obispado entre los años 1939 y 1960, quedando aún dos obras en el actual Instituto Virgen del Carmen. De los cuadros cedidos hoy se encuentran 6 en la Catedral y 10 en el Salón de Recepciones de la Residencia "Obispo Basulto". Además hay

<sup>36</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 472-487.

<sup>37</sup> *Ibid.* Pág. 75.

<sup>38</sup> *Ibid.* Pág. 75.

<sup>39</sup> *Ibid.* Pág. 79.

<sup>40</sup> EISMAN LASAGA, C. *La pintura jaennense del siglo XIX: los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén: Estudiante, 1992. Pág. 42.

<sup>41</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 79.

<sup>42</sup> *Ibid.* Pág. 79-81, 490-494.

otros cuadros en el Archivo Diocesano que podrían también pertenecer al antiguo Museo, pero que no llevan el rótulo de la Comisión de Monumentos actualmente.<sup>43</sup>

Respecto a los sucesores del Museo de Pinturas cabe decir que el Museo de Bellas Artes se crea en 1914 y el Museo Arqueológico en 1963. Pero no sería hasta 1969 cuando ambos se unirían para formar una única institución mediante un decreto de fusión, creándose el Museo Provincial. Este Museo pasó por muchas vicisitudes para poder instalarse en su edificio, hasta que finalmente se inauguró en 1971 en el edificio del Paseo de la Estación de Jaén, y allí continúa ubicado desde entonces.<sup>44</sup>

Llegados a este punto, es necesario saber que el Museo de Pinturas sólo fue un precedente del Museo de Bellas Artes, no su origen, puesto que cuando se creó este último en 1914 no contaba con ninguna obra del antiguo Museo. Fue con el paso del tiempo cuando fueron ingresando algunas piezas del Museo de Pinturas en el Museo Provincial de Jaén. Y entre esas obras se encontraba la obra de *Santa Elena*.<sup>45</sup>

El profesor Chicharro Chamorro durante sus investigaciones encontró en el Archivo del Museo Provincial de Jaén tres cartas relacionadas con este cuadro. Según una carta que se envió desde el Museo de Bellas Artes de Jaén al profesor Gómez Moreno en 1929, el cuadro continuaba en esta fecha en la iglesia del Hospicio de Hombres, concretamente en el testero frente al altar mayor. Parece ser que Gómez Moreno estuvo allí anteriormente y les llamó la atención sobre este cuadro. Así se deduce, al menos, de la copia de la carta dirigida al profesor con fecha de 07/02/1929.

La parte más aclaratoria de la carta dice lo siguiente:

*"Mi respetable amigo;*

*En su reciente visita a ésta recordará Vd. Que en el despacho del Presidente accidental de la Diputación don Inocente Fe, Correspondiente de Bellas Artes hablamos del propósito de atender a la restauración de cuadros, a cuyo efecto dicha Corporación consignó en su presupuesto 2.500 pesetas. Con este motivo habló Vd. Una vez más del muy notable que hay en la Iglesia del Hospicio de Hombres en el testero frente al altar mayor y sobre el cual, nos tiene V. Llamada la atención.*

*En el catálogo del Museo de 1846 figura el número 10 con el título "Santa Elena" autor Castillo.*

*La nueva Junta de Patronato del Museo piensa acometer la restauración de los cuadros que en dicha Iglesia y Hospicio existe, antes que se pierdan, pues es cada vez peor su estado. De este trabajo ha de encargarse el también Académico Correspondiente de Bellas Artes don José Nogué, especializado en ellas, que llevó a cabo en Roma, donde fue pensionado y hombre de conciencia artística.*

*Como quiera que Vd. tiene fija su atención en la obra aludida, deseáramos su consejo antes de proceder al acuerdo de restauración...".*<sup>46</sup>

No obstante, y aunque había suscitado bastante interés entre los estudiosos, este cuadro no ingresaría hasta finales del año 1975 o principios del 1976 en el Museo Provincial. Puesto que la siguiente referencia a la obra no aparecería hasta esas fechas. Concretamente el cuadro es mencionado en otra carta escrita el 28/02/1976 por Juan González Navarrete, que ocupaba entonces el cargo de director del Museo Provincial, y está dirigida al profesor sevillano Diego Angulo Íñiguez, Director Honorario del Instituto "Diego Velázquez" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> *Ibid.* Pág. 85.

<sup>44</sup> Información extraída de [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MJA/index.jsp?redirect=S2\\_2.jsp](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MJA/index.jsp?redirect=S2_2.jsp). Consultada el 11/12/09.

<sup>45</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 81.

<sup>46</sup> *Ibid.* Págs. 79-80.

<sup>47</sup> *Ibid.* Pág. 80.

En dicha carta, González Navarrete le comenta al profesor Angulo Íñiguez, entre otros asuntos, que había recogido 8 pinturas para el Museo. El fragmento alusivo a este asunto dice lo siguiente:

*"Todos estos cuadros estaban en la Iglesia del antiguo convento de Santo Domingo y procedían de la desamortización; recientemente los he reclamado a la Diputación y se han reentelado y restaurado, pues estaban muy mal incluso de bastidores; con ellos he montado la sala del XVII en el Museo."*<sup>48</sup>

Sin embargo, en otra carta escrita el 12/03/1976, González Navarrete le comenta a Angulo Íñiguez que se han restaurado los 8 cuadros menos uno, el de *Santa Elena* o *Invencción de la Santa Cruz*.

Los ocho cuadros referidos en ambas cartas son los que siguen, con sus respectivos números de inventario actual, de 1845 y 1846:

- 634. *Santa Elena o La Invencción de la Santa Cruz* (1 y 10)
- 631. *San Idelfonso* (s/n y s/n)
- 629. *San Diego de Alcalá* (100 y 102)
- 628. *Santa Rosa de Lima* (5 y 79)
- 627. *Santa Clara* (5 y 76)
- 630. *San Juan de Dios* (21 y 198)
- 633. *San Félix de Cantalicio*. Firmado por Melgar en 1695 (3 y 56)
- 632. *San Antonio de Padua*. Firmado por Melgar en 1695 (2 y 58)<sup>49</sup>

A parte de las obras mencionadas, el profesor Chicharro Chamorro ha podido comprobar que en el Museo de Jaén existen otras 15 obras procedentes también del extinguido Museo de Pinturas, que posiblemente ingresaron en circunstancias similares.<sup>50</sup>

Recapitulando, se puede decir que el primer indicio documental sobre *Santa Elena* o *Descubrimiento y Exaltación de la Vera Cruz* data de 1844 (año en que aparece firmado el estado nº1 del inventario del Museo de Pinturas de Jaén que se encuentra en la Academia de San Fernando), no existiendo ninguna pista anterior sobre el lugar del cual pudo proceder la obra. Posiblemente fuera encargada para una iglesia de cierta importancia, ya que se trata de una obra de gran envergadura y empaque.

Sin embargo, como ya se ha expuesto, la desamortización trajo consigo el deterioro y la pérdida de buena parte del patrimonio giennense. De tal manera, que la recolecta y catalogación de las obras no fue la más adecuada en la mayor parte de los casos, por lo que se ha perdido el origen de esta pieza.

No obstante, gracias a las inscripciones del cuadro y a los inventarios de 1845 y 1846 ha quedado constatado que la obra formó parte del Museo de Pinturas, inaugurado en Jaén en el año 1846. La obra debió ubicarse en el Museo al menos en sus inicios y en una fecha indeterminada, entre 1846 y 1883, pasó al Hospicio de Hombres (como consta en el Inventario del Hospicio de Hombres de 1883). A finales del año 1975 o principios del 1976 la obra fue recuperada para las colecciones del Museo Provincial de Jaén, gracias a las gestiones del entonces director González Navarrete (como se ha podido rastrear a través de varias cartas que se encuentran en el archivo del Museo).

## 2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y / O PROPIEDAD.

La obra de *Santa Elena*, por los datos hasta ahora expuestos, tuvo multitud de cambios de ubicación y propiedad. En su origen debió ser realizada por encargo para alguna iglesia o convento de la provincia de Jaén, que se desconoce. A raíz de la

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.* Págs. 80-81.

<sup>50</sup> *Ibid.* Pág. 80.

desamortización y la desaparición del edificio religioso que la albergaba, pudo pasar a ser almacenada temporalmente en diversos lugares o directamente pudo ser trasladada al antiguo convento de la Compañía de Jesús; lugar designado en 1844 por el jefe político José Campos para albergar el Museo de Pinturas<sup>51</sup>.

En 1844 la obra estaba en el exconvento de los Jesuitas, como se recoge en el estado nº 1 del inventario elaborado por la Comisión de Monumentos de Jaén y finalizado en 1845 (figurando con el nº 1). Allí continuaría al menos hasta el año de la inauguración del Museo en 1846, como aparece en el inventario finalizado en marzo de ese mismo año (figurando con el nº 10)<sup>52</sup>.

En una fecha indeterminada, entre 1846 y 1883, el cuadro fue trasladado al Hospicio de Hombres (exconvento de Santo Domingo de Jaén). Puesto que en 1883, *Santa Elena* es citada en el Inventario General del Hospicio, de hecho, la obra se situaba en la iglesia.<sup>53</sup>

Llegado ya el siglo XX, y gracias a la carta que el Museo de Bellas Artes envió al profesor Gómez Moreno en 1929, se sabe que el cuadro continuaba en la iglesia, colocado concretamente en el testero frente al altar mayor. Seguramente esta última ubicación fuera la misma hasta que la obra fue trasladada a finales de 1975 o principios de 1976 al Museo Provincial por las gestiones del director González Navarrete, que la reclamó a la Diputación por esas fechas junto a otras 7 obras. Desde entonces el cuadro se ha ubicado en el segundo rellano de la escalera de acceso a Bellas Artes del Museo de Jaén hasta la actualidad.<sup>54</sup>

Respecto a su propiedad, el cuadro perteneció en origen a la iglesia que lo encargó, pasando con la desamortización a convertirse en un bien del Estado Español. Y actualmente se puede considerar como propietario al Ministerio de Cultura, si bien es en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en quién recae la gestión del museo y sus fondos desde el 1984.

### 2.3. RESTAURACIONES Y / O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Esta pintura había sido objeto de varias restauraciones a lo largo de su historia material, presentaba numerosos repintes y elementos añadidos como se ha podido constatar durante su intervención en el Iaph.

En la documentación consultada hay referencias a posibles restauraciones del cuadro. Ya se ha comentado como en el inventario realizado en 1845 por la Comisión de Monumentos de Jaén se refiere que el estado de conservación de este lienzo era "bueno". Se desconoce si fue restaurado el año anterior como se hizo con las otras obras que habían sido seleccionadas para formar parte del futuro Museo de Pinturas de Jaén, según indicó el secretario de la citada Comisión.

En el siglo XX existen otros datos más concretos referentes a la intención de restaurar la pintura de *Santa Elena* recogidos en la correspondencia entre el Museo de Jaén y los profesores Manuel Gómez moreno y Diego Angulo.

En la primera carta fechada el 7 de febrero de 1929 el museo informa a Gómez Moreno de la intención de restaurar los cuadros que se encontraban en el Hospicio de Hombres, entre ellos destacó el profesor el de Santa Elena, trabajo que realizaría el académico José Nogué. No tenemos constancia que se llevara a cabo este trabajo, de hecho el cuadro no ingresó en el Museo hasta 1976.

<sup>51</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 62.

<sup>52</sup> *Ibid.* Págs.472-487.

<sup>53</sup> *Ibid.* Págs. 490-494.

<sup>54</sup> *Ibid.* Págs. 79-81.

Precisamente el 28 de febrero de ese año el director del museo envió una carta al profesor Angulo de la que desprende que nuevamente existía la intención de restaurar la obra. Pero en su segunda carta fechada el 12 de marzo de 1976 le informa que se han restaurado una serie de obras excepto *Santa Elena*.<sup>55</sup>

A estos datos hay que añadir los obtenidos durante la intervención de la obra en el laph los cuales aportan información sobre las modificaciones y restauraciones que ha tenido. Se detectaron varios añadidos longitudinales de lienzo, en cada lateral y otro en la parte inferior. Además de 53 parches de tela y 5 parches de papel, ocupando uno de ellos un tercio del reverso. Mientras que por el anverso presenta multitud de repintes, tanto en las partes originales como en las zonas añadidas.

Como se explicará en el apartado del capítulo III del estudio científico-técnico de esta memoria de intervención, mediante el estudio de correspondencia de capas policromas y los análisis químicos de pigmentos se ha comprobado que los estucos empleados en los repintes de las zonas de pintura original eran iguales que los que aparecieron en las zonas de unión del lienzo antiguo con los añadidos de los extremos, por tanto debieron ser aplicados en el mismo momento.

Uno de los pigmentos de esa zona añadida en los extremos es amarillo de cromo, pigmento sintético producido comercialmente a partir de 1818, lo que supone que esta intervención fue realizada con posterioridad a esta fecha. Los añadidos del lienzo pudieron hacerse para adaptarlo a una nueva ubicación coincidiendo con su traslado al Hospicio de Hombres que debió realizarse entre 1846 y 1883.

Entre los parches de papel que tenía por el reverso el cuadro se encontró un trozo de periódico con el apellido Ales que corresponde al que fue entrenador de la Agrupación Deportiva Almería entre 1975-76, de nombre Enrique. Precisamente el año 76 ascendió a segunda división B esta agrupación. Coincide con la fecha en que ingresó el cuadro en el Museo y se propuso restaurarlo pero según la documentación no se hizo por lo tanto pudo ser una actuación puntual.

A parte lo mencionado, la obra presenta en su anverso, sobre el barniz original, dos números visibles a simple vista. Están realizados en tinta blanca y se sitúan en el ángulo inferior izquierdo. El de menor tamaño es el "nº 1" y correspondería con el número de inventario asignado por la Comisión de Monumentos de Jaén en el año 1845. Y el de mayor tamaño es el "10" y correspondería con el número de inventario asignado por la misma comisión en el año 1846.

## 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema iconográfico de esta pintura se centra en un episodio de la vida de Santa Elena, concretamente en la Invención o Descubrimiento de la Vera Cruz. El que se narra el momento en que la santa encontró, hacia el 327 d. C., la verdadera cruz donde Jesucristo fue crucificado en el Gólgota.<sup>56</sup>

Elena fue la madre del emperador cristiano Constantino (306-337), el cual fundó la ciudad de Constantinopla y decretó la tolerancia de cultos partir del Edicto de Milán del año 313. Elena nació en Drepanum, Bitinia (parte de la actual Turquía) hacia el 250 y fue convertida al Cristianismo por Luciano de Antioquía. Era de origen humilde, San Ambrosio cuenta que había sido *stabularia* (se puede interpretar que trabajó en unas caballerizas o en una posada). Fue tomada como esposa por el tribuno militar Constancio Cloro, y lo acompañó durante sus campañas militares en Serbia, Tréveris y York.

<sup>55</sup> *Ibid.* Págs. 80.

<sup>56</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Pág. 147.

Posteriormente Constancio Cloro repudió a Elena para casarse en el 289 con Teodora, hija de Augusto Maximiano, ya que pretendía a través de este matrimonio ascender en su carrera política. A la muerte de Constancio en el 306, y a pesar de que éste tuvo tres hijos varones con su segunda esposa, Constantino fue proclamado emperador por las tropas de su padre.<sup>57</sup>

En el 312, cuando Constantino luchaba en Italia contra el emperador Majencio, se cuenta que la noche antes de la batalla del Puente Milvio, Constantino tuvo un sueño (otras fuentes apuntan a que fue una visión colectiva de todo su ejército), en el que apareció un aro solar con dos letras, la "ji" y la "rho", siendo este el origen del crismón. Así que Constantino mandó grabar estas letras en su yelmo y estandarte. Otras fuentes señalan que vio escrita la frase "*Hoc signo vincas*" (Con este signo vencerás). Efectivamente Majencio murió y Constantino se convertiría en Augusto de Occidente. Tras su victoria en Roma, Elena se reunió con él y mandó construir allí la basílica de la Santa Cruz.<sup>58</sup>

Ya en el año 324 su hijo Constantino derrotó a Licinio, haciéndose con el control de Oriente, quedando todo el Imperio unificado bajo su autoridad, por lo que sería llamado "*Caesar Constantinus Flavius*". Su madre lo siguió en esta campaña y posteriormente viajó a Palestina para buscar la cruz y los clavos de Cristo. En el 324 o 325 Constantino honró a su madre con el título de "Augusta", título que ostentaría hasta su muerte. Mandó incluso acuñar monedas con su retrato. En el 327, Elena mandó construir en Jerusalén la basílica de la Natividad sobre la gruta de Belén y el templo de la *Anastasis* o Resurrección sobre el Santo Sepulcro. Algunas fuentes señalan que Elena murió en Nicomedia en el 327 y otras que murió en Roma en el 330, cuando contaba con unos 80 años edad.<sup>59</sup>

Respecto a la Invención de la Santa Cruz, que es el episodio de la vida de Santa Elena que se representa en esta obra, existen varios relatos. La versión de San Ambrosio se conoce gracias al discurso que pronunció en los funerales de Teodosio el Grande en el 395. Según esta versión Elena encontró las tres cruces dentro de una cisterna y pudo reconocer la de Jesucristo porque poseía aún el *titulus* que había ordenado poner Pilatos en tres idiomas.<sup>60</sup>

Otra versión la aporta Rufino de Aquilea, y así se cuenta en la traducción de Claude Seyssel de 1567:

*"Cuando llegó al lugar que le fuera revelado en la visión, lo hizo purificar y limpiar. Luego ordenó que cavaran, y encontró tres cruces semejantes, que estaban enterradas juntas. Por ello no podía conocer ni discernir cuál de las tres era la de Nuestro Señor.*

*Por esta causa, al ver que los sentidos humanos nos podrían reconocer la mencionada Cruz, se recurrió a la gracia divina. Ocurrió que en esa ciudad había una mujer atacada de una enfermedad tan grave que casi la había matado. El obispo Macario, al ver perpleja a la reina y a quienes con ellas estaban, les dijo: "Aportadme esas tres cruces, espero que Nuestro Señor nos revele cuál de las tres lo sostuvo y lo llevó.*

*Fue a la casa de la mujer enferma... acercó primero una de las dos cruces de los ladrones, pero no ocurrió nada, y luego la otra, y todo siguió igual. Por último al aplicarle la de Nuestro Señor, sin poder contenerse, ella abrió los ojos y se levantó súbitamente".<sup>61</sup>*

<sup>57</sup> RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 / Volumen 2. Págs. 525 y 526; Iconografía de los Santos: de la A a la F. Tomo 2 / Volumen 3. Págs. 426 y 427. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000; LARA MARTÍNEZ, M. y L. "Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo". *Revista Comunicación y Hombre*, nº3, año 2007. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. Págs. 39-50.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. *Op. Cit.* Pág. 147; RÉAU, L. *Op. Cit. Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos: de la A a la F. Pág. 427.

<sup>61</sup> RÉAU, L. *Op. Cit. Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos: de la A a la F. Pág. 427.

Una variante de esta versión apunta que la Santa Cruz en vez de curar a una enferma hizo resucitar a un muerto. Esta última versión se recoge en la Leyenda Dorada, donde se cuenta que la localización de la Santa Cruz la dio un judío llamado Judas. El cual al principio se negó a desvelar su secreto, pero tras pasar seis días sin comer ni beber en el fondo de un pozo, decidió a hablar. Indicándole a la madre del emperador que la cruz se hallaba en el lugar donde se situaba por aquel entonces un templo dedicado a Venus.<sup>62</sup>

La Leyenda Dorada recoge el episodio de la siguiente forma:

*"Santa Elena mandó demoler el templo de Venus y arar el solar. Terminadas estas operaciones, Judas arremangó su túnica, tomó un azadón y comenzó a cavar con gran fuerza y profundidad en aquel terreno y cuando hubo excavado una especie de pozo, al seguir ahondando en el fondo del mismo, a unos veinte pasos de distancia con relación a la superficie exterior del suelo, descubrió tres cruces, las rescató y las llevó ante la reina. Para discernir cuál de ellas fuese la de Cristo, y evitar su confusión con las de los dos ladrones, la emperatriz mandó que las tres fuesen colocadas en un lugar público, en medio de la ciudad; santa Elena esperaba confiadamente que de algún modo maravilloso hubiera de manifestarse la gloria del señor. No quedó defraudada, porque a la hora de nona, pasó por la plaza en que se hallaban expuestas las tres cruces un cortejo fúnebre formado por numerosas personas que acompañaban el féretro de un joven al que llevaban a enterrar. Judas detuvo a los portadores del difunto e hizo que el cadáver fuese depositado sucesivamente sobre las tres cruces. Colocado el cuerpo del muerto sobre la primera y sobre la segunda cruz, no ocurrió nada; pero, en cuanto lo pusieron sobre la tercera, el difunto inmediatamente resucitó."*<sup>63</sup>

Esta última versión, extraída de la Leyenda Dorada, sería la que mejor explicaría la obra de *Santa Elena*, donde se aprecia a la santa con su corte frente al joven resucitado por el efecto de la milagrosa cruz de Cristo.

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

En el cuadro se pueden identificar dos grupos de figuras que tienen como fondo un paisaje natural y una fortaleza. Encabezando el grupo de la mitad derecha del cuadro se sitúa la figura de Santa Elena y el emperador Constantino, seguidos por los que parecen ser miembros de su corte y algunos soldados con lanzas y alabardas. En la mitad izquierda del lienzo, destaca en un primer lugar un hombre joven sobre una camilla que se alza aferrándose a la cruz, la cual a su vez es sostenida por un sayón, junto a él aparece otro hombre de mayor edad, y todos ellos están precedidos por una serie de soldados provistos de lanzas y alabardas.

En cuando a la emperatriz Elena, ésta ha sido representada como una mujer joven, en vez de cómo un mujer de avanzada edad como la describían las fuentes cuando realizó el viaje a Tierra Santa. Se sitúa arrodillada y con las manos unidas sobre el pecho en actitud de rezo, ante el milagro que está presenciando de la resurrección de un muerto por el efecto de la Vera Cruz. Es representada como una mujer joven de tez muy clara y cabellos rubios. Muestra cejas fijas, ojos almendrados y oscuros, nariz larga y recta, y boca y mentón pequeños. Porta una corona dorada sobre su cabeza y viste una capa imperial de color azul y bordes de piel de armiño, sobre éste se coloca un collar con medallón dorados, y bajo la capa viste un vestido rosáceo de orla y bordados dorados.

Por su parte, el emperador Constantino aparece arrodillado, con su rodilla izquierda avanzada, la mano izquierda sobre el pecho y la derecha abierta en dirección al milagro.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*. Vol. 1. Traducción del latín, Fray José Manuel Macías [1ª ed. en "Alianza forma", 4ª reimp.] Madrid: Alianza, 1990-1992. Pág. 292.

Ha sido igualmente representado como un hombre joven, imberbe y de tez clara pero algo más oscura que la de su madre y pelo castaño oscuro. Presenta ojos grandes, nariz puntiaguda, boca y barbilla pequeñas, y mandíbula pronunciada. Constantino porta una corona de laurel sobre su cabeza (símbolo de la victoria) y viste una capa imperial roja con orla de piel de armiño y bajo la capa parece portar una coraza metálica. Además es visible bajo su capa la empuñadura dorada de su espada.

Detrás de las figuras imperiales se coloca un nutrido grupo de personas, que se podrían identificar como miembros de la corte imperial. Justo detrás del emperador Constantino, se sitúa un niño rubio, que parece asomarse por detrás del emperador para ver el milagro del resucitado y que se tapa en parte con su capa roja. Quizás este niño pueda identificarse como uno de los tres hijos del emperador, fruto de su matrimonio con Fausta: Constantino II, Constante o Constancio II<sup>64</sup>, posiblemente se trate del primero, ya que fue el que alcanzó mayor poder.

Una veintena de personajes, masculinos y femeninos, completan el cortejo imperial, su indumentaria muestra un claro anacronismo, ya que muchos de ellos visten corazas metálicas y gola en algún caso. Por lo tanto parecen representar una corte de la Edad Moderna, más que una que vivió en el siglo IV. En planos posteriores, se aprecian otras figuras, ataviadas con cascos, alabardas y lanzas, que parecen representar los soldados de la escolta imperial.

En la mitad izquierda del cuadro, se sitúa otro grupo de personajes, el primero de ellos se podría identificar con el joven que había muerto pero que resucita al contacto con la verdadera cruz de Cristo. Se trata de un hombre joven de cabellos oscuros. En su rostro se puede leer el gesto de admiración hacia la milagrosa cruz que lo ha hecho resucitar y a la cual se aferra con su mano derecha, mientras que extiende el brazo izquierdo hacia el otro lado. Viste un camisón blanco, entreabierto en su parte alta, dejando ver parte del pecho y también son visibles sus piernas y pies desnudos. Aparece sentado sobre una camilla de madera, donde seguramente estaba siendo trasladado al cementerio.

También en el primer plano, se sitúa junto al joven resucitado otro personaje, que se podría identificar con Judas, el judío que confesó a Santa Elena el paradero de la Vera Cruz. Esta figura se representa como un hombre de avanzada edad, con barba blanca, pero al cual apenas se le puede ver el rostro porque ha inclinado su cabeza hacia abajo para observar al joven que ha resucitado. Además para enfatizar su asombro coloca los brazos separados hacia los lados y las manos abiertas. Porta un sombrero negro rodeado de un turbante blanco y una túnica marrón oscura que le tapa hasta prácticamente las rodillas, donde se deja entrever parte de la pierna y un borceguí rojo y blanco.

Junto al joven resucitado se yergue la Vera Cruz, una cruz latina de gran envergadura, realizada con listones de madera tallada y recta. La cruz es sostenida por un hombre joven, de cabellos largos y morenos, que viste camisa blanca, sayo verde y calzas rojas. Sostiene la cruz con ambas manos mientras inclina la cabeza hacia abajo para mirar cómo ha resucitado el joven muerto.

Detrás del grupo formado por el resucitado, el judío y el joven son visibles varios soldados que portan lanzas y alabardas, seguramente formando parte del mismo ejército del emperador Constantino.

El conjunto de cierra en la parte alta y central del cuadro con la presencia de un angelote que parece haber descendido de los cielos para presenciar el milagro. El angelote se representa como un niño pequeño y regordete, de cabellos rubios, y se coloca inclinado hacia adelante y con sus alas extendidas, como si estuviese planeando para descender. Está semidesnudo, ya que sólo presenta una especie de paño lila alrededor de la cintura,

<sup>64</sup>LARA MARTÍNEZ, M. y L. *Op. Cit.*

el resto de la tela se queda ondeando al viento, mostrando numerosos pliegues. Entre sus manos porta una especie de ofrenda, consistente en una rama provista de hojas verdes y flores rosas y rojas.

Esta escena tiene como fondo un paisaje natural y una fortaleza. La fortificación se inicia, en el lado derecho del cuadro, con el arranque de un arco y continúa con un lienzo de muralla construida a base de sillares, con torres de planta cuadrada que se adelantan sobre del muro. La muralla se une al fondo con una puerta (colocada de forma perpendicular) con arco de medio punto y remate almenado, que aparece abierta. La muralla parece continuar más allá de la puerta y por detrás de ella se divisa una torre y varios edificios. La ciudad amurallada que se muestra representa probablemente a Jerusalén. Ésta se sitúa junto a terreno en vaguada, en cuya parte inferior se puede apreciar una fosa (quizás fuese la que habían excavado para desenterrar la Santa Cruz) y junto a ella parece identificarse a varias agrupaciones de soldados en formación. Esta parte es visible porque se sitúa en el centro del cuadro y el artista ha dejado esta parte libre de personajes secundarios que se sitúan en los laterales. En la zona izquierda del lienzo se extiende un paisaje montañoso, que muestra montañas más elevadas a medida que se acercan al extremo izquierdo del cuadro. Este paisaje cierra en su parte alta con un cielo celeste salpicado con algunas nubes blancas, y en tono rosáceo aquellas más cercanas al horizonte, como si estuviese comenzando el atardecer.

Respecto a la composición del cuadro, a pesar del gran número de personajes que la componen, no muestra una gran complejidad. Como se ha venido diciendo, el artista ha creado dos grupos de personajes, que ha colocado a izquierda y derecha respectivamente, y que aparecen separados por un estrecho espacio. La apertura de separación, que se hace más ancha a medida que tiende hacia la parte alta, muestra el paisaje de un valle y especialmente la fosa de donde posiblemente se ha extraído la Vera Cruz. Por otra parte, la muralla de la fortificación de la derecha se compensa con las montañas que se agrupan en el lado izquierdo, al igual que los dos grupos de personajes equilibran la composición al colocarse uno enfrente de otro.

Para marcar la diferencia de los planos el pintor ha colocado a las figuras en escalera, situándose Santa Elena y el emperador arrodillados en la parte baja y central del lienzo y los personajes de su corte, a mayor altura tras de ellos, hasta llegar a los soldados que portan las lanzas, y que apenas son visibles. De igual modo ocurre con el grupo del milagro de la izquierda, cuya ascensión sólo se ve rota por la verticalidad de la Santa Cruz. Por otra parte, las líneas de la perspectiva que marcan el lienzo de la muralla, el brazo horizontal de la cruz y los listones de la camilla del resucitado, conducen todos ellos al punto de fuga, que se sitúa en la puerta abierta de la ciudad de Jerusalén.

En el cuadro en general se aprecia una luz heterogénea, el principal foco de luz parece provenir de un punto en el cielo, que se sitúa junto a la Vera Cruz, aunque no se aprecian grandes contrastes lumínicos. Si bien es cierto que la parte alta, donde se muestra un cielo celeste y nubes blancas, se aprecia una mayor claridad, mientras que en la parte baja del lienzo se acentúa la oscuridad provocada por las sombras de las figuras.

En lo referido al color, el artista ha usado una amplia paleta cromática, si bien predominan los colores tierra, también se advierten tonalidades rosáceas y grises, un rojo intenso en varios puntos del cuadro, como por ejemplo en la capa de Constantino, que lo hace destacar más aún entre el gentío, y azules como la capa de Santa Elena.

Éste último color se ha realizado usando azul de Prusia, como se ha constatado mediante los análisis químicos de pigmentos efectuados en el Iaph, lo cual supone un dato muy importante respecto a la cronología de la obra. El citado pigmento fue descubierto a principios del siglo XVIII siendo su uso generalizado a partir de 1750. En Andalucía está documentado su empleo entre 1720-30 en las obras del pintor Domingo Martínez (1688-

1749) como por ejemplo el conjunto decorativo de la Capilla del antiguo colegio de San Telmo realizado en 1724, restaurado recientemente en el IAPH.<sup>65</sup>

Por lo tanto este dato retrasa la fecha de ejecución de la obra que desde el siglo XIX se le había venido asignando procedente de los inventarios de 1845 y 1846 del Museo de Pinturas Jaén, en ambos se dice que es de Escuela Española y se menciona como autor de esta obra a "Castillo"<sup>66</sup>. Los estudios más recientes sobre la obra, realizados por el profesor Pedro Antonio Galera Andreu, concluyen que ese apellido hace referencia al pintor cordobés Antonio del Castillo, cuya pintura le parece más afín que la del pintor sevillano Juan del Castillo. No obstante, el profesor no ve tan clara esa atribución, es más, opina que en la obra intervinieron dos manos diferentes o bien la de un maestro y su taller.<sup>67</sup>

Antonio del Castillo y Saavedra (1616-1668) fue el pintor barroco más destacable en Córdoba durante el siglo XVII, teniendo una importante repercusión en otros artistas de su tiempo y de los siglos posteriores.

## 2.7. CONCLUSIONES

Como conclusión, se puede decir que la pintura *Santa Elena*, procedente de algún edificio religioso desamortizado en el siglo XIX, fue realizada por un pintor anónimo probablemente a partir del primer tercio del siglo XVIII y no en el siglo XVII por Antonio del Castillo, como se había catalogado hasta la fecha.

En primer lugar, porque aunque no se ha encontrado ningún documento que haga referencia a la institución religiosa para la que fue encargada sí consta en los inventarios realizados en 1844 y 1846 por la Comisión de Monumentos de Jaén en el contexto de la desamortización.

En segundo lugar, porque mediante el estudio estilístico comparativo no se han encontrado similitudes con la producción del pintor Antonio del Castillo.

Y por último, porque a través de los métodos químicos de examen y el estudio de correspondencia de capas policromas, se ha podido constatar que el manto de la figura de Santa Elena está realizado con el pigmento conocido como azul de Prusia, cuyo uso en Andalucía está documentado en la década de los años 20 del siglo XVIII.

---

<sup>65</sup> Matteini M.- Moles, A., Trad. Bruno, E. y Lain: La química en la restauración, Nerea 2001. P.58.

<sup>66</sup> CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 472-487.

<sup>67</sup> GALERA ANDREU, P.A. "Tres cuadros barrocos en el Museo Provincial de Jaén". *Los jueves del Museo/ 92*: (del 6-2-92 al 18-6-92) Artículo nº 8. Jaén: Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Jaén, 1992.

**Notas bibliográficas y documentales:**

- AA.VV. *Antonio del Castillo y su época*: [catálogo de la exposición] Iglesia de la Merced. Diputación Provincial de Córdoba, 1986.
- AA.VV. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- AA.VV. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2005.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D. "Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista". *UNED Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hª del Arte, t. 17, págs. 13-59, 2004.
- BÉNÉZIT, E. *Dictionary of artists*. Paris: Librairie Gründ, 2006.
- CAMÓN AZNAR, J. *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis: Historia general del arte Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- CHICHARRO CHAMORRO, J. L. "Alfredo Cazabán y el Patrimonio Histórico de Jaén". *Revista Mus-A*. Año I, nº3. Págs. 138-141. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, abril 2004.
- CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.
- DE LA VORÁGINE, S. *La Leyenda Dorada*. Vol. 1. Traducción del latín, Fray José Manuel Macías [1ª ed. en "Alianza forma", 4ª reimp.] Madrid: Alianza, 1990-1992.
- DUCHET-SUCHAUX, G. *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- EISMAN LASAGA, C. "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 142. Págs. 129–146. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1990.
- EISMAN LASAGA, C. "Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos". *Revista Códice*, año 6º, nº 7. Págs. 23–42. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 1991.
- EISMAN LASAGA, C. *La pintura giennense del siglo XIX: los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén: Estudiante, 1992.
- GALERA ANDREU, P.A. "Tres cuadros barrocos en el Museo Provincial de Jaén". *Los jueves del Museo/ 92*: (del 6-2-92 al 18-6-92) Artículo nº 8. Jaén: Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Jaén, 1992.
- GARCÍA DE LA TORRE, F. y AA.VV. *Córdoba y su provincia*. Sevilla: Gever, 1986.
- GARCÍA DE LA TORRE, F. y AA.VV. *En torno al Barroco: fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*: [catálogo de la exposición] Córdoba, 2005.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. "Museo de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Págs. 25-42. Jaén: Sección Primera del Instituto de Estudios Giennenses, 1971.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, J.C. "La biblioteca del agustino huelmense exclaustro Pr. Diego José de Rejas". *Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*. Págs. 109-118. Jaén: Instituto de Estudio Giennenses. Elucidario. Nº 4 (Septiembre 2007).
- LARA MARTÍNEZ, M. y L. "Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo". *Revista Comunicación y Hombre*, nº3. Págs. 39-50. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2007.
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*, tomo dedicado a Jaén (reproducción facsímil). Valladolid: Ámbito Ediciones, 1988.
- NANCARROW TAGGARD, M. y NAVARRETE PRIETO, B. *Antonio del Castillo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. *Inventario de los legajos de las Comisiones Provinciales y de la Comisión Central de Monumentos Histórico-Artísticos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca. Madrid, 2001 (con correcciones a enero de 2009).

- PALENCIA CEREZO, J. M. "El Museo de Bellas Artes de Córdoba y Antonio del Castillo (1985-2005)". *Revista Mus-A*. Año IV, nº7. Págs. 128-132. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, diciembre 2006.
- PALENCIA CEREZO, J. M. y GARCÍA DE LA TORRE, F. *Museo de Bellas Artes de Córdoba: guía oficial*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2003.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 / Volumen 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos: de la A a la F. Tomo 2 / Volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *El Arte Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas. Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VII. Sevilla: Gevers, 1991.
- VALVERDE MADRID, J. "Nuevos datos sobre el pintor Antonio del Castillo". *Boletín de Bellas Artes*, nº4. Págs. 195-260. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1976.
- ZUERAS TORRENS, F. *Antonio del Castillo: un gran pintor barroco*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1982.

**Páginas web:**

<http://pintura.aut.org/> (Consulta 27/12/09)

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/> (Consultas 11/12/09-29/12/09)

## **CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.**

### **1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.**

#### 1.1. BASTIDOR

##### 1.1.1. Datos técnicos.

La estructura, soportante del lienzo, es de madera de pino, con sección rectangular y aristas vivas. Está formada por seis piezas y sin cuñas, conformadas por dos travesaños horizontales y el resto de estructura perimetral. El tipo de unión de estos listones es a media madera machihembrada, mientras que para los travesaños se utiliza un ensamble de caja y espiga también machihembrado. Las medidas de los listones perimetrales son: 320 x 236 cm con una sección de 5,4 x 3,5 cm. La de los travesaños es de 246 cm con una sección de 6 x 2 cm (Fig. II. 2).

El bastidor conserva el sistema de anclaje a la pared y consiste de una pieza de forja de forma poligonal, anclada con tres clavos.

Encontramos en el lateral izquierdo una etiqueta con el siguiente texto: *Museo Provincial de Jaén. N° de registro 634 A.B.* (Fig. II. 3).

##### 1.1.2. Intervenciones anteriores.

El bastidor actual reemplaza al original, posiblemente sustituido en el momento en el que se amplían sus medidas con los añadidos que simulan el marco de la obra (Fig. II. 8). No hay constancia documental del momento en que se realizó dicha intervención, pero parece probable que se hiciera en el traslado que sufre la obra al Hospicio de Hombres, entre 1846 y 1883. Los motivos de dicha transformación, se desconocen, aunque es fácilmente justificable por adaptación a un nuevo espacio.

##### 1.1.3. Alteraciones.

Las alteraciones a este nivel son muy elevadas. Presenta suciedad generalizada, deyecciones y acumulaciones de polvo localizados sobre todo en la zona inferior del cuadro. El bastidor llega sin el sistema de expansión de cuñas y con una insuficiente sección, para la conservación de una obra de este formato. Los cantos de los listones tienen las aristas vivas, sin redondear.

Además se observa inestabilidad en los ensambles perimetrales, con rotura y pérdida de piezas en los machihembrados de las dos esquinas superiores. También son visibles las grietas, pérdidas de nudos y fisuras del material lignario. Los travesaños presentan torsiones y alabeos (Fig. II.2).

##### 1.1.4. Conclusiones.

Se decide eliminarlo y sustituirlo por otro nuevo, por dos motivos: Por su mal estado de conservación, ya que no ejerce su función principal de sustentación del soporte textil. Y por devolver a la obra sus dimensiones originales, una vez tomada la decisión de suprimir todos los añadidos.

## 1.2. SOPORTE

### 1.2.1. Datos técnicos.

La confección del soporte textil es de una gran complejidad, ya que está realizada por la unión de diferentes fragmentos (Fig. II. 5). La estructura central y de mayor tamaño, está compuesta por tres piezas unidas entre sí por una costura transversal, denominada *punto de sábana* (Fig. II. 6). Sus medidas son irregulares; de la parte inferior a la superior, son las siguientes: primer paño: 196 x 109 cm; segundo paño: 196 x 111 cm; tercer paño: 196 x 110 cm. A su vez se encuentran otros ocho fragmentos más pequeños y de distintas dimensiones, distribuidos: siete en los laterales y otro más, en la parte superior, formando una banda (todos estos se consideran originales). Es curioso observar como en estos añadidos laterales se produce un corte para hacerlos coincidir con las costuras centrales, a excepción del lateral superior izquierdo, que a su vez, está seccionado en otras dos: una de 97,5 cm y otra de la que sólo se conserva un pequeño fragmento de 3 cm, el resto se ha perdido. Lo mismo ocurre con la banda superior, que disimulada en el reverso, sólo se ha conservado un trozo de las siguientes medidas: 156 cm y 6 cm (h x a) (Fig. II. 4).

El resto de los fragmentos, que se describen a continuación, se han considerado añadidos posteriores, para la simulación de un marco. Así, en los cuatro lados del perímetro se hallan cuatro piezas más, unidas entre sí, con una costura de la misma tipología que la anterior. Las medidas de las laterales coinciden con el largo total de la obra: 344 cm, mientras que el ancho oscila entre 15 y 13 cm. La tira añadida de la parte superior tiene el mismo ancho que la obra y su altura es de 4 cm. Por último, las medidas del añadido en la zona inferior, son: 248 x 14 cm (Fig. II. 4).

La tipología del tejido en todos los fragmentos es Tafetán, sólo se ha encontrado una diferencia en el número de hilos de la trama y de la urdimbre, entre las bandas más externas, consideradas no originales, del resto de las piezas que conforman el cuadro. En la primera dispone de diez hilos en su trama y once en la urdimbre, sin embargo, en los otros se han contado nueve hilos en su trama y otros nueve en su urdimbre. El tipo de fibra es lino, según la microfotografía de fibras realizadas por el equipo de laboratorio del IAPH.

Durante el proceso de intervención se han encontrado restos de un engasado cuya función debió ser el refuerzo de las costuras. Dicho testimonio sólo se ha encontrado en las costuras centrales y laterales a éstas, no así, en las limitrofes (Fig. II. 7).

### 1.2.2. Intervenciones anteriores.

Desde el primer contacto con la obra, llama la atención los numerosos testimonios de intervenciones anteriores. Por el reverso destacan los añadidos laterales más extremos, cosidos al original unos cuatro o cinco centímetros (las medidas son variables) hacia el interior de la orilla, quedando solapada y oculta, en el reverso del cuadro, una parte de la pintura original (Fig. II. 9). Lo mismo ocurre en la zona inferior y superior, ocultas en principio por el papel kraft y por el bastidor.

Como es lógico con todos estos añadidos, las medidas longitudinales y transversales se amplían, salvo en la superior, donde por el contrario, se reduce, aunque sea en unos pocos centímetros. De este modo, la tira descrita en el apartado anterior, de unos 4 cm, solapa la original de 6 cm, quedando ésta disimulada en el reverso, entre el lienzo y el bastidor, por lo que no se descubre hasta el comienzo de la intervención.

Por el anverso, se encuentra una nueva evidencia de manipulación en la obra, ésta consiste en la ornamentación de un "marco", formado por seis listones clavados sobre la pintura. Éste está pintado directamente sobre la madera, de manera torpe y burda, integrado en el resto de "marco decorativo" que cubre los añadidos y parte de la policromía original, como se describe más adelante (Fig. II. 8).

En el reverso, se han contado cincuenta y ocho parches en total, cincuenta y tres de tela y otros cinco de papel. Todos son de materiales reutilizados; lino, papeles de periódico, papel kraft, restos de retales textiles, etc. En la zona inferior, la tercera parte del total de la obra está cubierto por un gran pliego de papel kraft encolado, que cubre doce de los parches mencionados, todos de tela, aunque también se han encontrado restos de papeles de periódico que no se pueden cuantificar, ya que salen adheridos al retirar el mencionado papel. El adhesivo utilizado para todo ello, parece ser cola proteica (Fig. II. 15).

### 1.2.3. Alteraciones.

El soporte presenta abolsamientos por falta de tensión. Además, son muy llamativas las deformaciones provocadas por la adhesión en el reverso del papel kraft, localizadas en el tercio inferior del cuadro (Figs. II. 10, 11 y 12). También se observan distorsiones inducidas por la tensión del adhesivo empleado en los refuerzos de parches. De ellos, destacar el localizado en el pecho del personaje que porta la Cruz.

En general, todo el lienzo está muy debilitado (Figs. II 13 y 14). Además existen en la obra numerosos desgarros y roturas enmascaradas por los repintes, lo que explica la abundancia de parches en el reverso. El porcentaje aproximado de estas pérdidas representan un total de un 5%.

Hay que destacar también, la suciedad generalizada que presenta todo el reverso; con pisadas; depósitos de engrudo, procedentes del adhesivo de los parches; manchas de humedad y acumulación de polvo, localizado sobre todo, en la parte inferior, entre la tela y el bastidor (Fig. II. 2).

### 1.2.4. Conclusiones.

Es sorprendente el entramado de piezas que se utilizaron para conformar el soporte de la obra original. Por un lado, tres piezas de mayor tamaño en la zona central y por otro, otras siete más pequeñas a cada lado, además de la banda superior. Técnicamente esto es innecesario, ya que existen en el mercado anchos de lino suficiente para satisfacer la dimensión total. Por ello, esta estructuración pone en evidencia una improvisación del autor, en el momento de la ejecución (modificación del tamaño por motivos desconocidos), o el aprovechamiento de retales para la elaboración del soporte pictórico. Desde el examen organoléptico impacta los numerosos testimonios que han llegado de intervenciones a lo largo de su historia material. No existe documentación que recoja el momento de dichas actuaciones, sólo podríamos hablar de hipótesis según los datos recogidos por el equipo de historiadores, ahora bien, lo que es evidente, es que todas ellas tienen una característica común: delatan una técnica deficiente.

En teoría, cabe la posibilidad de que la primera intervención fuera la modificación de tamaño, para adaptarla a una nueva ubicación. Esto lo enmarcaría en el traslado de la obra al Hospicio de Hombres, entre 1846 y 1883. Los datos que se han encontrado, a este nivel, para afirmar que esta intervención es posterior a la creación de la obra son: por un lado, la utilización de un textil diferente al original, y por otro, el hecho de que el refuerzo de las gasas, en las costuras, no se ha encontrado en las uniones de estos añadidos.

Las restantes intervenciones son el resultado de la mala conservación de la obra, a ellas responden todos los parches encontrados en el reverso. La variedad de los materiales utilizados para dicho fin, hace pensar que no son coetáneas en el tiempo, sino que responden a actuaciones puntuales.

Como testimonio documental son muy importantes los fragmentos de periódico que se encontraron en el reverso, para recoger pistas en la datación de estas actuaciones. En ellos no se encontraron fechas, pero se pone sobre la pista del nombre de un entrenador: *Enrique Ales*. Esto se puso en conocimiento del equipo de historiadores para iniciar la investigación, de lo que se concluyó que la noticia podría ser del año 76 (año en el que el cuadro ingresa en el Museo). Esto es un dato significativo para encuadrar unas de estas intervenciones alrededor de estos años (Fig. II. 28).

### 1.3. PELÍCULA PICTÓRICA

#### 1.3.1 Datos técnicos.

La película pictórica se asienta sobre una capa fina de preparación, coloreada en tonos pardos claros. La técnica empleada son pigmentos aglutinados con aceite (óleo). Su ejecución responde a la superposición de capas, creando los diferentes planos de la composición. Para ello utiliza variados recursos pictóricos, que van desde las veladuras, hasta los empastes cargados de materia.

#### 1.3.2. Intervenciones anteriores.

A nivel del estrato pictórico son muy generosos los testimonios de estas actuaciones, prueba de ello son los numerosos repintes, fácilmente identificables a simple vista, por toda la obra sobre todo en las uniones de costuras y en las faltas de soporte (Fig. II. 17, 18 y 19). En estos retoques se utilizó, en primer lugar, un estuco para cubrir las lagunas del estrato de preparación. Éste se colorea de diferentes tonos, según la zona a reparar, con tonalidades anaranjadas, pardo oscuro, amarilla y blanca. Al mismo tiempo, varían también en dureza. Su aplicación es burda, de gran espesor y cubre gran parte del original (Fig. II. 22). En segundo lugar, se emplea nuevamente la técnica del óleo para colorearlos, intentando imitar los trazos originales y enmascarando nuevamente otra parte de la pintura original.

Igualmente pródigos son también otros retoques o pinceladas aplicadas directamente sobre la capa pictórica.

Las bandas con las que se amplían el tamaño del lienzo, coinciden con la decoración de una serie de franjas que imitan, con una técnica torpe y tosca, la moldura de un marco de escaso interés pictórico. Debajo de esta pintura no se ha encontrado original y sin embargo, en la zona superior e inferior, esta simulación rebasa el límite de las costuras y cubre unos 10 cm la policromía original. Es de agradecer, que a pesar del empleo de una técnica tan rudimentaria, el autor de estos añadidos, haya tenido el acierto de no mutilar el original y lo conservara en el reverso.

Los repintes hallados sobre las costuras anteriores son de la misma naturaleza y denotan la misma técnica que los ya descrito en el resto del cuadro. Son estucos de tonos pardos y la técnica pictórica es también el óleo.

### 1.3.3. Alteraciones.

Se dan por toda la superficie, cuarteados de poca cuantía, salvo en las zonas inferiores y en las uniones de costuras donde son más acusados, provocando el incipiente levantamiento de cazoletas.

Se aprecian pequeños desgastes repartidos por toda la geografía de la obra, especialmente destacable, por su tamaño, es el localizado en la parte superior izquierda (Fig. II. 1).

Todos los repintes anteriormente citados han virado su tonalidad, creando distorsiones que no dejan hacer una correcta lectura de la obra. Al mismo tiempo, éstos enmascaran grandes pérdidas del estrato pictórico original, de las que destacamos toda la franja inferior, cubierta por el repinte del marco, un fragmento de la corona de Santa Elena, y otra gran pérdida en el pecho del personaje que porta la Cruz.

Por otro lado, son sorprendentes, por su cuantía, las pequeñas y minúsculas lagunas de los dos estratos pictóricos; preparación y policromía, repartidas por todo el soporte. Éstas pasan desapercibidas a simple vista, pero con luz transmitida se hacen mucho más visibles y se toma conciencia de la gravedad de esta patología (Fig. II. 13 y 14).

### 1.3.4. Conclusiones

Es indudable el deterioro estético que ha sufrido la obra a lo largo de su historia material por la suma de todas las intervenciones y modificaciones que ha sufrido.

La ejecución "chapucera" de la emulación del marco integrado en el lienzo, comprime la composición hasta el punto de ocultar parte del original, en detrimento del valor artístico de la obra. El motivo de dicha actuación se desconoce, aunque como ya se ha explicado, se mantiene la hipótesis de que se ejecutara cuando se trasladó al Hospicio de Hombres (entre 1846 y 1883). Para ratificar esta teoría, hay que añadir un dato importante, el hallazgo de amarillo de cromo (muestra estratigráfica EV-2) en estas zonas, que es un pigmento sintético que se fabrica a partir de 1818.

Los repintes hallados sobre las costuras de estos añadidos son de la misma naturaleza que el resto, por lo que se suponen posteriores a la anterior intervención y responden, probablemente, a intervenciones puntuales.

Para devolver a la obra su lectura original se decide eliminar todas las modificaciones e intervenciones posteriores que se encuentra sobre ella.

## 1.4. PELÍCULA DE PROTECCIÓN

### 1.4.1. Datos Técnicos.

Según el análisis estratigráfico se ha detectado un barniz de tipo oleoso-resinoso, mezcla de una resina de conífera con aceite de linaza.

### 1.4.2. Intervenciones posteriores.

Sobre esta película se aplican los repintes ya mencionados, que enmascaran este estrato. Además hay zonas donde se aprecian pátinas de barniz coloreado o betún para oscurecer las zonas que interesan. El momento de su aplicación se desconoce (Fig. II. 20).

#### 1.4.3. Alteraciones.

La obra posee un velo amarillo provocado por la oxidación del barniz, además de suciedad generalizada por toda la superficie. A todo esto hay que añadir las alteraciones y enmascaramientos, descrito en el apartado anterior.

#### 1.4.4. Conclusiones.

Ante todas las intervenciones que ha sufrido, son importantes las patologías que presenta en este último nivel. El enmascaramiento es generalizado, por los repintes, a lo que hay que sumar el deterioro inevitable por la oxidación de los materiales, las capas de suciedad y polvo adherido a la superficie.

## **2. TRATAMIENTO.**

### 2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

El método de trabajo en esta intervención de conservación-restauración se ha materializado en dos fases: la cognoscitiva y la operativa.

Previamente a la intervención se comenzó con la fase cognoscitiva, realizando los estudios previos pertinentes antes de comenzar los tratamientos. Mediante el reconocimiento organoléptico, la realización de toma de datos y estudios, la extracción de muestras y el análisis de los distintos estratos, se han determinado los agentes de deterioro, las intervenciones realizadas con posterioridad a la ejecución del artista y su historia material.

Para ello se ha contado con un equipo interdisciplinar compuesto por historiadores, químicos, biólogos, fotógrafos y restauradores; que mediante la aplicación de los medios y técnicas analíticas necesarias, han obtenido los datos precisos, que han determinado un diagnóstico riguroso de conservación general de la obra y la planificación de la intervención realizada.

La fase operativa es la propia intervención, en el transcurso de la cual hemos obtenido datos que han podido modificar la propuesta de tratamiento inicial, y cuyo fin último es la puesta en valor de la obra en curso.

Los criterios básicos de la intervención según la normativa de conservación-restauración han sido:

- Respeto absoluto al original, sin falsearlo ni añadir, salvo las pérdidas esenciales, para devolverle su unidad y valor original.
- Conservación y mantenimiento antes que intervención.
- Reversibilidad en materiales y procesos.

Los criterios específicos de esta intervención han sido:

- Conveniencia de una restauración integral. No solo teniendo en cuenta una finalidad conservativa, sino también su puesta en valor, que ha transformado el recurso patrimonial en producto cultural. Nos hemos ocupado tanto de la interpretación o tratamiento conceptual, como del tratamiento físico del recurso patrimonial, íntimamente conectado con la conservación.

- Utilización de tratamientos y materiales totalmente reversibles y que no provoquen reacciones indeseadas futuras.
- Eliminación de intervenciones anteriores del soporte. Retirada de los innumerables parches textiles o de papel. En este punto se decide también la supresión de los añadidos que imitan o falsean la existencia de un marco. Esta decisión se toma en connivencia con el equipo de historiadores y una vez que se demuestra, por el número de trama y urdimbre que los lienzos son diferentes. A esto se añaden los siguientes motivos para aseverar esta toma de decisión: El escaso valor artístico de esta intervención, lo que contribuye al empobrecimiento de la obra original y la ocultación de parte del original, lo que se traduce en una mejora ostensible de la composición.
- Una vez devuelta toda la superficie original a la obra, se refuerzan todas las costuras y se realiza un reentelado. Posteriormente el lienzo se monta sobre un bastidor nuevo con la suficiente solidez para soportar una obra de este gran formato.
- Eliminación de intervenciones anteriores en los estratos de preparación y capa pictórica, siempre y cuando esto no suponga un riesgo para la integridad de la película pictórica.
- Reintegración de las lagunas de preparación y color. Para la reintegración cromática se ha optado por un doble criterio: la utilización de la reintegración invisible con punteado en las lagunas de pequeño tamaño, combinada con el rayado vertical, apreciable a media distancia, en las lagunas de mediano y gran tamaño.

Todas las fases de la intervención se han desarrollado en el Taller de Pintura del IAPH. Se ha contado con una plataforma de apoyo para la realización de los trabajos de soporte, con las siguientes medidas: 370 x 250 cm. También se dispuso de un telar metálico de las siguientes medidas de 350 cm de largo por 260 cm de ancho. Para el tratamiento del soporte y movimiento del mismo se utiliza un rulo. Y por último, se dispuso de un andamio de dos cuerpos para facilitar el acceso a toda la superficie del cuadro.

## 2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

### 2.2.1. Tratamientos del soporte.

#### **Limpieza superficial.**

Antes de acometer los trabajos de restauración, se procedió a eliminar el polvo superficial con brochas de pelo suave y aspiradora, tanto en el anverso como en el reverso.

#### **Eliminación del marco o listón.**

Como se ha explicado anteriormente, el cuadro llega con unos listones clavados por el anverso sobre el original, a modo de marco. Se procede a su eliminación con las herramientas necesarias para la extracción de los clavos sin ocasionar daños en el soporte textil.

#### **Eliminación de repintes. Test de eliminación de repintes.**

Debido al espesor de los estucos de los repintes, muchos de ellos ocultando gran parte del original, se decidió su eliminación antes del reentelado, para evitar marcas sobre el estrato pictórico. Se realizó un Test de solubilidad para determinar y ajustar los disolventes apropiados. Finalmente se empleó el gel de Dimetil Sulfósido, ya que sus resultados eran los más óptimos. Al mismo tiempo, se eliminaron los estucos a punta de bisturí hasta descubrir el original, utilizando para ello hisopos humedecidos en agua para reblandecerlos (Fig. II. 21, 22 y 23).

#### **Desmontaje del bastidor.**

Se inició el tratamiento del soporte con la separación del lienzo del bastidor. Para ello se extrajeron todos los clavos, intentando provocar el menor daño posible al lienzo. Este bastidor se desecha por su mal estado de conservación y por la necesidad de cambiar sus medidas. Se elabora otro con las siguientes dimensiones 320 x 236 cm. Éste se fabrica

con los cantos redondeados para evitar el contacto con la tela. Además cuenta con un sistema de expansión de diez cuñas de madera de haya. Al bastidor nuevo y sus cuñas se les ha aplicado una capa de protección de una resina sintética (Paraloid B72) diluida en tolueno (Fig. II. 31).

Debido a las dimensiones de la obra, inmediatamente se trasladó la tela a una plataforma, previamente montada en el lugar de trabajo, sobre la que se llevó a cabo todo el proceso de intervención del soporte.

#### **Protección de la película pictórica mediante facing.**

Para los tratamientos del soporte, es necesario proteger la pintura mediante la aplicación de papel japonés con cola de conejo diluida en agua desmineralizada al 10%, al que se le añade nipagina (fungicida-bactericida), aplicado en caliente y con brocha (Fig. II. 24).

Previamente, se cortaron pequeñas tiras de este mismo papel y se cosieron los desgarros y roturas del soporte con el mismo procedimiento.

#### **Eliminación de los parches y del papel.**

Para trabajar en el reverso, se volvió el cuadro con ayuda del rulo de madera, protegido con muletón y tela para no dañar el lienzo. Debido a la caducidad y cristalización de las colas empleadas para la aplicación de los parches, éstas no oponen ninguna resistencia para su eliminación, a excepción de dos de ellos en los que se tuvo que recurrir a la aplicación de humedad para su reblandecimiento. El resto se hizo en seco despegándolos en diagonal a la trama, colocando un peso sobre el lienzo original.

En el caso del papel también se despegó en seco, ya que su adhesivo había perdido su funcionalidad. Durante este proceso se encontraron numerosos recortes de periódico que fueron apareciendo entre el papel kraft y el soporte textil. Como ya se explicó anteriormente se estudió cada uno de estos fragmentos para encontrar alguna pista, en la datación de dicho proceso (Fig. II. 28).

#### **Eliminación de los añadidos.**

Se comenzó a separar ambos soportes descosiendo poco a poco los hilos que los unían. Para ello se utilizó un bisturí y unas pinzas con las que se iban retirando todos los restos de hebra.

Durante este proceso se descubrió, al eliminar una estrecha tira añadida en el borde superior, una zona que se dejó solapada también en el reverso y que supone un dato importante ya que nos da la medida original del largo del cuadro (Fig. II. 25).

#### **Limpieza del reverso.**

Esta operación se realizó mecánicamente con bisturí, en diagonal a los hilos de la trama y en forma de ajedrezado para compensar tensiones. En general la limpieza se hizo en seco, sólo en zonas localizadas donde existían grandes cúmulos de engrudo se aplicó humedad controlada (Fig. II. 26 y 27).

#### **Engasado de las costuras.**

Para asentar las costuras se plancharon primero con una espátula caliente, controlando el aporte de calor y después, se continuó aplicando peso a unas tiras de gasa de seda transparente (criolina) de 10 cm de ancho, adheridas con cola de conejo al 10% en agua desmineralizada (Fig. II. 29).

#### **Colocación de parches.**

Se repitió el mismo proceso anterior en las roturas y lagunas del soporte original, pero ésta vez, colocando parches del mismo tejido (criolina) y de tamaño superior al deterioro del lienzo.

#### **Montaje del telar.**

Para la realización del reentelado se comenzó por el montaje del telar sobre el que se coloca el lienzo nuevo de lino *Velázquez*. En este caso se empleó un telar metálico de 350 x 260 cm. Antes de colocar la tela nueva, ésta se somete a un proceso de envejecimiento que comienza con el lavado de la misma. Seguidamente una vez seca, se monta en el telar y se tensa por medio de un sistema de apertura en los ángulos a través de una manivela, hasta que la trama y la urdimbre estén rectas y perpendiculares. Se repasó el tejido de nudos e irregularidades para evitar que éstos se marquen en la pintura. Después se marcó el tamaño del lienzo original y se aplicó una mano de cola de conejo al 10%.

#### **Reentelado.**

Se escogió el método tradicional de la gacha, ya que es el que mejor se adapta a las características de la obra y es ampliamente demostrada su eficacia a la hora de eliminar las deformaciones. Este adhesivo está compuesto de harina de trigo, agua desmineralizada, coletta, Trementina de Venecia y nipagina, como fungicida-bactericida. Su aplicación se hace sobre ambas superficies; reverso del cuadro y tela nueva. Debido a sus dimensiones es necesario montar la pintura original sobre un rulo que poco a poco se va desplazando hasta juntar ambas superficies. Para fijarlas se le da presión, comprobando que toda la superficie está bien unida. Seguidamente toda la superficie se plancha aplicando calor controlado, para favorecer el secado del engrudo. Este proceso se repitió tres veces, dejando airear entre ellas. Para facilitar el asentamiento de cazoletas se suministró humedad a la superficie de forma puntual (Fig. II. 30).

#### **Montaje en el nuevo bastidor.**

Antes se eliminaron los papeles de protección con agua caliente y pasadas 24 horas, se comenzó a montar el lienzo en el nuevo bastidor. Esto se hizo en horizontal y se empleó para ello tenazas para tensar la tela y grapadora eléctrica, con grapas de acero inoxidable. Los bordes sobrantes del lienzo se doblan en el reverso sobre el bastidor y se grapan a la madera (Fig. II.31)

#### **Colocación de injerto.**

Como ya se ha explicado anteriormente, existen numerosas lagunas de soporte, pero solo en una de ellas fue necesaria la elaboración de un injerto. Para esto se utilizó tela de lino blanco, se cortó usando para ello un patrón de la laguna y se pegó con Beva film.

### 2.2.2 Tratamientos de la capa pictórica.

#### **Limpieza de la película pictórica.**

Se comenzó por la realización de un test de solubilidad, utilizando el método descrito por el Centro de Intervención del IAPH. Se aplicaron diferentes pruebas para eliminar el estrato de suciedad superficial y los barnices oxidados. La mezcla que dio mejores resultados fue Dimetil Sulfósido y Nitro (3:2). Durante este procedimiento se encontraron otros repintes directamente sobre la capa pictórica, para ello se empleó la misma disolución que para la eliminación de repintes.

Existen restos de barnices coloreados o betunes que no se han podido sustraer del todo, ya que esto podía ocasionar daños en la pintura (Fig. II. 32 a la 38).

#### **Reintegración del estrato de preparación**

Seguidamente se procedió al relleno y enrasado de lagunas con estuco tradicional a base de sulfato cálcico aglutinado en cola animal. Las faltas de este sustrato son muy numerosas y su tamaño es muy variado, van de la más pequeñas (puntos minúsculos), hasta las más grandes, de las que se destacan el borde inferior y las lagunas de la corona de Santa Elena, la del pecho del personaje femenino de atrás de ésta y la del que porta la Cruz. Para la limpieza de los bordes se utilizaron hisopos humedecidos en agua.

**Reintegración cromática.**

La reintegración cromática de la obra, se realiza en dos fases: Primero se entonaron todas las lagunas blancas de estuco con acuarelas, alternando la aplicación a tinta plana en las faltas más pequeñas y rallado vertical, en las de mayor tamaño. A continuación se lleva a cabo el barnizado del cuadro, para lo que se empleó un barniz extrafino aplicado a brocha. La segunda fase comienza con la matización de la reintegración anterior y los desgastes de la policromía, con pigmentos al barniz. El criterio empleado es el punteado invisible y el rallado vertical de las lagunas más grandes, siendo ésta visible a corta distancia (Fig. II. 44 a la 49).

**Protección final.**

Finalmente la protección de la obra se realiza con el mismo barniz extrafino aplicado en spray (Fig. II. 50).

**ANEXO II: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Fig. II. 1



**DATOS TÉCNICOS. Fotografía inicial del anverso.**

Fig. II. 2



**DATOS TÉCNICOS. Fotografía inicial del reverso.**

Fig. II. 3



DATOS TÉCNICOS. Fotografía inicial del reverso con detalle de etiqueta.

Fig. II.4

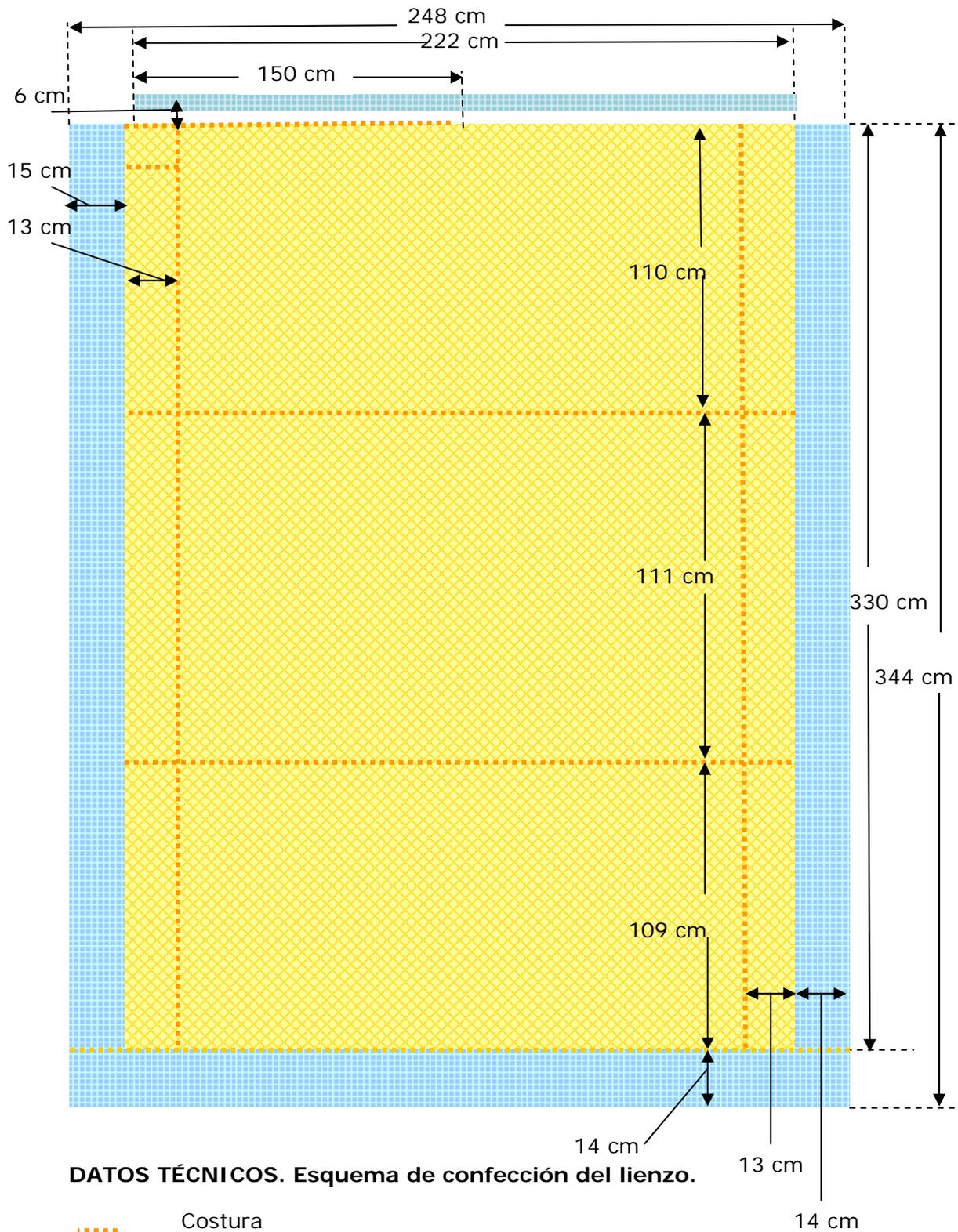
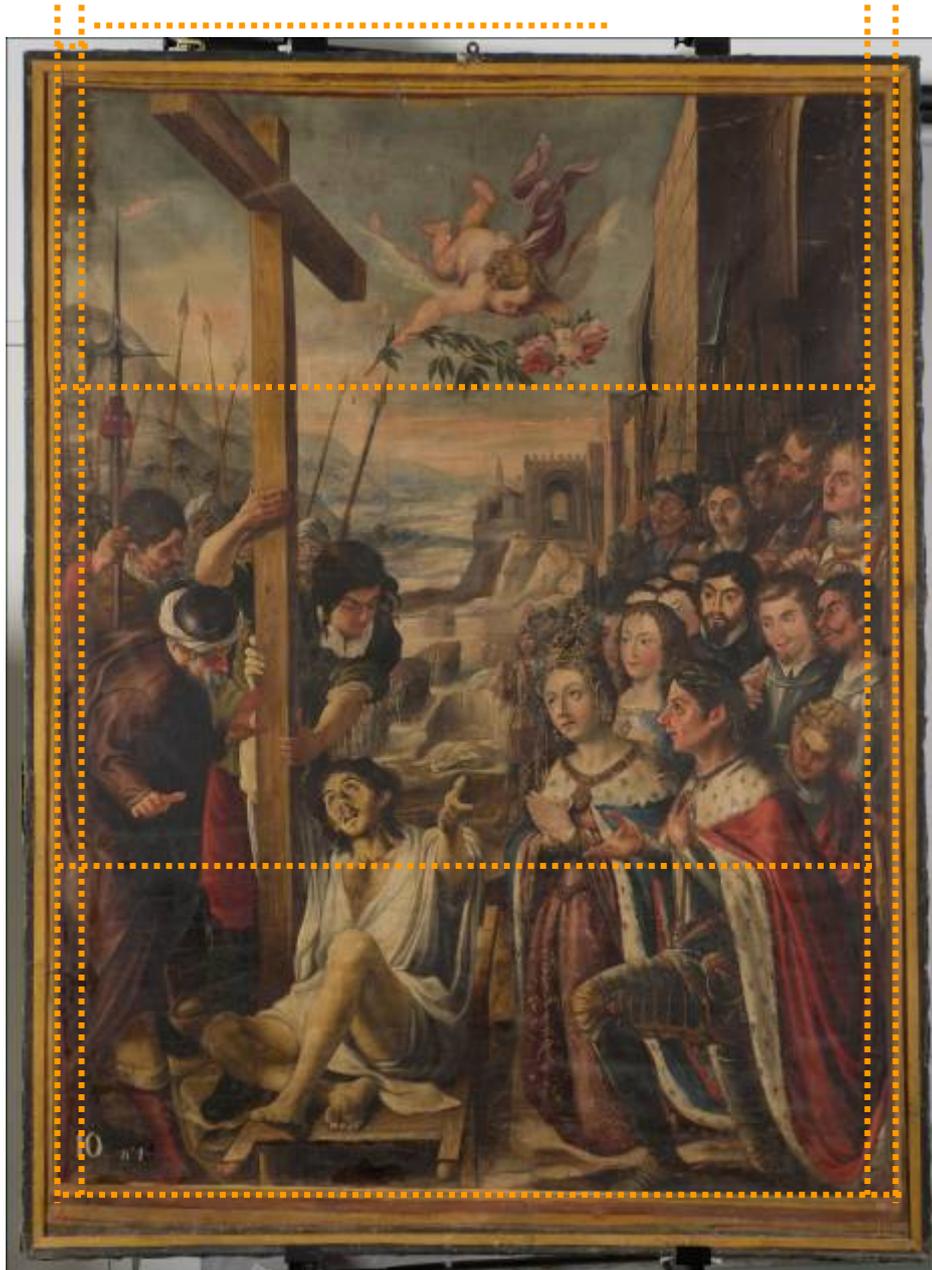


Fig. II. 5

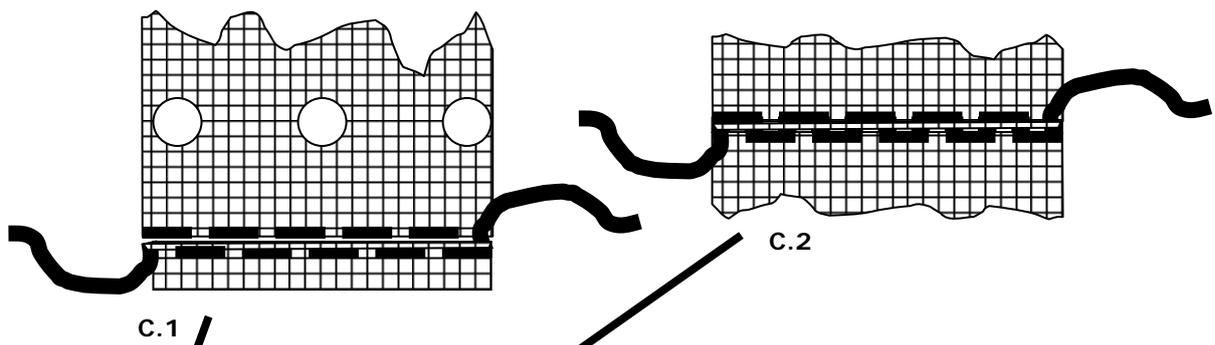


TÉCNICOS. Localización de costuras.

DATOS

----- Costuras

Fig. II. 6



**DATOS TÉCNICOS. Tipo de costura. Punto de sábana.**

- C. 1 Costura que se utiliza en los añadidos.
- C. 2 Costura que se utiliza en las uniones originales.

Fig. II. 7



**DATOS TÉCNICOS.** Detalle de la gasa de refuerzo que se utiliza en las costuras originales.

Fig. II. 8



**DATOS TÉCNICOS. Zonas añadidas.**



Partes añadidas



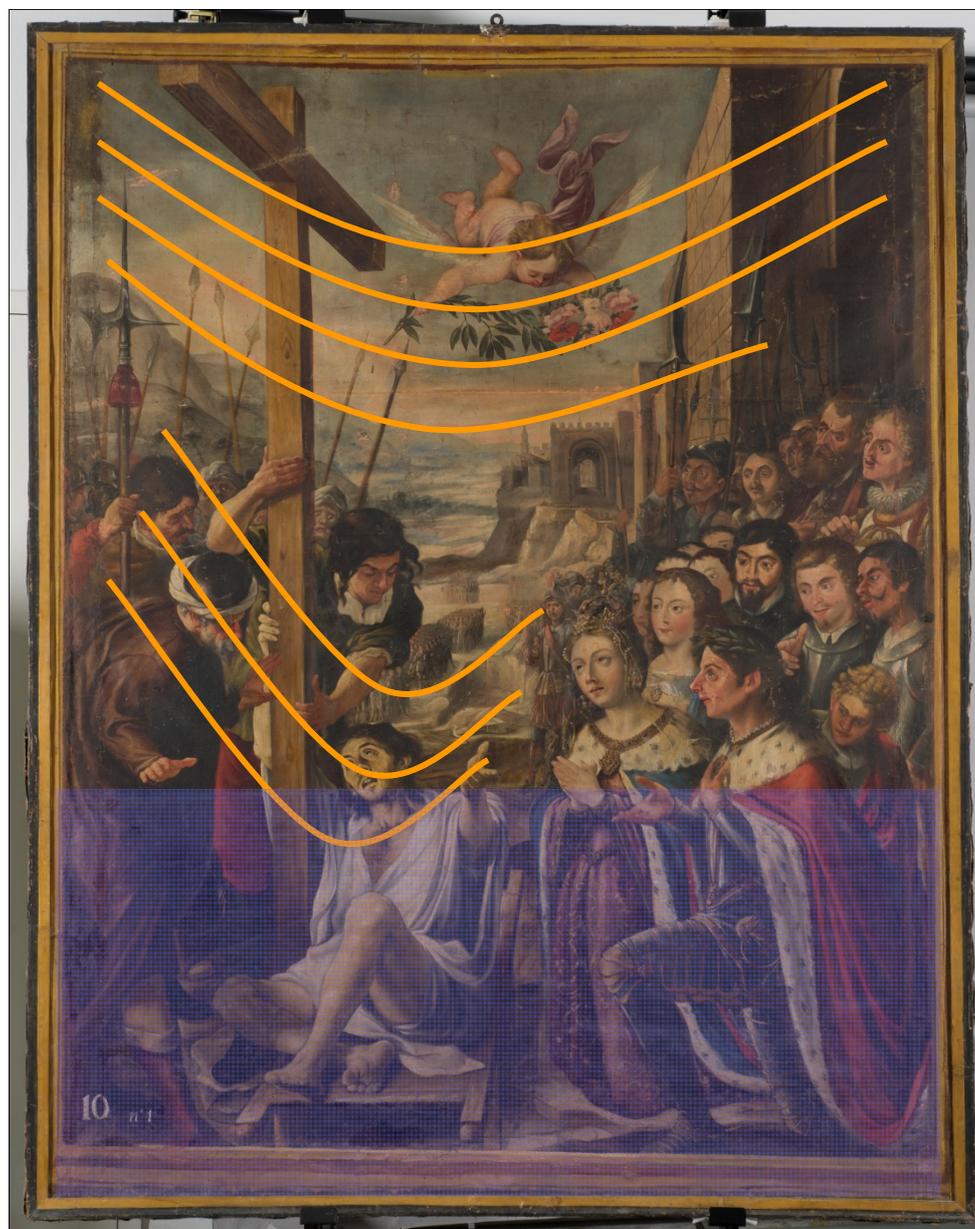
Zonas repintadas sobre el original

Fig. II. 9



**DATOS TÉCNICOS.** Detalle de pintura original solapada por los fragmentos de tela añadidos.

Fig. II. 10



**DATOS TÉCNICOS. Deformaciones del soporte textil.**

— Abolsamientos

Deformaciones causadas por el empapelado del reverso

Fig. II. 11



**DATOS TÉCNICOS. Fotografía estado inicial. Luz Rasante.**

Fig. II. 12



Detalle de la obra con luz normal.



Detalle de la obra con luz rasante.

**DATOS TÉCNICOS. Deformaciones.**

Fig. II. 13



Detalle de la obra con luz transmitida.



Detalle de la obra con luz transmitida.

**DATOS TÉCNICOS. Pérdida del estrato pictórico.**

Fig. II. 14



Detalle de la obra con luz transmitida.

**DATOS TÉCNICOS. Pérdida del estrato pictórico.**

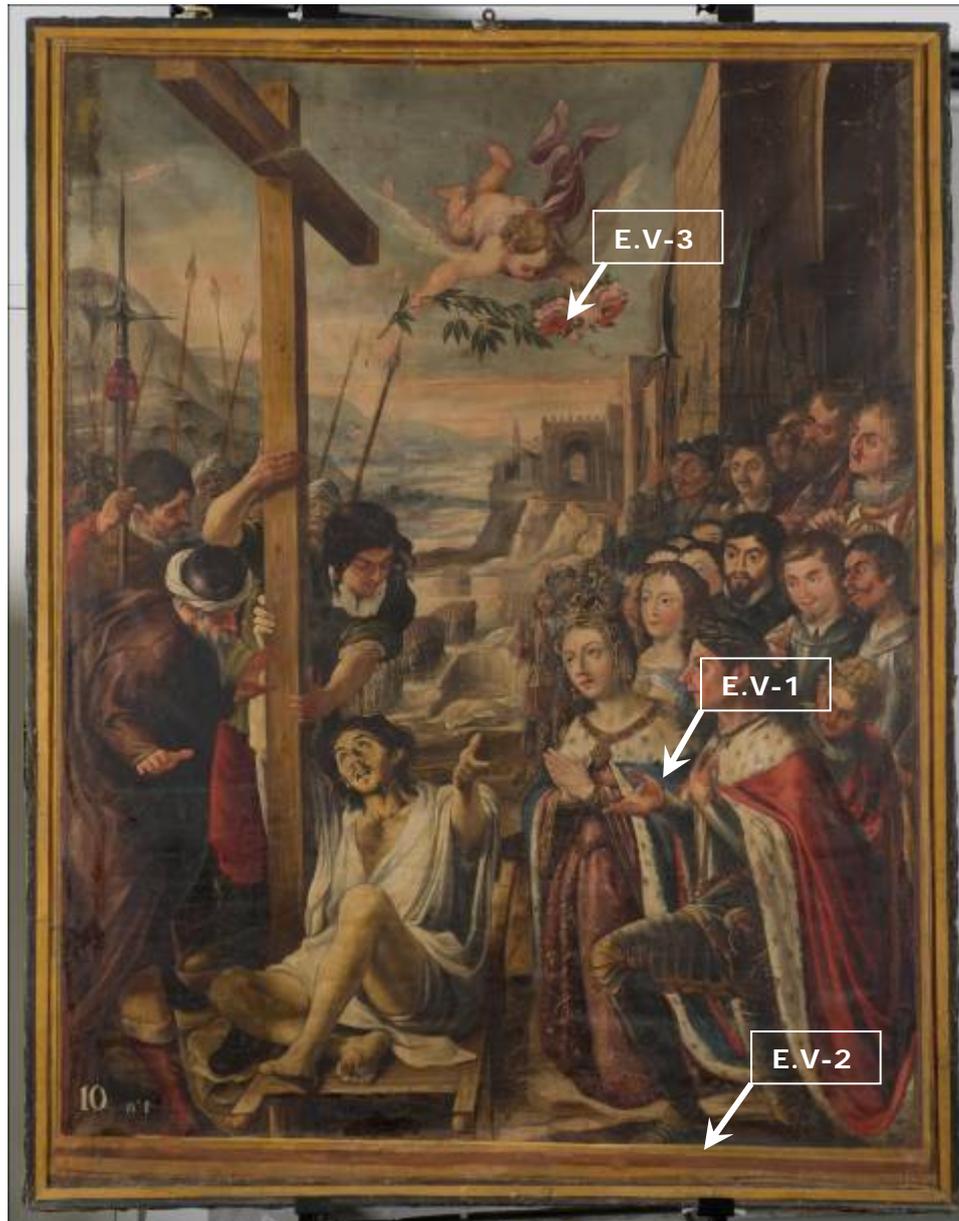
Fig. II. 15



**DATOS TÉCNICOS. Localización de los parches.**

-  Parches de fibra textil
-  Parches de papel

Fig. II. 16



**DATOS TÉCNICOS. Toma de muestras**

E.V-1. Azul, manto de Santa Elena

E.V-2. Ocre, fondo.

E.V-3. Rojo, flor que porta el ángel

Fig. II. 17



**DATOS TÉCNICOS. Identificación de repintes. Exposición a radiación ultravioleta.**

Fig. II.18



Exposición a luz ultravioleta.



Exposición con luz normal.

**DATOS TÉCNICOS. Comparativa fotográfica para la identificación de repintes.**

Fig. II.19



**DATOS TÉCNICOS. Localización de repintes.**

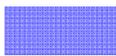
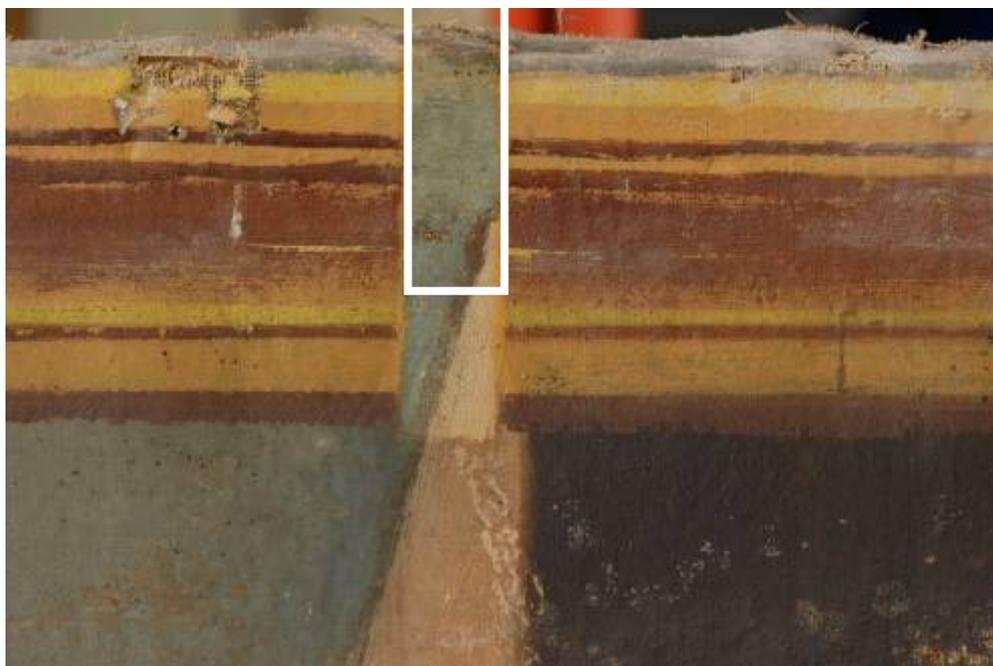
 Repintes

Fig. II.20



**DATOS TÉCNICOS. Pátina.**

Fig. II.21



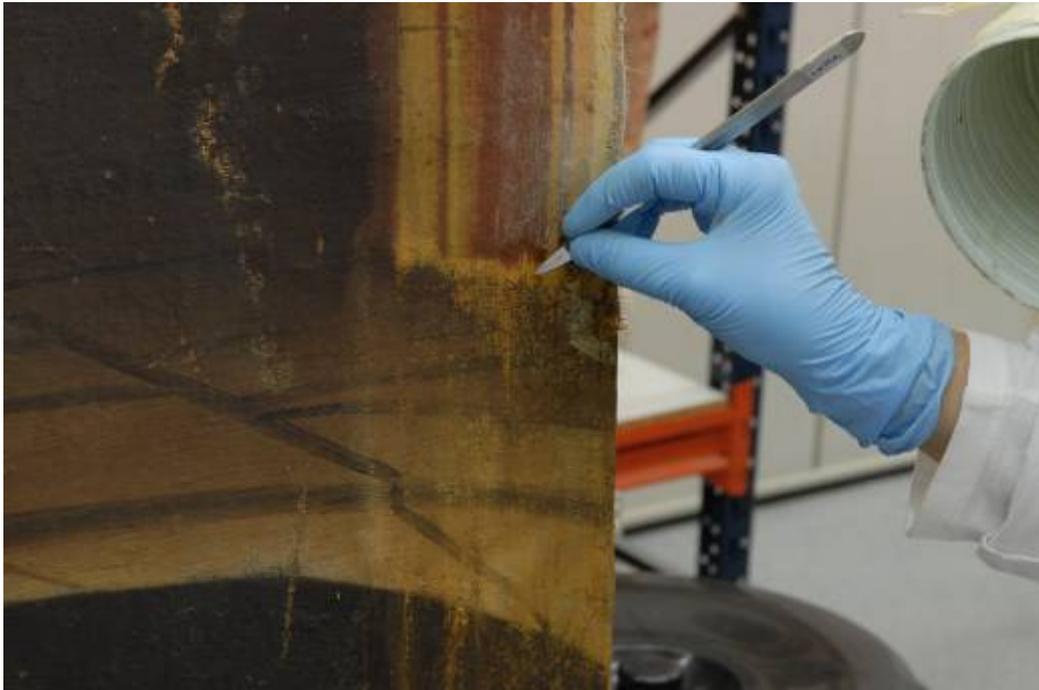
**TRATAMIENTO.** Cata de eliminación de repinte.

Fig. II. 22



**TRATAMIENTO. Estucos sobre original.**

Fig. II. 23



**TRATAMIENTO. Eliminación de repinte.**

Fig. II. 24



Grapas de papel japonés para fijar las roturas.

**TRATAMIENTO. Facing o empapelado de protección.**

Fig. II. 25



**TRATAMIENTO. Descosidos de los fragmentos añadidos.**

Fig. II. 26



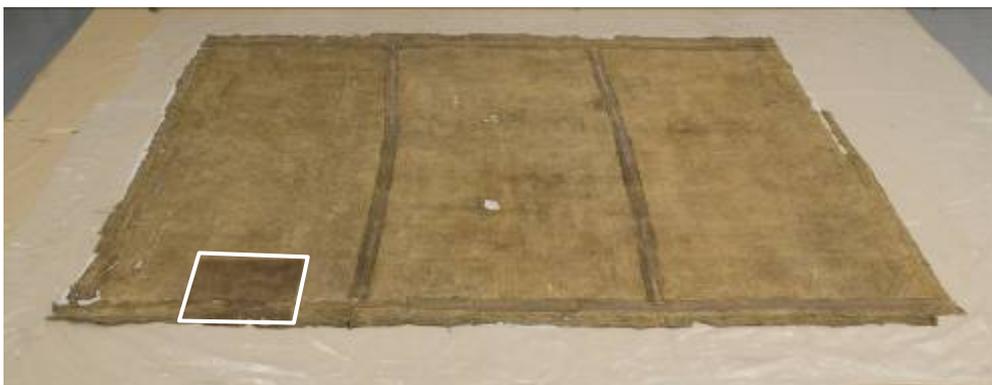
Detalle de la limpieza en damero.

**TRATAMIENTO. Limpieza en damero.**

Fig. II. 27



Eliminación de la suciedad.



Testigo de limpieza del reverso.

**TRATAMIENTO. Limpieza del soporte.**

Fig. II. 28



Fragmento de periódico adherido a unos de los parches. En la imagen se puede leer en el trozo de periódico "Enrique Alés" dato que nos sitúa el periodo de la intervención.

**TRATAMIENTO. Testigo de intervención anterior.**

Fig. II. 29



Refuerzo de las costuras.

**TRATAMIENTO. Consolidación del soporte pictórico.**

Fig. II. 30



Aplicación de la gacha.



Proceso del reentelado.

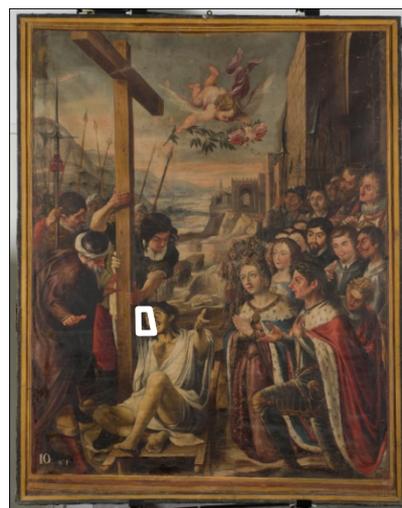
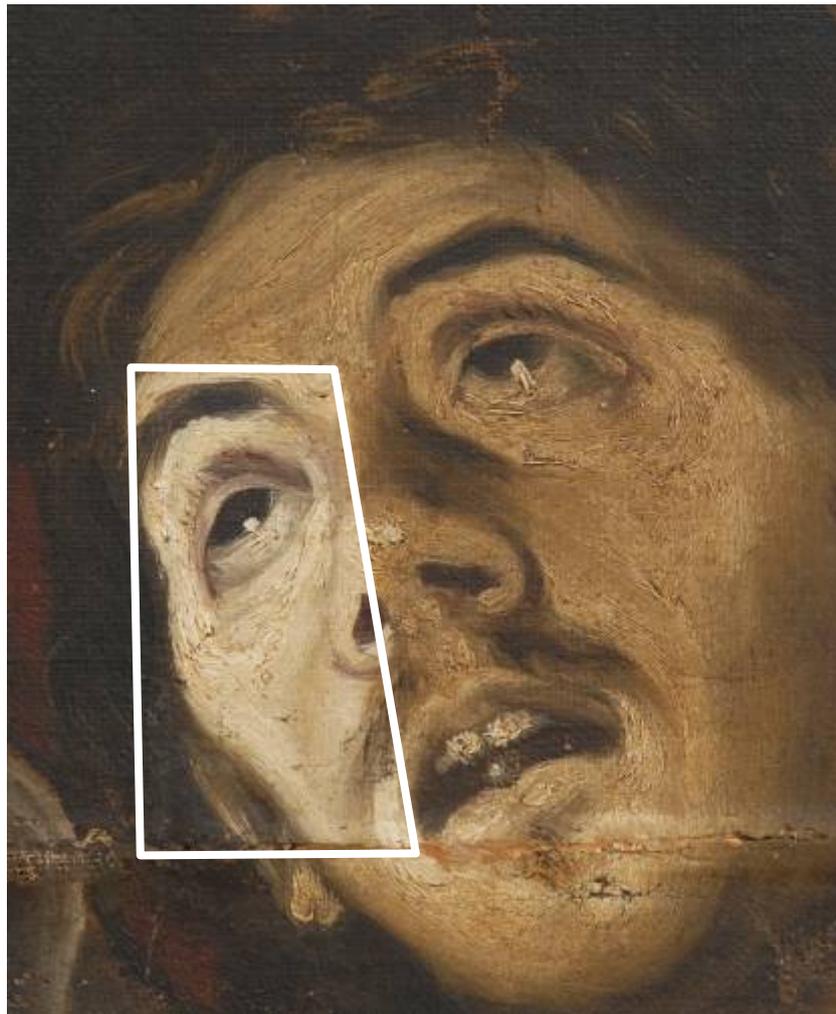
**TRATAMIENTO. Consolidación del soporte pictórico.**

Fig. II. 31



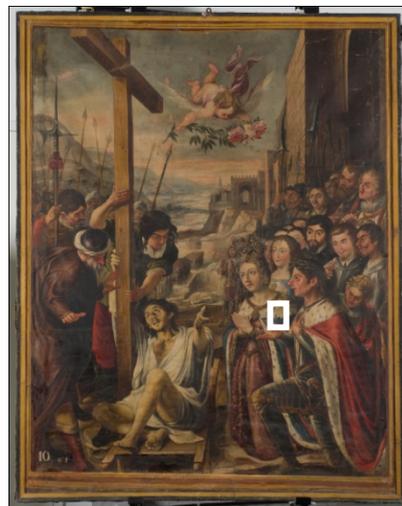
**TRATAMIENTOS. Nuevo bastidor.**

Fig. II. 32



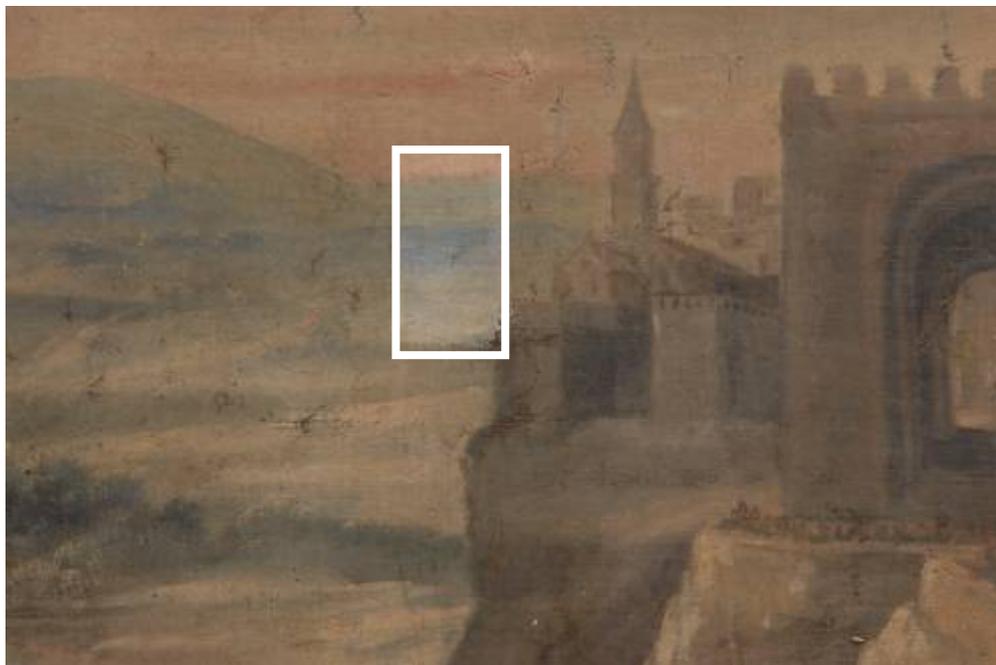
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 33



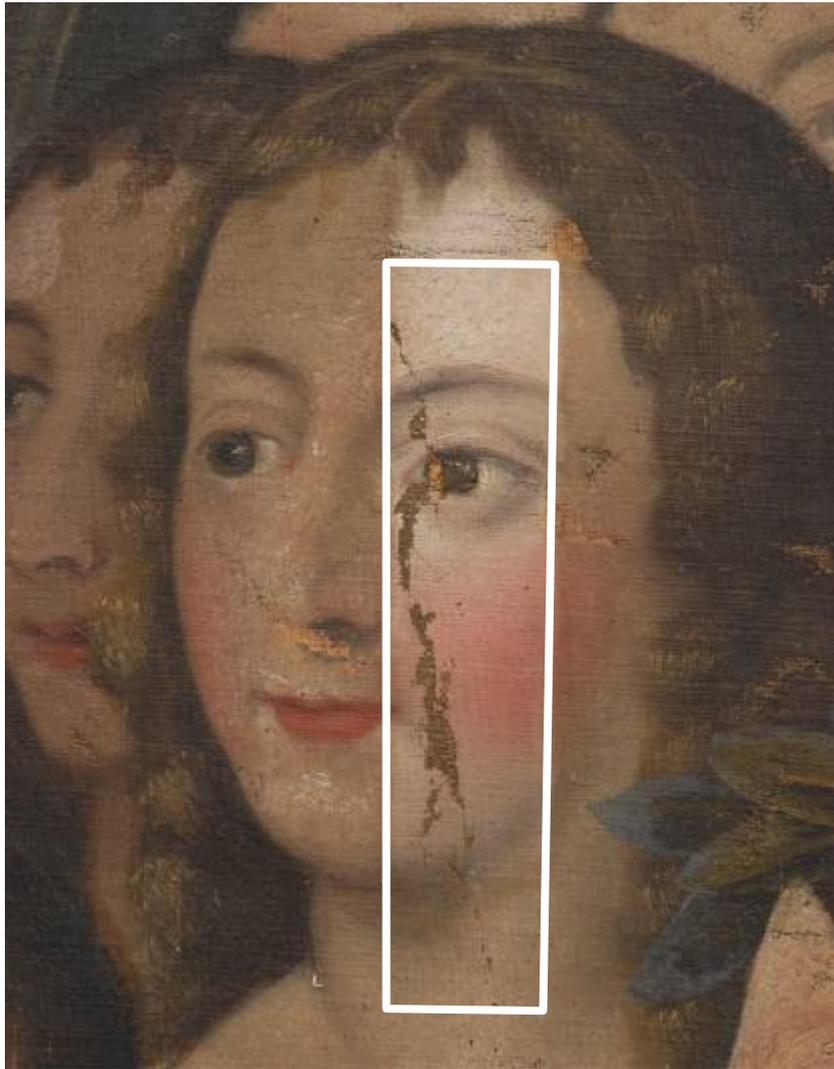
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza**

Fig. II. 34



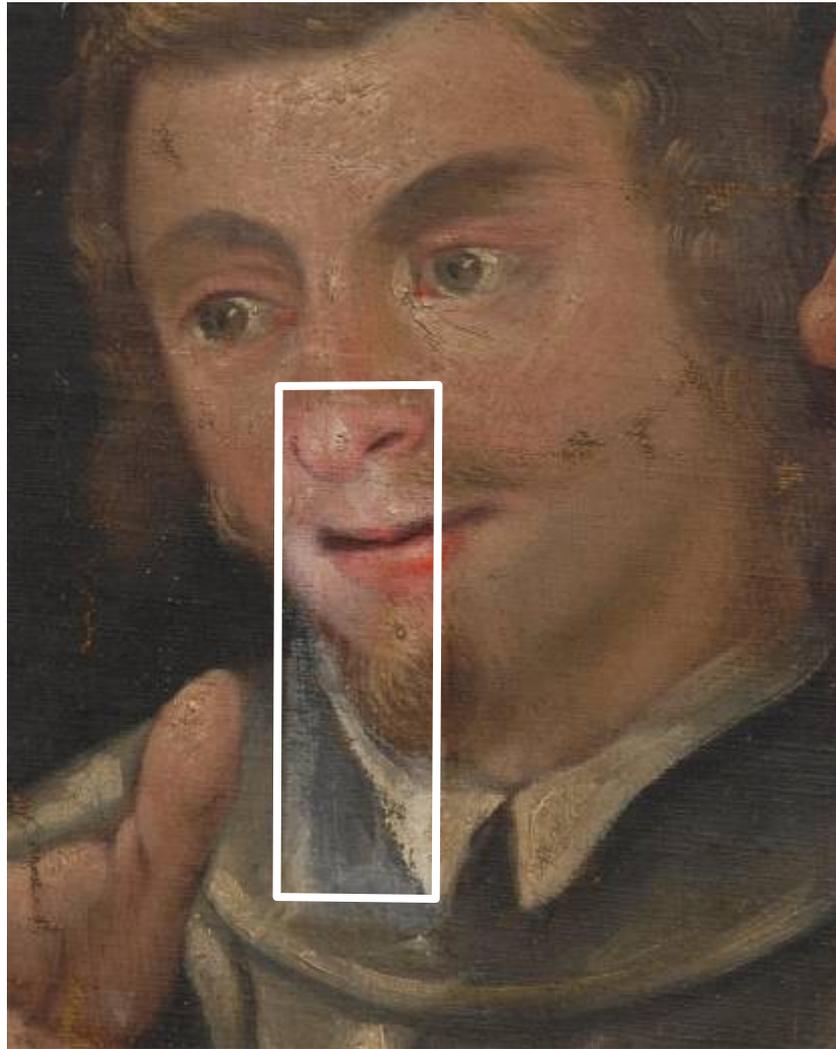
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 35



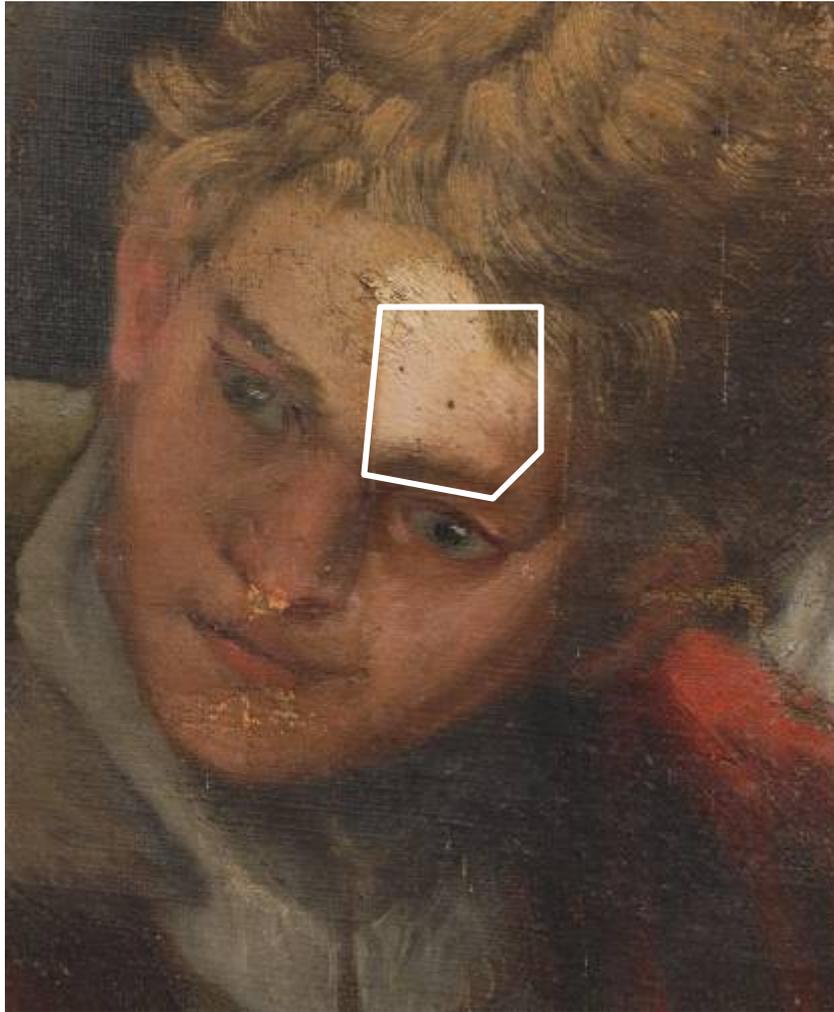
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 36



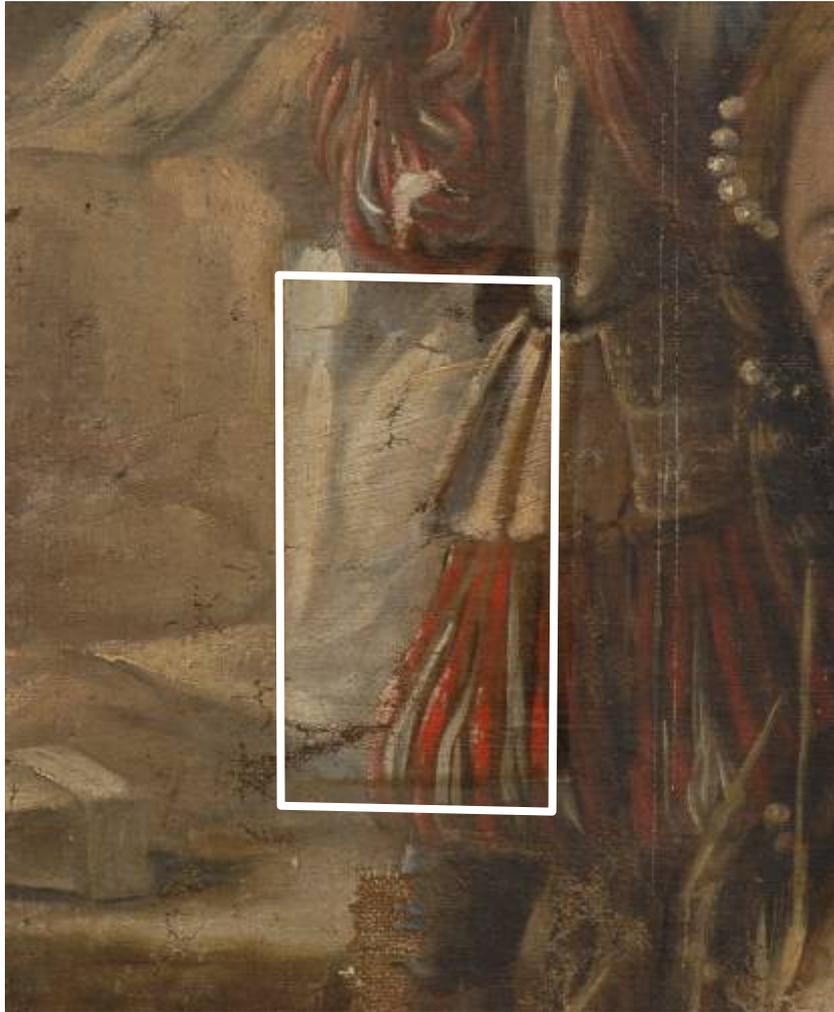
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 37



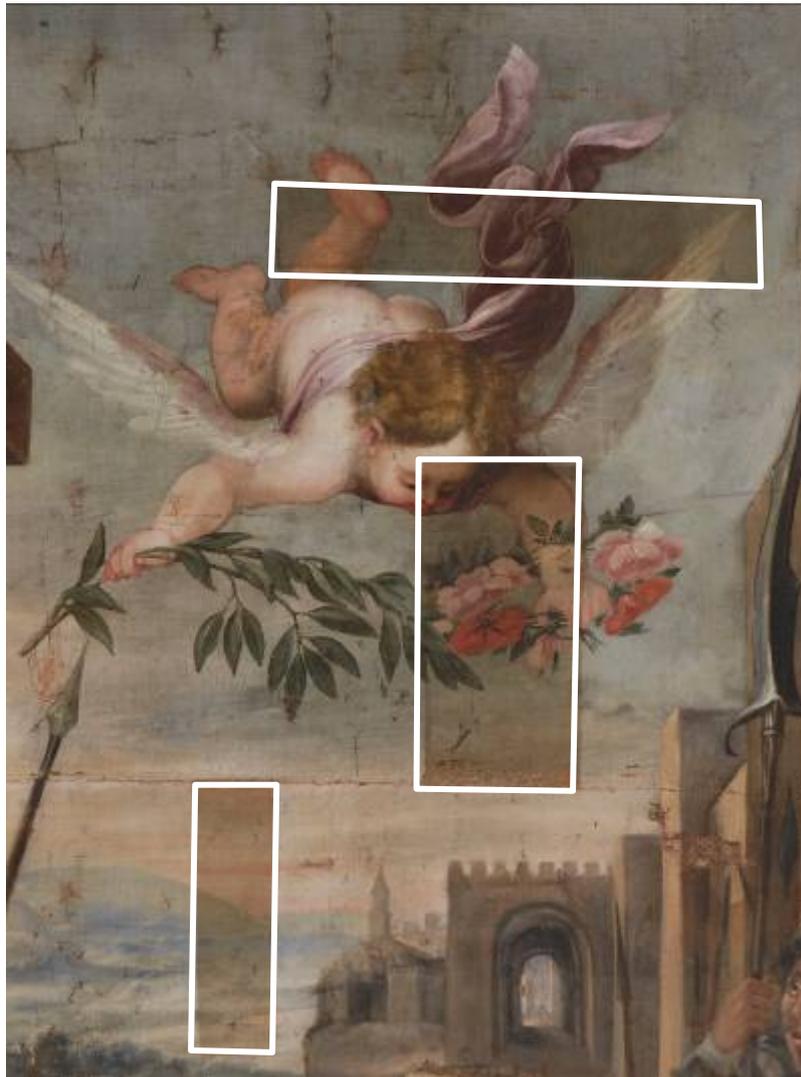
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 38



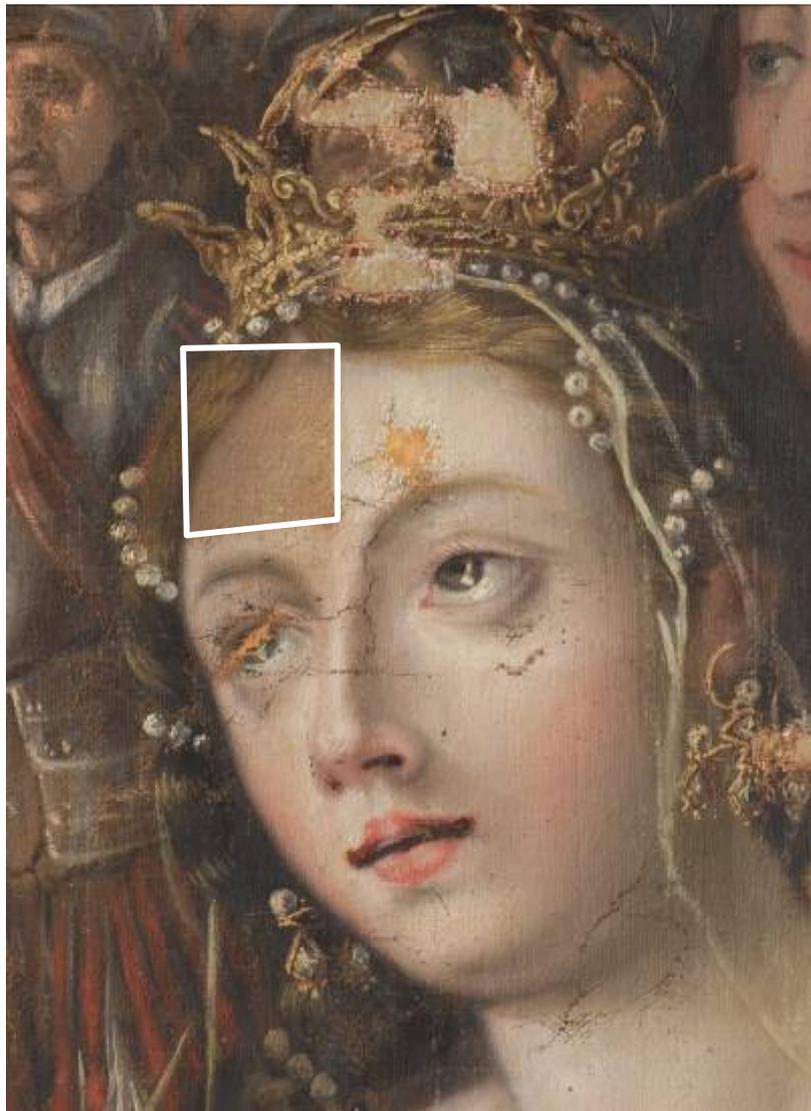
**TRATAMIENTOS. Cata de limpieza.**

Fig. II. 39



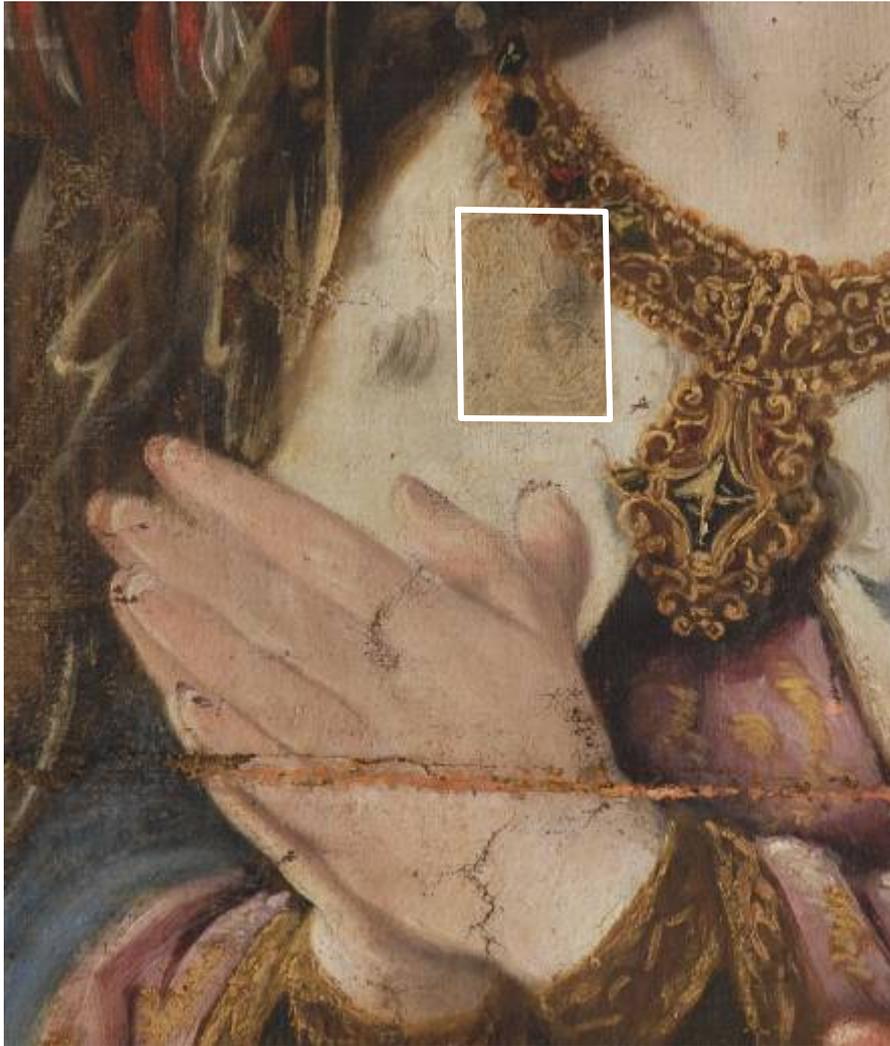
**TRATAMIENTOS. Testigos de limpieza.**

Fig. II. 40



**TRATAMIENTOS. Testigos de limpieza.**

Fig. II. 41



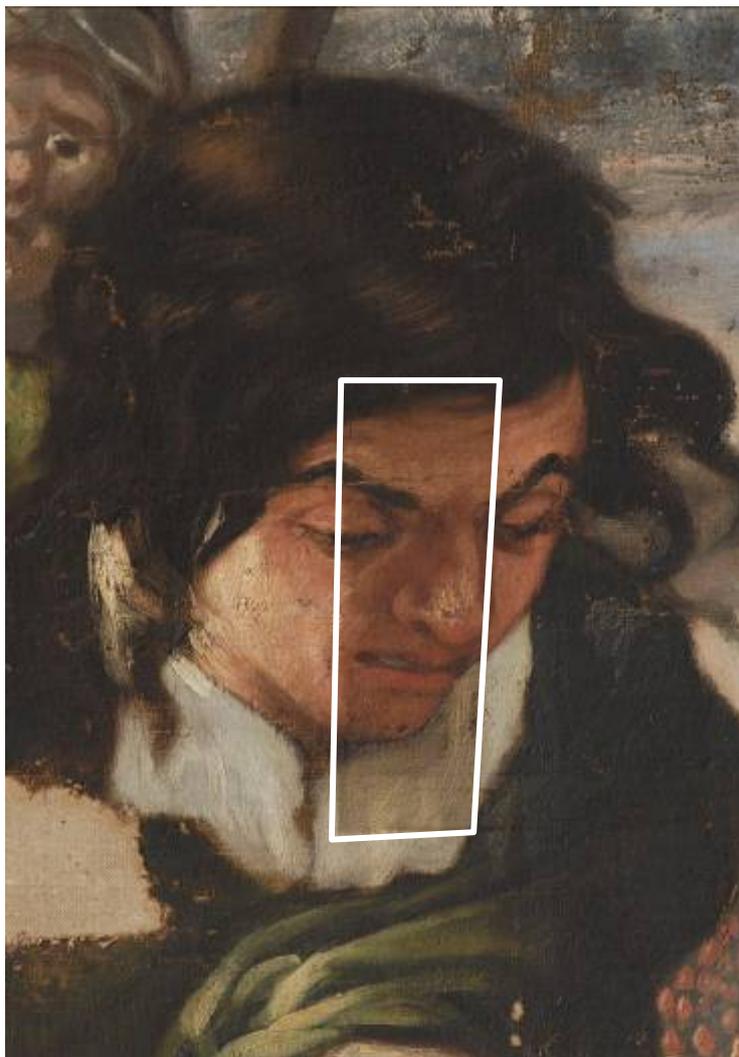
**TRATAMIENTOS. Testigos de limpieza.**

Fig. II. 42



**TRATAMIENTOS. Testigos de limpieza.**

Fig. II. 43



**TRATAMIENTOS. Testigos de limpieza.**

Fig. II. 44

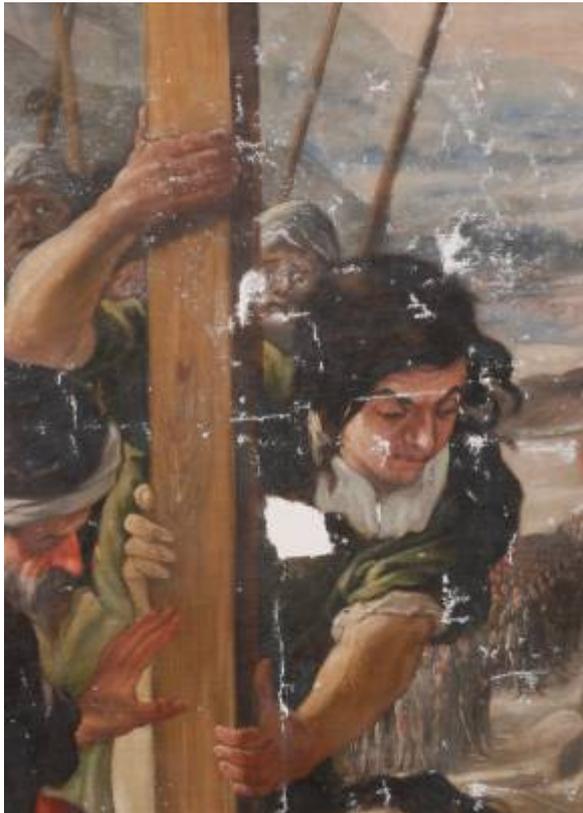


Imagen en el proceso de estucado.

Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas



**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 45



Imagen en el proceso de estucado.



Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas.

**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 46

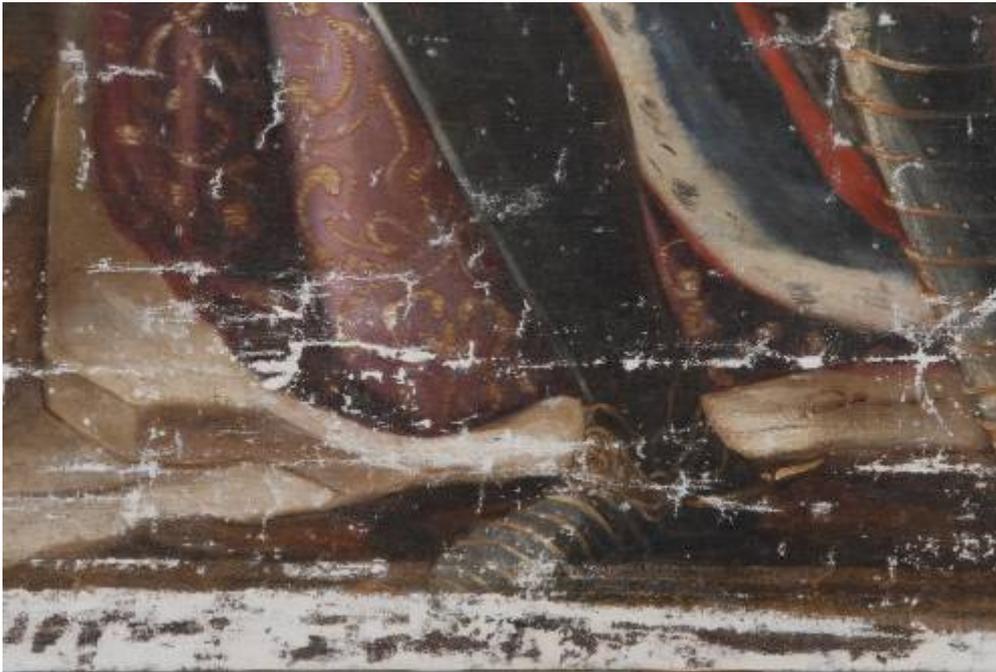


Imagen en el proceso de estucado.



Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas.

**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 47



Imagen en el proceso de estucado.



Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas.

**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 48



Imagen en el proceso de estucado.



Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas.

**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 49



Imagen en el proceso de estucado.



Misma imagen con las lagunas de estuco reintegradas.

**TRATAMIENTOS. Proceso de estucado y reintegración.**

Fig. II. 50



TRATAMIENTOS. Fotografía final.

## **CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO**

### **1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.**

Para recopilar la máxima información del bien cultural, se han realizado exámenes no destructivos basados en la aplicación fotográfica especializada. Éstos nos determinan el estado de conservación en el que se encuentra la obra e incluso, nos muestra parte de su historia material como son los repintes. Además nos apoyamos en ellos para redactar el proceso de intervención y plasmar el estado final. Para ello, se han realizado una serie de tomas fotográficas, tanto generales, como de detalles, de los siguientes periodos por los que ha pasado la obra, estos son:

#### **1.1 ESTADO INICIAL DE CONSERVACIÓN:**

-FOTOGRAFIA LUZ NORMAL: Muestra el deteriorado estado de conservación previo a la intervención (Fig. II.1).

-FOTOGRAFIA LUZ TRANSMITIDA: Permite apreciar las zonas más débiles de la tela y las pérdidas de pintura, observándose microagujeros entre la trama y la urdimbre del lienzo (Fig. II.13 Y 14).

-FOTOGRAFIA LUZ ULTRAVIOLETA: Aporta documentación acerca de la capa de barniz (Fig. II. 17).

#### **1.2 INTERVENCIÓN:**

Durante todo el Proceso de Intervención se han ido realizando fotografías, tanto generales como de detalle, de cada uno de los procesos. Con el fin de documentar la intervención, así como de contribuir a la difusión de la información.

#### **1.3 ESTADO FINAL DE CONSERVACIÓN:**

Una vez finalizada la Intervención a la que se ha sometido el cuadro, se han realizado una serie de fotografías generales y de detalles. Éstas además de documentar el estado final de la intervención, permiten comparar la obra con el estado inicial y establecer conclusiones en diversas materias.

### **2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.**

Para obtener la máxima documentación sobre la obra, nos apoyamos en la analítica científica, basada en exámenes estratigráficos. Estos nos facilitan una información privilegiada de la obra, determinando sus materiales constitutivos, tanto del estrato pictórico como del soporte. Se han analizado tres muestras de película pictórica de la obra. Los diminutos fragmentos de pintura se han ubicado en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado los materiales constituyentes de todos sus estratos. Los aglutinantes y resinas se han estudiado mediante cromatografía de gases y espectrometría de masas.

## 2.1. MATERIAL Y MÉTODO.

### 3.1.1. Localización y descripción de las muestras

Para la localización de las muestras se recomienda la consulta del gráfico Fig. II. 16 del anexo II. Las muestras recogidas son las siguientes:

EV-1a Azul, manto de Santa Elena  
EV-1b Azul, manto de Santa Elena  
EV-2 Ocre, fondo.  
EV-3 Rojo, flor que porta el ángel.  
EV-4 Tejido original.

### 2.1.2. Técnicas de análisis:

- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y Luz UV.
- Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS).
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR).
- Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
- Estudio de la apariencia longitudinal de las fibras al microscopio óptico con luz transmitida.
- Estudio del comportamiento de las fibras frente al reactivo de Schweitzer.

Los análisis se han realizado en los laboratorios del IAPH y en Larco S.L.

## 3. RESULTADOS

Los resultados del estudio estratigráfico los podemos consultar en los cuadros del anexo de documentación gráfica, que corresponden:

Muestra EV-1<sup>a</sup> y EV-1b. Fig.III.1  
Muestra EV-2. Fig.III.2  
Muestra EV-3. Fig.III.3  
Muestra EV-4. Fig.III.4

## 4. CONCLUSIONES

La preparación contiene una primera capa de encolado del lienzo de unas 10-15 Cm, compuesta por yeso (con trazas de tierras) y cola animal. Sobre ella hay un grueso estrato de tierra ocre y calcita al óleo de unas 200-300 Cm. La tierra ocre contiene arcillas, óxidos de hierro, cuarzo y trazas de calcita, pirita y dolomita. La capa siguiente debe formar también parte de la preparación ya que aparece en dos de las muestras analizadas. Se trata de una imprimación de color marrón algo más oscuro y rojizo que la capa 2. Tiene tono variable debido a pigmentos añadidos en pequeñas proporciones y no de forma general, como son la tierra roja, el blanco de plomo y la calcita.

El azul del manto está compuesto por azul de Prusia, aplicado sobre una base blanca. La utilización del azul de Prusia indica que es posterior a 1720. Este dato es fundamental para datar la obra y ayudó a los historiadores a encuadrar la obra en la segunda mitad del siglo XVIII.

La capa pictórica original del fondo es rica en betún y tierras. Está repintada de amarillo con amarillo de cromo, que es un pigmento del siglo XIX, usado desde el primer cuarto aproximadamente (esto demuestra la intervención posterior en los añadidos).

El rojo de la flor está compuesto por una capa de color azul (posiblemente se trata del azul del celaje sobre el que está pintada la flor) compuesta por blanco de plomo, esmalte y trazas de tierras rojas, y una capa de color rojo (correspondiente a la flor) a base de bermellón y laca roja.

Los pigmentos identificados han sido:

- Blancos: blanco de plomo, calcita
- Negros: negro carbón
- Rojos: bermellón, laca roja, tierra roja
- Azules: azul de Prusia, azul esmalte de cobalto
- Pardos: tierra ocre, pardo orgánico

El aglutinante empleado en el encolado del lienzo es cola de origen animal y el empleado en todas las capas de pintura, originales o no, es aceite de linaza.

Se ha detectado, en todas las muestras analizadas, la presencia de un barniz generalizado de tipo óleo-resinoso, mezcla de una resina de confiera con aceite de linaza.

Las fibras del soporte identificadas son de lino.

**ANEXO III: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Fig. III. 1

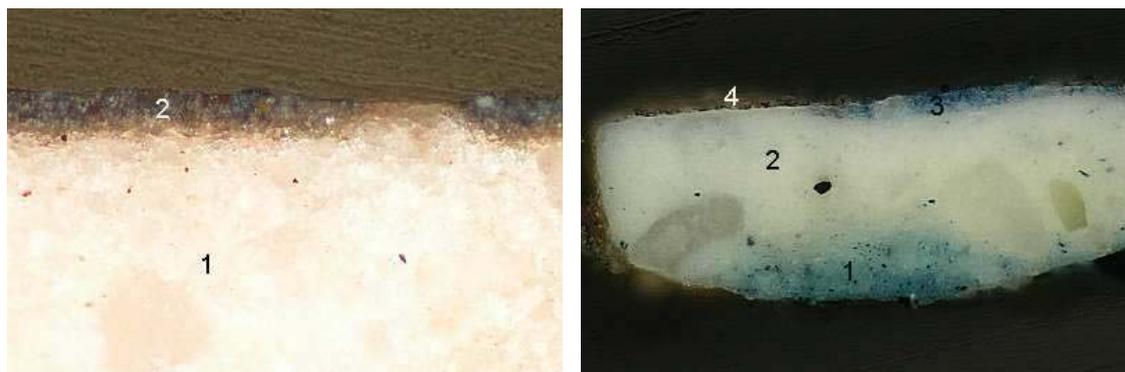


Imagen estratigráfica. Muestras EV-1a y EV-1b

Muestra	Descripción	Aumentos
<b>EV-1 b</b>	<b>Azul manto Santa Elena</b>	<b>150X</b>
<b>Estratigrafía</b>	<b>1</b>	Capa de color azul compuesta por azul de Prusia y blanco de plomo. Tiene un espesor comprendido entre 0 y 35 cm.
	<b>2</b>	Capa de color blanca compuesta por blanco de plomo, trazas de azul de Prusia, de negro carbón y de calcita. El espesor máximo medido en la capa es de 80 cm.
	<b>3</b>	Capa de color azul compuesta por blanco de plomo, azul de Prusia, trazas de negro carbón y trazas de calcita. Presenta un espesor comprendido entre 0 y 10 cm.
	<b>4</b>	Capa parda oscura de barniz, con presencia de trazas de oxalatos. El espesor máximo medido en la capa es de 5 cm.
<b>EV-1 a</b>	<b>Azul manto Santa Elena</b>	<b>150X</b>
<b>Estratigrafía</b>	<b>1</b>	Capa de preparación blanco-rosada compuesta por calcita, yeso y tierra roja. El espesor máximo medido es de 3 mm.
	<b>2</b>	Capa de tonalidad morada compuesta por azul de cobre artificial, laca roja, blanco de plomo, calcita y trazas de tierra ocre. El espesor máximo medido en la capa es de 20 cm.

**Nota:** La muestra EV1 consta de dos fragmentos con una sucesión de estratos diferentes. Se han preparado las dos estratigrafías y se las han denominado: EV1a y EV1b. La primera se trata de una reintegración con estuco de calcita y yeso, ligeramente coloreado de rosa con algo de tierra roja. Sobre él aparece una capa al óleo con azurita artificial y laca roja.

Fig. III. 2

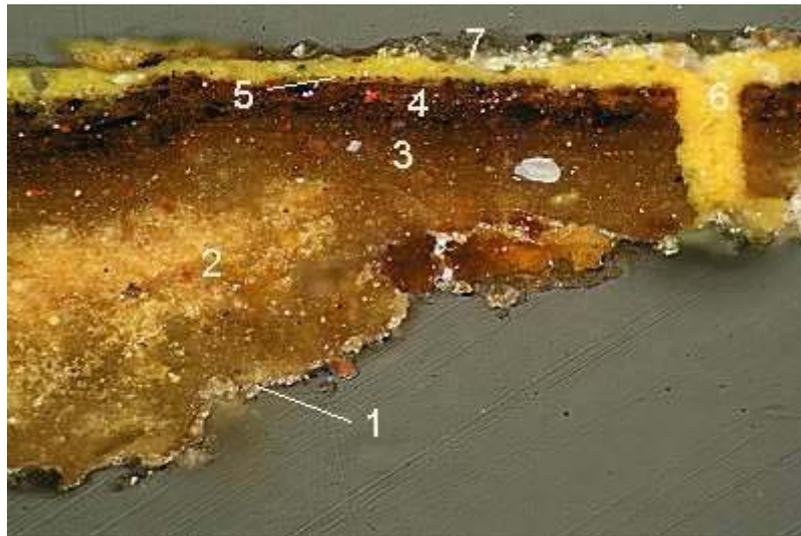


Imagen estratigráfica Muestra EV-2

Muestra	Descripción	Aumentos
EV-2	Ocre del fondo	150X
<b>Estratigrafía</b>	1	Capa de preparación blanca compuesta por trazas de yeso, trazas de arcilla y cola animal. Su espesor oscila entre 10 cm y 15 cm.
	2	Capa de color ocre compuesta de tierras ocre y calcita. Presenta un espesor máximo medido de 300 cm.
	3	Capa de color ocre rojizo compuesta por tierra ocre, tierra roja, blanco de plomo y calcita. Su espesor es de alrededor de unas 100 cm.
	4	Capa de color rojo compuesta por bermellón, laca roja y trazas de calcita. El espesor máximo que presenta esta capa es de unos 20 cm.
	5	Capa de color pardo oscuro de naturaleza orgánica, con un espesor de alrededor de unos 5 cm.
	6	Capa de color amarillo compuesta por amarillo de cromo, tierras, cuarzo y blanco de plomo. Su espesor máximo es de unos 30 cm.
	7	Capa parda de barniz. Presenta además restos de oxalatos, yeso, arcilla y calcita. Su espesor oscila entre 15 cm y 25 cm.

Fig. III. 3

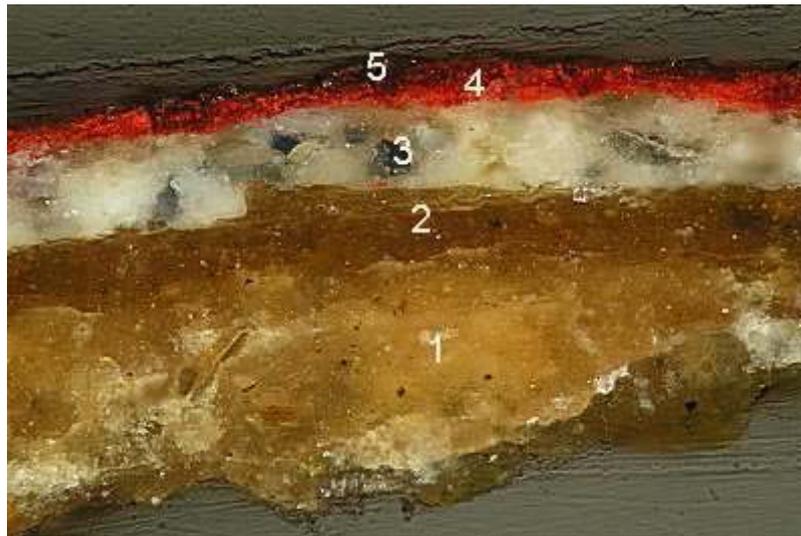
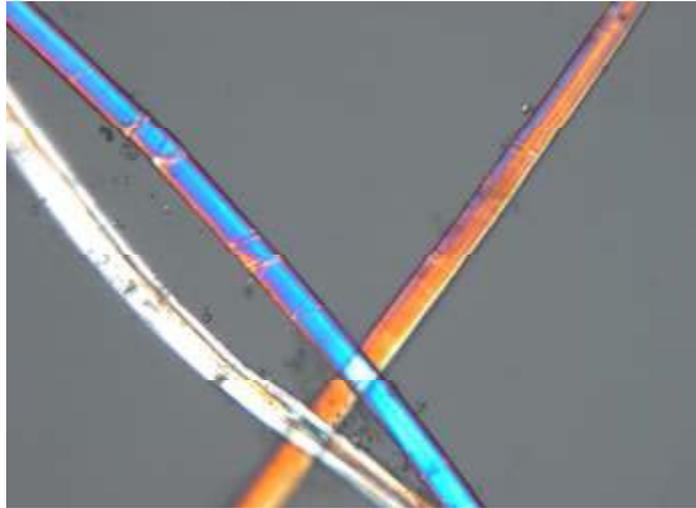


Imagen estratigráfica Muestra EV-3

Muestra	Descripción	Aumentos
EV-3	Rojo de la flor	300X
Estratigrafía	1	Capa de color ocre, compuesta por tierra ocre y calcita. Presenta un espesor máximo de unas 100 cm.
	2	Capa de color ocre rojizo compuesta por tierra ocre. Su espesor máximo medido es de 70 cm.
	3	Capa de tonalidad azul grisáceo claro compuesta por blanco de plomo, esmalte y trazas de tierras rojas. Su espesor oscila entre 50 cm y 75 cm.
	3	Capa de color rojo compuesta por bermellón, laca roja y trazas de calcita. El espesor máximo que presenta esta capa es de unos 20 cm.
	4	Capa de color rojo compuesta por bermellón, laca roja y trazas de calcita. El espesor máximo que presenta esta capa es de unos 20 cm.
	5	Capa de parda de barniz con trazas de oxalatos de calcio, yeso y arcillas. Su espesor es superior a 10 cm.

Fig. III. 4



Micrografía de fibras Muestra EV-4

Muestra	Descripción	Aumentos
EV-4	Tejido original	200X
<b>RESULTADO</b>	Las fibras identificadas son de lino. La identificación se ha realizado con microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.	

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES**

Las pautas de mantenimiento de la obra pictórica, objeto de este informe, para que se conserve en las mejores condiciones posibles, se resumen en los siguientes puntos:

- Efectuar una limpieza superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y con mucho cuidado. No emplear productos acuosos ni químicos.
- Es recomendable que se mantenga a unos niveles de humedad y temperatura estables.

## EQUIPO TÉCNICO

---

### Coordinación general

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

### Coordinación Técnica.

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

**M<sup>a</sup> del Mar González González.** Conservadora-restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

### Coordinación de la memoria final y ejecución de la Intervención.

**Antonio Gamero Osuna e Inmaculada Espinosa Vargas.** Restauradores de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

### Estudio Histórico-Artístico.

**Eva Villanueva Romero.** Historiadora del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

**Elena Ordóñez Ramos.** Historiadora del Arte. Colaboración exterior en los estudios históricos-artísticos.

### Estudio Medios físicos de examen

**José Manuel Santos Madrid.** Fotógrafo. Laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH

### Estudio Estratigráfico de capas pictóricas, determinación de aglutinantes y barnices.

**Lourdes Martín García.** Química. Centro de Investigación y Análisis. IAPH.

**Abel Bocalandro Rodríguez y Elena Revuelta Camacho.** Químicos. Centro de Investigación y Análisis. IAPH.

---

Sevilla 10 de diciembre de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo