



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

***“APARICIÓN DE UN ÁNGEL TOCANDO EL VIOLÍN
A SAN FRANCISCO”. C. A SEGUNDA MITAD DEL
SIGLO XVIII. AUTOR ANÓNIMO.***

MUSEO DE JAÉN

Agosto de 2010

ÍNDICE

Página

Introducción	1
 Capítulo I: Estudio Histórico- Artístico	
1. Identificación del Bien Cultural	2
2. Historia del Bien Cultural	3
3. Documentación gráfica	27
 Capítulo II: Diagnóstico y Tratamiento	
1. Datos técnicos y estado de conservación	32
2. Tratamiento	35
3. Documentación gráfica	40
 Capítulo III: Estudio científico técnico	
1. Examen no destructivo	60
2. Caracterización de materiales	60
3. Documentación gráfica	63
 Capítulo IV: Recomendaciones	70
 Equipo Técnico	71

INTRODUCCIÓN

La presente Memoria Final tiene por objeto describir la Intervención de Conservación y Restauración realizada en el Bien Cultural denominado “*Aparición de un ángel tocando el violín a San Francisco*”. Se corresponde con la tipología de pintura de caballete realizada al óleo sobre lienzo. La obra procede del Museo Provincial de Jaén.

Este trabajo se enmarca dentro del Programa de Intervención del Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

Todo el proceso de intervención de conservación-restauración se ha llevado a cabo en el taller de pintura del IAPH, poniendo dicha institución todos los medios de los que dispone, durante el periodo comprendido entre Mayo y Agosto de 2010.

En primera instancia se sometió la obra a un exhaustivo examen organoléptico. Dicho examen fue apoyado por estudios con métodos físicos, tales como la fotografía con luz natural (general y de detalle), luz ultravioleta, luz rasante y luz transmitida. Se utilizaron igualmente métodos químicos para llevar a cabo el análisis estratigráfico y así identificar cargas y pigmentos.

La presente Memoria Final de Intervención consta de una Introducción y cuatro capítulos referentes a: Estudio Histórico Artístico, Diagnóstico y Tratamiento, estudio científico técnico y Recomendaciones, así como la relación del equipo técnico.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

Nº Reg.: 23p/10

1.1. TÍTULO U OBJETO: "Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís".

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: Almacenes 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.

El cuadro representa un episodio de la vida de San Francisco de Asís. Estando el santo enfermo en su celda le pidió a un hermano que tocara una cítara para él, como éste se negó, a San Francisco se le apareció durante la noche un ángel tocando una música celestial para reconfortarlo.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 120 x 168 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En el anverso del cuadro se puede apreciar en la zona inferior izquierda el número "125" y en el ángulo inferior derecho el número "167" (ambos están realizados en blanco pero estaban cubiertos con pintura negra). En el reverso se puede apreciar en la zona superior izquierda, pintados en negro, los números "167" y "125". Y en la parte superior de la mitad derecha del lienzo se puede leer en letras blancas "COMISION DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DE LA PROVINCIA DE JAEN N.125".

1.6. DATOS HISTORICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Segunda mitad del siglo XVIII.

1.6.3. Estilo: Tardobarroco.

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, realizados por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Jaén.¹

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.²

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.³

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.⁴

1 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.

2 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.

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

4 *Ibíd.*

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.⁵

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, Francisco Gálvez, contestó que sólo existía un pintor con cierto renombre aunque no era académico.⁶

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.⁷

Llegado el año 1840, la Comisión Científica y Artística de Jaén reclamaba 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 producirse⁸. 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

⁵ *Ibíd.*

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

⁷ *Ibíd.*

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

detallados de los bienes y el provincial continuaba solicitando un edificio donde reunirlos y medios económicos para llevar a cabo esta tarea.⁹

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.¹⁰

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).¹¹

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 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.¹²

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

9 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)*. Pág.60 y 61.

10 *Ibíd.*

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

12 *Ibíd.* Págs. 61 y 62.

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.¹³

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 exclaustración el 8 de marzo de 1836.¹⁴ 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.¹⁵

Las desacertadas actuaciones, la especulación, el fraude, los abusos cometidos y la falta de medios provocaron grandes pérdidas para el patrimonio jiennense como se desprende de las cartas de los fejes 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.¹⁶

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.¹⁷

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

13 EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* “Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos”.

14 GUTIÉRREZ PÉREZ, J.C. “La biblioteca del agustino huelmense exclaustrado Pr. Diego José de Rejas”. *Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*. Jaén: Instituto de Estudio Jiennenses. 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”.

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

16 EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* “La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario”.

17 EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* “Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos”.

Pintura y Escultura, y Promoción de excavaciones y conservación de los edificios dignos de ello”.¹⁸

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.¹⁹

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).²⁰

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.*²¹

Este inventario se encuentra en la Academia de San Fernando y fue publicado por primera vez por la profesora Eisman Lasaga en 1991²² y posteriormente, en 1999 el profesor Chicharro Chamorro publicó también

18 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.

19 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.

20 EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* “Los orígenes del Museo de Pinturas de Jaén y sus primeros fondos”.

21 *Ibíd.*

22 *Ibíd.*

los dos primeros estados que recogían las obras destinadas al Museo de Pinturas, y que contaban con un total de 283 obras²³.

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.²⁴

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 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.²⁵

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.²⁶

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

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

24 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.

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

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

cuadros, que formarían el catálogo oficial de cara a la inauguración del nuevo Museo de Pinturas el 5 de julio de 1846.²⁷

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 dedicose 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.²⁸

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 1846.²⁹ Poco después, Pascual Madoz publica la relación estadística del número de obras que existían en relación a sus pintores y escuelas.³⁰ Y posteriormente en 1914 el inventario de 1846 es publicado en la revista *Don Lope de Sosa* (año II, núm. XV, págs. 66-70)³¹. 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 1931.³²

27 *Ibíd.* Págs. 70 y 71.

28 *Ibíd.* Pág. 69.

29 *Ibíd.* Pág. 70.

30 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. Pág. 153.

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

32 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.

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.³³

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 mayor correspondería al listado publicado por Gálvez en 1846 y reproducido en *Don Lope Sosa* en 1914, y el menor correspondería al inventario manuscrito de 1845 que se encuentra en la Academia de San Fernando. Y en su reverso suele encontrarse también los dos números, normalmente en tinta blanca y en ocasiones en negra, y un rótulo en el que se puede leer: “COMISIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE LA PROVINCIA DE JAÉN Nº...”.³⁴

La obra objeto de este estudio, la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís*, posee en su anverso en la zona inferior izquierda el número “125” y en el ángulo inferior derecho el número “167”, ambos pintados en blanco (hasta ahora habían permanecido ocultos porque fueron tapados con pintura negra). Y en el reverso se puede apreciar en el área superior izquierda, pintados en negro, los números “167” y “125”. Además en la parte superior de la mitad derecha del lienzo se puede leer en letras blancas “COMISION DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DE LA PROVINCIA DE JAEN N.125”. 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, todo parece indicar que la obra perteneció al desaparecido Museo de Pinturas de Jaén.

El número 125 correspondería al estado nº1 del inventario finalizado por la Comisión Provincial en 1845, puesto que entre los números 121 y 137 de este inventario se cita una serie de cuadros sobre la Vida de San Francisco

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

34 *Ibíd.* Pág. 71.

de Asís (17 obras en total), pertenecientes a la Escuela Española, y de autor Monroy. Se dice además que las obras están firmadas y bien conservadas.³⁵

Mientras que el número 167 correspondería con el inventario publicado por la Comisión en 1846, puesto que en él se encuentran dos conjuntos de cuadros dedicados a la vida de San Francisco de Asís y uno de ellos engloba desde el número 163 al 170. Aparte, en este inventario aparecen más obras atribuidas al pintor Monroy y se citan de la siguiente forma:

- 18. *Jesús en la calle de la amargura, por Monroy, escuela española.* (1 obra)
- 105-113. *Vida de San Francisco de Asís, por Monroy, escuela española.* (9 obras)
- 163-170. *Vida de San Francisco de Asís, por Monroy, escuela española.* (8 obras)
- 245. *San Juan de la Cruz, por Antonio María Monroy, firmado, escuela española.* (1 obra)

En una estadística final del inventario de 1846 se clasificaban todas las obras por escuelas y autores, resultando que existían en el inventario 19 cuadros atribuidos a Monroy, de escuela española. Tanto el cuadro “Jesús en la calle de la amargura”, como los dos conjuntos dedicados a San Francisco aparecen atribuidos a Monroy (a secas), mientras que la obra titulada “San Juan de la Cruz” aparece atribuida a Antonio María Monroy (padre del pintor cordobés Diego Monroy y Aguilera).³⁶

Todo ello plantea la siguiente tesitura, hasta ahora la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís* y otras 6 obras existentes en el Museo de Jaén actualmente, provistas casi todas ellas del sello de la Comisión de Monumentos y dedicadas a San Francisco, se venían atribuyendo a Diego Monroy ³⁷; supuestamente debido a que dicho apellido aparece en ambos inventarios. No obstante, el nombre de Diego no es mencionado en ningún momento, a pesar de que éste fue el pintor cordobés más conocido con dicho apellido. Al que sí se menciona en el inventario es a su padre Antonio María Monroy, pero sólo se le cita como autor de una obra “San Juan de la Cruz”, ya que en el resto sólo figura el apellido Monroy.

Bien es cierto que la estadística de 1846 atribuye 19 obras a Monroy, refiriéndose por tanto al mismo artista. Y si se tiene en cuenta además que Antonio María Monroy trabajó durante el último tercio del siglo XVIII hasta el 1820 o 1823, fecha sobre la que murió en Córdoba³⁸, tendría más posibilidades de ser el autor material de las obras que su hijo Diego

35 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.

36 CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Págs. 480-487.

37 Información proporcionada por la conservadora del Museo de Jaén doña Margarita Sánchez Latorre.

38 BÉNÉZIT, E. *Dictionary of artists*. Paris: Librairie Gründ, 2006. Tomo 9.

Monroy. Ya que Diego vivió entre el 1786 y el 1856³⁹, a pesar de ser también un artista retardatario para su época, no tiene mucho sentido que le encargaran, ya bien entrado el siglo XIX, un ciclo pictórico de San Francisco de Asís para un convento en pleno periodo de desamortizaciones. Se ha de tener en cuenta, que la primera desamortización de importancia fue llevada a cabo por Mendizábal en 1836, pero antes ya se produjeron otras de menor importancia. Sin embargo, a parte de los referidos inventarios no existe otra documentación que haga referencia a la atribución a Monroy, ni que especifique a que artista en concreto se referían los inventarios.

A partir de la inauguración del Museo de Pinturas, el 5 de julio de 1846, se pierde la pista de esta obra dedicada a San Francisco. 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.⁴⁰

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.⁴¹

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 Artes⁴². 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*”.⁴³

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 ha podido saber que algunas de las obras del antiguo Museo se trasladaron a instituciones benéficas, como el Hospicio de Hombres y el Hospicio de Mujeres.⁴⁴

39 Información extraída de:

<http://www.flg.es/Biografia.asp?Autor=Diego%20Jos%E9%20Monroy%20y%20Aguilera.%20%28atribuido%29>). Consultada el 11/12/09.

40 CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 75.

41 *Ibíd.* Pág. 75.

42 *Ibíd.* Pág. 79.

43 EISMAN LASAGA, C. *La pintura giennense del siglo XIX: los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén: Estudiante, 1992. Pág. 42.

44 CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 79.

Además se sabe que otras obras 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 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.⁴⁵

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.⁴⁶

Volviendo al Museo de Pinturas, es necesario saber que éste 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 que se está estudiando.⁴⁷

Las pocas obras que existen hoy en el Museo de Jaén procedentes del Museo de Pinturas fueron ingresando en distintas circunstancias. Gracias a unas cartas que se encuentran en el archivo del Museo, y que envió Juan González Navarrete (director del Museo de Jaén entre los años 1967-1983) al profesor Diego Ángulo Íñiguez, se sabe que entre 1975 y 1976 este director reclamó 8 pinturas a la Diputación de Jaén. Dichas obras estaban en la iglesia del exconvento de Santo Domingo, el que fuera Hospicio de Hombres. Su reclamación fue aceptada y las obras fueron enviadas al Museo. A partir de este momento las manda a restaurar y reentelar, y monta con ellas la sala del siglo XVII en el Museo de Bellas Artes. Las 8 obras son las que siguen:

- *Santa Elena o La Invención de la Santa Cruz* (ésta fue la única obra que no se llegó a restaurar)
- *San Idelfonso*
- *San Diego de Alcalá*
- *Santa Rosa de Lima*
- *San Clara*
- *San Juan de Dios*
- *San Félix de Cantalicio*. Firmado por Melgar en 1695.

⁴⁵ Ibíd. Pág. 85.

⁴⁶ Información extraída de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MJA/index.jsp?redirect=S2_2.jsp. Consultada el 11/12/09.

⁴⁷ CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit. El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 81.

- *San Antonio de Padua*. Firmado por Melgar en 1695.⁴⁸

Sin embargo, actualmente en el Museo Provincial hay otros 15 cuadros más procedentes del antiguo Museo de Pinturas, entre los que se encuentra la obra objeto de este estudio⁴⁹. Gracias a la información proporcionada por la conservadora del Museo de Jaén, doña Margarita Sánchez Latorre, sabemos que según el Inventario General del Museo la obra de la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís* ingresó en mayo de 1979, y como procedencia figura la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Jaén. La obra fue inscrita en el inventario del Museo por la administrativa Doña Manuela Ramírez de la Torre, quién realizaba por aquel entonces las inscripciones de los ingresos bajo la supervisión del director Juan González Navarrete.

No obstante, los datos anteriores no aclaran dónde exactamente estuvo el cuadro anteriormente a su ingreso en el Museo de Jaén. Ya que desde que se disolviera el Museo de Pinturas, hacia 1865 aproximadamente, hasta el ingreso del cuadro en 1979 había pasado más de un siglo. De hecho, no hay ningún indicio documental que arroje luz a este respecto. Sin embargo, en opinión del profesor Chicharro Chamorro, esta obra pudo seguramente permanecer hasta su traslado al Museo de Jaén en el que fuera Hospicio de Mujeres (hoy Instituto de Estudios Giennenses), o también cabe la posibilidad de que permaneciera en el propio edificio del antiguo Museo de Pinturas (hoy Conservatorio de Música).⁵⁰

Por otra parte, las 15 obras, a las que se ha hecho referencia y que hoy día se encuentran en el Museo de Jaén, cuyo origen era el Museo de Pinturas, son las siguientes:

526 (nº Inv. Actual). La Anunciación de la Virgen (Inv. 1845: 28 e Inv. 1846: 49)

527. Muerte de San Francisco de Asís (126 y 110)

528. Milagro de la tentación de San Francisco (133 y 165)

529. San Francisco con las ánimas del Purgatorio (130 y 170)

530. Santo adorando un Crucifijo

531. Jesús en la calle de la Amargura (152 y 6)

532. Nacimiento del Niño Dios (112 y 173)

533. Intercesión de la Virgen al Señor para que concediese la indulgencia a San Francisco y Santo Domingo (121)

534. El Niño Jesús en el templo con los doctores de la ley (213? y 247)

535. Aparición de un ángel tocando el violín a San Francisco de Asís (125 y 167)

536. San Francisco de Asís adorando un crucifijo alado (122 y 106)

537. Aparición de San Francisco de Asís (132 y 164)

538. Santa Teresa hablando con un ángel (20 y 27)

433. San Juan de la Cruz (12 y 177)

434. Santa Teresa de Jesús (11? y 27?)⁵¹

48 *Ibíd.* Págs. 80 y 81.

49 *Ibíd.* Pág. 83.

50 Información proporcionada con por el propio profesor José Luis Chicharro Chamorro.

51 *Ibíd.* Pág. 83.

Las obras destacadas en negrita son las 7 obras que se conservan actualmente en el Museo de Jaén atribuidas a Monroy, y que podrían formar parte de un mismo ciclo pictórico dedicado a la vida de San Francisco de Asís⁵². Y la obra subrayada es la pieza objeto de este estudio.

Del elenco anterior, al menos las 13 primeras obras parecen que ingresaron sobre la misma época, ya que presentan números de inventario correlativos, ingresando seguramente hacia el 1979 como la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís*.

Recapitulando, se puede decir que el primer indicio documental sobre esta obra data de 1844 (año en que aparece firmado el estado nº1 del inventario que se encuentra en la Academia de San Fernando), no existiendo ninguna pista sobre el lugar del cual pudo proceder la obra. 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 la pieza.

Por lo tanto, se desconoce el lugar para el que fue encargado el ciclo pictórico de San Francisco de Asís, al que pudo pertenecer la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís*. Entre los siglos XVII y XIX el elenco de conventos franciscanos ubicados en la provincia de Jaén fue muy extenso. La profesora Eisman Lasaga ha estudiado en profundidad el proceso desamortizador en esta provincia durante el siglo XIX. A través de sus investigaciones se ha podido saber, por ejemplo, que el Convento de los Carmelitas Descalzos de Úbeda poseía en el momento de su supresión un ciclo de 21 cuadros sobre la vida de San Francisco, y que el Convento de los Capuchinos de Andújar poseía también en el claustro otros 20 cuadros sobre la vida de San Francisco. El ciclo pictórico del Museo puede que proviniese de un convento franciscano, de Jaén capital o de su provincia. Sin embargo, no hay ningún vestigio documental que esclarezca si las obras sobre la vida de San Francisco provenían de dichos conventos u otros. ⁵³

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y / O PROPIEDAD.

La obra objeto de este estudio, 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 del área de Jaén, que se desconoce. A raíz de la desamortización y la desaparición de la iglesia o convento, esta obra 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 Pinturas⁵⁴.

⁵² Información proporcionada por la conservadora del Museo de Jaén doña Margarita Sánchez Latorre.

⁵³ EISMAN LASAGA, C. *Op. Cit.* "La Desamortización de los conventos en la provincia de Jaén durante el período revolucionario".

⁵⁴ CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *Op. Cit.* *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Pág. 62.

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. Allí continuaría al menos hasta el año de la inauguración del Museo en 1846, como figura en el inventario finalizado en marzo de ese mismo año⁵⁵. A partir de esta fecha se pierde el rastro del cuadro.

Ya en el siglo XX, en mayo de 1979, la obra ingresa en el Museo Provincial, como consta en el Inventario General del Museo de Jaén. Su ubicación en el momento del ingreso fue el “almacén”, tal y como aparece escrito en el Inventario General y allí ha permanecido desde entonces según fuentes del propio Museo.⁵⁶

Respecto a su propiedad, pertenecieron en origen a la iglesia o convento el cual encargó el ciclo de la vida de San Francisco, pasando con la desamortización a convertirse en bienes 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 de Jaén y sus fondos desde el año 1984.

2.3. RESTAURACIONES Y / O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Ninguno de los datos documentales relacionados con la pieza hace mención a que la obra haya sido restaurada en alguna ocasión. Por otra parte, la restauración que se ha llevado a cabo en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico apunta a que, dado el estado de deterioro que presenta la obra y el análisis realizado, no parece que el cuadro haya sido restaurado anteriormente.

No obstante, lo que sí presentaba la obra era un repinte a lo largo de su perímetro en una tonalidad oscura y algunos repintes puntuales en su superficie.

También es necesario mencionar la presencia de varias inscripciones realizadas a mediados del siglo XIX. En su anverso presenta en el área inferior izquierda el número “125” (que correspondería al inventario de 1845) y en el ángulo inferior derecho el número “167” (que correspondería al inventario de 1846), ambos pintados en blanco, pero que estaban cubiertos por pintura negra. Por otra parte, en el reverso del cuadro, en la zona superior izquierda, presenta los mismos números pero en tinta negra, el “125” y el “167”. Además en el reverso, en la zona superior de la mitad derecha del lienzo, tiene una inscripción, también en tinta blanca, donde se puede leer en letras mayúsculas “COMISION DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DE LA PROVINCIA DE JAEN N.125”.

⁵⁵ Ibíd. Págs.472-487.

⁵⁶ Información proporcionada por la conservadora del Museo de Jaén doña Margarita Sánchez Latorre.

2.4. EXPOSICIONES.

La obra de la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco de Asís* estuvo expuesta con toda probabilidad en el edificio destinado a Museo de Pinturas de Jaén, el exconvento de los Jesuitas, al menos durante el año de su inauguración en 1846. Dado que la obra es mencionada en el inventario finalizado en marzo y el Museo de inauguró en julio de ese mismo año. A partir de ese momento, con la consiguiente desaparición del Museo y la ausencia de datos sobre la obra, no se tiene constancia de que haya sido expuesta.

Por otra parte, desde que el cuadro ingresara en el Museo Provincial de Jaén en 1979 tampoco ha sido expuesto ni prestado a otra institución; ubicándose en los almacenes del Museo desde su ingreso debido a su mal estado de conservación.⁵⁷

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema iconográfico que se representa en esta pintura es San Francisco de Asís siendo reconfortado por un ángel músico. El episodio está tomado del texto de Fray Tomás de Celano *Vida Segunda de San Francisco* (Parte 2ª, Cap.XII, 89-126):

“Durante los días que permanecía en Rieti por su enfermedad de la vista, llamó a uno de sus compañeros, que en el siglo había tocado la cítara y le dijo: Hermano... desearía que pidiendo prestada... una cítara, la trajeras aquí y entonando una honesta canción proporcionaras algún descanso al hermano cuerpo lleno de dolores. A lo que replicó el religioso: Me da mucha vergüenza pedirla Padre, por temor de que sospechen los hombres que yo he sido vencido por esta liviandad. Dejémoslo pues, -dijo el Santo-, es conveniente abstenerse de muchas cosas para no perder el buen nombre.

La noche siguiente, estando despierto el Santo y abismado en elevada contemplación de Dios, resonó repentinamente una cítara de armonía admirable y dulcísima melodía. A nadie se veía, mas las vibraciones de los sonidos indicaban que el citarista paseaba de una parte a otra. Arrobado su espíritu en Dios, gozó tanta dulzura el Santo en tan sublime cantar, que se ilusionó hallarse ya en el otro mundo. A la mañana siguiente, llamó al mentado religioso y después de referirle cuanto le había acontecido, añadió: El Señor que consuela a los afligidos, nunca me dejó sin consuelo. He aquí que no pude escuchar la cítara tañida por hombres y me ha sido dado oír otra sobremanera más suave.”⁵⁸

Este tema también es narrado por San Buenaventura, pero ni éste ni Tomás de Celano mencionan la presencia del ángel en sus textos. Dónde si se hace más explícita la presencia angelical es en el capítulo 66 de la *Leyenda de Perugia*:

⁵⁷ Información proporcionada por la conservadora del Museo de Jaén doña Margarita Sánchez Latorre.

⁵⁸ VV.AA. *Barroco hispanoamericano en Chile: vida de San Francisco de Asís*. Madrid: Corporación Cultural 3C para el Arte, 2002. Pág. 24.

“Hacia la medianoche siguiente, estando despierto el bienaventurado Francisco, oyó al lado de la casa donde descansaba el punteo de una cítara que acompañaba un poema bello... El músico se paseaba, alejándose primero hasta donde podía ser oído y volviendo luego sin dejar de tocar...”.⁵⁹

Por tanto, la leyenda cuenta que tras sufrir la estigmatización el santo cayó enfermo durante un tiempo, estando en su celda pidió a un compañero que pidiera una cítara y tocara para él, con el fin de aliviar con el deleite de la música sus dolores. El hermano rehusó, alegando que sentía vergüenza, así que San Francisco no insistió más. De tal manera que durante la noche oyó una musical celestial, que sonaba con gran dulzura. Al comprobar que no había sido el otro hermano, comprendió que Dios le había enviado un ángel músico para consolarlo.

Esta iconografía aparece a finales del siglo XVI, aunque alcanzará su máximo desarrollo en el siglo XVII, y parece estar inspirada en la Aparición del Ángel a Jesucristo durante la Agonía en el monte de los Olivos, dado que a San Francisco se le ha considerado el *Alther Christus*.⁶⁰

En cuanto a las fuentes grabadas, las dos series más importantes sobre el santo fueron: *La Vita di San Francesco* de Philip Galle, publicada en Amberes en 1585 y 1587; y *La Vita di San Francesco* de Francisco Villamena, publicada en Roma en 1594. No obstante, uno de los grabados más destacados con esta iconografía, es el grabado anónimo del siglo XVII “*Un ángel reconforta a San Francisco con música*” - Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid- (fig.I.1).⁶¹

Este grabado pudo ser el origen de muchas composiciones con esta temática a partir del siglo XVII. El cuadro objeto de este estudio pudo, de hecho, inspirarse en este grabado o en otro cuadro que tuviera como origen dicho grabado. Ya que en ambas composiciones, se encuentra a la derecha al santo en su lecho, a la izquierda el ángel tocando un violín y flotando sobre una nube, y en la puerta de la celda se sitúa un monje que descubre la escena (si bien en el grabado aparece otro monje más arrodillado frente al santo).

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

En el cuadro se pueden identificar tres figuras que tienen como escenario una celda. En la parte derecha del cuadro se sitúa la figura de San Francisco de Asís, representado como el *poverello* tridentino, un asceta macilento y descarnado, acercándose a la descripción dada por el primer biógrafo de San Francisco, Tomás de Celano, que lo describía como un hombre de baja estatura, con ojos de enfermo y una barba rala y

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ 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 (1ª ed. 1957). Pág. 562.

⁶¹ *Op. Cit.* Barroco hispanoamericano en Chile: vida de San Francisco de Asís. Pág. 124.

descuidada.⁶² Así es como se puede observar al santo en este cuadro, hombre de aspecto enjuto y rostro apesadumbrado. Aparece vestido con el hábito franciscano con la capucha echada y una barba corta y descuidada. Las partes visibles de su cuerpo, rostro, manos y un pie, presentan un color blanquecino y de aspecto enfermizo. Muchas de estas características lo asemejan a Cristo, que era precisamente lo que pretendían la mayoría de los escritores que narraron episodios de su vida, creando un *Alter Christus*.

En cuanto a su posición, el cuerpo se sitúa sentado sobre un sencillo catre de madera, con las manos cruzadas sobre su estómago. Una sábana blanca lo cubre de cintura para abajo, dejando solamente al descubierto un pie. Esto hace visible los estigmas que sufrió el santo en sus manos y en sus pies. Mientras que su mirada se dirige hacia el ángel que flota junto a él.

El ángel se representa en el centro de la composición levitando. Tiene sus alas desplegadas y es representado como un ser andrógino de aspecto joven. Viste un manto rojo y una túnica ocre, pero presenta un hombro y sus brazos al descubierto, al igual que sus pies descalzos. El ser celestial está tocando un violín, no una cítara como mencionan las fuentes, de tal forma que ladea su cabeza y la apoya en el instrumento. Con su mano izquierda toca las cuerdas y con la derecha sostiene el arco con el que toca el violín.

Y el tercer personaje del cuadro, aparece en la zona izquierda del cuadro, en una parte ensombrecida y poco visible. Parece ser un hermano del convento, quizás aquel que no quiso tocar la cítara para el santo. Este personaje entreabre la puerta y parece que se queda parado escuchando la música que toca el ángel, ya que se coloca de perfil. Y al igual que el santo, viste el hábito franciscano.

El espacio donde se desarrolla la escena es la humilde celda de San Francisco. En la que como único mobiliario se observa la sencilla cama sobre la que descansa el santo y una mesita con un plato y un recipiente. Y como elemento anecdótico, el pintor ha colocado una jarra con una palangana a los pies del lecho de San Francisco, que se usaban para el aseo.

Se trata de una escena de composición sencilla, el ángel se sitúa en el centro de la marcando un eje que divide el cuadro en dos zonas, en la derecha se sitúa el santo en su catre, y en el zona opuesta el monje que asoma por la puerta.

En cuanto a la perspectiva, a pesar de los intentos del pintor por colocar a San Francisco en una posición realista sobre la cama, no parece haberlo resuelto muy bien, ya que no consigue dar la profundidad adecuada. Un tanto de lo mismo ocurre con el ángel, que en vez de parecer una figura ligera levitando, se muestra más bien como una figura pesada, que carece

62 Op. Cit. RÉAU, L. Pág. 548.

de finura en el tratamientos de los paños. Igualmente se manifiesta el escorzo del ángel, que resulta un tanto forzado.

Por lo que se refiere al dibujo y a la luz, se observa como el color predomina sobre la línea. Ya que la mayoría de los contornos se pierden en un acentuado claroscuro, que en ocasiones hace difícil diferenciar algunas zonas, como por ejemplo, el hábito del santo contra el fondo oscuro de la celda. Además la mayor parte del cuadro se encuentra embutido en la oscuridad, a excepción de las figuras que aparecen iluminadas por un haz de luz que proviene del ángulo superior izquierdo, puesto que ilumina buena parte del perfil derecho del ángel. Ese mismo foco de luz parece iluminar el rostro, las manos y las piernas de San Francisco. Al igual que ilumina la jarra y la palangana que están en el suelo.

Por lo que respecta a los colores, se observa la predominancia de colores oscuros, como el marrón y el gris oscuro. Sólo se observan colores claros en el cuerpo y la sábana que cubre al santo y la piel y las alas del ángel. Como único detalle colorista, destaca el manto rojo que ondea en los brazos del ángel.

En cuanto al autor de la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco*, se desconoce a ciencia cierta quién pudo ser su autor. Como se apuntaba anteriormente, algunos datos encontrados en los inventarios de la Comisión de Monumentos de Jaén de los años 1845 y 1846 hacen pensar que el cuadro podría haber sido obra de Antonio María Monroy. Ya que la atribución a Diego Monroy, debido al período en el que éste vivió y el estilo tan retardatario de la obra, no parece plausible.

Antonio María Monroy, nació en Baena a mediados del siglo XVIII y murió entre el 1820 y el 1823 en Córdoba. Fue un pintor muy acreditado en la provincia cordobesa, sin embargo, apenas han quedado fuentes documentales que lo confirmen. Fue además un pintor ya retardatario para su época, que aún seguía embutido en un Barroco más propio del siglo XVII que del XVIII, ignorando todas las nuevas corrientes artísticas. Se dedicó básicamente a la pintura religiosa. Sobre todo se le conoce porque fue el maestro de su hijo Diego Monroy, quién sí alcanzaría una mayor fama como pintor.⁶³

Cabe destacar que la ausencia de estudios sobre este artista y de obras de autoría confirmada no permite realizar un análisis comparativo estilístico. No obstante, en el Museo de Córdoba se conservan varias obras atribuidas a este pintor, la obra de más calidad atribuida es el *Ángel de la guarda* (Fig.I.2), que si bien es sólo una atribución, refleja algunas características de la producción de este pintor. Ya que se trata de una obra de carácter

63 Información extraída de <http://www.baena.es/informacion-turistica/personajes-ilustres/diego-monroy>. Consultada el 17/12/2009; BÉNÉZIT, E. *Dictionary of artists*. Paris: Librairie Gründ, 2006.; PAREJA LÓPEZ, E. *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*. Tomo VIII. Sevilla: Gever, 1991. Pág. 65; VALVERDE CANDIL, M. y ZUERAS TORRENS, F. *Un siglo de pintura cordobesa: (1791-1891)*. Córdoba: Exposición organizada por la Diputación Provincial de Córdoba, 1984. (Páginas de introducción).

religioso, de estilo retardatario, y que debió ser pintada a finales del siglo XVIII o principios del XIX.⁶⁴

En cuanto a su hijo, Diego Monroy y Aguilera (1786-1856), tras formarse con su padre marchó a Madrid para ingresar en la Academia de San Fernando, allí se formaría con Maella. En 1819 fue nombrado pintor de cámara, pero a pesar de ello regresó a Córdoba, donde estableció su taller. Trabajó para la Mezquita-Catedral y presentó algunas de sus obras a las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Su producción artística estaba centrada sobre todo en temas de carácter religioso, destacando también como miniaturista. Diego Monroy llegó a ser un excelente copista de obras de Antonio del Castillo, llegándose a veces a confundir sus obras con los originales.⁶⁵

Por lo que respecta a Diego Monroy, si bien no existe un estudio en profundidad de este artista, sí existen más datos acerca de su vida y su obra en la bibliografía consultada. Sin embargo, son también escasas las obras conocidas de su producción, existiendo una en el Museo Lázaro Galdiano y varias en el Museo de Córdoba. Entre las ubicadas en Córdoba hay una que destaca como la de mayor calidad la *Sagrada familia* (Fig.I.3), posiblemente se trate de la obra que presentó a la Exposición Nacional de 1843, en la que obtuvo la Cruz de Carlos III, datada en la primera mitad del siglo XIX.⁶⁶ En esta obra se aprecian formas barroquizantes, alejadas de las innovaciones neoclasicistas de su época.

En resumidas cuentas, el hecho de no haber encontrado ninguna firma en la obra objeto de este estudio, la carencia de datos documentales que confirmasen la autoría de “Monroy” a la que hacían referencia los inventarios del siglo XIX (los cuales no aclaran si se refieren a Antonio María Monroy o Diego Monroy) y el escaso número de obras y dudosa atribución de los artistas mencionados, no han hecho posible esclarecer la autoría de esta obra.

Y por último, independientemente de quién fuera su autor, la obra debió de beber no sólo de fuentes grabadas (como ya se ha mencionado), sino de otros cuadros con esta temática. Uno de los más famosos a este respecto fue el conocido como “*Visión de San Francisco*” (fig.I.4), obra de

64 Información extraída de:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?acron=MBACO&musid=8&ninv=CE2125P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

65 Información extraída de http://www.flg.es/HTML/Autores/DiegoJoseMonroyyAguilera_217.htm Consultada el 18/12/2009; http://wikanda.cordobapedia.es/wiki/Diego_Monroy_y_Aguilar. Consultada el 20/12/2009; BÉNÉZIT, E. *Dictionary of artists*. Tomo 9. París: Librairie Gründ, 2006. PAREJA LÓPEZ, E. *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*. Tomo VIII. Sevilla: Gever, 1991. Pág. 65; VALVERDE CANDIL, M. y ZUERAS TORRENS, F. *Un siglo de pintura cordobesa: (1791-1891)*. Córdoba: Exposición organizada por la Diputación Provincial de Córdoba, 1984. (Páginas de introducción).

66 Información extraída de:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?acron=MBACO&musid=8&ninv=CE1740P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

Bartolomé Esteban Murillo de hacia 1646, que se encuentra en la Academia de San Fernando de Madrid. En este cuadro se puede observar que la composición básica es la misma, San Francisco aparece sentado en su lecho y junto a él levita un ángel tocando un violín. Dada la gran difusión que tuvieron los cuadros de Murillo, ya desde el siglo XVII, es posible que esta obra fuese una fuente de inspiración.

2.7. CONCLUSIONES

Como conclusión, es necesario explicar la falta de datos que gira entorno a la obra de la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco*. Ya que se desconoce el origen exacto de la obra, para que iglesia o convento fue encargada, y tampoco hay noticias de las circunstancias en las que ingresó al Museo de Pinturas de Jaén. Sin embargo, se sabe que formó parte de él porque posee dos números de inventario en su reverso, que corresponden respectivamente con los dos inventarios que realizó la Comisión de Monumentos de Jaén en 1845 y 1846 y por la inscripción de esta Comisión también presente en su reverso.

A partir de la inauguración del Museo en 1846 se pierde la pista de la obra. El Museo de Pinturas desaparece fruto del abandono y la desidia, y la mayor parte de sus obras fueron trasladadas del local destinado a Museo, el exconvento de la Compañía de Jesús de Jaén, a distintas instituciones eclesiásticas y otros lugares.

No será hasta el año 1979 cuando la obra ingrese en el Museo Provincial de Jaén, gracias a la labor del director de aquel momento Juan González Navarrete. Esta obra ingresará junto a otras 6 dedicadas a San Francisco, dato que consta porque la obra aparece inscrita en el registro del Museo en mayo de 1979. No obstante, no hay ningún dato documental que explique de dónde exactamente hizo traer González Navarrete la obra al Museo, ni tampoco hay ninguna pista que aclare el paradero de esta obra entre el año 1846 y 1979.

Respecto a la autoría, tanto en el inventario de 1845 como en el de 1846, esta obra aparece, junto a otras 16 obras dedicadas a la vida de San Francisco de Asís, atribuida a "Monroy". Los inventarios también apuntan a que las obras estaban firmadas, sin embargo en la restauración llevada a cabo en la obra la *Aparición del Ángel tocando el violín a San Francisco* no se ha hallado ninguna firma.

Por otra parte, tampoco existe otro tipo de documentación que avale esta atribución. Además en los inventarios del siglo XIX no se especifica el nombre del artista sólo el apellido, pudiendo tratarse del pintor cordobés Antonio María Monroy (que sí se menciona en el inventario de 1846 en relación a otra obra) o de su hijo Diego Monroy (que fue el que alcanzó una mayor fama como pintor). A esto hay que añadir que aunque el estilo de estos artistas sea retardatario y barroquizante, lo cual encaja con el estilo de esta obra, quedan escasas obras de estos autores y la mayoría son atribuciones, lo cual no permite hacer un análisis comparativo exhaustivo.

Por lo tanto, en base al estudio realizado se puede decir que la *Aparición del ángel tocando el violín a San Francisco* es una obra anónima, que con toda probabilidad perteneció a un ciclo pictórico dedicado a San Francisco de Asís y que debió ser pintada durante la segunda mitad del siglo XVIII con un estilo tardobarroco.

Notas bibliográficas y documentales:

- AA.VV. *Barroco hispanoamericano en Chile: vida de San Francisco de Asís*. Madrid: Corporación Cultural 3C para el Arte, 2002.
- AA.VV. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- 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.
- BÉNÉZIT, E. *Dictionary of artists*. Paris: Librairie Gründ, 2006.
- 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.
- CHICHARRO CHAMORRO, J. L. *El Museo Provincial de Jaén (1846-1984)*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1999.
- 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. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1990. Págs. 129-146.
- 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.
- EISMAN LASAGA, C. *La pintura giennense del siglo XIX: los fondos del Museo Provincial de Jaén*. Jaén: Estudiante, 1992.
- GONZÁLEZ GUEVARA, M. *Apuntes sobre la historia de la pintura en general y particular de Córdoba*. Córdoba: Imprenta de El Eco, 1869.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. "Museo de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén: Sección Primera del Instituto de Estudios Giennenses, 1971. Págs. 25-42.
- GUTIÉRREZ PÉREZ, J.C. "La biblioteca del agustino huelmense exclaustro Pr. Diego José de Rejas". *Seminario Bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*. Jaén: Instituto de Estudio Giennenses. Elucidario. Nº 4 (Septiembre 2007). Págs. 109-118.

- MADÓZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)*, tomo dedicado a Jaén (reproducción facsímil). Valladolid: Ámbito Ediciones, 1988.
- 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).
- PAREJA LÓPEZ, E. *Historia del Arte en Andalucía. De la Ilustración a nuestros días*. Tomo VIII. Sevilla: Gever, 1991.
- R. CARRETERO CALVO. "San Francisco de Asís en la sillería coral de su convento de Tarazona". *Turiaso*, Nº 17. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 2003-2004. Págs. 63-94.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos. Vol. 3: de la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000 (1ª ed. 1957).
- S. SEBASTIÁN LÓPEZ. "La serie iconográfica franciscana de San Pietro in Montorio". *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 5. Valencia: Universidad de Valencia, 1994. Págs. 9-19.
- VALVERDE CANDIL, M. y ZUERAS TORRENS, F. *Un siglo de pintura cordobesa: (1791-1891)*. Córdoba: Exposición organizada por la Diputación Provincial de Córdoba, 1984.
- VALVERDE Y PERALES, F. *Historia de la Villa de Baena*. Toledo: La Viuda é Hijos de J. Peláez, 1903.
- ZAMORA, G. *La juventud de San Francisco de Asís en su iconografía menor: arte, leyenda e historia*. Separata de *Collectanea Franciscana*, nº 61, 1. Roma: Istituto Storico Cappuccini, 1991.

Páginas web:

http://wikanda.cordobapedia.es/wiki/Diego_Monroy_y_Aguilar. Consultada el 20/12/2009.

<http://www.baena.es/informacion-turistica/personajes-ilustres/diego-monroy>. Consultada el 17/12/2009.

<http://www.flg.es/Biografia.asp?Autor=Diego%20Jos%E9%20Monroy%20y%20Aguilera.%20%28atribuido%29>. Consultada el 11/12/09.

http://www.flg.es/HTML/Autores/DiegoJoseMonroyyAguilera_217.htm
Consultada el 18/12/2009.

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MJA/index.jsp?redirect=S2_2.jsp. Consultada el 11/12/09.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?acron=MBACO&musid=8&ninv=CE2125P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?acron=MBACO&musid=8&ninv=CE1740P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. I.1



**Grabado anónimo *Un ángel reconforta a San Francisco con música.*
Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid**

AA.VV. *Barroco hispanoamericano en Chile: vida de San Francisco de Asís.*
Madrid: Corporación Cultural 3C para el Arte, 2002. Pág. 124.

Fig. 1.2



El ángel de la guarda, atribuido a Antonio María Monroy. Museo de Bellas Artes de Córdoba

Imagen extraída de:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?accion=MBACO&musid=8&ninv=CE2125P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

Fig. 1.3



Sagrada Familia de Diego Monroy y Aguilera. Museo de Bellas Artes de Córdoba

Imagen extraída de:

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?accion=MBACO&musid=8&ninv=CE1740P&volver=portal&k=monroy&tipoBusqueda=simple>. Consultada el 18/12/09.

Fig. I.4



La Visión de San Francisco de Bartolomé Esteban Murillo. Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Imagen extraída de:

<http://www.cultureduca.com/blog/?p=151>

Consultada el 18/12/09.

CAPITULO II: DIAGNÓSIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS.

1.1.1. BASTIDOR:

El bastidor que presentaba el lienzo estaba realizado en madera de pino, a simple vista parecía ser el original (Fig. II.7). De tipo rectangular. Compuesto por dos listones verticales de 120 cm de largo, dos horizontales de 167 cm de largo y una pieza vertical como refuerzo en el centro. Constituyen un total de cinco piezas. Todas ellas miden 2.5 cm de profundidad. Las uniones de los listones del bastidor están resueltas con ensambles de caja y espiga machihembradas. (Fig. II.5)

El bastidor está reforzado por un travesaño vertical, unido a los listones horizontales por ensambles de caja y espiga. Presenta unas medidas de 7 cm de ancho x 105 cm de alto x 2.5 cm de profundidad.

1.1.2. SOPORTE:

Las dimensiones totales del cuadro son: 120 cm de alto x 167 cm de ancho (Fig. II.5).

El soporte textil del cuadro está formado por dos fragmentos, ambos tienen los bordes rectos, unidos a una distancia del borde inferior de 20 cm. La unión recorre al lienzo en sentido horizontal, con un tipo de costura de unión viva con punto de sobrehilado en hilo de lino o cáñamo.

Dicho tejido presenta dos caras idénticas en cada uno de sus lados. En un principio la dirección de la urdimbre es paralela a la costura y por tanto las piezas están dispuestas en sentido horizontal. La densidad de urdimbres y tramas es muy similar a pesar de haberse examinado en diferentes puntos de la obra.

Los datos técnicos del soporte textil, dados por la técnico-especialista en Conservación-restauración de los talleres del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, son los que se exponen a continuación:

I. CONTEXTURA.

A. Calificación técnica:

Ligamento de tafetán. Es el nombre con el que se designan los tejidos de seda cuyo curso de ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, según el cual los hilos pares y los impares alternan en cada pasada por debajo y por encima de la trama. (Fig. II.3).

- Urdimbre: 1 urdimbre.
Materia: Lino, con torsión en S y sin teñir.
Densidad: 10/11 hilos por cm.

- Trama: 1 urdimbre.

Materia: Lino, con torsión en S y sin teñir.
Densidad: 9/10 hilos por cm.

B. Construcción interna:
Curso del ligamento: 2 hilos y 2 pasadas.

II. TINTURA: Las piezas no se encuentran teñidas.

III. CONDICIONES DE EJECUCIÓN:

Cabe la posibilidad de que el telar en el que se realizó estuviera equipado de dos lizos y dos marchas.

1.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

La capa de preparación está compuesta por un estrato de color rojizo. Constituye una capa homogénea y lisa. Debido a que la trama del tejido es muy abierta la preparación rojiza ha traspasado hacia el reverso del lienzo.

La técnica empleada está realizada a base de pigmentos aglutinados con óleo. A rasgos generales la textura de la capa pictórica es muy desigual, aparecen zonas más lisas de color, como las carnaciones, u otras más empastadas en donde se aprecia las pinceladas del artista. La gama cromática empleada no es muy variada, en la superficie del cuadro predomina el marrón oscuro casi negro del fondo, paredes, etc., los marrones-ocres del mobiliario. Predominando el contraste con todos ellos de la luz que emana de las carnaciones y el blanco de la manta del Santo.

Aparece en general un craquelado muy desarrollado que afecta a todos los colores, siendo más pronunciado en los oscuros.

Las cazoletas en la mayoría de las ocasiones tienen los bordes muy levantados, encontrándose en un estado grave de desprendimiento.

1.1.4. CAPA DE PROTECCIÓN:

La capa de protección final presentaba un aspecto muy oscuro propio de la degradación de los procesos de oxidación de los materiales. El grosor era medio.

1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

1.2.1. BASTIDOR:

Se han encontrado inscripciones y documentos adheridos.

1.2.2. SOPORTE:

Se han encontrado inscripciones.

1.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

Se han encontrado repintes oleosos que recorrían todo el perímetro en un ancho de unos 5 cm. Se hallaban repartidos por la superficie en zonas puntuales algunos repintes. Aparecían ocultas bajo un repinte oscuro, dos cifras ejecutadas con óleo a pincel, de un color originariamente blanco, de idéntica factura que las inscripciones del reverso.

1.2.4. CAPA DE PROTECCIÓN:

No se han observado.

1.3. ALTERACIONES.

1.3.1. BASTIDOR:

El estado general de conservación del bastidor era pésimo (Fig. II.5). A nivel general la estructura había perdido resistencia, encontrándose los ensambles muy debilitados y con pérdidas de soporte acentuadas en las esquinas inferiores. En general estaba profusamente atacado por xilófagos que contribuían a debilitar la estructura, siendo muy acentuada en el listón vertical derecho y en el travesaño longitudinal en donde la unión con el listón inferior era inexistente.

1.3.2. SOPORTE:

El estado de conservación general del soporte de la obra no era deficiente (Fig. II.6). Principalmente el daño que presentaba era el de las numerosas deformaciones que lo recorrían. Esta circunstancia se debía al avanzado estado de deterioro del bastidor, que al no cumplir su función de tensar el lienzo, lo dejaba colgado por varias puntas no repartiendo uniformemente la fuerza y provocando la aparición de bolsas.

Presentaba una marcada oxidación de las puntas metálicas que sujetaban el lienzo. Esta oxidación corroía las fibras en contacto, destrozando la unión entre la punta y el lienzo. De este modo quedaba separada la tela del bastidor y por consiguiente se anulaba el juego de tensiones necesario para mantener en óptimas condiciones la obra.

La formación de bolsas era inevitable, siendo éstas muy numerosas y de diversos tamaños.

Se producía una fuerte acumulación de polvo en superficie que agrisaba excesivamente la pintura. Por todo el reverso la acumulación de depósitos superficiales de polvo era muy abundante, acentuándose en los huecos entre los listones de bastidor y la tela, especialmente en el inferior.

Por el reverso de la obra se observaban determinadas áreas más oscuras como consecuencia de la oxidación de la tela y especialmente los aglutinantes de la película pictórica.

Se apreciaban otro tipo de manchas oscuras distribuidas de forma dispersa, que presentaban cierto grosor y dureza. Puede tratarse de restos

de preparación que han exudado hacia el reverso al aplicarse por el anverso, debido a que la tela tiene una trama abierta.

Se han encontrado pequeños agujeros, que al observar la obra con luz transmitida, la traspasan.

1.3.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

El estado de conservación general de la película pictórica de la obra era muy deficiente (Fig. II.1). A rasgos generales, el principal factor de degradación era la presencia de amplias zonas afectadas por una enorme falta de adhesión de la película pictórica. El craquelado era generalizado, siendo notable por tamaño en la mayoría de la superficie. Toda la superficie pictórica presentaba craquelados que en algunos casos se observan incluso por el reverso del cuadro. Se acentúan especialmente en los colores oscuros. Afectando menos a los colores claros de la vestimenta del ángel, la manta del santo o de las carnaciones.

Una gruesa capa de depósitos de suciedad en la superficie, de tipo graso y muy adherida, daba un aspecto agrisado-negrusco a toda la pintura.

En la película pictórica se apreciaban claramente las líneas de los bordes del bastidor, especialmente en los lados laterales y el inferior. A diferencia de otras obras no se marcaban las líneas de los travesaños.

Se apreciaban desgastes en la superficie sobre todo en las zonas que representan tejidos (indumentaria del ángel y manta del santo).

En cuanto a la pérdida de película pictórica o lagunas, se apreciaban dos tipologías distintas: la primera, afectaba a la capa de preparación y a la pintura, y la segunda, afectaba solamente a la pintura. Las lagunas de preparación y pintura eran las más generalizadas, y se concentran sobre todo en la zona de fondo. (Fig. II.8, 9, 10)

1.3.4. CAPA DE PROTECCIÓN:

Se aprecia un oscurecimiento generalizado en toda la capa de protección como consecuencia de los procesos naturales de envejecimiento del barniz.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La Intervención de Conservación y Restauración que se ha llevado a cabo en el lienzo denominado “*Aparición de un ángel tocando el violín a San Francisco*” ha sido integral, afectando a todos los estratos de la obra, tanto al bastidor como al soporte y a la película pictórica. De carácter ordinario, se ha desarrollado en las instalaciones del Taller de Pintura del Centro de Intervención del IAPH.

Como criterios básicos para desarrollar la Intervención, se han tenido en cuenta la originalidad de la obra, la caracterización de los materiales originales y el estudio de los materiales de restauración. Se han seleccionado los tratamientos de intervención más idóneos y que se adecuaban a las necesidades específicas del bien cultural, respetando así su instancia material, estética e histórica. La metodología que se ha seguido es la establecida por el Centro de Intervención del IAPH, desarrollando la intervención por fases en las que han colaborado distintos profesionales.

Antes de iniciar la propia Intervención se había elaborado un Informe de Diagnóstico y Propuesta de Intervención previo, el cual ha sido estudiado y ha servido de apoyo para la toma de decisiones durante el proceso de intervención. Posteriormente se ha sometido la obra al estudio organoléptico, apoyado por el estudio de materiales, realizándose una serie de tomas fotográficas (luz normal (Fig. II.1), rasante, ultravioleta (Fig. II.2), transmitida y de detalle, y la extracción de una serie de muestras con el fin de determinar los materiales empleados. Una vez estudiadas las características de la obra se han determinado los tratamientos más idóneos, que a rasgos generales son los siguientes: limpieza del reverso, eliminación de parches antiguos no originales, puesta de bandas perimetrales o bordes al lienzo para consolidar la estructura de la obra, limpieza de la superficie pictórica eliminando los depósitos y recuperando el aspecto original del cuadro, reintegración volumétrica y cromática permitiendo la correcta lectura de la obra y por último aplicación de la capa de protección final.

Para poder realizar los tratamientos del soporte de la obra, ha sido necesario habilitar y proveer al taller de la infraestructura necesaria para poder llevar a cabo el proyecto de restauración. Para ello se ha provisto de un caballete de características adecuadas para montar la obra.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

Previamente a la intervención directa se había sometido al lienzo a un tratamiento preventivo de desinsectación mediante atmósfera controlada. Los Tratamientos de Intervención realizados se exponen a continuación atendiendo a los distintos elementos que componen la obra.

2.2.1. BASTIDOR:

El bastidor antiguo fue sustituido por uno nuevo, ya que el original no reunía las condiciones de resistencia adecuadas. Las dimensiones del antiguo se han conservado en el nuevo bastidor. Se ha engrosado la profundidad general de los listones para darles mayor resistencia, pasando de 2 cm a 2.5 cm. La estructura general es la misma, exceptuando los travesaños del bastidor. Se ha incorporado un travesaño vertical que atraviesa el bastidor de arriba hacia abajo por el centro, y se inserta como una cruceta con los dos travesaños horizontales dispuestos en la misma posición que los antiguos.

En el bastidor nuevo se han lijado íntegramente todas las aristas, para evitar posibles marcados o roturas sobre la tela. Se han aplicado dos capas de protección de una resina sintética (Paraloid B-72) diluida en acetona (30:70) a todo el bastidor y las cuñas.

2.2.2. SOPORTE:

El tratamiento del soporte se ha centrado en la intervención de puesta de bordes en la obra, por eso los tratamientos se han dividido en las siguientes fases: tratamientos del soporte previos a la aplicación de bordes, preparación de la tela de los bordes, aplicación de bordes y tratamiento posterior a la aplicación de bordes.

Tratamientos del soporte previos a la aplicación de bandas perimetrales o bordes

Antes de iniciar el proceso de puesta de bordes fueron necesarias una serie de intervenciones directamente sobre el cuadro, siendo éstas las siguientes:

Limpieza mecánica de carácter superficial, con brocha y aspirador, tanto por el reverso como por el anverso.

Se protegió la totalidad de la película pictórica con papel de seda y cola de conejo diluida en agua.

Una vez que la superficie pictórica estuvo protegida, se procedió a desmontar el lienzo del bastidor antiguo, para poder limpiar la superficie del reverso de forma pormenorizada. Se realizó la limpieza del reverso de forma mecánica, a bisturí y en ajedrezado. Puntualmente se eliminaron las manchas negras con humedad, al igual que las deformaciones del lienzo, que fueron suprimidas aplicando humedad y peso.

Sobre los agujeros más destacados, se colocaron pequeños parches de seda con Beva film 371.

Preparación de la tela:

Mientras se procedía a la preparación de la tela de los bordes, el lienzo se dejó sobre la mesa con los bordes fijados con peso y protegido con un plástico sellado a la base.

Para la tela de bordes se utilizó lino Velázquez con unas medidas de 300 cm de alto (de orillo a orillo) x 240 cm de ancho. Para fatigar la tela se le dieron tres mojados con agua y cuatro tensados, en el telar.

Las bandas que servirían de bordes, fueron cortadas respetando unas medidas bien estudiadas con el fin de que soportasen las tensiones del lienzo una vez colocado en el bastidor. Era imprescindible que la dirección de la fibra de la banda coincidiera con la de la fibra del lienzo original, para así evitar que los movimientos de ambos tejidos fueran contrarios, y esta circunstancia ocasionara desprendimientos u otros daños en la obra. Una vez cortadas las bandas, les fueron sacados los flecos en el lado que quedaría más tarde en contacto con el interior del lienzo original.

Aplicación de bordes:

La aplicación de bordes (Fig. II.13) se realizó siguiendo el método propio en el caso de utilizar adhesivos termofusibles.

Se cortaron las bandas de Beva según la medida estudiada para que quedara cubierta una zona que aguantara perfectamente las tensiones del lienzo. Una vez cortadas las tiras de Beva, se presentaron al lienzo y se comenzó a aplicar calor. Inmediatamente después se colocaron pesos, para así potenciar el efecto de adherencia.

Cuando se hubieron colocado todas las tiras de adhesivo sobre el original, se empezó a superponer las bandas de lino sobre la zona cubierta por el adhesivo. Se volvió a aplicar calor y peso, quedando perfectamente adherido el tejido, que haría a partir de este momento la función de refuerzo de los bordes de la obra.

Tratamiento posterior a la aplicación de bordes:

Una vez que el cuadro poseía sus nuevos bordes perfectamente colocados se procedió a colocarlo sobre su nuevo bastidor.

El bastidor previamente tratado, se colocó sobre una plataforma y sobre el mismo fue presentado el cuadro. Se fue moviendo hasta llegar a adoptar la posición idónea. Se comenzó a grapar el tejido de los bordes a dicho bastidor. La sujeción de los bordes del cuadro al bastidor fue con grapas de acero inoxidable, y el resto de tela del borde nuevo sobrante, se recogió y grapó al bastidor en su superficie posterior. Pasados unos días del montaje del lienzo al bastidor se colocaron las cuñas por el reverso del bastidor. (Fig.II.19)

2.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

Las primeras fases de intervención sobre la película pictórica se realizaron al inicio de la intervención, incluidas dentro del apartado: tratamientos del soporte previos a la aplicación de bordes. Estas consistieron en: limpieza mecánica muy superficial de la capa de pintura y facing de protección.

La primera intervención realizada sobre la película pictórica fue la limpieza y eliminación del barniz antiguo (Fig. II.11, 12, 14) junto con restos de suciedad en la superficie de la pintura. Para ello se ha tomado como referencia metodológica el test de solubilidad realizado por el Centro de Intervención del IAPH para determinar los disolventes y las mezclas necesarias para su remoción. La limpieza se ha llevado a cabo con la mezcla nº 17 compuesta por: Isopropanol + Amoníaco + Agua (80:10:10).

La mezcla nº 17 en gel actúa muy lentamente en los celestes y pardos, mientras que en líquido actúa muy rápidamente en los ocre, verdes y carnaciones.

Una vez finalizada la limpieza del estrato pictórico, se aplicó la primera capa de barnizado. Se empleó un barniz extrafino diluido en esencia de petróleo (50:50).

A continuación se reintegraron volumétricamente las zonas de lagunas de preparación y pintura con un estuco de tipo tradicional, circunscribiéndose a los márgenes de la laguna y al mismo nivel de la capa de color original. Las lagunas eran de diversos tamaños (Fig. II.15).

La reintegración cromática se ha realizado con dos técnicas distintas. Por un lado sobre los estucos nuevos se ha empleado la acuarela, dada su calidad de técnica totalmente reversible. Una vez barnizado el cuadro se terminó de ajustar el color con pigmentos al barniz. (Fig. II.16, 17)

Finalmente se aplicó una capa de barniz en spray para homogeneizar la superficie igualando las zonas de brillo, utilizando para ello barnices mates y brillantes. (Fig. II.18, 19)

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. II.1



Estado de conservación inicial:
Luz normal

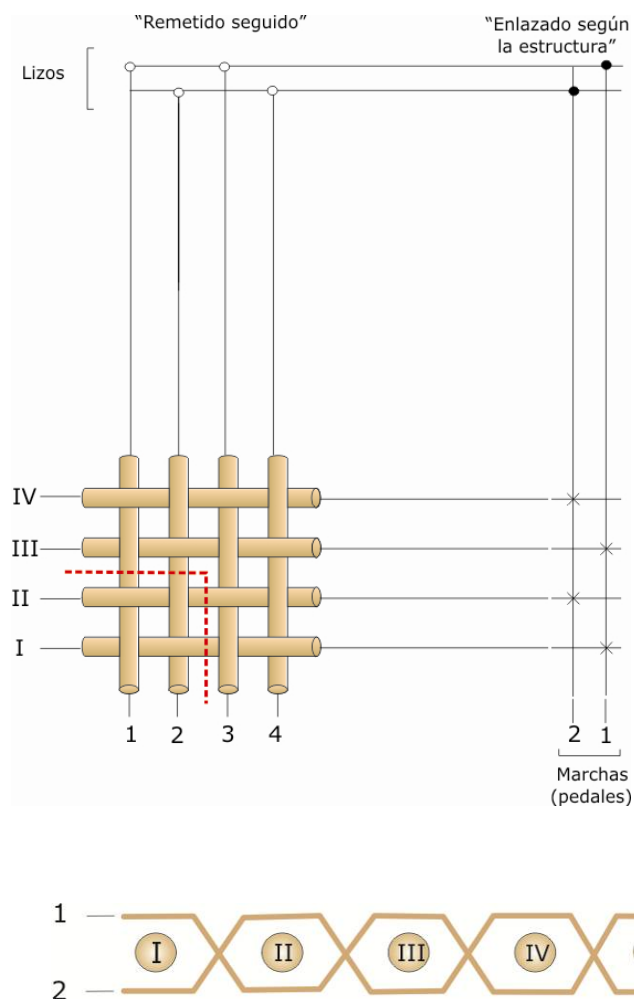
Fig. 11.2



Estado de conservación inicial:
luz ultravioleta

Fig. II.3

Trazado técnico del tisaje del tafetán o "toile"



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.
Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

Pieza nº 1: Tiene unas dimensiones de 65.5 cm de alto x 167 cm aprox. de ancho

Pieza nº 2: Tiene unas dimensiones de 54.7 cm de alto por 167 cm de ancho.

Fig. II.4



120 cm
de alto

167 cm
de ancho

Datos técnicos:

Medidas, línea de costura

Figura II.5



Datos técnicos: Medidas

- a - 120 cm de altura
- b - 167 cm de anchura
- c - 105.2 cm desde el listón inferior al superior
- d - 7.5 cm anchura del listón

Profundidad del listón 2.5 cm

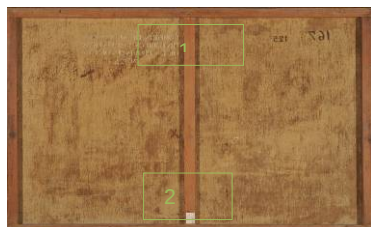
Fig. 11.6



Estado de conservación del soporte:

Oxidación de la tela, traspaso de craquelados, traspaso de preparación

Fig. II.7



1

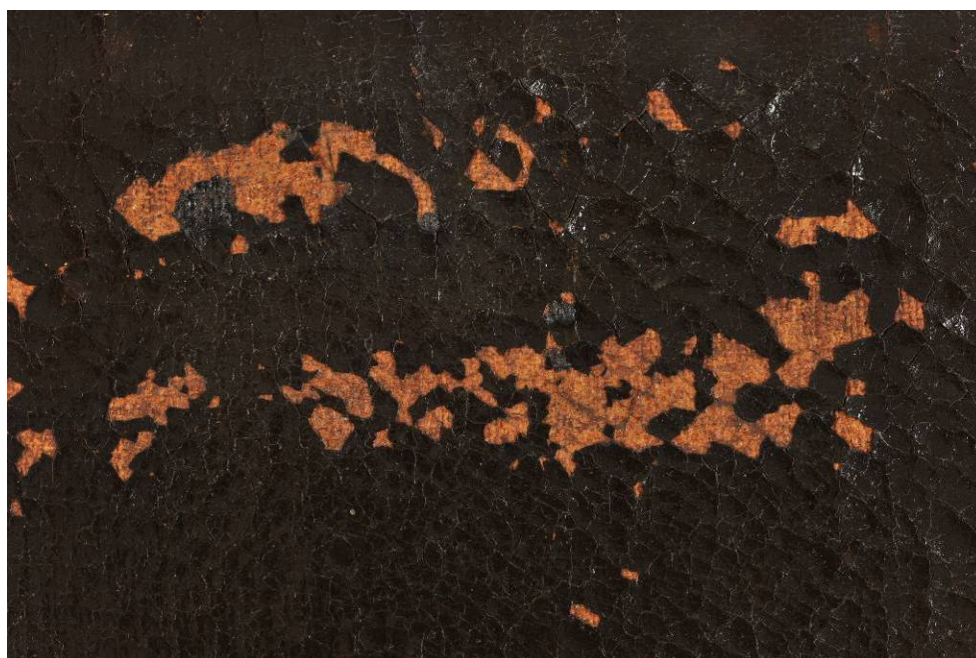


2



Estado de conservación:
Bastidor y soporte

Fig. II.8



Estado de conservación:

Película pictórica, lagunas de capa de preparación y capa pictórica

Fig. II.9



TRATAMIENTO DE LA CAPA DE POLICROMÍA:

Cuarteado de la capa polícroma, lagunas de capa polícroma

Fig. II.10



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL SOPORTE:

Cuarteado de la capa polícroma, lagunas de capa polícroma

Fig. II.11



1



2



TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:

Testigos de suciedad, eliminación mecánica del repinte perimetral

Fig. II.12



1



2



TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:
Cata de limpieza, testigo de suciedad

Fig. II.13



TRATAMIENTO DEL SOPORTE:
Puesta de bordes

Fig. II.14



1



2



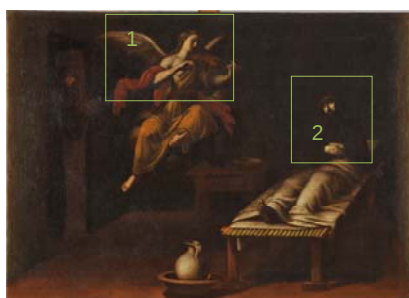
TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:
Limpieza, inscripciones

Fig. II.15



TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:
Estucado

Fig. II.16



1



2



TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:
Reintegración cromática

Fig. II.17



1



2



TRATAMIENTO DE LA PELÍCULA PICTÓRICA:
Reintegración cromática

Fig. II.18



ESTADO DE CONSERVACIÓN FINAL:
Anverso

Fig. II.19



ESTADO DE CONSERVACIÓN FINAL:
Reverso

CAPITULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO

El examen de la obra no destructivo se llevó a cabo mediante la inspección visual, es decir a través de un exhaustivo examen organoléptico apoyado por las diferentes técnicas de iluminación y fotografía. A partir de aquí se sacaron las conclusiones.

La obra presentaba una capa de barniz de grosor considerable que recorría toda la superficie y que estaba repartida uniformemente. Esta conclusión se llevó a cabo después de iluminar la obra con luz ultravioleta.

Se encontraban en superficie, además de este barniz numerosos repintes que se señalaban claramente con la luz ultravioleta, situándolos en la superficie.

Una vez se hubo iluminado la obra con luz rasante se llegó a la conclusión de que estaba afectada por un fuerte craquelado en toda la superficie y que el riesgo de desprendimiento era alto, pues las cazoletas eran muy pronunciadas.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

2.1. ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO DE CAPAS PICTÓRICAS

Para la realización de este estudio se han analizado cuatro muestras de pintura de la obra. Los pequeños fragmentos de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura.

La toma de muestras ha sido recogida extrayendo la mínima materia posible con la que se pueda hacer el estudio.

Estas muestras han sido extraídas de las siguientes zonas:

AAT-1 Fondo negro. Zona repinte (Figura 1)

AAT-2 Encarnadura de San Francisco, mano izquierda (Figura 3)

AAT-3 Suelo, esquina derecha (Figura 4)

AAT-4 Manta de San Francisco, esquina izquierda (Figura 5)

Para llevar a cabo este estudio se comenzó examinando la muestra con el microscopio estereoscópico.

Para discernir la secuencia de estratos de la estratigrafía y el espesor de los mismos se revisó con el microscopio óptico de luz reflejada.

A la hora de determinar la composición elemental de los pigmentos y cargas, se realizó el pertinente estudio al microscopio electrónico de barrido.

La preparación, de color terroso, está constituida por la mezcla de tierras de sombra y trazas de un compuesto de plomo, probablemente blanco de plomo.

El termino tierras describe a silicatos que pueden contener cantidades variables de óxido e hidróxido de hierro, óxido de manganeso, dióxido de titanio, carbonato cálcico, carbonato cálcico magnésico (dolomita) y pirita. El color de las tierras varía dependiendo de la proporción de los compuestos que acompañan a los silicatos. Las tierras de sombra son aquellas que tienen color pardo y en las que abunda el óxido de manganeso. En este caso contienen además pequeñas cantidades de algún aditivo de plomo. Este ha sido añadido probablemente con la intención de facilitar el proceso de secado del aglutinante graso, proceso que favorece el plomo. El espesor máximo que se ha podido medir de esta capa en las diferentes muestras analizadas, es de alrededor de unas 475 Am.

El fondo negro presenta sobre la preparación, una capa gris oscura compuesta por negro carbón, blanco de plomo y sombras. Superpuesto a este estrato existe otro, de color blanquecino compuesto por blanco de plomo y trazas de sombras. Por último, se aprecia un repinte de una tonalidad oscura compuesto por negro de carbón, tierras y blanco de plomo.

La encarnadura está compuesta por blanco de plomo y trazas de sombras y tierras. Sobre este estrato se aprecia una capa verdusca compuesta por tierras y negro carbón.

La tonalidad del suelo viene dada por una capa de color blanquecino compuesta por blanco de plomo y trazas de sombras y superpuesta una capa verdosa compuesta por sombra, negro de carbón, blanco de plomo y tierras.

En el manto de San Francisco de Asís se observa una capa fina de color, compuesta por tierras y negro de carbón animal.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

Blancos: blanco de plomo

Pardos y terrosos: sombra, tierra

Negros: negro de carbón

2.2. DETERMINACIÓN DE COMPUESTOS ORGÁNICOS MEDIANTE ESPECTROFOTOMETRIA INFRARROJA

La muestra se ha analizado mediante espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier.

Mediante esta técnica se ha llegado a la conclusión de que estaba presente repartido por toda la superficie un barniz compuesto fundamentalmente por una resina triperpénica coincidente con una resina del tipo almáciga.

2.3. IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES

Para el análisis del tejido se ha realizado la preparación de la sección v longitudinal de la muestra para la identificación de las fibras textiles.

La muestra de tejido AAT-5 corresponde al borde superior izquierdo del cuadro.

Tras varios estudios específicos llevados a cabo con el microscopio óptico con luz transmitida se vio la apariencia longitudinal de las fibras, y su comportamiento frente al reactivo de Schweitzer.

Las fibras identificadas son de lino. En la imagen vemos la microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. III.1



Estratigrafía de la muestra AAT-1.

Fig. III.2

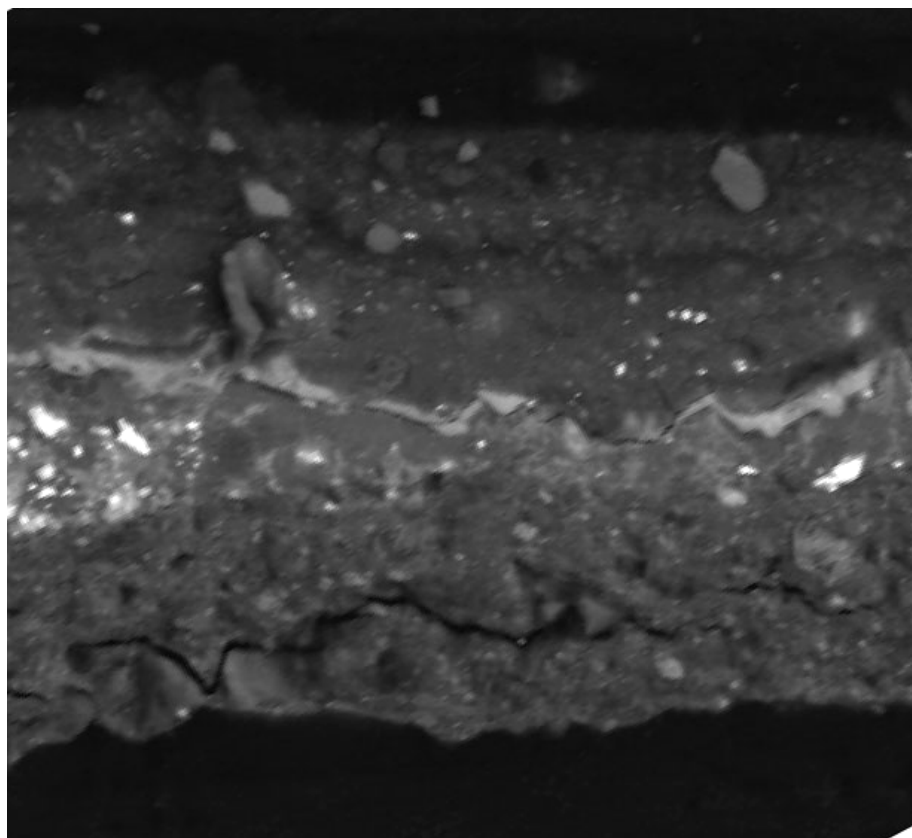
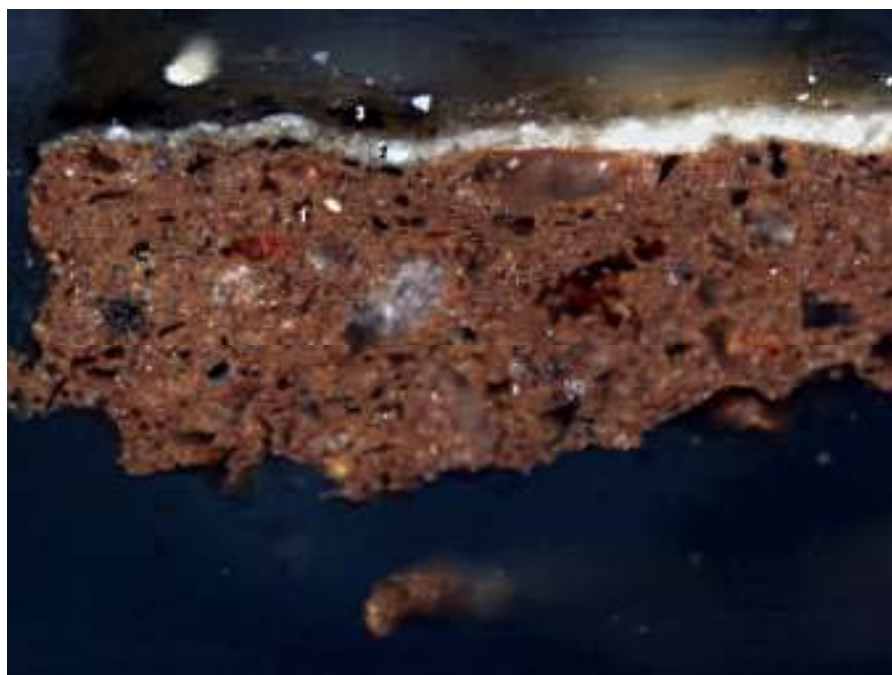


Imagen general al microscopio electrónico de barrido de la muestra AAT-1.

Fig. III.3



Estratigrafía de la muestra AAT-2.

Fig. III.4



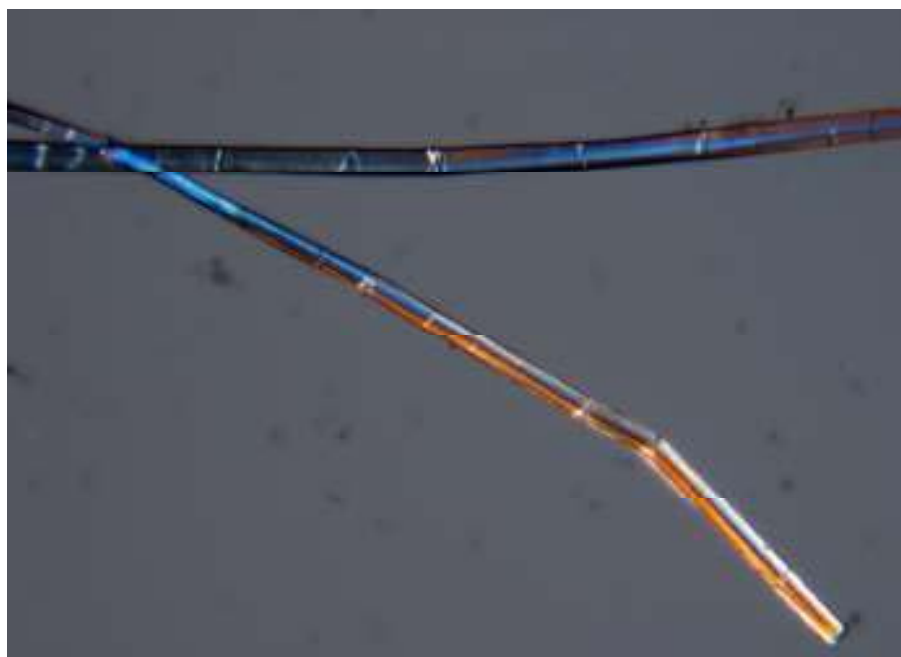
Estratigrafía de la muestra AAT-3.

Figura III.5



Estratigrafía de la muestra AAT-4

Fig. III.6



Micrografía de fibras de la muestra AAT-5

CAPITULO IV: RECOMENDACIONES

Con el fin de que la obra pictórica objeto de este informe se conserve en las mejores condiciones posibles, es importante que se sigan unas pautas de mantenimiento:

-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.

-No ubicar velas próximas a la obra.

-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. Restauradora. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles.

María del Mar González González. Restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles.

Coordinación de la Memoria Final y ejecución de la intervención.

Cinta Martín León. Restauradora Taller de pintura. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico

Elena Ordóñez Ramos. Historiadora del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio Estratigráfico

Lourdes Martín García. Química. Jefe de proyecto Centro de Investigación y Análisis.

Estudio Medios físicos de examen

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

Sevilla a 10 de agosto de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo