



MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN

**“LA PASIÓN DE CRISTO”**

SEIS ÓLEOS SOBRE COBRE

HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS. CÁDIZ.

Noviembre, 2009



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
**CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE**

## ÍNDICE

### Introducción

#### **Capítulo I: Estudio Histórico-Artístico**

- 1. Identificación del Bien Cultural ..... 4
- 2. Historia del Bien Cultural ..... 6
- Anexo: Documentación gráfica..... 24

#### **Capítulo II: Diagnóstico Y Tratamiento**

- 1. Datos técnicos y estado de conservación ..... 73
- 2. Tratamiento ..... 79
- Anexo: Documentación gráfica ..... 83

#### **Capítulo III: Estudio Científico – Técnico**

- 1. Examen no destructivo ..... 141
- 2. Caracterización de materiales ..... 142
- 3. Estudio medioambiental y de factores de deterioro ... 144
- 4. Conclusiones ..... 145
- Anexo: Documentación gráfica ..... 146

#### **Capítulo IV: Recomendaciones ..... 153**

#### **Equipo Técnico ..... 154**

## **INTRODUCCIÓN**

Esta memoria final recoge los procesos de restauración que se han llevado a cabo en la serie de seis óleos sobre cobre que representan cronológicamente la Pasión de Cristo, con los títulos siguientes:

“Las negaciones de San Pedro”, “El prendimiento de Cristo”, “Cristo atado a la columna”, “Jesús de humildad y paciencia”, “Jesús caído camino del Calvario” y “Cristo ayudado por Simón el Cirineo”.

La serie pertenece a la hermandad de la Sta. Caridad del Hospital de San Juan de Dios de Cádiz. Está atribuida al pintor flamenco Frans Francken II “El joven” (1580-1642), hijo de Frans Francken apodado “El viejo”; pintor barroco de la escuela de Amberes, de extensa producción artística aunque no especialmente conocido, y que contó con la colaboración en sus obras de otros muchos pintores de la época, además de su hijo Frans Francken III, con lo que definir y asegurar la autoría de sus obras no ha sido en muchas ocasiones tarea fácil. Aun así, durante la restauración apareció una firma en la pieza denominada “Jesús de humildad y paciencia” que está actualmente en investigación histórico-artística. En estas seis piezas se intuye la intervención de varias manos ya que se pueden percibir distintas calidades dentro de una misma obra.

La demanda de la intervención y estudio de estas piezas la ha realizado la Dirección General de Bienes Culturales, motivado por la buena calidad de dicha colección y el mal estado de conservación de la misma.

Los estudios previos a la intervención han sido llevados a cabo por un equipo interdisciplinar formado por varios técnicos especializados en diferentes materias, bajo la coordinación del Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (I.A.P.H.). Con la información obtenida en los estudios previos, se ha realizado una intervención integral de conservación-restauración en el taller de pintura, donde la observación, examen e intervención se han realizado con los medios necesarios, existentes en el Centro de Intervención del I.A.P.H.

Esta Memoria Final de Intervención consta de cuatro capítulos. El primero se refiere al estudio histórico-artístico del bien cultural. En el segundo se analiza el estado de conservación de las obras, materialidad y los procesos llevados a cabo en su intervención. El tercero, los estudios científico-técnicos. Y en el cuarto y último, se nombran una serie de recomendaciones para su óptima conservación.

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

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

**47P/04**

1.1. TÍTULO U OBJETO. "El Prendimiento de Cristo"; "Las negaciones de San Pedro"; "Jesús Caído camino del Calvario"; "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"; "Cristo atado a la columna"; "Jesús de la Humildad y Paciencia".

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Cádiz

1.3.2. Municipio: Cádiz

1.3.3. Inmueble: Iglesia de San Juan de Dios.

1.3.4. Ubicación: Sacristía.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Hermandad de la Santa Caridad y de Nuestro Señor Jesucristo.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Conjunto de pinturas en las que se representan escenas del Ciclo Pasionario de Cristo, desde el momento de la Oración y Prendimiento en el Huerto de los Olivos, o Huerto de Getsemaní, hasta la Crucifixión en el Monte Calvario o Gólgota.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Óleo sobre cobre.

1.5.2. Dimensiones:

"El Prendimiento de Cristo": 57,9 x 78,1 cm. (h x a)

"Las negaciones de San Pedro": 58 x 78 cm. (h x a)

"Jesús Caído camino del Calvario": 57,9 x 77,5 cm. (h x a)

"Cristo ayudado por Simón el Cirineo": 60,5 x 81,5 cm. (h x a)

"Cristo atado a la columna": 58 x 77,8 cm. (h x a)

"Jesús de la Humildad y Paciencia": 60,5 x 81,5 cm. (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas: En el ángulo inferior izquierdo de "Jesús de la Humildad y Paciencia" se lee parcialmente *G mo ¿Forchend? / F*

En los reversos de todas las pinturas se observan inscripciones realizadas en grafito:

“Jesús de la Humildad y Paciencia”: aparece el número **1** en el cuadrante superior derecho, y dos marcas circulares realizadas con un material distinto al grafito. En el cuadrante superior izquierdo aparece un **3** y en el inferior derecho aparece **0 0 0**.

“Las Negaciones de San Pedro”: **III** en el cuadrante superior izquierdo, y **3** en el cuadrante inferior izquierdo.

“Cristo atado a la columna”: **4** en el cuadrante superior izquierdo.

“Jesús Caído camino del calvario”: **5** en el cuadrante superior izquierdo.

“El Prendimiento de Cristo”: **6** en el cuadrante inferior derecho, **7** en el cuadrante superior izquierdo y **2** en el cuadrante superior derecho.

“Cristo ayudado por Simón el Cirineo”: **G8** en el cuadrante superior derecho, marca parecida a un **4** localizada más al centro y **XX** localizada en la esquina del cuadrante.

## 1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Taller de Frans Francken II

1.6.2. Cronología: 1620-1630

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Flamenca.

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

#### **La Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo de Cádiz.**

La Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo, propietaria de la serie de pinturas sobre cobre realizadas en el taller de Frans Francken II, es la institución de beneficencia más antigua de la ciudad de Cádiz. Existe constancia documental relativa a su existencia desde 1498, aunque no se conocen datos concretos acerca de sus orígenes. Está ubicada a extramuros del recinto medieval, adosada a la propia muralla. Atendiendo al Libro de Reglas de la hermandad, fechado en 1715 (Fig.I.1), la fundación de su hospital se debe, al parecer, a la iniciativa de la Hermandad de la Santa Caridad, que utilizó para su emplazamiento terrenos aledaños a la ermita de la Misericordia, la cual utilizaron como capilla pública del propio hospital. Desde 1614, tras un complicado proceso, los hermanos de San Juan de Dios gestionaron dicho hospital, aunque ya desde finales del siglo XVI cuatro hermanos de esta orden se ocupaban de atender a los enfermos<sup>1</sup>.

En 1596 el primitivo edificio sufrió las consecuencias del asalto anglo-holandés y en 1619 se procedió a la reconstrucción de algunas salas, según trazas de Alonso de Vandelvira.

La actual Iglesia de San Juan de Dios fue construida entre 1678 y 1688 siguiendo preceptos barrocos. Su inauguración coincidió con las fiestas de canonización de San Juan de Dios por parte del Papa Alejandro VIII, el 15 de

---

<sup>1</sup> "(...) Nuestra Hermandad de la Santa Charidad de nuestro Señor Jesu-Christo, a cuya Fundacion no se halla principio; y creo (no con pocos fundamentos) fue desde que los Reyes de España redujeron esta Ciudad a su Dominio, de el cruel de los Sarracenos, pues siendo imposible hallar instrumentos, que lo justifique, por causa de el fatal incendio, que por los años de 1596 executaron en esta Ciudad las Armas Inglesas; solo por tradiciones y noticias, se sabe, havia una Hermita instituida, la Santa Misericordia, y en ella una Hermandad, llamada de este mismo nombre, la qual se ejercitaba en este santo instituto: Y por los años de 1614 haviendo llegado a una casi extinción de Hermanos y Obreros, los pocos que havian quedado, dieron la dicha Hermita, y sus Rentas a los Religiosos de Nro. Padre San Juan de Dios, como consta de la Escripura de su Fundacion; sin que haya noticia, que desde este tiempo, hasta e año de 22 que Fernando de Pareja, Fundador de la Cofradía de Señor San Miguel Archangel, que dos años antes havia fundado, se obligó con sus Cofrades, a levantar, y dar Eclesiastica sepultura a los Difuntos desamaprados, que dentro y fuera de esta Ciudad pereziesen: Y con este santo Instituto, se ejercitaron dichos Cofrades, hasta que por los años de 1667 dichos Hermanos formaron Constituciones, y las aprobó el Señor Provissor, y Vicario General de este Obispado, que entonces era de esta Ciudad, con todas las solemnidades, que se acostumbra, con el nombre de la Santa Charidad, y Patrocinio de el Archangel Señor San Miguel; (...)". Regla de la Muy Humilde Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesu-Christo, y patrocinio del glorioso Archangel Señor San Miguel, sita en el convento e iglesia de Nuestro Padre S. Juan de Dios, de la Ciudad de Cádiz, renovada por sus hermanos este año de M.DCC.XIV. Reimpresa en Cádiz por Don Manuel Espinosa de los Monteros, Impresor de la Real Marina.

[http://bvpb.mcu.es/es/consulta/resultados\\_navegacion.cmd?busq\\_autoridadesbib=BVPB20090004832](http://bvpb.mcu.es/es/consulta/resultados_navegacion.cmd?busq_autoridadesbib=BVPB20090004832)

julio de 1691. Junto a la puerta del hospital se abre una pequeña capilla pública en la que se exhibe la imagen de San Rafael, realizada a mediados del siglo XVIII.

Cada una de las salas del hospital contaba con su propio altar, tal y como se desprende de la consulta de los inventarios. Existe además una capilla doméstica, situada en una de las crujías de la parte alta, que cuenta con su propia sacristía.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX la hermandad y su labor hospitalaria sobrevivieron a los diferentes avatares históricos: Desamortización, Guerra de la Independencia española, etc. A comienzos del siglo XX las Hermanas de San Vicente de Paúl se hicieron cargo del hospital hasta 1948. Desde el año 2007 las dependencias del hospital pasaron a ser propiedad del Obispado de Cádiz y actualmente están siendo rehabilitadas como geriátrico. La Hermandad de la Santa Caridad mantiene la propiedad de la Iglesia de San Juan de Dios, la planta superior de la misma, la capilla doméstica y la biblioteca.

### **La familia Francken.**

Tal y como sucediera con los Brueghel, los Francken fueron una importante familia de pintores flamencos que, durante tres generaciones, cuyos miembros mantuvieron los mismos nombres y usaron las mismas firmas, lo cual dificulta la atribución de las obras a una u otra generación y/o pintor. Nicholas Francken (1510-1596) se trasladó junto a su familia a Amberes en torno a 1560. Tres de sus hijos fueron pintores: Hieronymus Francken I, Frans Francken I y Ambrosius Francken I, este último aprendiz en el taller de Frans Floris. En la siguiente generación, todos los hijos de Frans Francken I fueron igualmente pintores: Thomas Francken (1574-1625), de quien solo se conoce una pintura, Hieronymus Francken II, Frans Francken II y Ambrosius Francken II (1590-1632), pintor de paisajes. Los hijos de Frans Francken II también siguieron los pasos de su padre: Frans Francken III, el mejor de la generación, Hieronymus Francken III (1611-1661), especializado en escenas religiosas y Ambrosius Francken III (1614-1662). En el Museo Crozatier, de la localidad francesa de Le Puy, se conserva un retrato de la familia Francken, atribuido a Frans Francken "el viejo" (1541-1616), realizado en 1577.

### **El prolífico taller de Frans Francken II.**

Frans Francken II es quizás el pintor más destacado de la saga. Nació en 1581 en la ciudad de Amberes, iniciándose en la pintura en el taller de Frans Francken "el viejo", su padre. Pronto comenzó a alejarse del estilo romanista de su predecesor, interpretando bajo su personal estilo composiciones extraídas de grabados de Marcoantonio Raimondi, Giulio Romano, Goltzius, Durero o Lucas Van Leyden.

En 1605 ingresó en el Gremio de Pintores de San Lucas, llegando a ser decano en 1641, un año antes de su muerte, del mencionado gremio de pintores de Amberes. Colaboró frecuentemente con sus coetáneos paisajistas y maestros de interiores: Brueghel de Velours, Brueghel el joven, Pieter Neefs, Joost de Momper II, Grimmer, Van Bassen, Govaerts, Keirinax, Tobías Verchaecht o Vredeman de Vries, entre otros. A juzgar por la irregularidad de su obra y por la necesidad de atender la demanda, debió emplear un amplio taller, por lo que algunas de sus obras adolecen de una cierta industrialización, presente en la repetición de temas. Maestros de su escuela son P.Sion, Frans Francken III, Hieronimus Francken, Baellieur o Luis de Coulery. Tal es el caso de la serie de cobres conservados por la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz. Éstos conservan el grafismo y el estilo de Frans Francken II, quien sin duda marcó las directrices para la ejecución de estas pinturas. No obstante, la comparación en detalle de estos cobres con otras obras firmadas por el propio Francken II, denota una menor minuciosidad y precisión, carente del toque magistral del pintor flamenco, lo cual indica su adscripción al taller.

Durante el proceso de restauración se ha localizado una inscripción en el ángulo inferior derecho de la pintura dedicada a "Jesús de la Humildad y Paciencia" (Fig.I.3). Ésta se lee con dificultad y de manera parcia, debido a las pérdidas de capa pictórica que afectan a la obra. Es posible observar las iniciales "G mo", seguidas de *¿Forchend?* y de una "f" tras la cual, presumiblemente, continuaba la inscripción.

Según Ursula Härting<sup>2</sup> un gran número de pinturas fueron exportadas a Sevilla entre 1624 y 1635 por el marchante de arte Christian van Immerzeel, para quien F. Francken II trabajó directamente. La documentación conservada al respecto incluye las copias, reproducciones y originales de las obras destinadas a la venta. Así mismo, Díaz Padrón, señala que Mathiens Musson, comerciante de obras de arte, exportó cobres procedentes de Amberes hacia los puertos de Sevilla, Cádiz y Nueva España<sup>3</sup>. En este sentido cabe señalar que en la ciudad de Cádiz se conserva otro conjunto de pinturas sobre cobre, hoy depositadas en el Museo catedralicio<sup>4</sup>. Representan temas de la vida pública de Cristo (Las bodas de Caná, Los Mercaderes en el templo, Dejad que los niños se acerquen a mí, Entrada en Jerusalén, El Sermón de la Montaña), así como varios milagros. Responden a las características estilísticas propias del taller de Frans Francken II, presentando tres de ellas mejor factura (Anexo I).

No se conoce la procedencia de este conjunto ni el momento en el que pasa a formar parte de la colección de la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz. Las numerosas guías histórico-artísticas publicadas en Cádiz desde principios del

---

<sup>2</sup> HARTING, U. "Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II, 1581-1642: Ein repräsentativer Werkkatalog". Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983. "Frans Francken der Jüngere, 1581-1642: die Gemälde mit Kritischem Oevrekatalog". Freren: Luca-Verlag, 1989.

<sup>3</sup> DÍAZ PADRÓN, M. "Dos cobres de V. Wolfvoet en el Museo de San Carlos de México". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología LXV. Universidad de Valladolid, 1999. P. 323

<sup>4</sup> Visita realizada por el equipo del IAPH a 10 de febrero de 2010. VER ANEXO I.

siglo XX, citan el conjunto como "pinturas flamencas", o "cobres flamencos", sin aportar datos acerca de su origen o autoría. La única excepción es la publicación realizada por Cesar Pemán en 1930. En su libro "El arte en Cádiz"<sup>5</sup> el autor menciona que "*otros cuadros interesantes tiene la catedral (...) como la serie de cobres flamencos alrededor del coro, de los que existe otra serie en el hospital de San Juan de Dios, procedentes de Chiclana*". Sin embargo, no aporta ninguna referencia que apoye esta afirmación acerca de la posible procedencia de estas pinturas.

El archivo de la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz conserva un gran número de documentos que han sido inventariados de manera parcial en los últimos años. Este inventario, realizado en el año 2007 con motivo del traspaso del hospital al Obispado de Cádiz, solo informa del número de caja y de la cronología de los documentos, lo cual limita la investigación. No obstante, gracias a la colaboración de la hermandad se han localizado, en dicho archivo, numerosos Libros de inventarios realizados entre los años 1772 a 1889. La información que estos aportan es muy similar, indicando de manera exhaustiva las piezas y objetos artísticos, ajuares litúrgicos, ropa y enseres necesarios en la vida cotidiana de la institución, que se hallaban en cada una de las dependencias de la iglesia, convento y hospital. El Libro de Inventarios de 1806 – 1833, aporta además información referente a las cuentas y a los aumentos de enseres y objetos realizados durante ese periodo. En cualquier caso, ninguno de estos inventarios menciona la existencia del conjunto de pinturas sobre cobre, que tampoco es recogido en los testamentos consultados.

La primera y única referencia localizada aparece en la "Copia del Acta de diligencia de entrega de bienes a la Hermandad de la Santa Caridad de la ciudad de Cádiz", copia transcrita a máquina que incluye varios documentos. Entre ellos se encuentra la "Copia literal del inventario realizado por las hermanas de San Vicente de Paúl en 1939". En éste inventario, al hablar del Claustro del piso primero, señala "*Id. De cobres de asuntos religiosos (en cuarto tres llaves).....7*"<sup>6</sup>. Este "cuarto de las tres llaves" era la dependencia de mayor seguridad, y en ella se guardaba el tesoro de la Hermandad. Los inventarios de fecha posterior también recogen la existencia de las pinturas. Cabe pues interpretar que este conjunto de obras no llegó a la Hermandad de la Santa Caridad hasta comienzos del siglo XX.

Además de los conservados en la Catedral y en la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz, se conservan otros cobres, muy similares, en la parroquia del Divino Salvador de Vejer de la Frontera (Cádiz).

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

En la copia del inventario de 1939, localizado en el archivo de la Hermandad de la Santa Caridad, se recoge que los cobres estaban ubicados en el claustro del

<sup>5</sup> PEMÁN, C. "El arte en Cádiz". Cádiz, 1930.

<sup>6</sup> Archivo de la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz. "Copia literal del inventario realizado por las hermanas de San Vicente de Paúl en 1939"

piso primero, en una estancia llamada "cuarto de las tres llaves". Posteriormente estuvieron ubicados en la sacristía de la capilla doméstica del hospital, sita en la planta alta. Actualmente, antes de su traslado a las dependencias del IAPH, estaban situados en la sacristía de la Iglesia de San Juan de Dios (Fig.I.4).

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

No hay constancia documental referente a la restauración de este conjunto de pinturas sobre cobre. No obstante, si se conoce que Francisco Fernández Trujillo, hermano de la Santa Caridad, restauró en 1998 la pintura dedicada a la Crucifixión.

Del análisis del conjunto de obras se desprende que éstas han sufrido intervenciones anteriores en las que se han sustituido los bastidores, se han introducido nuevos clavos y se han realizado gran cantidad de repintes. En todos ellos se aprecia, además, que la capa pictórica ha sido protegida con varias capas de goma laca.

### 2.4. EXPOSICIONES.

Hasta la fecha no han participado en ninguna exposición.

### 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Las pinturas analizadas narran la Pasión de Cristo, desde el momento del Prendimiento hasta la Crucifixión. Cada una de ellas alude a uno de los pasajes del ciclo pasionario, ilustrándolo de un modo narrativo que sigue al pie de la letra el relato bíblico. Su autor, Frans Francken, inserta en un mismo cobre varias escenas correspondientes al pasaje representado, sin olvidar ni uno solo de los detalles.

Los cobres de Francken forman un conjunto de siete escenas del Ciclo Pasionario, por lo que podría tratarse de un Vía Crucis. Éstos, hasta mediados del S. XVII, y sobre todo en el Norte de Europa, estaban formados por siete Estaciones de penitencia. Posteriormente, en torno a 1755, el italiano Leonardo de Porto Maurizio propuso el Vía Crucis de catorce estaciones, generalizado hoy.

## **El Prendimiento de Cristo** (Mt, 26:36-46; Mc, 14:32-42; Lc, 22:39-46)

Este pasaje es narrado en los Evangelios Sinópticos<sup>7</sup> y alude a la fuerte lucha mantenida por Cristo para vencer su miedo al sufrimiento y la muerte. Jesús acudió junto a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan, al huerto de Getsemaní (Fig.I.5). Se apartó de ellos y, arrodillado en señal de oración, pidió a Dios que apartara de él el cáliz, convertido aquí en una metáfora de la Pasión a través de la copa llena de hiel. Un ángel apareció en el cielo para reconfortarle en su

---

<sup>7</sup> Mateo, 26:36-46; Marcos, 14:32-42; Lucas, 22:39-46.

lucha. Aturdido fue hacia sus discípulos, a los que encontró dormidos, disponiéndose a despertarles para que orasen junto a él. El sueño de cada uno de ellos está claramente diferenciado: Pedro despierta sobresaltado, Santiago es víctima de una pesadilla y Juan parece sumido en un sueño apacible. Judas, tras haber recibido treinta monedas de oro del sumo sacerdote con objeto de entregar a Jesús, indica al grupo armado encargado de apresarle quién es. Para ello, tal y como había acordado previamente con los soldados, besa a Jesús en la mejilla. Es pelirrojo y lleva capa de color amarillo, color simbólico del traidor. Según el Evangelio de Juan, Jesús dijo a los soldados "Yo soy a quien buscáis", tras lo cual éstos retrocedieron, agolpándose y cayendo algunos de ellos al suelo. Tras esto Jesús permitió que le ataran las manos sin oponer resistencia. La aparición en esta escena del perro puede aludir al Salmo 22,17, en el que se dice "Me rodean como perros, me cerca una turba de malvados (...)".

El prendimiento tiene lugar durante la noche, a la luz de las antorchas y de dos linternas o faroles que portan Malco, al servicio del sumo sacerdote, y Hedroit, la herrera llamada a forjar los clavos de la Crucifixión de Cristo.

Uno de los momentos más populares acaecidos durante el Prendimiento es el instante en que Pedro, preso de la cólera, se precipita sobre Malco cortándole una oreja con una enorme espada. Jesús, con absoluta calma, ordenó a Pedro que envainara la espada y volvió a pegar la oreja a Malco. Este hecho sólo es narrado en el Evangelio de Lucas y, mediante su mensaje, la divina mansedumbre de Cristo es destacada frente a la reacción instintiva de su discípulo.

Tal y como relata el Evangelio de San Marcos (Mc 14:51), el resto de los discípulos, al contrario que Pedro, al ver el grupo de soldados romanos emprendieron sin más la fuga. Uno de ellos, Santiago el Menor, fue confundido con Jesús por uno de los soldados. Durante la persecución y huida el discípulo perdió su manto, que quedó entonces en manos del soldado.

El tema de la Oración en el Huerto de los Olivos y el Prendimiento de Cristo fue muy difundido en las regiones alemanas y en Alsacia a finales del S. XV gracias a los grabados de Martin Schongauer<sup>8</sup>, así como la Pasión Pequeña y la Pasión Grande realizadas por Durero. (Fig.I.6; Fig.I.7).

#### **Las negaciones de San Pedro.** (Mt, 26:69-75; Mc, 14:66-72; Lc, 22:55-61)

Desde el huerto de Getsemaní, Pedro y otro de los discípulos siguieron a Jesús hasta el palacio de Anás y Caifás, sumo sacerdote. En el atrio, los guardias

---

<sup>8</sup> Martin Schongauer (1445-1491). Pintor y grabador alemán, famoso por sus 115 estampas de temas religiosos. Nació en Colmar, Alsacia (hoy Francia), donde pasó la mayor parte de su vida. La mayoría de sus obras no están autenticadas o datadas con exactitud. Fue el primer grabador de su tiempo en el norte de Europa y sus diseños decorativos tuvieron una gran influencia en el desarrollo del arte alemán, sobre todo en la obra de Alberto Durero. Entre sus grabados más conocidos destacan La muerte de la Virgen, uno de los más grandes y primeros trabajos, y La Pasión de Cristo, un conjunto de 12 grabados ejecutados más tarde (c. 1477), cuando ya había empezado a trabajar sobre planchas más pequeñas.

habían encendido una hoguera para defenderse del frío de la noche. Al llegar, Pedro fue reconocido por una de las siervas, que se acercó a él y dijo: "Tú también estabas con Jesús de Galilea"; a lo que él respondió: "yo no conozco a ese hombre". Seguidamente se sentó bajo el pórtico, donde fue de nuevo reconocido por el acento propio de Galilea y donde de nuevo negó conocer a Jesús. Por último, se acercó al fuego. Allí un pariente de Malco volvió a identificarle ante la negativa del discípulo. Tras ello el gallo cantó y entonces Pedro recordó las palabras de Jesús, que unas horas antes había presagiando este hecho y había advertido a Pedro de que antes de que el gallo cantara le negaría tres veces. Arrepentido se apartó y lloró amargamente (Fig.I.8).

Mientras tanto Jesús, con las manos atadas por una cuerda, fue conducido ante Caifás. Éste aparece tocado con la mitra de sumo sacerdote, presidiendo el tribunal religioso llamado Sanedrín. Jesús, acusado de blasfemia y de haberse proclamado "Mesías", fue interrogado por Caifás, que preguntó a Jesús si se pretendía Hijo de Dios. Ante la respuesta afirmativa Caifás consultó al Sanedrín, que pronunció la pena de muerte por blasfemo (Fig.I.9).

#### **Jesús Caído camino del Calvario.** (Mt, 27:31; Mc, 15:21; Lc, 23:26)

Los Evangelios ofrecen dos versiones distintas referentes al Camino del Calvario. Según Mateo, Marcos y Lucas, Simón de Cirene fue requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesús quien, tras padecer la Flagelación, no hallaba fuerzas para llevar la Cruz hasta la cima del Gólgota.: "Y obligaron a uno que pasaba, Simón de Cirene, a que llevara la cruz de Jesús" (Mc, 15:21). Los soldados romanos permitieron la ayuda del cirineo ante el temor de que el Condenado, agotado, no lograra llevar la cruz hasta el Gólgota, ya que de haber sido así no hubieran podido ejecutar la sentencia de muerte (Fig.I.10).

En las representaciones de Cristo con la Cruz a cuestas, Jesús aparece cargando la pesada Cruz, vestido con una túnica roja y con la corona de espinas ceñida en la frente. Suele ir precedido por los ladrones. Los Evangelios sinópticos narran el tránsito desde el lugar de la condena hasta el Gólgota (Mt 27,32; Mc 15,20; Lc 23,26 y Jn 18,13), pero no ofrecen detalles acerca de este momento, por lo que muchos de los elementos iconográficos son tomados de los Evangelios Apócrifos y de las representaciones del Teatro de los Misterios<sup>9</sup>.

Según la versión B latina de las Actas de Pilato, apócrifo, Juan iba siguiendo a Jesús en su camino, pero se fue pronto a avisar a la Virgen. Acompañados los dos por Marta, María Magdalena y Salomé, marcharon deprisa hacia la calle de la Amargura, donde vieron pasar a Jesús. Al ver a su hijo doblegado ante la pesada carga de la Cruz la Virgen María cayó desvanecida.

---

<sup>9</sup> Misterio era el nombre dado en la Edad Media a unas piezas dramáticas cuyo argumento era tomado de las Sagradas Escrituras y en las que se hacía intervenir a diversos personajes sobrenaturales como Dios, ángeles, demonios, etc. Autorizadas y preconizadas por el clero de la época, se representaron estas piezas por individuos de ciertas cofradías o congregaciones, primero en las catedrales, después en los pórticos y, por último, en las plazas públicas. Los misterios empezaron a desaparecer en el siglo XV quedando enteramente proscritos en 1515, época en que renació la comedia profana.

El tema iconográfico del Camino al Calvario fue especialmente difundido por los franciscanos. A través de él se recupera la idea del Sacrificio de Isaac, que cargó con la leña hacia su sacrificio. A partir del siglo XV Cristo aparece representado cargando la Cruz al revés, rodeado por la multitud que lo acompaña hacia el Calvario. Frecuentemente, a partir del siglo XVI, el tema se asocia a la Mujer Verónica o, como vemos en la pintura de Francken, al encuentro de Cristo con la Virgen en la calle de la Amargura. Una de las escenas más difundidas fue la representada por Durero en su "Pequeña Pasión", así como la creada por el alemán Martin Shongauer en su serie de grabados dedicados al ciclo pasionario (Fig.I.11), serie de grabados que el propio Durero utilizó como referencia.

### **Cristo ayudado por Simón el Cirineo se dirige a las mujeres de Jerusalén.** (Lc, 23,27-31)

Durante su camino Jesús fue seguido por una gran multitud entre la que encontró a un grupo de mujeres que, desconsoladas, lloraban mostrando compasión por el Condenado (Fig.I.12). Volviéndose hacia ellas dijo: "Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos. Porque llegarán días en que se dirá: ¡Dichosas las estériles, las entrañas que no engendraron y los pechos que no criaron! Entonces se pondrán a decir a los montes: ¡Caed sobre nosotros! Y a las colinas: ¡Cubridnos! Porque si en el leño verde hacen esto, en el seco, ¿qué se hará?" (Lc, 23,27-31).

### **Cristo atado a la columna.** (Mt, 27:26; Mc, 15:15; Lc, 23:16 y 22; Jn, 19:1)

Debido al régimen jurídico de Judea, Jesús hubo de pasar dos procesos, el religioso, ante Caifás, sumo sacerdote, donde fue acusado de blasfemo; y el político, ante el procurador romano Poncio Pilato, donde fue acusado de agitador y de haberse auto proclamado "Rey de los Judíos". Antes de cumplir su pena de muerte Jesús hubo de padecer la flagelación, práctica habitual en Judea que precedía a la Crucifixión. Los Cuatro Evangelistas se limitan a decir que Jesús fue azotado o castigado. Sin embargo las representaciones iconográficas de este tema son muy abundantes.

En el cobre de F. Francken Jesús es despojado de sus vestiduras y es atado a una columna. La flagelación no ha comenzado aún, evitando así el violento espectáculo (Fig.I.13) . En segundo plano tiene lugar la Coronación de espinas (Fig.I.14), (Mt, 27:27-30; Mc, 15: 17-20; Jn, 19:2). Tras la flagelación ordenada por Pilato, los soldados romanos acecharon a Jesús para burlarse de él como Rey de los Judíos. Cubrieron sus hombros con una clámide púrpura y, sentándolo sobre un irrisorio trono pusieron en su cabeza una corona trenzada de espinas de Judea. Después, haciéndolo sostener con su mano una caña a modo de cetro, le escupieron en la cara y se arrodillaron ante él diciendo: "¡Salve, rey de los judíos!".

### **Jesús de la Humildad y Paciencia.**

Sentado sobre una roca en la cima del Gólgota, Jesús espera la agonía de su

Crucifixión y muerte. Despojado de sus vestiduras, sólo y coronado de espinas, aún debe soportar las burlas de la muchedumbre mientras sus verdugos, tras repartirse sus ropas, preparan y clavan la Cruz de su martirio (Fig.I.15). Este momento no debe ser confundido con el "Ecce Homo", momento en el que Jesús es mostrado a la multitud desde lo alto del pretorio, también coronado de espinas, pero vestido con la clámide púrpura y portando el cetro de caña que los soldados romanos de Poncio Pilato le impusieron como "Rey de los judíos". Los detalles de esta escena son tomados de las Meditaciones del Pseudo Buenaventura. Los orígenes de esta representación se encuentran en el Teatro de los Misterios y en el arte germánico de finales del siglo XIV. Su popularidad se extendió rápidamente por los países bálticos, escandinavos y eslavos, llegando incluso hasta América. Una de las principales causas de su expansión fue su representación en los grabados que Alberto Durero creó para la Pequeña y Gran Pasión (1510-1511), (Fig.I.16).

Junto al cobre que representa la Crucifixión, restaurado en 1998, los cobres de Francken forman un conjunto de siete escenas referentes a la pasión de Cristo que bien podría tratarse de un Vía Crucis. Éstos, hasta mediados del S. XVII, y sobre todo en el Norte de Europa, estaban formados por siete Estaciones, frente a las catorce generalizadas hoy día, impuestas en torno a 1755 por el italiano Leonardo de Porto Maurizio.

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

Las seis pinturas dedicadas a la Pasión de Cristo presentan una característica común. En ellas el episodio representado se divide en varias escenas sucesivas que el autor va situando en distintos planos, para completar así el relato bíblico, que sigue textualmente.

En **El Prendimiento de Cristo** (Fig.I.5) la composición se divide en cinco escenas que se van sucediendo en cinco planos distintos, sin seguir un orden cronológico, desde el ángulo inferior izquierdo al ángulo superior derecho, estableciendo una leve diagonal. Junto al margen derecho, casi en penumbra, puede observarse cómo Jesús, arrodillado, despierta a sus discípulos. Seguidamente, a su izquierda y en primer plano, Pedro, vestido con túnica azul y manto amarillo, blande su espada mientras retiene bajo su pie a Malco que, abatido en el suelo, espera a recibir el golpe que cortará su oreja. Uno de los soldados romanos intenta detenerle sin éxito.

La escena principal del Prendimiento centra la composición. Ilustra el momento justo en que los soldados, que avanzan desde el margen izquierdo, apresan a Jesús, que es besado por Judas a modo de señal. En el grupo se identifican otro tipo de personajes populares que portan faroles y antorchas que rivalizan en altura con las lanzas de los soldados. A la derecha del grupo aparece Jesús, que observa sorprendido cómo Pedro se dispone a cortar la oreja de Malco. Viste manto azul, túnica color Jacinto y sobre su cabeza brilla el nimbo dorado que identifica su condición divina. Lleva las manos hacia su pecho y avanza hacia Pedro. A su lado Judas, de pelo rojo, vestido con túnica verde y manto amarillo,

lo sujeta mientras se dispone a besarle. Por su parte, la indumentaria, tanto de los soldados romanos como de los personajes populares, es totalmente anacrónica, siendo la empleada en los Países Bajos durante el S. XVII.

Tras la escena principal, a la derecha, uno de los discípulos es atrapado, mientras huye, por uno de los soldados, que tira vehementemente de su capa. Tras ellos corre un grupo de personas.

Por último, en el margen derecho y en un plano más elevado, Jesús ora arrodillado mientras sus discípulos duermen. En el cielo se vislumbra un ángel.

Todo transcurre durante la noche, en un oscuro bosque. La luz procede de la luna llena que brilla en la zona superior izquierda, así como de los faroles y antorchas llevadas por la muchedumbre y, situadas por el pintor en aquellos lugares que merecen una especial atención, que quedan así intensificados mediante la luz. El fuerte juego de contrastes entre luces y sombras contribuye a crear una atmósfera nocturna de misterio y clandestinidad muy acorde con el momento representado.

En la pintura dedicada a **Las negaciones de San Pedro** (Fig.I.8) vuelven a sucederse varias escenas, en este caso cuatro, aunque la diferencia de planos entre las mismas no es demasiado acusada. A la izquierda un grupo de soldados, acompañados por Pedro, calientan sus manos junto a una hoguera prendida sobre el suelo. Uno de los soldados parece dirigirse hacia Pedro, que le responde con cara de asombro y gesto de negación. Seguidamente se sucede la escena principal. En ella un grupo de personajes populares y soldados rodea a Pedro. Entretanto una mujer, vestida a modo de doncella, le observa y le señala. Pedro, a su vez, se señala a sí mismo con su mano izquierda, mientras realiza un gesto de negación con su mano derecha. A la derecha de este grupo, en segundo plano, vuelve a aparecer Pedro. En esta ocasión solo se observa su cabeza, que ha sido cubierta con un turbante oscuro con objeto de no ser reconocido. No obstante, el gesto de su cara indica que ha sido descubierto, pese a su insistencia por negarlo.

En el margen derecho el pintor ha representado el momento en el que Jesús sube las escaleras del atrio de la casa de Caifás para comparecer ante él y ante el Sanedrín. Tanto el sumo sacerdote como su corte llevan ropajes de tinte orientalista y cubren sus cabezas con sendos turbantes tocados mediante pluma. La figura situada en el margen derecho, vestido como noble, con gorro rojo y acompañado por un pequeño perro de pelaje gris con manchas blancas, también aparece representado en la escena anteriormente descrita.

De nuevo es de noche, ya que este momento sucede inmediatamente después al Prendimiento, y de nuevo la luz procede de la luna, las antorchas y los faroles. Como fondo, sin embargo, se eleva el palacio de Caifás, con su ya mencionado atrio.

El episodio en el que **Jesús Caído camino del Calvario** (Fig.I.10) presenta el dinamismo y la carga dramática que el momento merece. Una vez más, la

muchedumbre inunda la escena. En el centro de la composición Jesús, vestido con túnica azul y manto rojo, ha caído bajo el peso de la Cruz, llamando la atención de los romanos, que se apresuran en sostenerla. A la derecha, en primer plano, dos soldados sujetan a Simón el Cirineo instigándole a ayudar a Cristo con la pesada carga. Tras la escena de Jesús Caído, a la izquierda, puede observarse a uno de los ladrones que es también conducido al Calvario para su Crucifixión. Tras ellos toda una muchedumbre en la que destacan los turbantes y gorros fríos que cubren la cabeza de alguno de los personajes, así como los dos personajes que, montados sobre sus caballos, contemplan la escena. Uno de ellos es un soldado y porta un estandarte amarillo. El otro, a juzgar por su indumentaria, podría tratarse del sumo sacerdote, Caifás. En la lejanía, junto al ángulo inferior izquierdo, se atisban varias figuras. Uno de ellos se identifica con Jesús, mientras que la mujer vestida de negro se identifica con la Virgen María. Sobre las cabezas de ambos se observa un nimbo de luz dorada.

La agitada escena tiene lugar en un punto cercano al monte Calvario, o al Gólgota, que puede verse representado al fondo con total claridad. Sobre su cima se yerguen como testigos las cruces de los martirios que anteriormente han tenido lugar.

En su Camino al Calvario **Cristo ayudado por Simón el Cirineo se dirige a las mujeres de Jerusalén** (Fig.I.12). Éstas ocupan el ángulo inferior izquierdo de la composición y son representadas a modo de damas nobles de la época, vestidas con ricos trajes de colores vivos y peinadas a la moda. Algunas de ellas sostienen sobre su regazo un bebé, otras escuchan atentamente a Cristo e incluso una de ellas parece mirar directamente al espectador. En el centro de la composición Simón el Cirineo ayuda a Jesús a portar la Cruz. Éste ha detenido su marcha y vuelve su rostro hacia las mujeres mientras apoya sus rodillas y manos en tierra. Junto a él uno de los ladrones que lo acompañarán en su martirio gira también hacia él la cabeza para escuchar sus palabras. Tras ellos todo un cortejo de soldados y personajes populares acompaña a Jesús en su camino por las calles de Jerusalén. Cerrando la diagonal compositiva, en el ángulo superior derecho se elevan dos personajes a caballo: Caifás u uno de los componentes de su Sanedrín.

La pintura que representa a **Cristo atado a la columna** (Fig.I.13) vuelve a escenificar con precisión este momento convulso del ciclo pasionario que una vez más transcurre bajo la tenue e inquietante luz de la luna llena. En primer término, y ante la presencia de dos de los miembros del Sanedrín, situados en el margen izquierdo, Jesús es desprovisto de sus ropas de manos de dos romanos. Uno de ellos tira del pelo al Hijo de Dios, mientras el otro le quita la túnica. Tras él se aprecia la columna en la que otro personaje se dispone a atarlo con la ayuda de una cuerda. La escena es contemplada por dos personajes situados en escorzo en el ángulo inferior izquierdo. Ambos están armados y parecen esperar su oportunidad de participar en el escarnio. El primero de ellos parece colocar bien su bota izquierda, mientras el segundo reposa tranquilo apoyado en una roca, girando su cabeza hacia Jesús para no perder detalle de lo que está ocurriendo. Tras la columna la muchedumbre

aclama y agita sus antorchas y lanzas. En un segundo plano, a la derecha, se representa otra de las escenas del martirio padecido por Cristo. Rodeado de soldados Jesús aparece sentado, cubierto ya parcialmente con la clámide púrpura, con las manos atadas, sujetando la caña y portando sobre su cabeza la corona de espinas (Fig.I.14).

**Jesús de la Humildad y Paciencia** (Fig.I.15) es quizás la pintura mejor ejecutada de este conjunto. Ya en el monte Calvario, y con la ciudad de Jerusalén a lo lejos, Jesús espera con resignación el momento de su Crucifixión mientras sus verdugos preparan el lugar donde clavar la Cruz de su martirio y muerte. Cubierto únicamente con el sudario y coronado de espinas, descansa sobre una roca, apoyando en ella su mano izquierda. A su alrededor un grupo de personas le insultan y le increpan ante la atenta mirada del soldado a caballo que irrumpe en la escena desde el margen derecho. A la izquierda del grupo de Cristo un soldado de categoría superior, a juzgar por su indumentaria, indica algo a los dos personajes que hablan con él. Ambos dirigen su mirada hacia el soldado mientras señalan a Jesús. Tras ellos aflora toda una multitud en la que destacan los dos ladrones que serán crucificados junto a Cristo, los verdugos que preparan el lugar de la cruz, los niños que corren hacia el Calvario para asistir a la ejecución y el soldado a caballo que porta el gran estandarte. Muchas de las figuras representadas en las pinturas anteriormente descritas vuelven a aparecer en esta pintura, es el caso del sumo sacerdote a caballo, de alguno de los miembros del Sanedrín y del personaje tocado con el gorro frigio.

La proliferación de la representación de estos temas extraídos de las Sagradas Escrituras en la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII responde a un momento histórico en el que la política y el arte se unen en beneficio de la religión.

Durante el siglo XVI, por herencia y conquista, los Países Bajos estuvieron gobernados por la dinastía de los Habsburgo. Carlos V, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, unificó el territorio en un solo estado bajo su dominio. Su sucesor, Felipe II de España, no fue aceptado por la nobleza local, a causa de su indiferencia hacia el estado nórdico. Como católico devoto el rey no supo asimilar el éxito y desarrollo de la Reforma Protestante llevada a cabo por Calvino y reforzó las persecuciones religiosas hacia los protestantes. La única vía para superar la sublevación y restaurar los privilegios pasaba por el total restablecimiento de la religión católica. Para ello era necesario erradicar la herejía e impulsar la ortodoxia.

En un intento por asegurar su triunfo, la Iglesia fortaleció la relación con Roma y con la monarquía, cuidó con celo la elección de los obispos, deanes y párrocos de mayor preparación, controló la disciplina eclesiástica, asegurado la formación teológica y canónica del clero y fomentó la instrucción religiosa de los fieles a través de la catequesis y la predicación, observando muy de cerca las prácticas dogmáticas y culturales.

Pese a todos los esfuerzos los niveles anteriores al levantamiento no serían recuperados hasta las primeras décadas del siglo XVII. A partir de ese momento tuvo lugar el florecimiento de numerosas órdenes religiosas que, bajo la protección de los archiduques, construyeron nuevas iglesias, conventos y centros de enseñanza. Así franciscanos, capuchinos, agustinos o jesuitas poblaron de nuevo las casas regulares y los beaterios. Especial papel jugaron los miembros de la Compañía de Jesús, quienes a través de la enseñanza y la confesión llegaron a dominar los ambientes cultos, los círculos burgueses y las casas aristocráticas.

Todos estos hechos se tradujeron en el arte a través de la proliferación de una temática religiosa de carácter taumatúrgico, basada en la exaltación heroica del cristianismo, que tuvo su principal reflejo en la pintura. Los asuntos bíblicos, los ciclos de la vida de Cristo, de la Virgen o de los Santos, la representación alegórica de dogmas y sacramentos, así como episodios de las luchas entre los principios cristianos y las herejías protestantes, se convirtieron en los temas más solicitados de la clientela, poblando todos los espacios de la vida cotidiana, iglesias, oratorios, capillas palatinas o altares burgueses.

La ingente demanda de este tipo de pintura contribuyó al desarrollo de talleres que no solo abastecían a los Países Bajos, sino a toda Europa y, por extensión, a la Nueva España, a través de las redes comerciales, principalmente marítimas. Uno de estos talleres fue el regentado durante generaciones por la familia Francken, que alcanzó su zenit bajo la dirección de Frans Francken II.

Las seis escenas analizadas fueron realizadas por este taller, por lo que presentan las características propias de la pintura de Frans Francken II, cuya personalidad impregnaba la totalidad de las obras en él realizadas. Su estilo, esencialmente colorista, está basado en una gama cálida de variados matices que aplica mediante una técnica vibrante. Ésta evolucionará, con el paso del tiempo, hacia la uniformidad tonal y cromática.

Durante su época juvenil realizó algunas obras de gran formato. No obstante cultivó esencialmente la pintura de gabinete, a la que supo imprimir un carácter intimista y enciclopédico en el detalle. Abordó ampliamente los temas mitológicos y evangélicos. En éstos simula grandes cortejos multitudinarios, de ambiente elegante y cortesano, mediante un estilo de gran teatralidad propio del manierismo. El aparente paganismo de sus composiciones, es reflejo del conocimiento que los artistas y el público tenían de la Antigüedad clásica, merced a las enseñanzas promulgadas por la Orden Jesuita. De esta manera las escenas religiosas se llenan de un bullicioso dinamismo. (Fig.I.17).

Entre los personajes representados es frecuente localizar adornos exóticos, como turbantes, gorros frigios o penachos, muy característicos en su pintura. Las figuras están realizadas mediante frágiles pero flexibles líneas, con delicados rostros de facciones muy bellas, casi infantiles, a menudo enmarcadas por cabellos ondulados o cargados de rizos. Se disponen en amplios escenarios diáfanos de arquitectura palaciega o sobre fondos de extenso paisaje.

Se trata de un pintor en armonía con el pasado manierista y el barroco contemporáneo. La influencia de la pintura del siglo XVI y los tintes manieristas se hacen presentes en las obras tempranas a través de la estructura de las composiciones, así como en el movimiento y expresión de las figuras. En ellas pueden apreciarse ecos de artistas italianos como Rafael, Veronés o Zuccaro.

En la amplia producción de Francken II se distinguen cuatro etapas. En la primera, como ya se ha comentado, se evidencia la vinculación con la pintura y estilo del siglo XVI, con puntos de vista altos y carencias en las transiciones entre los distintos planos. En este momento emplea colores locales como los marrones, azules y verdes. Muy característicos del periodo son los grandes ojos negros que imprime a los rostros de sus figuras a través de la aplicación de pequeños toques de negro carbón. Estos ojos se convertirán en su sello distintivo, manteniéndolos durante toda su carrera (Fig.I.18). Su segunda etapa se desarrolla a partir de 1610. Su paleta se aclara y la repetición de temas se hace patente. Lo mismo ocurre con algunas de las figuras femeninas, convertidas en estereotipos y repetidas a lo largo de toda su obra. En un tercer periodo, desde 1620, comienza a introducir elementos exóticos, como turbantes o gorros fríos, que complementan a sus figuras masculinas, lo que imprime a sus composiciones un cierto eclecticismo (Fig.I.19). Se aprecia una armonía general y el color viene determinado por la luz, tal y como sucede en la pintura de historia de la escuela flamenca de este momento. Atendiendo al análisis estilístico del conjunto de cobres conservados por la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz, su cronología corresponde a esta década, tal y como evidencia la presencia de elementos orientales conjugados con los propios del seiscientos, así como por el uso de la luz y la forma en que ésta condiciona la gama cromática.

En un intento de adaptarse a las novedades estéticas, en torno a 1630 varía hacia composiciones en las que el color denota la influencia de pintores como Rubens o de la pintura holandesa.

Pese a ello, la factura algo más descuidada y la pincelada menos minuciosa, hacen pensar que se trata de un conjunto de pinturas realizadas por su taller y no por la mano del artista. En este sentido, cabe señalar las notables diferencias, en cuanto a factura, entre las pinturas de Cádiz y las conservadas en el Museo del Prado: "La Sentencia de Jesús" (Fig.I.20), "El prendimiento" (Fig.I.21) y "Ecce Homo" (Fig.I.22). Sin embargo, las similitudes entre las obras de Frans Francken II y las producidas por su taller son constantes y en ellas se hace presente la dirección y supervisión del artista, como se observa en la evidente reutilización de composiciones y figuras previamente creadas o copiadas de obras anteriores.

Por ejemplo, la forma de componer las figuras de Judas y Jesús en el "Prendimiento" del Museo del Prado y en el Prendimiento de la Caridad de Cádiz es muy similar (Fig.I.23). Lo mismo sucede con la figura de Cristo representada en el "Ecce Homo" del Prado y la de "Jesús atado a la columna" de Cádiz. En ambos casos se ha tomado la misma base compositiva, adaptándola a una u

otra representación. La repetición de modelos se evidencia igualmente en el ladrón y el Pilatos de la "Sentencia de Jesús" del Museo del Prado, el ladrón de "Jesús de la Humildad y Paciencia" y el Caifás de las "Negaciones" de la Caridad de Cádiz (Fig.I.24). Pero no sólo las composiciones o las figuras son susceptibles de reinterpretación, también los pequeños detalles. Sirva como ejemplo el estandarte amarillo con el escorpión, localizado entre otras en "La sentencia de Jesús" del Museo del Prado, "Jesús Caído camino del Calvario" y "Jesús de la Humildad y Paciencia" (Fig.I.25).

## 2.7. CONCLUSIONES.

El proceso de conservación y restauración realizado por el IAPH ha proporcionado un mayor conocimiento del conjunto de cobres de la hermandad de la Caridad y una revisión y puesta al día de los estudios históricos.

En relación con la restauración se pudo verificar que la mayoría de los daños y problemas habían sido causados por la propia naturaleza de soporte. Con la intervención se ha podido recuperar el colorido apreciando los detalles y devolviendo unidad a toda la serie.

Respecto a la historia material existe constancia documental que las obras se encuentran en la hermandad desde los primeros años del siglo XX según se recoge en uno de los inventarios conservados en la iglesia. Desde el punto de vista bibliográfico son obras que habían pasado bastante desapercibidas por los historiadores y estudiosos del tema unido además al desconocimiento de la propia institución en Cádiz. En este sentido en la bibliografía específica no se menciona hasta la Guía de 1930 de Cesar Pemán, ello no implica que no pudiesen haber estado con anterioridad en la colección de bienes de la hermandad.

En relación a la autoría el descubrimiento de una firma en uno de los cuadros de la serie (Cristo de la Humildad y Paciencia) ha permitido acotar el horizonte cronológico y sobre todo al autor material de los cobres a 1620 -1630. Desde un punto de vista estilístico se adscribía a la escuela flamenca, el estudio de la serie y la comparación con otras obras ha determinado que pertenecen al taller de Frans Francken II el más importante de la saga familiar. La firma aparece sólo parcialmente y podría corresponder a uno de los miembros de su taller entre los que se encontraban sus propios hijos. (Aunque ha sido imposible determinar el nombre exacto)

La presencia de los cobres en Cádiz hay que relacionarlo con la importancia del comercio en la ciudad durante el siglo XVIII. Este tipo de pinturas devocionales fueron muy populares durante el periodo Contrarreformista que tuvo lugar a comienzos del siglo XVII. En Amberes, la religión católica comenzaba a florecer y la demanda de este tipo de obras creció entre los coleccionistas privados. A ello se une el constante flujo comercial entre España y los Países Bajos, lo que sin duda favoreció la circulación de estas obras de mediano formato de temática religiosa, muy demandadas por la incipiente clase burguesa. En este contexto nace el importante taller de los Francken, saga que durante tres generaciones produjo un gran número de obras, hoy conservadas y difundidas por toda Europa. En Andalucía se conservan un buen número de pinturas procedentes de este taller que sin duda llegaron a través de los puertos de Cádiz y Sevilla.

## **NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.**

Antón Solé, Pablo. Las Iglesias de Cádiz. Enciclopedia gráfica gaditana. Vol. I n.6 1985.

AYALA MALLORY, N. "La pintura flamenca del siglo XVII" Madrid, 1995.

DE CASTRO, A. "Manual del viajero en Cádiz". Cádiz. Imprenta de la revista médica. 1859.

DE LA SIERRA, J. "Guía artística monumental de Cádiz". Silex. Madrid. 2003.

DÍAZ PADRÓN, M. "'Dos cobres de V. Wolfvoet en el Museo de San Carlos de México" Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. Tomo 65, 1999.

DÍAZ PADRÓN, M. "El siglo de Rubens en el Museo del Prado". Madrid, 1995.

DÍAZ PADRÓN, M. "Frans Francken II en la Catedral de Sevilla". Revista Goya nº 129. Año 1975.

DÍAZ PADRÓN, M. "Tres cobres de V. Wolfvoet". Archivo Español de Arte. Tomo 79, Nº 316, 2006, pags. 403-411

HARTING, U. "Frans Francken der Jüngere, 1581-1642: die Gemälde mit Kritischem Oevrekatalog". Freren: Luca-Verlag, 1989.

HARTING, U. "Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II, 1581-1642: Ein repräsentativer Werkkatalog". Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983.

Madoz, P. "Diccionario Geográfico Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar". La Ilustración. Madrid, 1846.

MORENO CRIA, R. "Iglesias de Cádiz" (Colección de artículos histórico-descriptivos de los templos gaditanos. Imprenta Narváez. Cádiz. 1953.

Pemán Martín, César. "El arte en Cádiz". Madrid. 1930.

ROMERO DE TORRES, E. "Guía monumental de la provincia de Cádiz". Cádiz, 1934.

ROSSETTY, J. "Guía Oficial de Cádiz". Cádiz, 1888.

TERRÓN REYNOLDS, T. "Cuatro cobres atribuidos a Frans Francken II". Revista Goya nº 259-260. Año 1997.

TERRÓN REYNOLDS, T. "Una obra atribuida a Frans Francken II en Puebla de los Ángeles (México)". Revista Norba-Arte XVIII-XIX. Año 1998-1999.

Urrutia, Javier. Descripción histórico-artística de la Catedral de Cádiz. 1843.

VERA. "Paseo histórico-artístico por Cádiz". Cádiz, 1853.

WARDUM, JORGEN. "Peeter Stas: an Antwerp coopersmith and his marks (1587-1610)". En "Painting techniques history, materials and Studio practice". The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Londres, 1998. Págs. 140 – 144.  
<http://dare.uva.nl/document/137028>

Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---

## **ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura I.1.



Portada del Libro de Reglas de la Hermandad de la Santa Caridad de Cádiz.  
1715.

**Figura I.2.**



**“Retrato de la familia Francken” (1577)**

Atribuido a Frans Francken “el Viejo”, (1541 1616)

Museo Crozatier. Le Puy, (Francia)

**Figura I.3.**



Localización y detalle de la firma identificada en el ángulo inferior derecho de la pintura "Jesús de la Humildad y Paciencia".

**Figura I.4.**



Sacristía de la Iglesia de San Juan de Dios, Cádiz, y ubicación de las pinturas dentro de la misma.

**Figura I.5.**



**Prendimiento de Cristo.**



Jesús orando en el Huerto de los Olivos



Jesús despierta a sus discípulos



Huida de los discípulos



Pedro corta la oreja a Malco

Figura I.6.



Albrecht DÜRER

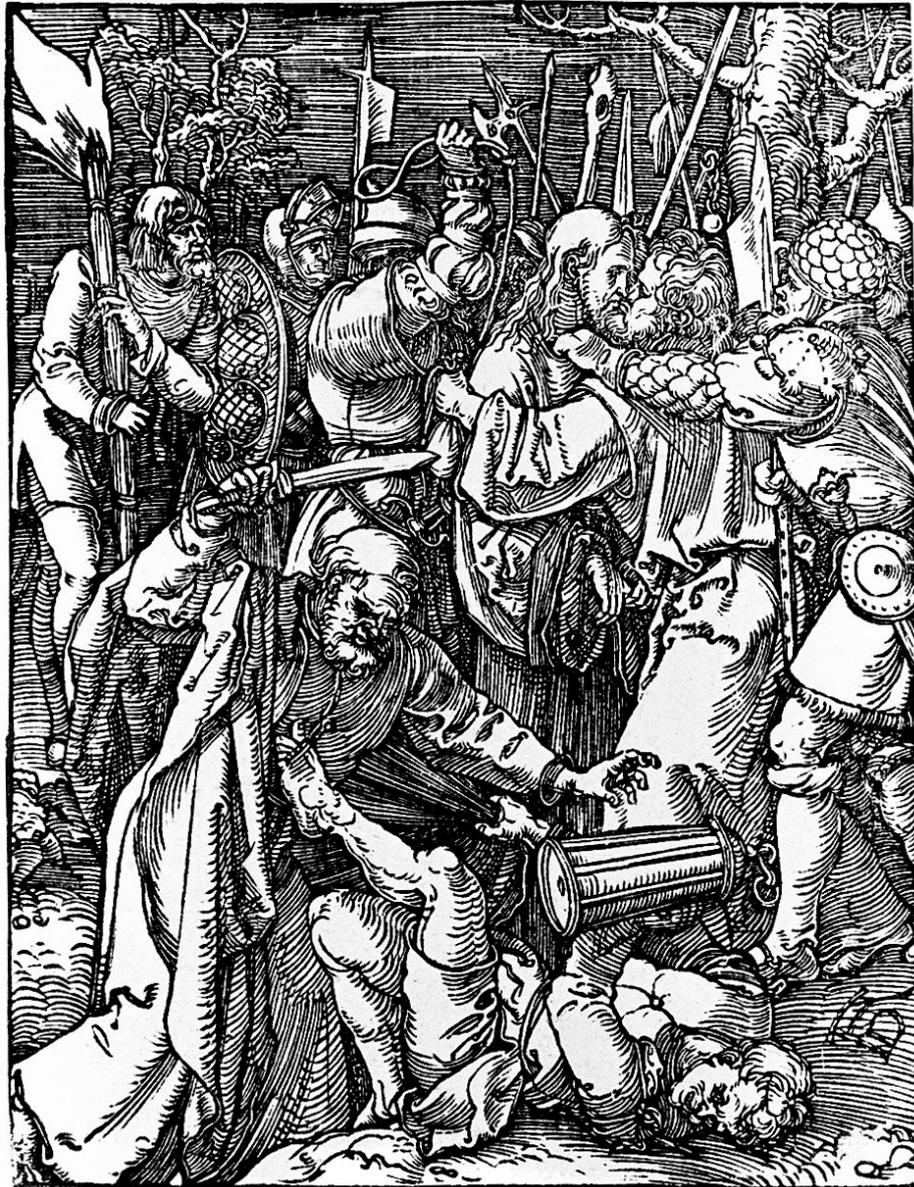
Small Passion -- AGONY in the GARDEN

**Jesús orando en el Huerto de los Olivos.**

Serie de grabados de la "Pequeña Pasión" (1509-0511).

Alberto Durero (1471-1528).

Figura I.7.



Albrecht DÜRER

Small Passion -- BETRAYAL of CHRIST

### Prendimiento de Cristo.

Serie de grabados de la "Pequeña Pasión" (1509-0511).

Alberto Durero (1471-1528).

**Figura I.8.**



**Las negaciones de San Pedro.**



Primera negación de Pedro



Segunda negación de Pedro



Tercera negación de Pedro



Jesús ante Caifás

Figura I.9.



Albrecht DÜRER

Small Passion -- CHRIST BEFORE CAIAPHAS

### Jesús ante Caifás.

Serie de grabados de la "Pequeña Pasión" (1509-0511).

Alberto Durero (1471-1528).

**Figura I.10.**



**Jesús Caído camino del Calvario.**



Jesús Caído



Simón de Cirene es obligado a ayudar a Jesús

**Figura I.11.**



**Cristo camino del Calvario.** Serie de grabados de "la Pasión" (1474). Martin Schongauer (1448-1491).



Albrecht DÜRER Small Passion -- BEARING of the CROSS

**Jesús Caído camino del Calvario.** Serie de grabados de la "Pequeña Pasión" (1509-0511). Alberto Durero (1471-1528).

**Figura I.12.**



**Jesús, ayudado por Simón el Cirineo, se dirige a las mujeres de Jerusalén.**



**Detalle de las mujeres de Jerusalén.**

**Figura I.13.**



**Cristo atado a la columna.**

**Figura I.14.**



**Coronación de espinas (escena en segundo plano)**

**Figura I.15.**



**Jesús de la Humildad y Paciencia.**



Detalle de la figura de Cristo y de los dos ladrones.

Figura I.16.



Albrecht DÜRER

Small Passion -- ECCE HOMO

**Ecce Homo.**

Serie de grabados de la "Pequeña Pasión" (1509-0511).

Alberto Durero (1471-1528).

**Figura I.17.**



**Alegoría de la Fortuna.**

Frans Francken II (firma en el pedestal).

Museo del Louvre.



Detalle de "Alegoría de la Fortuna".

**Figura I.18.**



**Las negaciones de San Pedro** (detalle del uso de negro carbón en ojos)

**Figura I.19.**



**Jesús Caído camino del Calvario** (detalle del uso de elementos orientalistas: gorros frigios y turbantes)

**Figura I.20.**



**La Sentencia de Jesús.**

Frans Francken II. Museo del Prado.



La Sentencia de Jesús (detalle).

**Figura I.21.**



**El prendimiento de Jesús.**

Frans Francken II. Museo del Prado.

**Figura I.22.**



**Ecce Homo.**

Frans Francken II. Museo del Prado.

**Figura I.23.**



**Comparativa “Prendimiento de Cristo” Museo del Prado, (izquierda) y Hermandad de la Caridad (derecha).**



**Comparativa entre “Ecce Homo”, Museo del Prado, (izquierda) y “Jesús atado a la columna”, Hermandad de la Caridad, (derecha).**

**Figura I.24.**



**Comparativa entre “La Sentencia de Jesús”, Museo del Prado, (izquierda) y “Jesús de la Humildad y Paciencia”, Hermandad de la Caridad, (derecha).**



**Comparativa entre “La Sentencia de Jesús”, Museo del Prado, (izquierda) y “Las negaciones de San Pedro”, Hermandad de la Caridad, (derecha).**

**Figura I.25.**



**Comparativa entre “Jesús de la Humildad y Paciencia”, “Jesús Caído camino del Calvario”, Hermandad de la Caridad (arriba) y “La Sentencia de Jesús”, Museo del Prado, (abajo).**

## **ANEXO I.**

### **VISITA TÉCNICA MUSEO CATEDRALICIO – CASA DE LA CONTADURÍA 10 FEBRERO 2010**

**D. JOSÉ VISO**

**D. MIGUEL MORGADO**

Vistos un total de catorce cobres. Existen otros dos cobres aún colgados en la Catedral (Sacristía baja), así como otra colección de pinturas sobre cobre en la Casa de las Viudas (Pza. de Fragela. Contacto: José Luís Salido)

Cinco de estos cobres no parecen pertenecer al taller de los Francken. Son:

- La pesca milagrosa
- Resurrección de Lázaro
- Bodas de Caná
- Lavatorio de María Magdalena
- La conversión de San Pablo

El resto si tiene las características propias del taller de los Francken (a simple vista). Sin embargo hay diferencias entre ellos en cuanto a calidad técnica e incluso en cuanto a estilo. Se distinguen dos grupos (se queda fuera de esta división "El lavatorio de María Magdalena"), uno que podría pertenecer al taller o a algún Francken de segunda fila, y otro grupo que podría pertenecer a Francken II.

- Pasajes de la vida de Cristo
  - o Las bodas de Caná
  - o Mercaderes en el templo
  - o Dejad que los niños se acerquen a mi
  - o Entrada en Jerusalén
  - o El sermón de la montaña
- Milagros de Jesús
  - o La pesca milagrosa
  - o Conversión de un ciego
  - o Jesús curando a un soldado

**LAVATORIO DE MARÍA MAGDALENA**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



## **LAS BODAS DE CANÁ**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



**MERCADERES EN EL TEMPLO.**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

**DEJAD QUE LOS NIÑOS SE ACERQUEN A MI .**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



**ENTRADA EN JERUSALÉN.**





Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---

## EL SERMÓN DE LA MONTAÑA.



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*



## LA PESCA MILAGROSA



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



**CONVERSIÓN DE UN CIEGO.**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---





Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



**JESÚS CURANDO A UN SOLDADO.**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---



**LA CONVERSIÓN DE SAN PABLO.**



**LA PESCA MILAGROSA.**



Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

## RESURRECCIÓN DE LÁZARO.



## CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

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

En las seis pinturas realizadas sobre metal, el estudio organoléptico, analítico y fotográfico demandado al inicio y a lo largo del proyecto, ha permitido obtener los datos técnicos, enumerar las intervenciones anteriores halladas en las obras y las alteraciones observadas. (Figs. II.1, II.2, II.3, II.4, II.5, II.6, II.7, II.8, II.9, II.10, II.11 y II.12, II.13, II.14, II.15, II.16, II.17 y II.18)

#### 1.1. Bastidor:

##### 1.1.1. Datos técnicos.

Los bastidores, cinco de ellos originales, son de madera de pino (*Pinus sylvestris*), datos confirmados por un estudio biológico de una muestra muy deteriorada del bastidor. No presentaba sistema de expansión mediante cuñas, solo cuatro listones a modo de bastidor y cruceta central, a excepción del cuadro "Cristo ayudado por Simón el Cirineo", donde se ha sustituido el bastidor y los ensamblajes están machihembrados. En el cuadro "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" el bastidor es 0.5 cm más pequeño que la plancha de cobre y tiene 2cm de grueso en vez de 1cm como en los demás casos.

Siguiendo el iconográfico de la serie, el tamaño de los bastidores es el siguiente:

- 1.- "El Prendimiento de Cristo": 78 X 57,8 cm (h x a). (Fig. II.19)
- 2.- "Las Negaciones de San Pedro": 78 X 57,8 cm (h x a). (Fig. II.20)
- 3.- "Cristo atado a la columna": 78 X 57,8 cm. (h x a). (Fig. II.21)
- 4.- "Jesùs de humildad y paciencia": 78 X 57,8 cm (h x a). (Fig. II.22)
- 5.- "Jesús caído camino del Calvario": 78 X 57,8 cm (h x a). (Fig. II.23)
- 6.- "Cristo ayudado por Simón el Cirineo": 81,1 X 60,1 cm (h x a). (Fig. II.24)

*\*Estos bastidores no son de muy buena calidad por la presencia de nudos en la madera.*

##### 1.1.2. Intervenciones anteriores.

El bastidor de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" ha sido cambiado por otro ya que hay huellas en la capa de protección del reverso de la plancha que correspondería con el travesaño vertical del bastidor original, y es más pequeño, tiene puntillas y algunos restos de ellas por todo su perímetro. En el travesaño horizontal del bastidor nuevo nos encontramos con una "chuleta" de madera, desconociendo su utilidad. (Figs. II.25 y II.26)

### 1.1.3. Alteraciones.

El bastidor de "El Prendimiento de Cristo" está en mal estado de conservación debido al ataque de insectos xilófagos, concretamente carcoma común (*Anobium punctatum*), actualmente sin actividad, y en menor grado, en "Jesús caído camino del Calvario", donde el bastidor se ha debilitado. El resto se encontraban en buen estado. (Figs. II.27 y II.28)

En "Cristo ayudado por Simón Cirineo" el bastidor presentaba agujeros y restos de algunos clavos en todo el perímetro de los cantos de los cuatro listones. En el reverso de algunos bastidores sobresalían algunos clavos que han ocasionado pequeñas grietas en la madera.

También se observó en todos ellos una capa de polvo y depósito de suciedad, pérdida de soporte (nudos), restos biológicos de insecto xilófago, clavos oxidados, señales de los clavos que unían el marco con el bastidor y diferentes tipos de manchas. (Figs. II.29, II.30, II.31, II.32 y II.33)

### 1.1.4. Conclusiones.

Aunque la madera del bastidor es un material orgánico que provoca una serie de problemas al metal porque sufre alteraciones de volumen y movimiento con los cambios de temperatura y humedad, se van a conservar pues supondría un grave problema debido a las deformaciones que podrían provocar su sustitución.

El tratamiento en todas las obras ha consistido en la limpieza, consolidación y protección de la madera para recuperan su fuerza y estabilidad.

## 1.2. Soporte:

### 1.2.1. Datos técnicos.

El soporte es de cobre, metal de transición de color rojizo y brillo metálico, y forma parte de una cantidad muy elevada de aleaciones que generalmente presentan mejores propiedades mecánicas.

Su grosor es de 1 mm, y el resto de medidas son las siguientes:

1. "El Prendimiento de Cristo": 57,9 x 78,1 cm (h x a). (Fig. II.34)
2. "Las Negaciones de San Pedro": 58 x 78 cm (h x a). (Fig. II.35)
3. "Cristo atado a la columna": 58 x 77,8 cm (h x a). (Fig. II.36)
4. "Jesús de humildad y paciencia": 60,5 x 81,5 cm (h x a). (Fig. II.37)
5. "Jesús caído camino del Calvario": 57,9 x 77,5 cm (h x a). (Fig. II.38)
6. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo": 60,5 x 81,5 cm (h x a). (Fig. II.39)

El formato es un rectángulo irregular. Los bordes no son totalmente rectos, hay algunos con escalones como en el borde derecho de "Cristo atado a la columna", en el borde inferior izquierdo de "las Negaciones de San Pedro" y en el borde superior izquierdo de "el Prendimiento de Cristo". (Fig. II.40)

En el reverso todos los cobres aparecen protegidos con una capa seguramente oleosa para aislar al metal de la humedad, de color ocre-verdoso con excepción del cuadro "Jesús caído camino del Calvario" de color negro-verdoso y, sobre estas, inscripciones realizadas en grafito:

1. "Jesús de humildad y paciencia": aparece el número **1** en el cuadrante superior derecho, y dos marcas circulares realizadas con un material distinto al grafito. En el cuadrante superior izquierdo aparece un **3** y en el inferior derecho aparece **0 0 0**. (Fig. II.41)
2. "Las Negaciones de San Pedro": **III** en el cuadrante superior izquierdo, y **3** en el cuadrante inferior izquierdo. (Figs. II.42 y II.43)
3. "Cristo atado a la columna": **4** en el cuadrante superior izquierdo. (Fig. II.44)
4. "Jesús caído camino del calvario": **5** en el cuadrante superior izquierdo. (Fig. II.45)
5. "El Prendimiento de Cristo": **6** en el cuadrante inferior derecho, **7** en el cuadrante superior izquierdo y **2** en el cuadrante superior derecho. (Figs. II.46, II.47 y II.48)
6. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo": **G8** en el cuadrante superior derecho, marca parecida a un **4** localizada más al centro y **XX** localizada en la esquina del cuadrante. (Figs. II.49 y II.50)

#### 1.2.2. Intervenciones anteriores.

Los clavos añadidos en intervenciones anteriores han provocado nuevas perforaciones sobre todas las piezas. (Fig. II.51)

- En "El Prendimiento de Cristo": todos los clavos son de forja excepto tres nuevos, y dos orificios sin clavos.
- En "las Negaciones de San Pedro": todos son de forja.
- En "Cristo atado a la columna": todos nuevos, y tres orificios.
- En "Jesús de humildad y paciencia": todos son nuevos, y dieciocho orificios.
- En "Jesús caído camino del calvario": son todos nuevos, y trece orificios.
- En "Cristo ayudado por Simón el Cirineo": todos nuevos, y dieciséis orificios.

### 1.2.3. Alteraciones.

En las planchas de metal se observaron deformaciones importantes (abolladuras y hundimiento) debido a manipulaciones inadecuadas, golpes, etc. Otra deformación era ocasionada por la incorporación del marco en "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" (curvatura de los cantos). También hay roturas en la parte inferior derecha y en el borde superior derecho de "Cristo caído camino del calvario". (Figs. II.52, II.53, II.54 y II.55)

Se observaron arañazos de diversa intensidad, como en el pecho de Cristo "el Prendimiento de Cristo". También presentaban cloruros de cobre, o *cáncer del bronce* (sales de cloro, atacamita y paratacamita), un problema interno del metal, debido al cloruro cuproso y el cloruro cúprico, que producen ácido clorhídrico (cloruro de cobre combinado con el oxígeno y el agua del aire) y se manifiestan a través de manchas pulverulentas presentes en todas las superficies, principalmente en el anverso, en las zonas más deterioradas con faltas de policromía, incluso debajo de la policromía, y en todos los bordes. Han aparecido cráteres generalizados de color verde claro-azul verdoso en el reverso en "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" y "Jesús de humildad y paciencia". (Figs. II.56, II.57 y II.58)

En el reverso se observó polvo, suciedad generalizada, manchas blancas de cal en todos los cobres, y algunas manchas marrones, como en "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" (parte superior derecha). Y los clavos (tanto de forja como los más actuales) se encontraban en un grado de oxidación muy elevado. (Fig. II.59)

### 1.2.4. Conclusiones.

El soporte metálico es muy fino y ha estado sometido a malas intervenciones y manipulaciones inadecuados. El paso del tiempo con su consiguiente deterioro, los depósitos superficiales (polvo, cera...) y, sobretodo, la exposición a factores medioambientales, han hecho que el estado de conservación de las piezas sean en general deficiente.

Por tanto, la dificultad principal que presentan estas piezas es el deterioro interno del metal, "*enfermedad del bronce*". A ello, hay que sumar la imposibilidad de estabilizar el soporte de cobre ante las variaciones y niveles de humedad si no se aíslan y controlan estas piezas.

### 1.3. Película pictórica.

#### 1.3.1. Datos técnicos

La técnica utilizada es óleo aplicado, parece ser, directamente sobre el metal, ya que no tenemos confirmación de existencia de estrato de preparación. La gama de color utilizada es muy amplia, tonos que van desde los azules y verdes hasta los rojos y tierras. Sobre esta debe haber una capa de barniz y varias capas de goma laca.

Las seis piezas aparecían en la superficie con una evidente capa de color ámbar muy oscuro, debido al oscurecimiento de la goma laca que prácticamente no permitía apreciar las escenas representadas, y que ocultaban los daños que presentaban soporte y película pictórica.

Se ha usado resinato de cobre o pigmento verde intenso y translúcido que se obtiene mezclando el cardenillo con una resina vegetal, (en general proveniente de coníferas), en la que los cristales se disuelven y tiñen la resina de manera total y homogénea. Es un color verde intenso, transparente y homogéneo, muy usado en el siglo XVII. Se aprecia su textura y color en las plantas del suelo de "el Prendimiento de Cristo" y en los árboles de "las Negaciones de San Pedro". Para conocer los pigmentos utilizados en estas obras se han extraído once muestras en el anverso, aprovechando levantamientos de la capa pictórica (Indicado ya en el capítulo II, apartado 2 de esta memoria). (Fig. II.60)

#### 1.3.2. Intervenciones anteriores.

Se detectó un gran número de repintes en las seis obras y varias capas de goma laca. (Figs. II.61 y II.62)

#### 1.3.3. Alteraciones.

La película pictórica de las obras presentaba una capa de depósito de polvo y suciedad, y estaba muy oscurecida. Con un elevado número de levantamientos (tipo escamas) con riesgo de desprendimiento provocado por la mala adhesión entre el soporte y la película pictórica, deformaciones y la existencia de cloruros; debajo de la policromía, en los repintes y en las lagunas y un porcentaje de pérdidas de policromía que puede estar en un 40-65%, siendo un 65% en "Cristo ayudado por Simón el Cirineo". (Figs. II.63, II.64, II.65 y II.66)

Se observaron arañazos de diversa intensidad, con la consecuente pérdida de la pintura, como en el pecho de Cristo "el Prendimiento de Cristo) y gotas de cera en "el Prendimiento de Cristo", "las Negaciones de San Pedro", "Cristo atado a la columna" y "Jesús caído camino del Calvario". Se detectaron salpicaduras de cal y pintura blanca en el anverso de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo".

También, repintes en todas las zonas donde están los daños, capas de goma laca para ocultar los daños y gran cantidad de deyecciones de mosca, sobre todo en "Jesús de humildad y paciencia", "el Prendimiento de Cristo" y "las Negaciones de San Pedro". (Figs. II.67 y II.68)

Al realizar la limpieza se han puesto de manifiesto más daños ocultos además de los repintes antes mencionados. Aparecieron barridos y desgastes del color original, así como otro tipo de suciedad o repintes más duros muy adheridos, incluso muy incrustado en la propia pintura y se hicieron evidentes muchas más lagunas de la película pictórica.

#### 1.3.4. Conclusiones.

Para garantizar la conservación de estas obras era imprescindible, como ya hemos indicado anteriormente, someterlas a un tratamiento de limpieza, sellado e inhibición de la corrosión y conservarlas en estables condiciones de temperatura y humedad ambiental.

## 2. TRATAMIENTO.

### 2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

El tratamiento aplicado se fundamenta, por una parte, en una actuación de carácter conservativo con la finalidad de eliminar los daños existentes a nivel estructural y funcional, y por otra parte, en unos tratamientos que contribuyan a la restitución material y devolverla a su estado original. Se ha intervenido sobre el soporte de metal, tratándolo y protegiéndolo; y la capa pictórica, fijando y restituyendo todas las lagunas existentes. Estas actuaciones llevadas a cabo se han regido por los criterios de intervención que el I.A.P.H. establece según su protocolo de actuación.

### 2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

#### 2.2.1. Tratamientos del soporte.

##### **Anverso:**

- Limpieza superficial de depósitos de suciedad y polvo mediante aspirado y aplicación de brocha suave. La eliminación de las gotas de cera se ha realizado mecánicamente con espátula caliente y disolventes.
- La limpieza de los cloruros se ha realizado de forma mecánica (mediante aspirador para evitar su propagación), y química (aplicando un producto que actuó como sellado). El proceso de sellado consistió en la aplicación de óxido de plata, dado en los cráteres con palillos de madera, y en las manchas pulverulentas y en la superficie del soporte circundante con pincel, dejando actuar entre 10 y 15 días, transformándose nitrato de plata que funcionará como protección contra los cloruros. Posteriormente, se retira tamponando para dejar una fina capa en la superficie del metal. (Fig. II.69)
- Nivelado de las superficies de rotura (por golpe) y grieta, con resina en "Cristo caído camino del Calvario".
- En las zonas de pérdidas de la capa pictórica y en las zonas donde se ha eliminado cloruro, se ha aplicado una protección con resina acrílica con Benzotriazol (inhibidor de óxido específico para el cobre)

##### **Reverso:**

- Por el reverso, se ha realizado una limpieza superficial de depósitos de suciedad y polvo mediante aspirado, brocha suave y disolvente, y eliminación de gotas de pintura blanca con bisturí.
- Limpieza de cloruros de forma mecánica y química, aplicando un producto que actúa como sellado. (Fig. II.70)
- Aplicación de una protección general con inhibidor de óxido.

### **2.2.2 Tratamiento del bastidor.**

- Limpieza superficial de depósitos de suciedad y polvo mediante aspirado, brocha suave y cepillo de nylon.
- Desinsectación con Per-xil aplicado mediante inyección y, posteriormente, brocha.
- Limpieza del soporte de madera con disolventes (Fig. II.71)
- Reintegración del bastidor. El material empleado ha sido madera de pino envejecido, usando como adhesivo acetato de polivinilo y, en las de menor tamaño, se ha empleado como material de relleno polvo de madera tamizado y acetato de polivinilo. En algunos casos, resina epoxi de dos componentes. (Fig. II.72)
- Para la reintegración cromática de los injertos de madera, se han aplicado pigmentos al agua.
- Los clavos oxidados que unen la plancha al bastidor se limpiaron mecánica y químicamente, aplicando ácido tánico que actúa como inhibidor de la oxidación, y protegiéndolos.
- Consolidación con resina acrílica mediante inyección (a distintas concentraciones) y, posteriormente aplicado con brocha.
- Protección con Paraloid mediante brocha.

### **2.2.3. Tratamientos de la capa pictórica.**

- Limpieza superficial de depósitos de suciedad y polvo mediante aspirado y brocha suave. La eliminación de las gotas de cera se ha realizado mecánicamente con espátula caliente y disolventes.
- Fijación de estratos mediante aplicación de un adhesivo sintético termoestable. Se realizaron pruebas previas de fijación y, finalmente, se aplicó Paraloid (que no contenía agua) en disolvente nitrocelulósico ya que hacía penetrar más el fijativo, con espátula caliente (a temperatura suave) y papel melinex. (Figs. II.73 y II.74)
- Eliminación de la capa de barniz, goma laca y repintes. Para la limpieza se han usado los disolventes según el test de limpieza realizado para tal fin. Durante la limpieza, apareció la firma en la esquina inferior derecha de "Jesús de humildad y paciencia" y varios arrepentimientos. (Figs. II.75, II.76, II.77, II.78, II.79, II.80, II.81, II.82 y II.83)
- Eliminación de las manchas blancas de cal o pintura mecánicamente con bisturí.

Se han seguido el siguiente test de disolventes del IRPA para la limpieza de la película pictórica.

DISOLVENTE O MEZCLA	OBSERVACIONES
1. Isooctano	no actúa
2. Éter diisopropílico	no actúa
3. White spirit	no actúa
4. Xileno	no actúa
5. Xileno + tricloroetano <b>50:50</b>	no actúa
6. Isooctano + isopropanol <b>50:50</b>	no actúa
7. Tolueno + isopropanol <b>50:50</b>	no actúa
8. Isooctano + éter + etanol <b>80:10:20</b>	no actúa y pasma mucho por rápida evaporación
9. Isooctano + éter + etanol <b>55:10:30</b>	no actúa
10. Acetato de etilo + metiletilcetona (2butanona) <b>50:50</b>	no actúa
11. Isopropanol + metilsobutilcetona (4-metil 2-pentanona) <b>50:50</b>	no actúa
12. Dicloroetano + metanol <b>50:50</b>	no actúa
13. Tolueno + dimetilformamida <b>75:25</b>	elimina la capa superficial de goma-laca, insistiendo
14. Tícloroetano + diacetona alcohol <b>75:25</b>	no actúa
15. Tícloroetano + dimetilformamida <b>50:50</b>	no actúa
16. Acetato de etilo + dimetilformamida <b>50:50</b>	ablanda la goma-laca y repintes

\*Test de disolventes del IRPA.

Además de las mezclas mencionadas anteriormente, se realizaron unas pruebas con etanol + acetona + gotas de Bencílico (**50:50**) que eliminaba la suciedad y algo de goma laca, y Tolueno + Dimetilsulfósido (**75:25**) que ablandaba la goma laca y repintes. Y por el reverso se utilizó Etanol + unas gotas de Bencílico.

Las pruebas de limpieza se realizaron en los distintos colores para asegurarnos de que los disolventes que se usaban no afectaban a ninguno de ellos y, posteriormente, se neutralizaba con White spirit.

Sin embargo, no todas las piezas se han limpiado igual y con los mismos productos. Por ejemplo, la presencia de posible resinato en algunas de las pinturas como "El prendimiento de Cristo", "Las negaciones de San Pedro" y "Cristo caído camino del Calvario" ha complicado el tratamiento. O, por ejemplo, en "Jesús de humildad y paciencia", tras la limpieza en la parte del paisaje del fondo (en el color claro) quedaron unas manchas irregulares que se eliminaron puntualmente con acetona + etanol + amoniaco (**45:45:10**) con lo que se consiguió suavizarlas algo, sin llegar a eliminarlas totalmente ya que los restos de la goma laca estaban muy incrustados en el óleo y lo habían alterado. Y en otras zonas de repintes, se utilizó sin embargo Tricloroetano + Dimetil sulfósido (**50:50**) mediante bisturí.

- Aplicación de barniz mediante brocha.
- Reintegración cromática mediante rigattino como método de diferenciación. Se ha realizado siguiendo los criterios de reversibilidad y con pigmentos al barniz, directamente sobre el soporte de metal, previamente protegido con barniz. (Figs. II.84 y II.85)
- Como protección final se ha aplicado una capa de barniz fino de retoque. Se ha aplicado con spray y controlando los brillos.

### 2.3. CONCLUSIÓN.

Se ha realizado una intervención integral de restauración, actuando sobre todos los estratos de la obra, realizando los tratamientos de fijación, consolidación, eliminación de elementos ajenos, limpieza, desinsectación, eliminación, sellado e inhibición de cloruros de cobre, recomposición de las pérdidas o faltas de soporte, reintegración cromática y protección final (anverso y reverso). Con ello se ha conseguido la consolidación material de la obra, frenar el deterioro, y restituir la comprensión total y la originalidad a las piezas. (Figs. II.86, II.87, II.88, II.89, II.90, II.91, II.92, II.93, II.94, II.95, II.96, II.97, II.98, II.99, II.100, II.101, II.102 y II.103)

Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---

## **ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

DATOS TÉCNICOS.

Figura II.1



"El prendimiento de Cristo"

Figura II.2



"Las negaciones de San Pedro"

DATOS TÉCNICOS.

Figura II.3



"Cristo atado a la columna"

Figura II.4



"Jesús de humildad y paciencia"

DATOS TÉCNICOS.

Figura II.5



"Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.6



"Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. "El Prendimiento de Cristo"

Figura II.7



Figura II.8



- Pérdida de nudo
- Ataque de insectos xilófagos
- Manchas
- Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)

ESTADO DE CONSERVACIÓN. "Las negaciones de San Pedro"

Figura II.9



Figura II.10



- Pérdida de nudo
- Manchas
- Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)

ESTADO DE CONSERVACIÓN. "Cristo atado a la columna"

Figura II.11



Figura II.12



- Manchas
- Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)
- Clavo oxidado

ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Figura II.13



Anverso. "Jesús de humildad y paciencia"

Figura II.14



Reverso. "Jesús de humildad y paciencia"

-  Ataque de insectos xilófagos
-  Manchas
-  Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)

ESTADO DE CONSERVACIÓN. "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.15

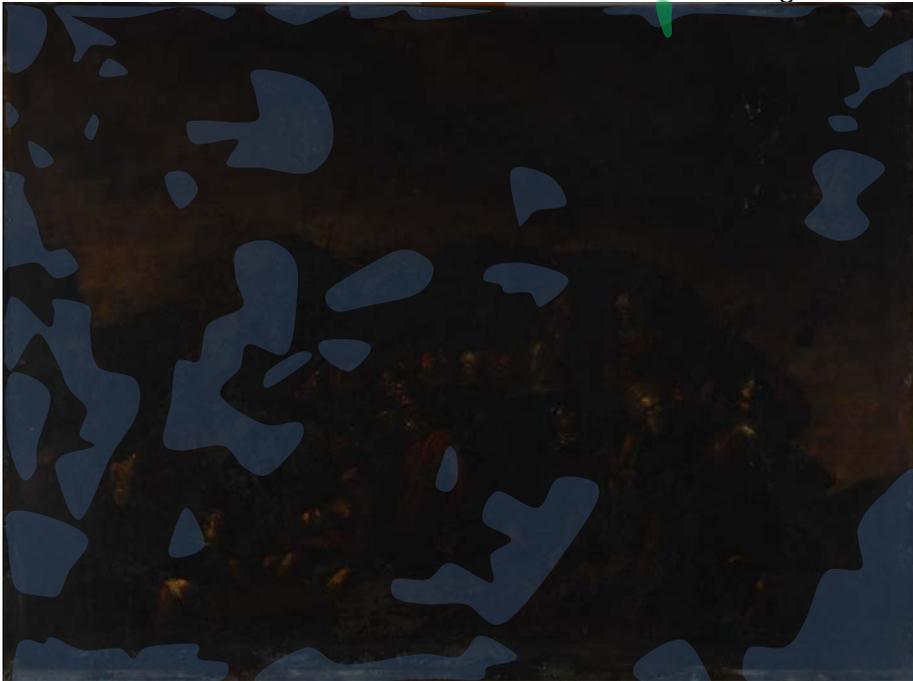


Figura II.16



- Ataque de insectos xilófagos
- Pérdida de nudo
- Manchas
- Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)
- Clavo oxidado
- Rotura del metal

ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Figura II.17



Anverso. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.18



Reverso. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

- Manchas
- Zona donde es mayor la superficie de la pérdida de pintura (pérdida generalizada)

DATOS TÉCNICOS. Bastidor

Figura II.19



Reverso. "El Prendimiento de Cristo"

Figura II.20



Reverso. "Las negaciones de San Pedro"

DATOS TÉCNICOS. Bastidor

Figura II.21



Reverso. "Cristo atado a la columna"

Figura II.22



Reverso. "Jesús de humildad y paciencia"

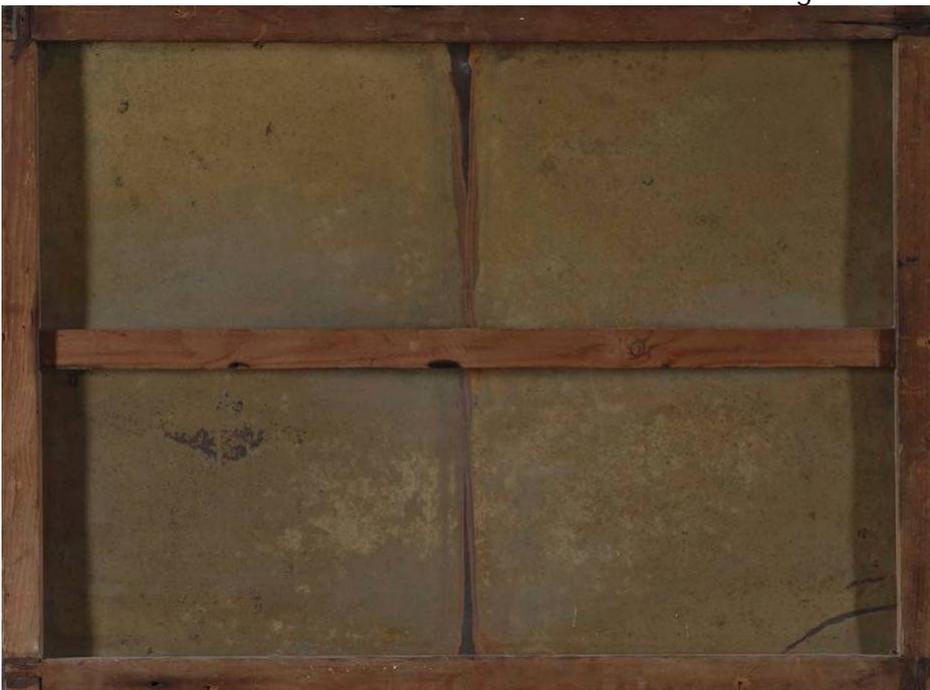
DATOS TÉCNICOS. Bastidor

Figura II.23



Reverso. "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.24



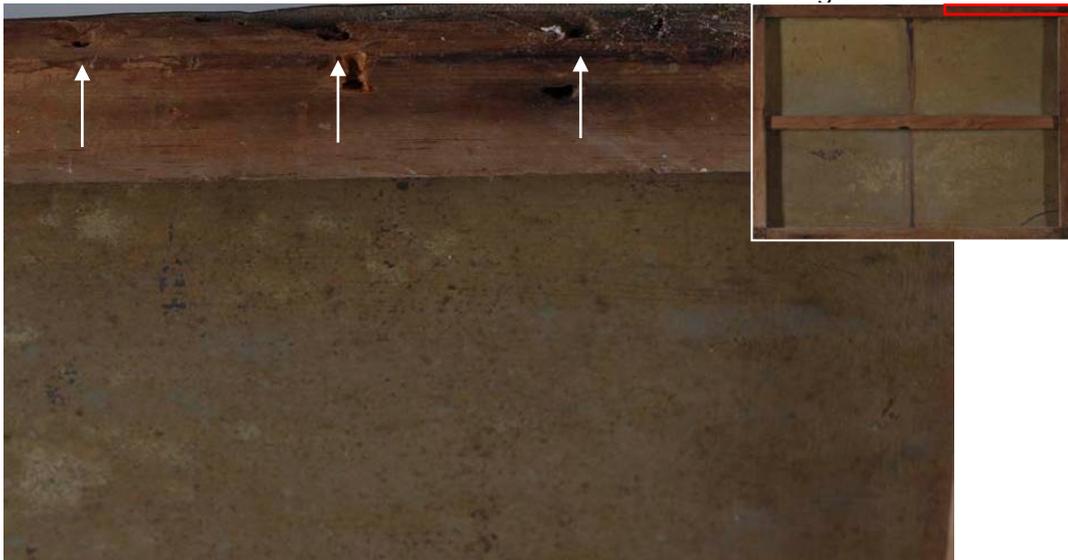
Reverso. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.25



Huellas del bastidor original. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.26



Restos de puntillas por todo el perímetro del bastidor. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

#### INTERVENCIONES ANTERIORES. Bastidor

Sustitución del bastidor original

Figura II.27



Ataque de insectos xilófagos. "El prendimiento de Cristo"

Figura II.28



Ataque de insectos xilófagos. "Jesús caído camino del calvario"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Bastidor

Figura II.29



Pérdida de soporte. "Cristo atado a la columna"

Figura II.30



Pérdida de nudo. "Jesús caído camino del calvario"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Bastidor

Figura II.31



Resto biológico de insecto xilófago (crisálida). "Jesús caído camino del calvario"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Bastidor

Figura II.32



Oxidación del metal. "Jesús caído camino del calvario"

Figura II.33

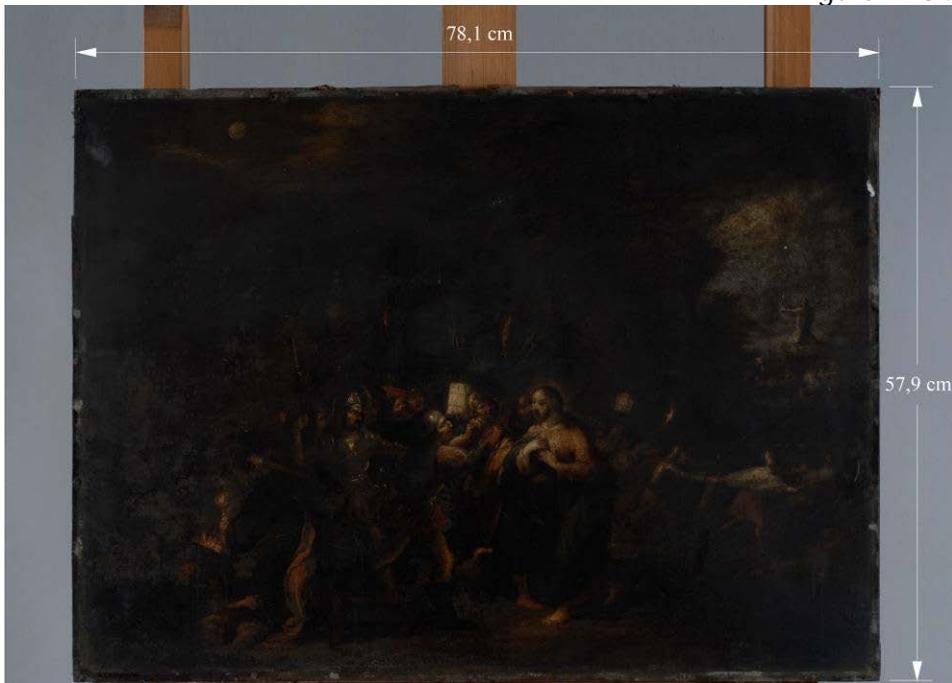


Manchas. "Jesús caído camino del calvario"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Bastidor

DATOS TÉCNICOS. Soporte

Figura II.34



"El prendimiento de Cristo"

Figura II.35



"Las negaciones de San Pedro"

DATOS TÉCNICOS. Soporte

Figura II.36



"Cristo atado a la columna"

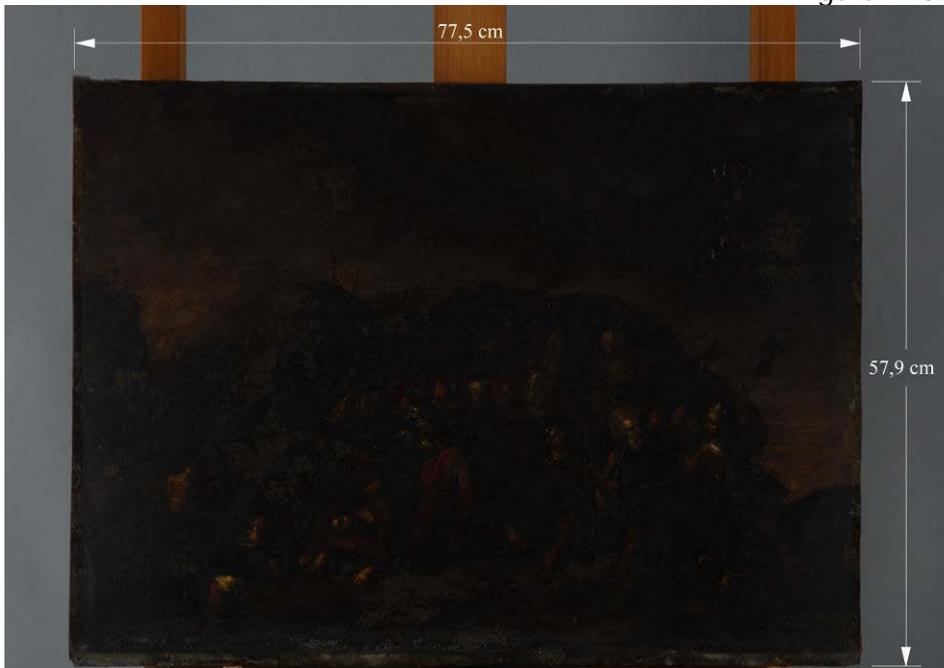
Figura II.37



"Jesús de humildad y paciencia"

DATOS TÉCNICOS. Soporte

Figura II.38



"Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.39



"Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

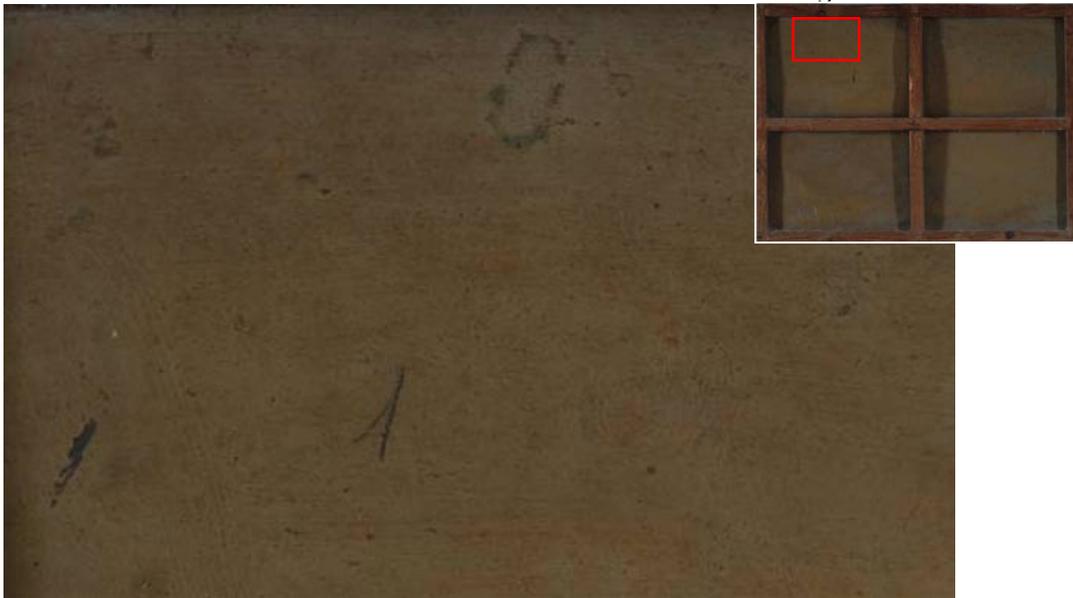
Figura II.40



Formato irregular. "Cristo atado a la columna"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte

Figura II.41



Detalle en el reverso del cuadro "Jesús de humildad y paciencia"

Figura II.42



Detalle en el reverso del cuadro "Las negaciones de San Pedro"

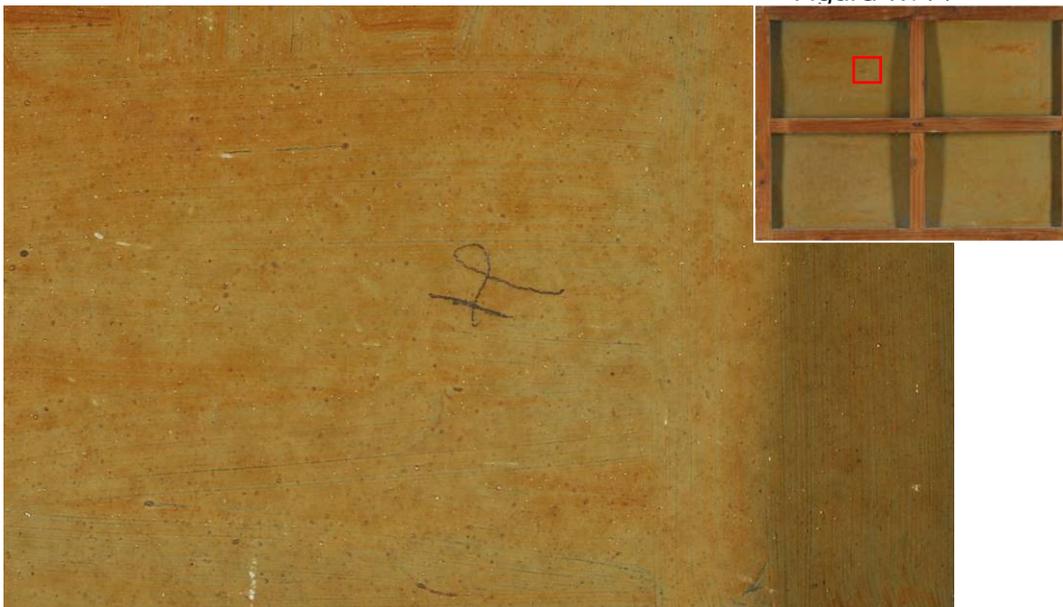
ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte

Figura II.43



Detalle en el reverso del cuadro "Las negaciones de San Pedro"

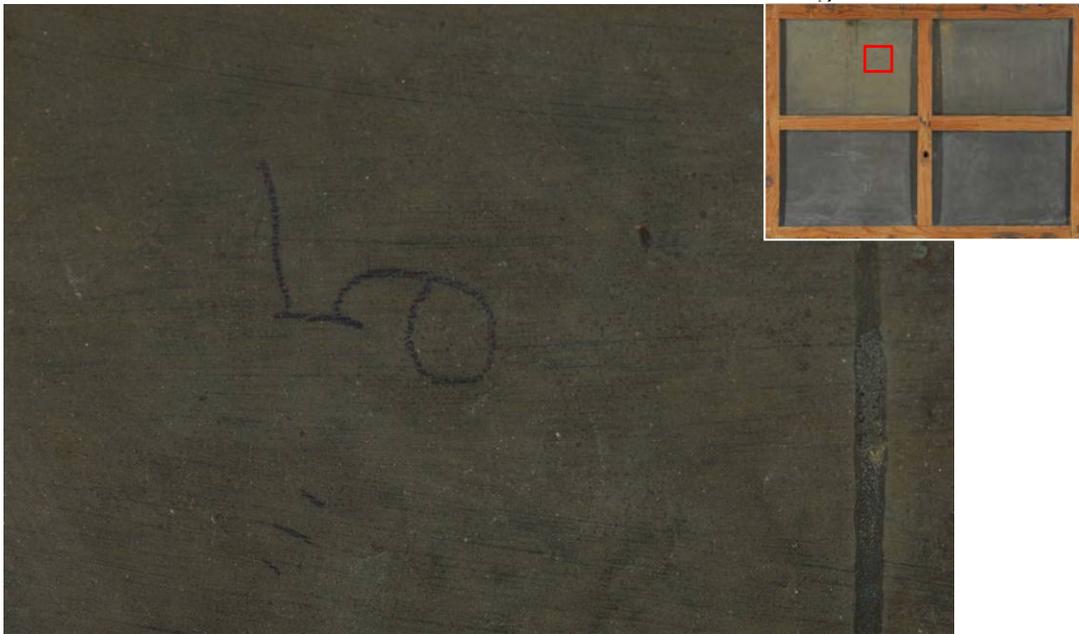
Figura II.44



Detalle en el reverso del cuadro "Cristo atado a la columna"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte

Figura II.45



Detalle en el reverso del cuadro "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.46



Detalle en el reverso del cuadro "El prendimiento de Cristo"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte

Figura II.47



Detalle en el reverso del cuadro "El prendimiento de Cristo"

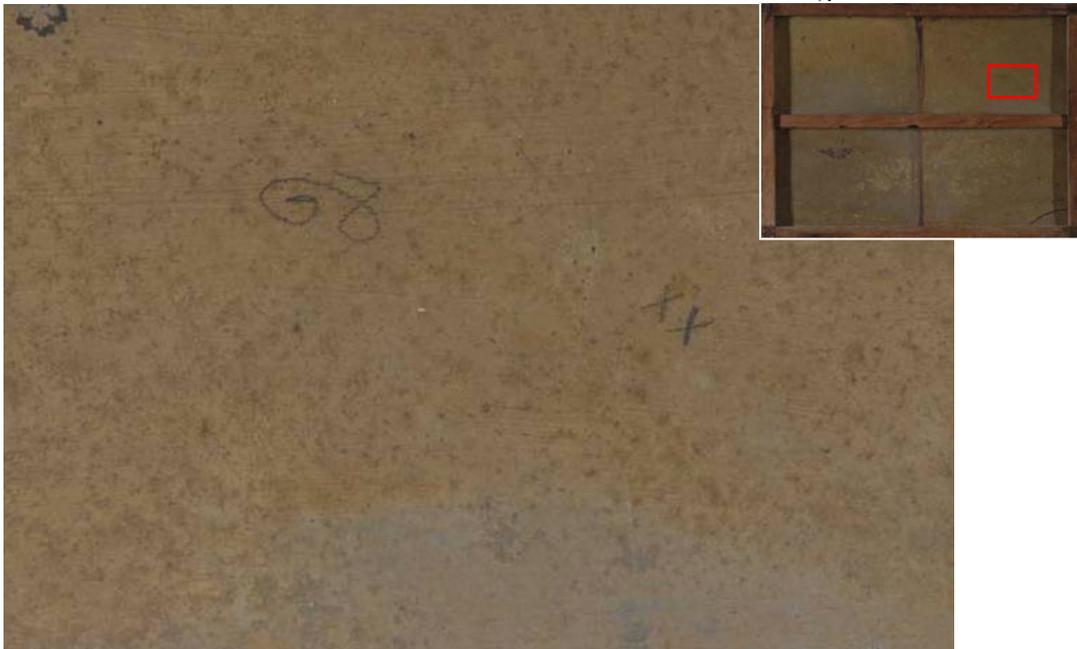
Figura II.48



Detalle en el reverso del cuadro "El prendimiento de Cristo"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte

Figura II.49



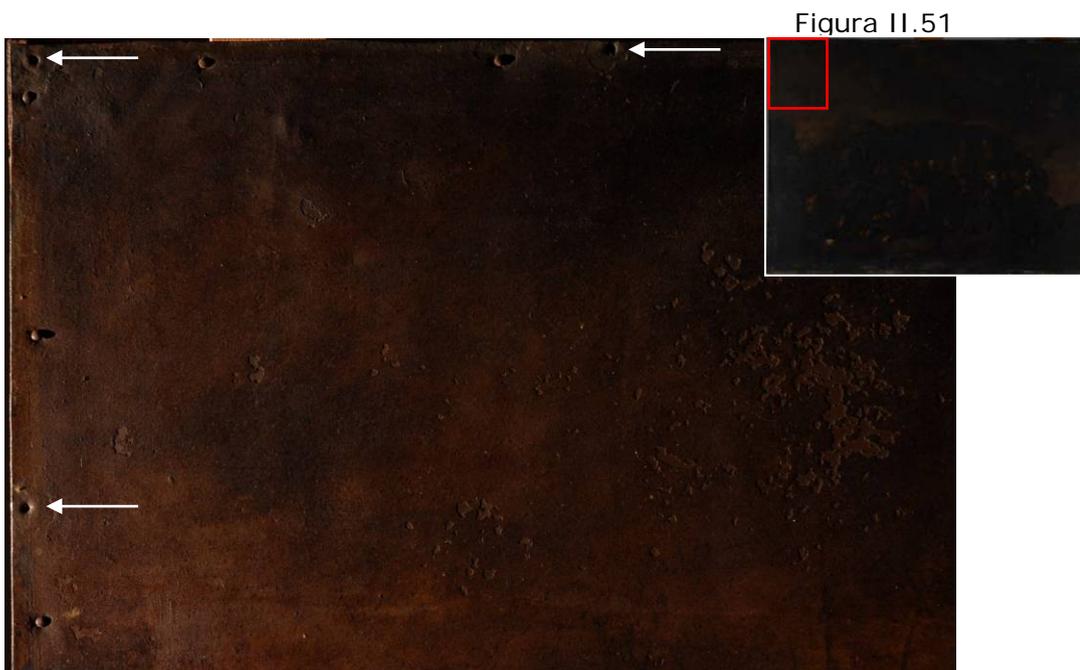
Detalle en el reverso del cuadro "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.50



Detalle en el reverso del cuadro "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. Soporte



Detalle de la pérdida de clavos de forja. "Jesús caído camino del Calvario"

INTERVENCIONES ANTERIORES. Soporte

Figura II.52



"Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.53



"Cristo atado a la columna"

ALTERACIONES. Soporte

Deformaciones

Figura II.54



"Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.55



"Jesús caído camino del Calvario"

ALTERACIONES. Soporte

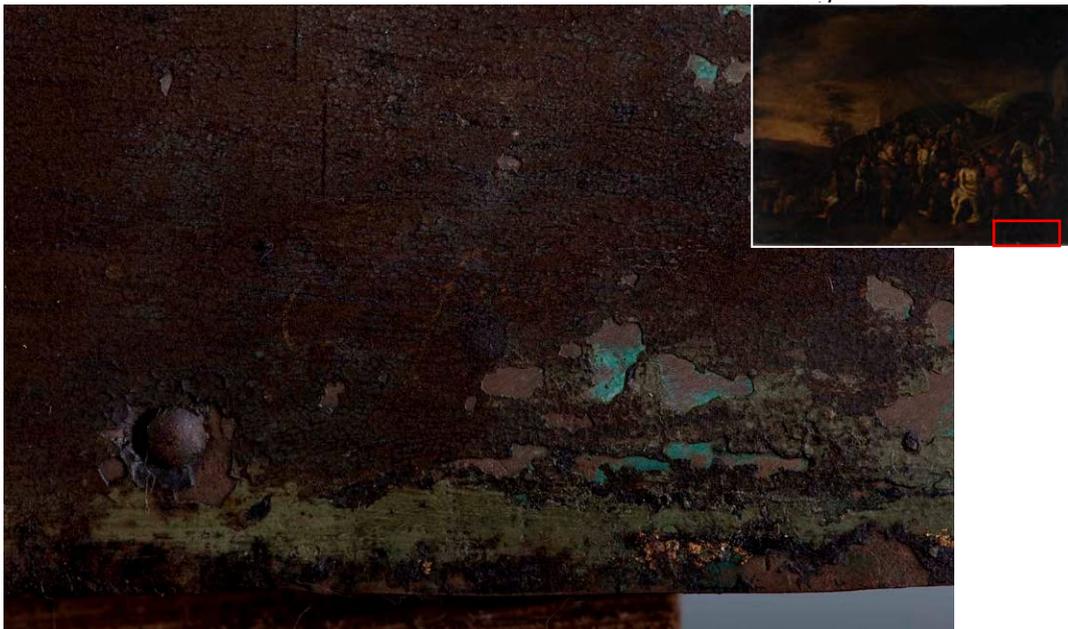
 Rotura

Figura II.56



"Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.57



"Jesús de humildad y paciencia"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. CAPA PICTÓRICA

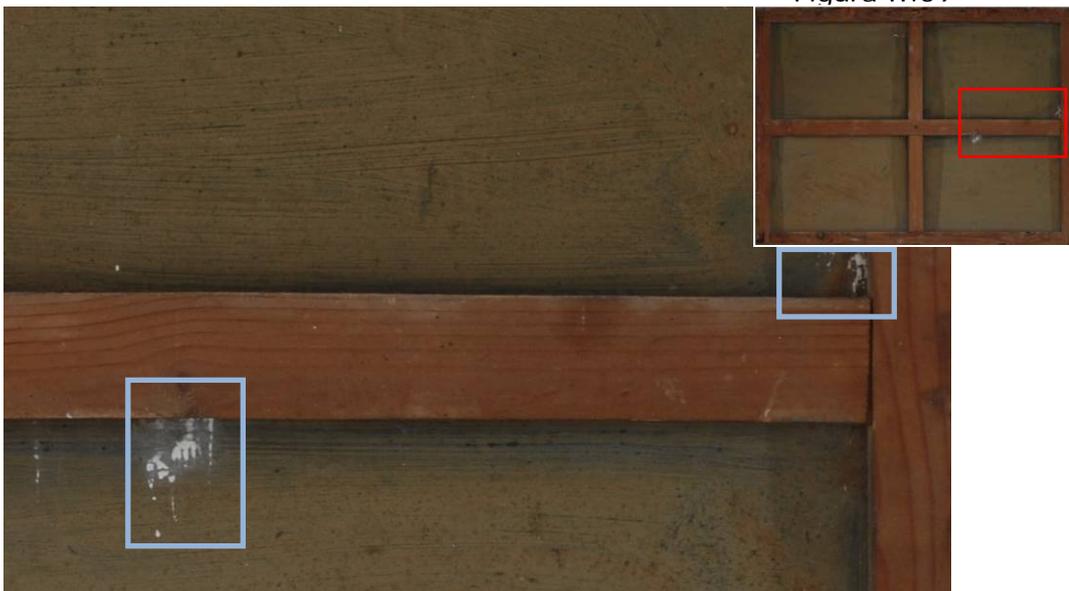
Cloruros

Figura II.58



"Jesùs de humildad y paciencia"

Figura II.59



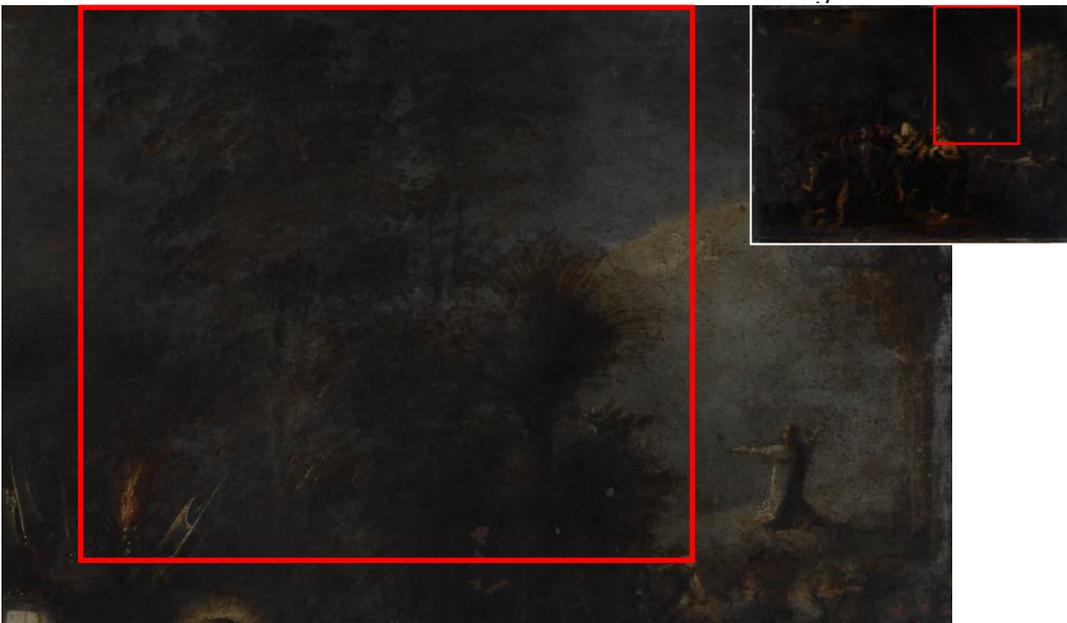
"El prendimiento de Cristo"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. SOPORTE

 Cloruros de cobre

 Gotas de pintura

Figura II.60

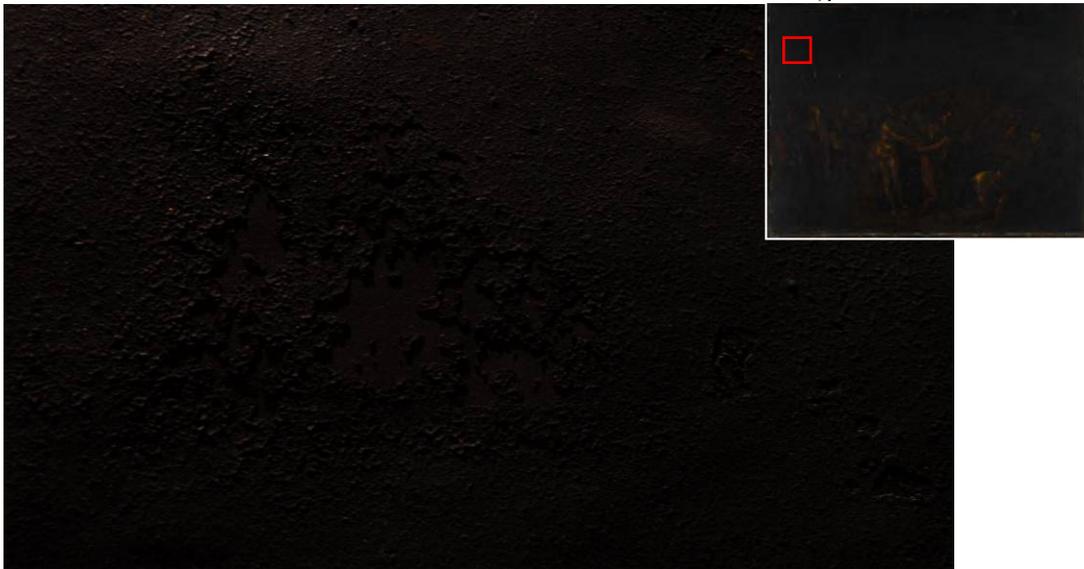


"El prendimiento de Cristo"

DATOS TÉCNICOS. Capa pictórica

Resinato de cobre.

Figura II.61



Repintes. "Cristo atado a la columna"

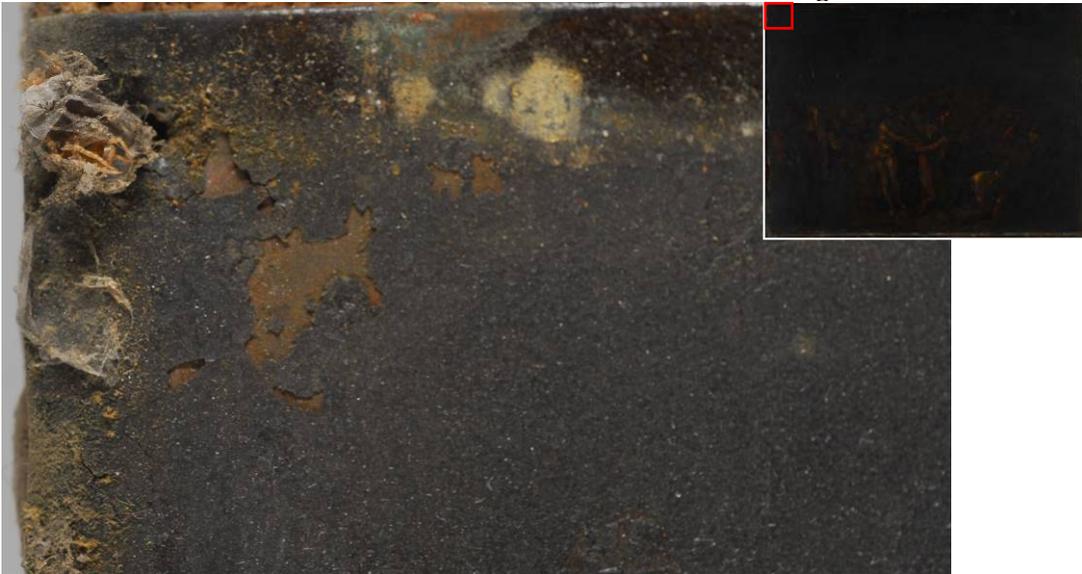
Figura II.62



Repintes. "Jesús de humildad y paciencia"

INTERVENCIONES ANTERIORES. Capa pictórica

Figura II.63



"Cristo atado a la columna"

Figura II.64

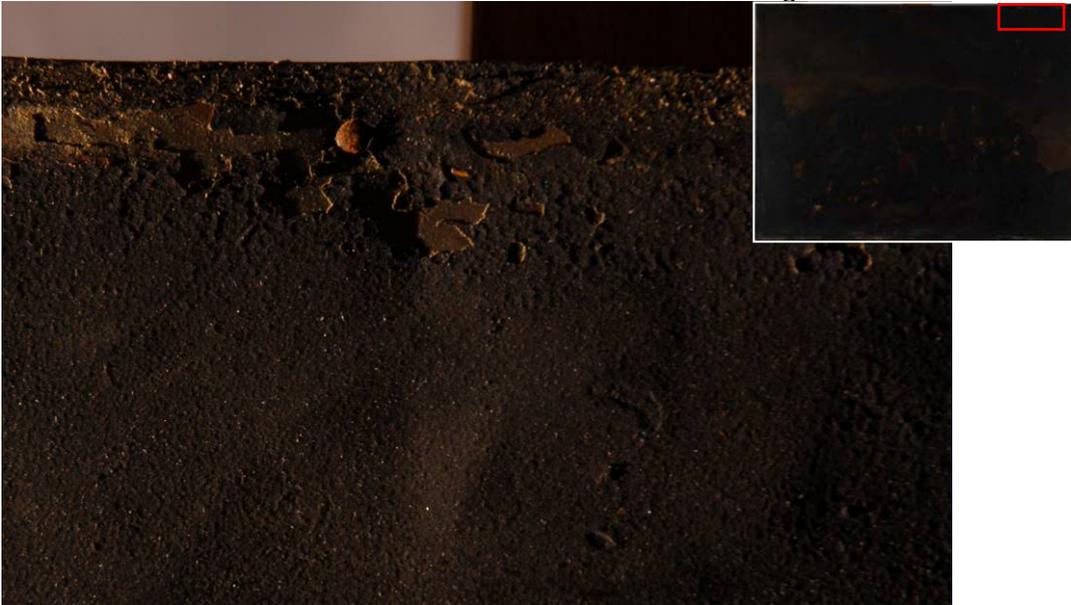


"Cristo atado a la columna"

ESTADO DE CONSERVACIÓN. ESTRATO SUPERFICIAL

Depósitos de suciedad y polvo

Figura II.65



Levantamiento de la capa pictórica. "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.66



Pérdida de la capa pictórica. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

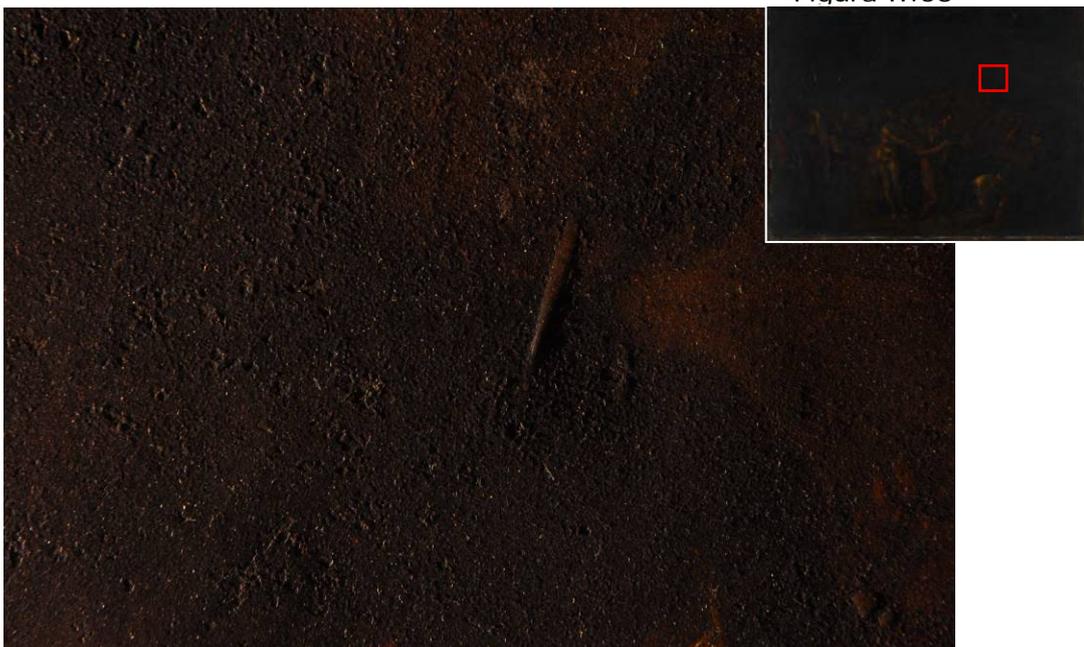
ESTADO DE CONSERVACIÓN. Capa pictórica

Figura II.67



Arañazos. "Jesús caído camino del Calvario"

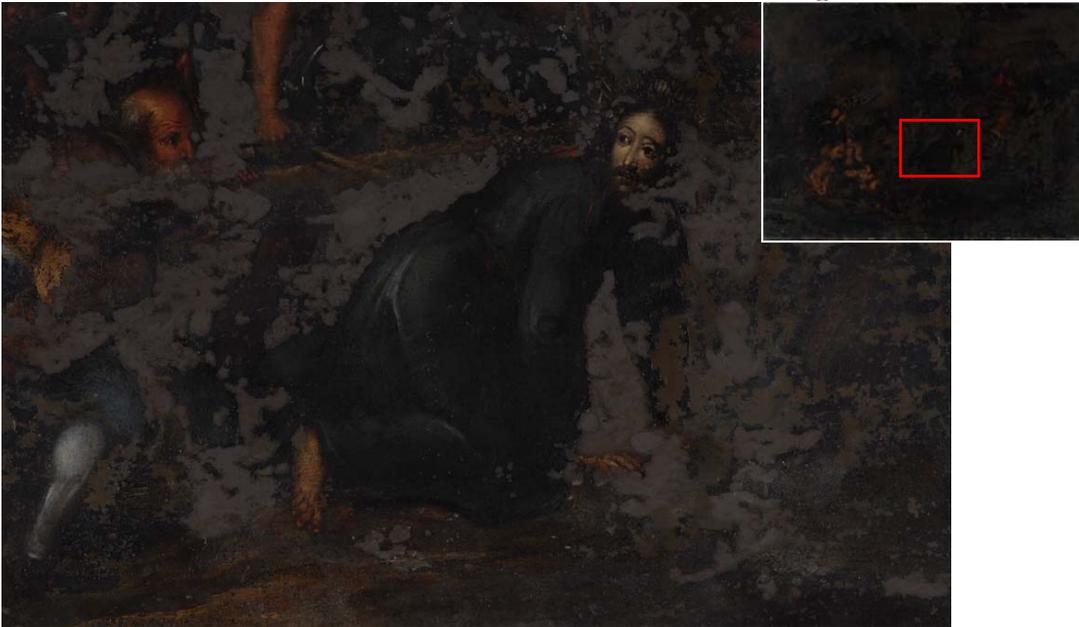
Figura II.68



Restos de cera. "Cristo atado a la columna"

ALTERACIONES. Capa pictórica

Figura II.69



Sellado de los cloruros. Anverso: "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.70



Reverso: "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

TRATAMIENTO. Soporte

Figura II.71



Testigo de limpieza del soporte de madera. "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.72



Injerto de soporte en las pérdidas. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

TRATAMIENTO. Soporte

Figura II.73



Antes del tratamiento de fijación. "Jesús caído camino del calvario"

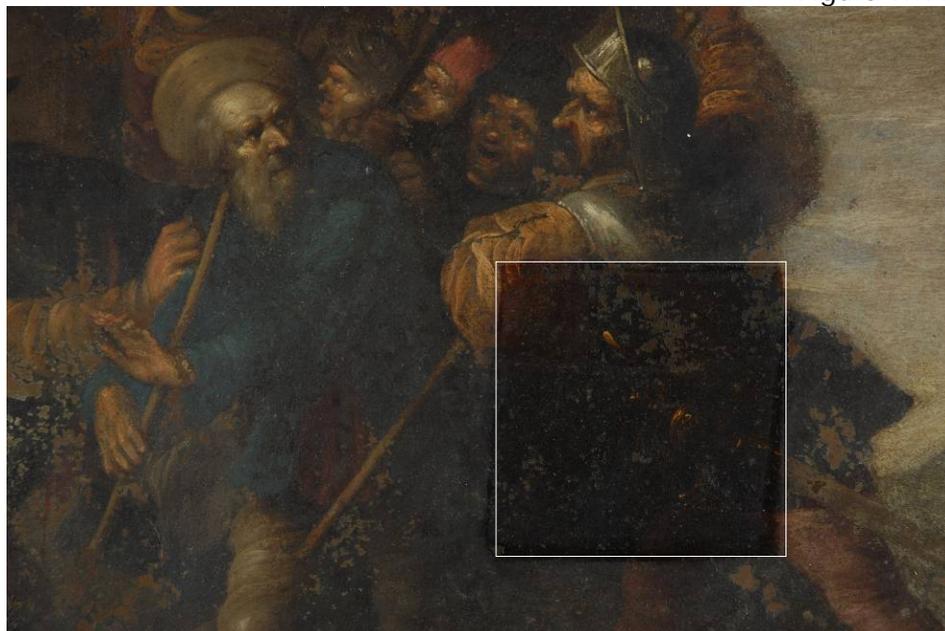
Figura II.74



Después del tratamiento de fijación. "Jesús caído camino del calvario"

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de fijación

Figura II.75



Detalle. "Jesús caído camino del Calvario"

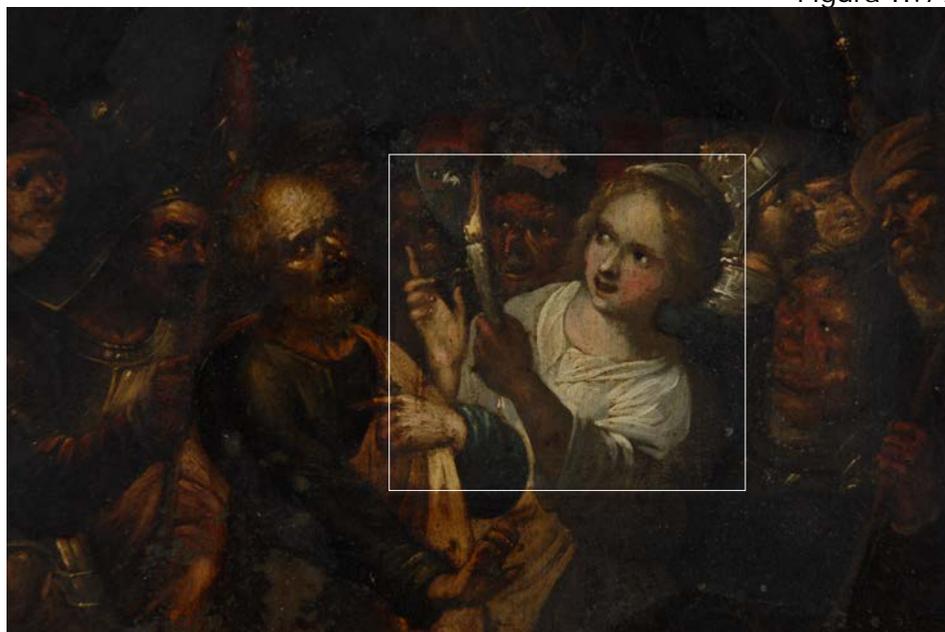
Figura II.76



Detalle. "Cristo atado a la columna"

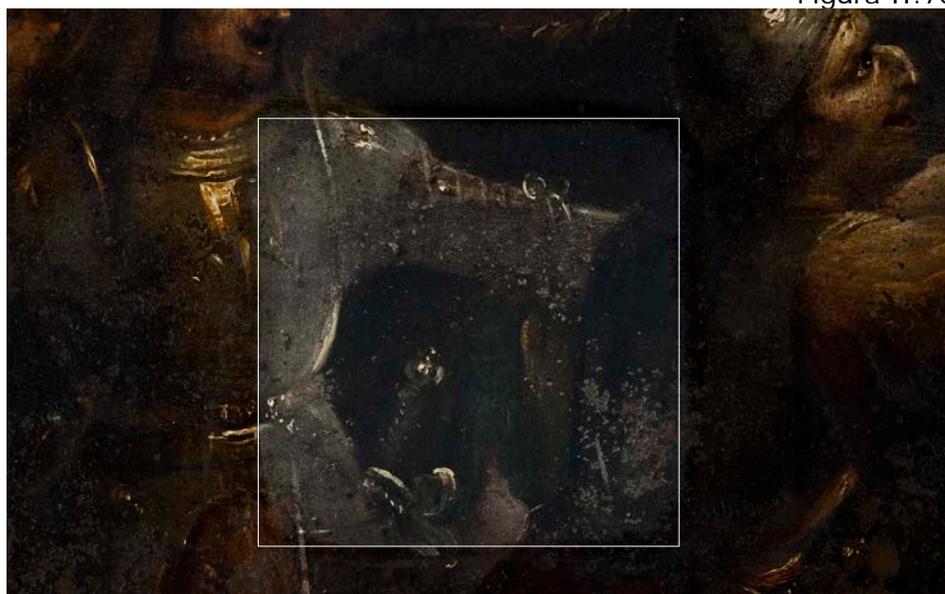
TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de limpieza

Figura II.77



Detalle. "Las negaciones de San Pedro"

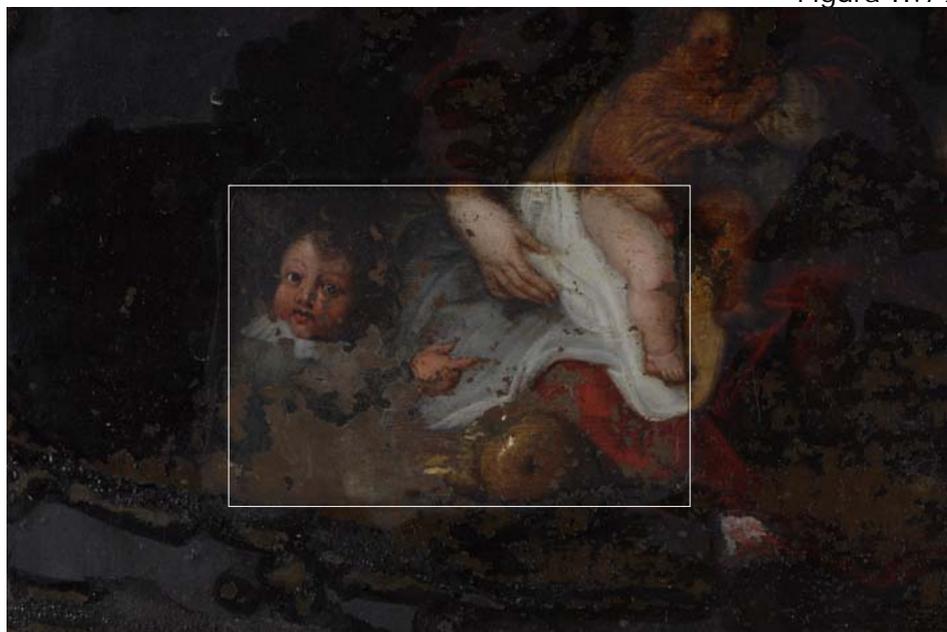
Figura II.78



Detalle. "El prendimiento de Cristo"

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de limpieza

Figura II.79



Detalle. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

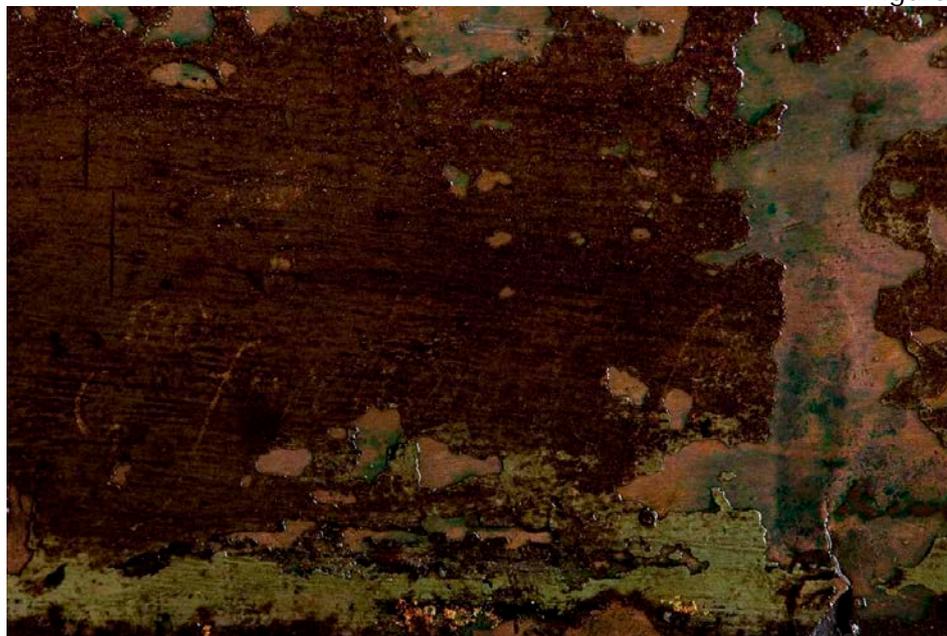
Figura II.80



Detalle "Jesús de humildad y paciencia"

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de limpieza

Figura II.81



Detalle de la firma. "Jesús de humildad y paciencia"

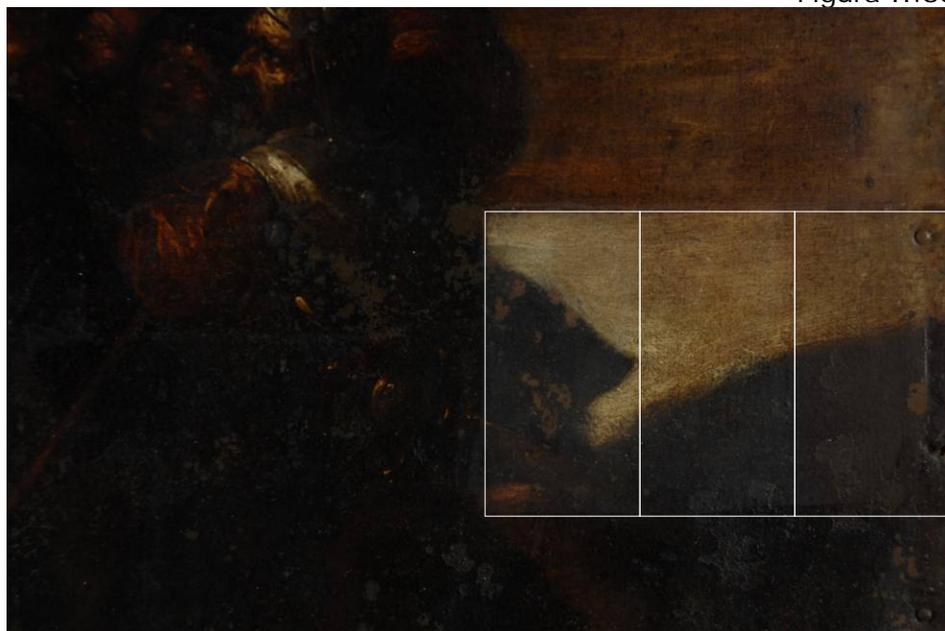
Figura II.82



Detalle de la firma con Radiación infrarroja. "Jesús de humildad y paciencia"

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de limpieza

Figura II.83



Pruebas de limpieza (Detalle del cuadro "Jesús caído camino del Calvario")

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de limpieza

Figura II.84



"Cristo ayudado por Simón el Cirineo". En proceso de reintegración

Figura II.85



"Cristo ayudado por Simón el Cirineo". Detalle del tratamiento de reintegración

TRATAMIENTO. Capa pictórica  
Proceso de reintegración

Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.*  
*Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

EVOLUCIÓN. "El prendimiento de Cristo"

Figura II.86



Figura II.87

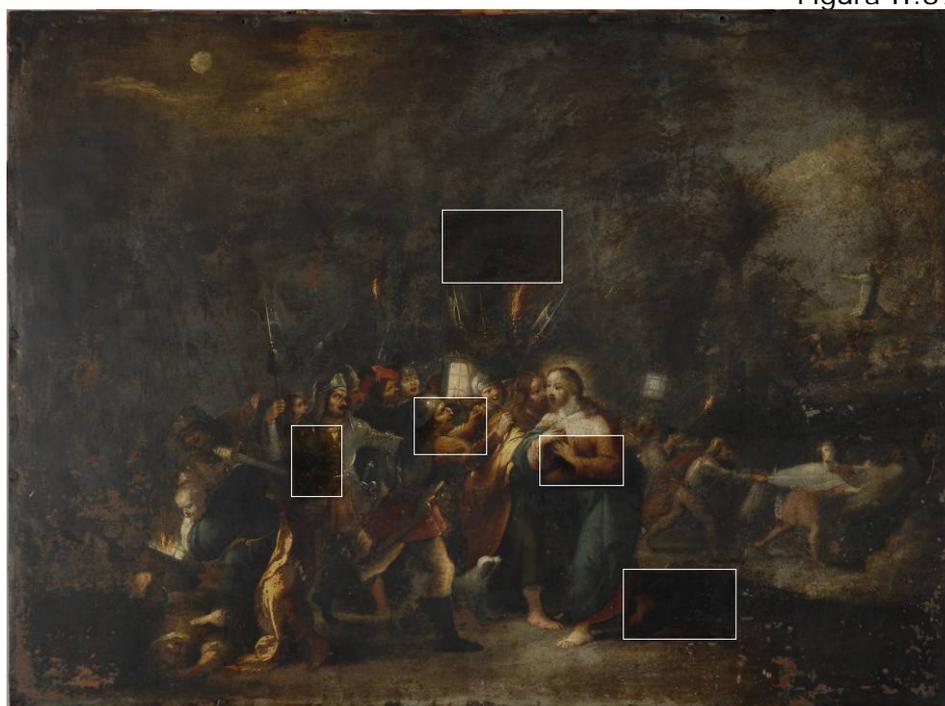


Figura II.88



EVOLUCIÓN. "Las negaciones de San Pedro"

Figura II.89



Figura II.90

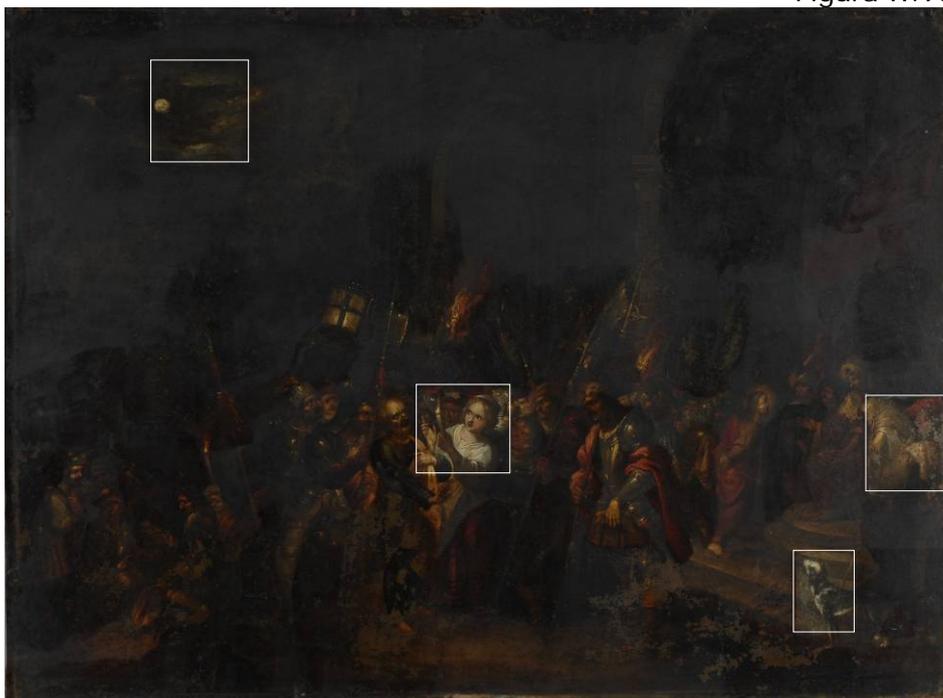


Figura II.91



EVOLUCIÓN. "Cristo atado a la columna"

Figura II.92



Figura II.93

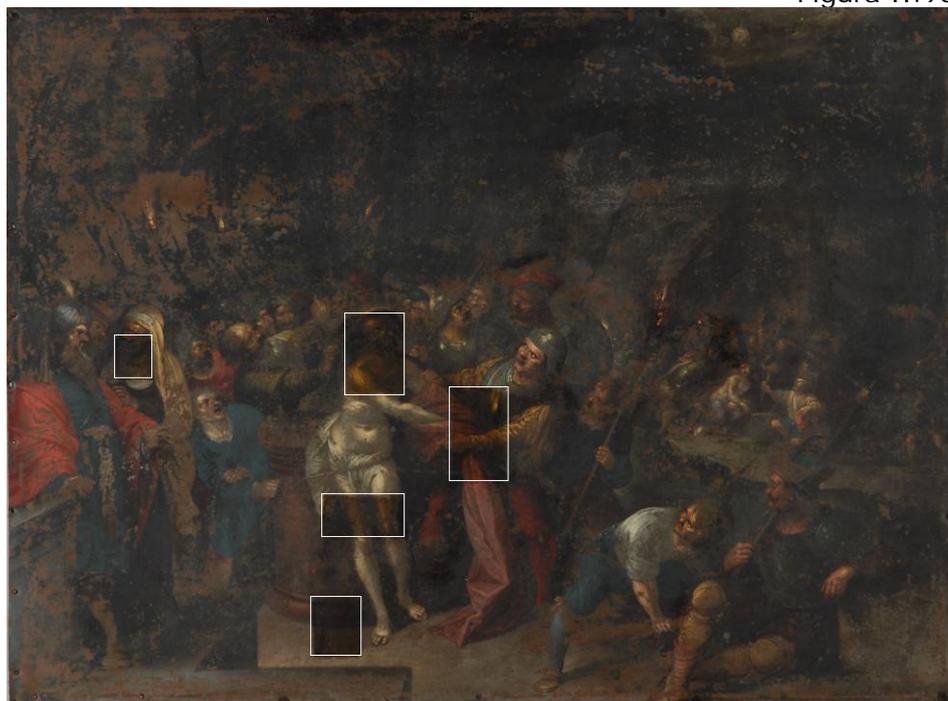
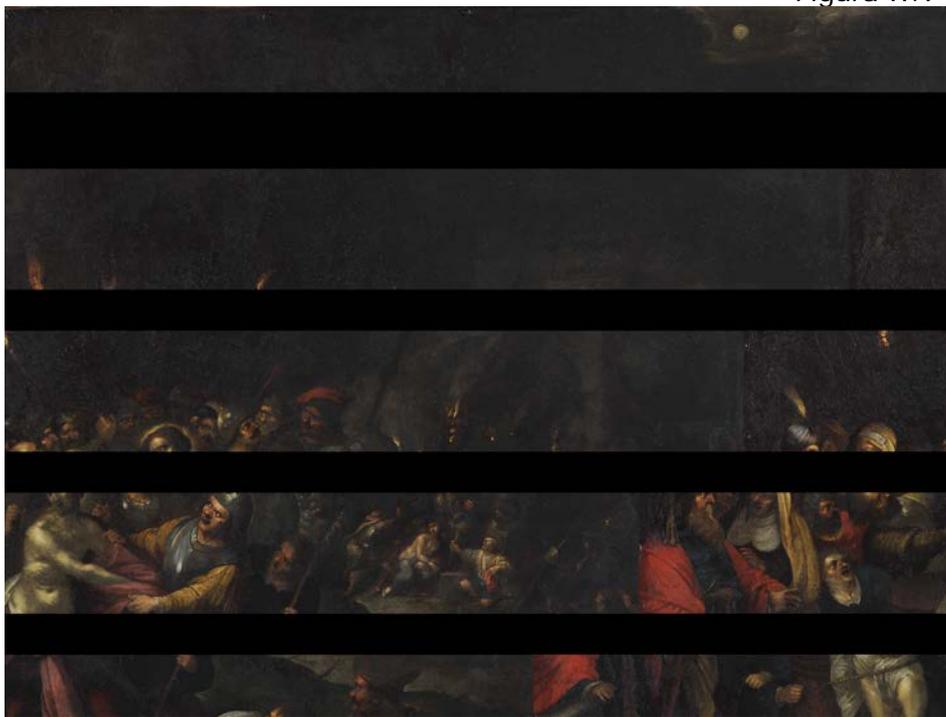


Figura II.94



EVOLUCIÓN. "Jesús de humildad y paciencia"

Figura II.95



Figura II.96



Figura II.97



EVOLUCIÓN. "Jesús caído camino del Calvario"

Figura II.98



Figura II.99

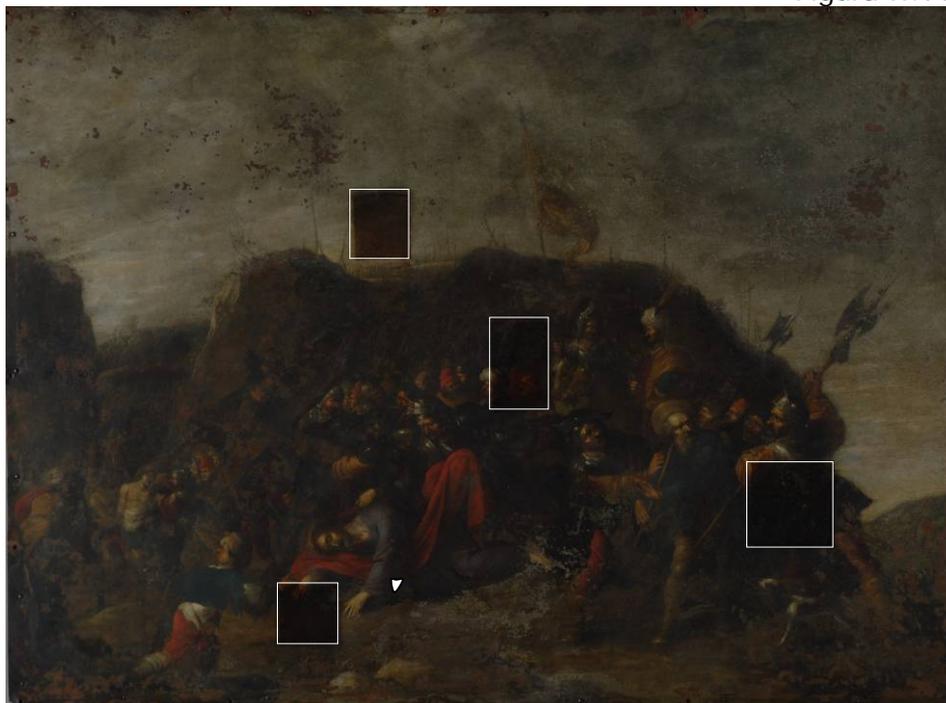


Figura II.100



EVOLUCIÓN. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura II.101



Figura II.102



Figura II.103



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

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

Previamente a la intervención, se realizaron las tomas fotográficas generales y de detalles de su estado de conservación con luz normal, fluorescencias ultravioletas, infrarrojos, rasantes y macros, para dejar constancia de los daños y alteraciones que presentaban todos los estratos de las obras: soporte, estrato pictórico (en anverso y reverso) y bastidor, durante todo el proceso de restauración.

Estas fotografías se tomaron durante cada una de las fases de la restauración.

En el estado inicial de las piezas, la fluorescencia U.V. no reveló ninguna información aclaratoria sobre la existencia o no de repintes porque la capa superficial era tan gruesa y oscura que no permitía captarlos. Las catas de limpieza revelaron que debajo de esa capa existían repintes (por su aspecto, textura, cuarteado diferente al de la pintura original y estar sobre parte de la pintura original. Sin embargo, esta capa gruesa y oscurecida de goma laca no se encontraban en los bordes cubiertos por el marco, donde se pudo comprobar que solo tenía su barniz original. (Fig. III.1)

Previamente a su intervención también se tomaron fotografías I.R. en la obras del "Jesús de humildad y paciencia" y "Cristo ayudado por Simón el Cirineo", pero el resultado fue negativo, pues no se apreció nada que diera información sobre el proceso de creación de estas piezas. Aunque más adelante, durante el proceso de limpieza, se volvió a realizar fotografías I.R de la firma que apareció en "Jesús de humildad y paciencia" para su mejor visualización y comprensión, y que ofreció una lectura algo más clara usando esta técnica. (Figs. III.2, III.3 y III.4)

No se ha considerado indicada la realización de radiación X ya que el metal absorbe toda la radiación y la información que nos daría sería escasa o nula.

Estas pruebas se realizaron en cada una de las piezas, previa y durante la intervención, y se completaron con la información obtenida mediante la toma de muestras y los análisis químicos o biológicos correspondientes.

## 2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

La toma de muestras se realizó en zonas de daños, y de donde más información se pudo obtener en las distintas piezas, tanto del anverso (película de color y película superficial) como del reverso (de la capa oleosa que presentaba y del bastidor de madera). Las muestras tomadas de la madera y del serrín del bastidor (ambas de "Las negaciones de San Pedro") se analizaron para determinar el tipo de madera y de xilófago, que resultó ser *Anobium punctatum* (carcoma común). También se realizó un cultivo para determinar la presencia de hongos en la capa de protección del reverso, al detectarse oxalatos. (Figs. III.5 y III.6)

Las muestras tomadas de la película pictórica han sido las siguientes: (Figs. III.7, III.8, III.9, III.10, III.11 y III.12)

- Dos del anverso de "Jesús de humildad y paciencia", y una del reverso.
- Cinco muestras del anverso de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" y otra del reverso.
- Dos de "Jesús caído camino del Calvario" (anverso y reverso respectivamente).
- Tres de las "Las negaciones de San Pedro", dos por el anverso y una por el reverso del bastidor.
- Y dos del "Prendimiento de Cristo" (una de ellas de soporte).

En total se tomaron las muestras siguientes: once del anverso de la película pictórica, tres del reverso de la capa oleosa, dos de soporte, una de cloruros por el anverso de "Las negaciones de San Pedro", otra de cloruros del reverso de "Jesús de humildad y paciencia" y una de soporte de madera (bastidor). Con las dos muestras de soporte de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo" y "El prendimiento de Cristo", se ha realizado un examen metalográfico que nos determinó exactamente la composición de estos soportes.

La toma de estas muestras se realizó con gran dificultad pues la mayor parte de ellas se partían o se tomaban en muy poca cantidad debido a lo extremadamente fino del estrato pictórico y a lo adherida que estaba al soporte. La extracción realizó con sumo cuidado, en zonas con levantamientos para ocasionar el mínimo daño.

Para determinar el tipo de oxidación (sulfuros, cloruros, carbonatos...) y aplicar un tratamiento u otro, se tomó una muestra del polvo que afloraba en las lagunas pictóricas por el anverso de la parte superior central de "Las negaciones de San Pedro", comprobando que se trataba de yeso, blanco de plomo, cloruros de cobre y oxalatos.

La inexistencia de hongos en el cultivo ha desestimado la posibilidad de otro tipo de oxidación o corrosión además de la determinada "enfermedad

del bronce” en todas las piezas, por la presencia de los cloruros básicos de cobre: cloruro cuproso interno, en el núcleo del metal que al contacto con el oxígeno se oxida y se transforma en cloruros básicos de cobre que se manifiestan con estas pulverulencias y cráteres de color verde claro.

### 3. ESTUDIO MEDIOAMBIENTAL Y DE FACTORES DE DETERIORO.

No conocemos las condiciones medioambientales exactas que rodearon a estas piezas, aunque sí sabemos que se encontraban situadas en la sacristía del hospital San Juan de Dios en Cádiz. A juzgar por el estado de conservación que presentaban al llegar al IAPH, es evidente que los factores medioambientales han influido en su estado de conservación.

Los factores de deterioro que han influido han sido:

- La suciedad superficial (polvo y deyecciones de mosca en gran cantidad).
- La presencia de cera.
- Golpes, hundimientos, abolladuras (concavidades y convexidades) y ralladuras superficiales debido a las manipulaciones.
- Intervenciones anteriores como cambio de bastidor de una de ellas por otro no original, colocación inadecuada de marcos, repintes, aplicación de varias manos de una capa marrón oscura superficial posiblemente goma laca, grietas o pequeñas roturas del soporte etc. que afectan también a la adhesión de la pintura.
- Ataque de insectos xilófagos en los bastidores de madera con mucha suciedad.
- Restos de salpicaduras de manchas blancas de cal o pintura.
- La corrosión es el problema más grave que presentaba el soporte *enfermedad del bronce* así como la oxidación de clavos (tanto los originales como los nuevos que han estado expuestos a una atmósfera con alto grado de contaminación (partículas de cloruros contaminantes) y de una gran humedad (salinidad del mar y humedad relativa alta de Cádiz), factores que dan lugar a la aparición de esta afección en el metal.

Los factores que más han afectado a estas piezas han sido: exceso de humedad, contaminación y temperatura, la falta de unas condiciones estables de temperatura y humedad, el exceso de radiaciones U.V. e I.R. que son perjudiciales para el metal y la pintura, y la presencia de suciedad que acrecienta la proliferación de diversos microorganismos.

#### **4. CONCLUSIONES EXTRAÍDAS DEL ESTUDIO DE ESTE APARTADO.**

Las conclusiones que podemos sacar de todo lo mencionado anteriormente es que los daños y deterioros que sufren principalmente las piezas son debido a malas intervenciones, manipulaciones desafortunadas a las que han sido sometidas estas seis piezas y las condiciones medioambientales (como una elevada humedad), de lo cual dejan constancia los resultados de las analíticas, estudio organoléptico y los diferentes tipos de técnicas fotográficas realizadas.

Por consiguiente y debido al mal estado de conservación en que se encontraban ha sido necesario intervenirlas para devolverlas a su estado original restableciendo su integridad y comprensión total.

Para la conservación es muy importante mantener un control exhaustivo de las condiciones medioambientales de temperatura y humedad adecuadas así como la iluminación correcta de las obras.

Memoria final de intervención.

*La Pasión de Cristo, seis óleos sobre cobre.  
Hospital de San Juan de Dios. Cádiz.*

---

## **ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura III.1



fluorescencia U.V. del barniz original subyacente. Anverso de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"

Figura III.2



Macro de firma encontrada, hallada después de la limpieza.

Fotos infrarrojas de la firma de "Jesùs de humildad y paciencia"  
(macros).

Figura III.3



Figura III.4



Figura III.5



● Toma de muestra del bastidor de "Las negaciones de San Pedro"

Figura III.6



□ Manchas marrones a las que se les hizo cultivo de hongos, en "Cristo ayudado por Simón el Cirineo",

Figura III.7

Anverso. "Cristo ayudado por Simón el Cirineo"



- Toma de muestra de soporte (metal).
- Toma de muestras pictóricas.

Figura III.8

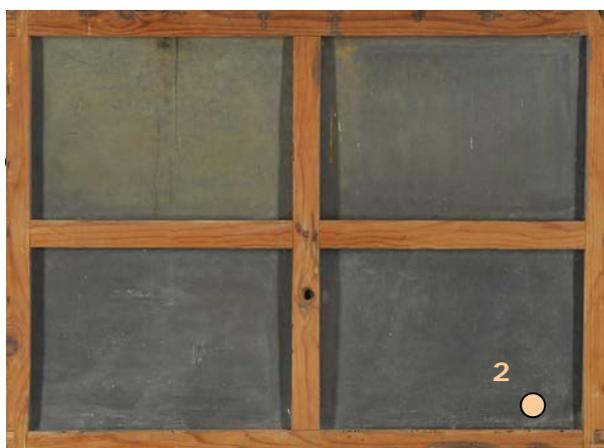


- Toma de muestra de capa oleosa del reverso de "Cristo ayudado por Simón el Cirineo".

Figuras III.9, III.10, y III.11 (continua)



○ Toma de muestra de película pictórica. "Jesús caído camino del Calvario".



○ Muestra pictórica del reverso de "Jesús caído camino del Calvario"



● Toma de muestra de soporte de "El prendimiento de Cristo"  
● Toma de muestra de cloruros en "El prendimiento de Cristo".

Figura III.12



- Toma de muestras pictóricas de "Las negaciones de San Pedro".
- Toma de muestra de cloruros para el microscopio de barrido electrónico en "Las negaciones de San Pedro", (esta muestra además de confirmar la existencia de cloruros básicos de cobre y con ello la existencia de la "enfermedad del bronce", también reveló la presencia de oxalatos procedentes de la existencia, activos ya o no, de hongos en esta pieza en concreto).

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES**

Las recomendaciones desde el punto de vista técnico para una buena conservación de estas piezas serían:

Colocarlas en un lugar que no tengan incidencia directa de luz natural ni artificial para evitar los efectos perjudiciales de las radiaciones U.V e I.R que alteran la película pictórica, al barniz y al soporte de cobre que es muy sensible a los cambios de temperatura, recomendándose un tipo de luz fría. La iluminación de las piezas debe ser con un haz de luz totalmente frontal para evitar cualquier luz rasante, indirecta, o lateral, ya que se pondrían de relieve las deformaciones que tienen las planchas metálicas y los desniveles de las lagunas pictóricas (criterio de diferenciación usado además de la reintegración cromática, rigattino). Por tanto, la luz o luces deberán distribuirse de manera que no produzcan sombras ni brillos permitiendo ver la superficie con homogeneidad total.

Las obras deberán colocarse en un lugar libre de humedad, ya que esta es el mayor enemigo de los metales provocando corrosiones y oxidaciones y más en el caso concreto que nos compete ya que tienen latente ese problema de corrosión activa. La humedad relativa ideal debe ser sobre un 40%, pero el exceso de sequedad ambiental podría afectar a la pintura. La humedad debería ser siempre lo mas baja posible, si esto no pudiera ser así porque hubiese mas objetos artísticos a tener en cuenta en la misma sala donde estén colocados los cobres entonces debería oscilar entre el 35%-55% H.R, y nunca por encima del 55% H.R. La temperatura adecuada debe oscilar entre 20 y 22 °C. Lo más importante es que la humedad y la temperatura no tengan cambios bruscos que seria lo más perjudicial.

Sería conveniente protegerlos del polvo y la suciedad en general, pasándoles un plumero suave, sin usar métodos acuosos, ácidos, detergentes, abrasivos, grasos o cualquier otro tipo de productos o maquinaria de uso domestico.

## EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general

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

Coordinación técnica.

**Araceli Montero Moreno.** Restauradora de bienes muebles. Jefa del Área de tratamiento de Bienes Muebles. IAPH.

**María del Mar González González.** Restauradora de bienes muebles. Jefa del Departamento de Talleres de Conservación y Restauración. IAPH.

Estado de conservación, documentación gráfica y tratamiento:

**Laura Pérez Meléndez, Ana Isabel Bellón López y Carmen Román Sánchez.** Restauradoras de bienes culturales. Taller de Pintura. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Informe histórico-artístico

**Valle Pérez Cano.** Historiadora del arte. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Análisis biológico y microbiológico

**Victor Menguiano Chaparro.** Biólogo. Laboratorio de Análisis Biológico. Centro de Investigación y Análisis. IAPH.

Análisis químico de materiales pictóricos: cargas y pigmentos.

**Ma Auxiliadora Gómez Morón.** Química. Laboratorio de Análisis Químico. Centro de Investigación y Análisis. IAPH.

Documentación fotográfica y radiográfica

**José Manuel Santos Madrid y Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, a 30 de Noviembre de 2009.

