



MEMORIA FINAL

**"ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN".  
DOMINGO MARTÍNEZ**

SEVILLA

Diciembre de 2007

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO</b>	
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	5
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	6
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	17
<b>CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO</b>	
1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	20
2. TRATAMIENTO.....	28
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	32
<b>CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO</b>	
1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....	82
2. IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS TEXTILES DEL SOPORTE.....	82
3. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....	84
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	85
<b>DOCUMENTACIÓN ADJUNTA</b> .....	98
<b>EQUIPO TÉCNICO</b> .....	105

## **INTRODUCCIÓN**

Este documento titulado Memoria final comprende la descripción del estado de conservación y el tratamiento realizado a la pintura sobre lienzo "Entrada en Jerusalén".

La obra pertenece a la Capilla del Palacio de SanTelmo, y se ubica en el muro del Evangelio.

El demandante de la intervención es la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Economía y Hacienda.

La empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Consejería de Cultura ha gestionado la adjudicación y los aspectos administrativos de la contratación, siendo el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico el responsable de la dirección técnica de las actuaciones que se han desarrollado en sus dependencias.

Constituye la primera obra del grupo denominado "Lote P-A", siendo su identificación P62. El plazo de ejecución de esta obra ha sido --- meses. Es importante señalar que los trabajos de restauración de esta obra quedaron interrumpidos, por la rescisión del contrato de la anterior adjudicataria, durante tres meses aproximadamente (octubre, noviembre y diciembre de 2005). Con fecha 16 de enero de 2006 se presentó la adenda que completaba y modificaba parcialmente la propuesta de intervención de esta obra, y se reanudó el trabajo.

La formulación de esta memoria corresponde a la última fase de los trabajos realizados, y se ajusta al protocolo normalizado PR-ECT del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Para establecer el diagnóstico del estado de conservación se empleó principalmente como método de examen la inspección ocular.

Además, en la elaboración de esta memoria se ha contado con la colaboración interdisciplinar de varios profesionales cuyas aportaciones son:

- el reportaje fotográfico con luz normal, rasante y como técnica especial aplicada, la ultravioleta.
- la ficha y un avance del estudio histórico.
- el estudio analítico del soporte.

La información generada por los medios anteriores y por el propio trabajo ha posibilitado dar contenido a los diferentes apartados que se desarrollan a continuación.

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

Nº Registro: P 62

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

1.1. TÍTULO U OBJETO. La entrada de Jesús en Jerusalén

1.2. TIPOLOGÍA. Pintura

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla Palacio de San Telmo

1.3.4. Ubicación: Muro del evangelio

1.3.5. Propietario: Consejería de Economía y Hacienda

1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención: Consejería de Economía y Hacienda. Dirección General de Patrimonio

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA. Jesús entra en la ciudad de Jerusalén a lomos de una borrica y es recibido por la muchedumbre con palmas y ramas de olivo.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: óleo sobre lienzo

1.5.2. Dimensiones: 3,62 x 3,87 cm

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: en el ángulo inferior derecho aparece la inscripción *yº 501*

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Domingo Martínez

1.6.2. Cronología: 1725-1726

1.6.3. Estilo: Barroco

1.6.4. Escuela: Sevillana

## **2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL:**

### **2.1. ORIGEN HISTÓRICO.**

La Universidad de Mareantes estaba constituida por los pilotos, capitanes y dueños de navíos de la carrera de Indias que existía en en la ciudad desde mediados del siglo XVI (las ordenanzas fueron aprobadas por Felipe II en 1569). Dicha Universidad se asentaba en la antigua Cofradía Hermandad y Hospital que fue fundada por los Mareantes, bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, San Pedro y San Andrés. La hermandad estaba ubicada en la iglesia que tenían en Triana a orillas del río. Esta primera sede inaugura su casa en 1573 y constaba de casa e iglesia, permaneciendo allí los mareantes hasta 1704, año en que se trasladaron a San Telmo. La descripción de este edificio se puede seguir en los siguientes artículos<sup>1</sup>.

En 1681 y a petición de la Universidad de Mareantes se funda por Real Cedula de Carlos II el Real Colegio Seminario de San Telmo con la función de acoger a niños huérfanos y formarlos para pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador. Esta circunstancia hizo necesario buscar un nuevo espacio que acogiera a las dos instituciones y es por ello que a partir de 1682 se comienza a construir en el solar conocido con el nombre de San Telmo (situado extramuros de la ciudad entre la puerta Jerez y el río) la nueva sede. La construcción del nuevo edificio se comienza en 1682 utilizándose en un principio la primitiva capilla existente dedicada al patrón de los marineros y conforme avanzaba la construcción se fue usando alguna dependencia más para realizar los cultos. No será hasta

---

1 Navarro García, Luis: La casa de la Universidad de Mareantes de Sevilla (siglos XVI y XVII) pág 743-760 en La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003; Ollero Lobato, F.: El Hospital de Mareantes de Triana: arquitectura y patronazgo artístico en Atrio nº 4, 1992 (pág 61-70); Medianero Hernández, José María, Un ejemplo de "capilla abierta" en la Universidad de Mareantes, pág 223-239 en Laboratorio de Arte nº 5

1704 cuando se trasladan las imágenes titulares a la capilla provisional manteniéndose en funcionamiento hasta 1723. Debido a diferentes vicisitudes económicas - que obligaron a un cambio de proyecto- no se reanuda las obras hasta 1721. El fallecimiento del Maestro Mayor Antonio Rodríguez y la llegada del nuevo arquitecto Leonardo de Figueroa impulsaron de nuevo las obras aunque con un cambio de criterio con respecto a la capilla, que se haría ahora mucho menos ambiciosa en tamaño, cambiándose al mismo tiempo de orientación del edificio.

La traza de Figueroa se presenta a la Junta el 20 de febrero de 1721 decantándose por una planta de cajón sin capillas adicionales, con camarín y sacristía. El estreno de la capilla es el 23 de enero de 1724 presidido por el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona. En este momento no se habían realizado ninguno de los retablos que tardarían varios años en terminarse. Independientemente del curso de las obras la Junta de la Universidad de Mareantes iba encargando todo el programa iconográfico de la capilla que se materializaría en la realización de cinco retablos más el conjunto de lienzos y pinturas murales de la capilla, sin faltar piezas de orfebrería para el ajuar litúrgico.

El encargo del programa pictórico fue hecho al mejor pintor sevillano del momento, Domingo Martínez. Él y su taller fueron los responsables de toda la decoración mural y de la obra sobre lienzo. También en la capilla de San Telmo se puede apreciar las diferentes facetas de este artista que además de lo anteriormente citado fue el responsable de diseñar las trazas del retablo Mayor así como el artífice de ejecutar labores de dorador de retablos y de la policromía de la virgen del Buen Aire.

La ejecución de los lienzos no estuvieron realizados en el momento en el que se inauguró la capilla siendo en el 1725 en donde empieza a aparecer las partidas de dinero: *"Dorado del retablo mayor bajo la dirección de Domingo Martínez". Pintura de los cuadros colaterales de la iglesia por el mismo*" (AHU. Libros San Telmo, 175 y 190). No se sabe con certeza la secuencia temporal de cómo se fueron realizando dichos cuadros y tan sólo en algunos ejemplos se especifica la obra, como el cuadro para el camarín de "la última comunión de San Fernando".

En 1849 el edificio de San Telmo es vendido a los Duques de Montpensier como lugar de residencia. Debido a este motivo se realizaron diferentes tasaciones de los objetos del interior y del exterior, encargándose a especialistas para la ejecución de los trabajos<sup>2</sup>.

**La tasación del edificio la efectúa el arquitecto Balbino Marrón. La valoración de las pinturas recayó sobre Joaquín Domínguez Bécquer, la de las esculturas la realiza Gabriel de Astorga, las ropas de la iglesia Domingo Ávila y Don Manuel Flores artista platero de la ciudad de Sevilla aprecia las alhajas de San Telmo. La tasación que realiza Joaquín Domínguez Bécquer<sup>3</sup> es muy ilustrativa de la poca consideración y valor que se le dieron en ese momento al conjunto de obras de la capilla, obviándose al pintor e incluso errando en la autoría. En el documento original se puede leer en el encabezamiento y a continuación el párrafo relativo a la pintura.**

***"Don Joaquín Domínguez Bécquer, vecino de esta ciudad profesor de pintura, Director por S.M. de las obras de restauración de los Reales Alcázares de la misma, Académico de número de las de Nobles Artes de Santa Isabel y honorario de la Real Academia sevillana de Buenas Letras. Certifico que por encargo del señor Rector de la Universidad Literaria de esta ciudad pasé al edificio de San Telmo a justipreciar los cuadros pintados al óleo que se hallan en la iglesia, sacristía, comedor y sala de Juntas de dicho edificio y son los siguientes: [ ...]"***

*"Un cuadro apaisado aproximadamente de tres varas y media de alto y cuatro y media de largo que está colocado a los pies de la iglesia, que representa la entrada de Jesucristo en Jerusalem al parecer original de J. Espinal pintor sevillano que pintó por los años de 1779. La composición es numerosa en figura cuya proporción es mezquina. Su colorido frío y despreciable. Carece de armonía y de corrección de dibujo vale.....3500 reales de vellon."*

Considera que aparte de la obra citada es a su vez autor de la obra "Jesús disputando con los doctores". En el documento da muestra de su falta de consideración a la hora de valorar la obra pictórica ajena y no con cierta ligereza aporta ciertos comentarios bastantes desafortunados.

---

2 Archivo Fundación Infantes Duque de Montpensier, Legajo 245 pieza 3, Tasación de las piezas de orfebrería palacio San Telmo

3 Expediente sobre ventas y enseres del Palacio de San Telmo de Sevilla, Fondo Educación Caja31/6776 Archivo General de la Administración

Sorprende que un académico como Joaquín Domínguez Becquer desconociera que las pinturas de San Telmo fueran de este autor, algo que ya habían dado a conocer Ponz o Cean Bermúdez aunque siempre con su criterio despectivo.

Años más tarde los Duques de Montpensier realizaron numerosos inventarios de sus propiedades con fines administrativos y testamentarios, algunos incluso fueron editados a modo de catálogo.<sup>4</sup> En uno de estos inventarios dedicado a su colección de pintura<sup>5</sup> incluye la tasación de las obras, aunque, no sabemos el año (posiblemente está en torno a la década de los sesenta) exacto ni quien lo redacta. La teoría más cercana es que lo hace Joaquín Domínguez Bécquer que trabajó para la familia durante esos años (fue profesor de dibujo de los hijos). En el texto aparece la siguiente anotación:

**501 Id Entrada del Salvador en Jerusalén. Lienzo alto 13 pies 6 pulgada ancho.....6000**

En este inventario ya se especifica el autor y el tema y su tasación aumenta considerablemente de tres mil a seis mil reales de vellón, siendo curioso observar como se revaloriza en apenas diez años. Es lógico el cambio de aptitud puesto que los fines han variado. Destacar en este punto la sensibilidad de los Duques de Montpensier con el entorno que se encontraron ya que respetaron el legado existente en la capilla y simplemente aportaron las pinturas de Cabral Bejarano.

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

---

4 Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS AA RR los Duques de Montpensier, Sevilla (pág 121) 1866

**5 Legajo 567. Pieza 5. Inventario y precio de la colección de pintura 1860 y añadidos (cuadernillo)**

El cuadro no ha sido modificado de su situación original, aunque lógicamente ha ido unido a la historia de la capilla y sus sucesivos propietarios (Universidad-Colegio; residencia-palacio de los Duques de Montpensier; Seminario, Junta de Andalucía)

La dilatada vida del Palacio de San Telmo ha tenido como consecuencia numerosos propietarios y cambios de usos. Creada como nueva sede para la Universidad de Mareantes y Colegio para Niños Huerfanos se desglosa a continuación los cambios de propietarios y de usos que ha tenido siendo principalmente los más representativos la Universidad-Colegio, Palacio de los Duques de Montpensier, Arzobispado de Sevilla y Junta de Andalucía.

- Universidad de Mareantes (1704-1793) su origen se sitúa en torno a 1555. Las ordenanzas son del 22 de marzo de 1569 firmadas por Felipe II en Galapagar (éstas unía lo religioso - asistencial con lo estrictamente laboral).

La primera sede se localizaba en Triana y allí permanecieron desde 1573 hasta 1704 aunque no fue vendida hasta 1778. En 1682 se había comenzado a construirse el edificio de San Telmo produciéndose el traslado en 1704. El 23 de abril de 1793 se suprime la Universidad de Mareantes.

Colegio Seminario Niños Huérfanos (1681-1847) (Real Cédula de Carlos II del 17 de junio). En 1681 y a petición de la Universidad se funda el Real Colegio Seminario de San Telmo con la función de acoger a niños huérfanos y formarlos para pilotos de la Armada Real. La Universidad de Mareantes fue nombrada su administradora perpetua, el Consejo de Indias su protector y el presidente de la Casa de Contratación su conservador.

Se separa de la Universidad por Real Cedula de Carlos III del 6 de noviembre en 1786 y pasa a depender de Secretaría de Estado y Despacho Universal de la Marina. En 1841 se suprime el Colegio y se traslada a Málaga.

- El Colegio Naval Militar 1841 hasta el 7 de julio 1847 que se suprime las enseñanzas náuticas.

- Oficina Sociedad Ferrocarril meses julio-octubre de 1847.

- Colegio Real de Humanidades conocido como Universidad Literaria. Octubre de 1847 a julio de 1849.

- Palacio de los Duques de Montpensier (1849-1898)

1893: Donación de parques al ayuntamiento de Sevilla

- Arzobispado de Sevilla (1898-1989)

Donación del Palacio de San Telmo al Arzobispo de Sevilla en 1898:

Inauguración del Seminario Eclesiástico (1901-1902) En 1968: Declaración de Monumento Histórico Artístico.

- Junta de Andalucía. (1989-actualidad)"Cesión Institucional" 19 de septiembre de 1989. En 1992 se instala la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía conviviendo con los seminaristas y la Escuela de Magisterio hasta 1997.

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

No se aprecian

En 1991 se realiza un Inventario de los Bienes Muebles y Ornamentos del Palacio de San Telmo de Sevilla previo a su restauración y rehabilitación a cargo de la Dirección General de Bienes Culturales. En este informe se establece tres niveles de conservación en función del estudio organoléptico de las obras. Según la opinión de Elisa Pinilla conservadora restauradora de la Dirección General de Bienes Culturales y autora del mismo inventario consideraba que esta obra pertenecía al nivel 2, el cual definía como: "el grado de deterioro se ha producido por actuaciones antrópicas accidentales o intencionadas: cableados sobre retablos, repintes en superficies pictóricas o mutilaciones; asimismo pérdidas de materia por humedades, filtraciones o ascendentes. Requieren labores de limpieza restauración y reintegración a medio plazo". Respecto a estos cuadros en concreto lo define su estado de conservación como: "todos destensados y deformados, en parte por las especiales características del formato, cuyo lado curvo ha provocado pandeos en los soportes y bastidores marcados en profundas aristas. Bolsas con acumulación de restos murarios en las zonas inferiores. La capa pictórica oscurecida por depósitos de polvo y oxidación de los barnices- no obstante son policromías intencionadamente oscurecidas-, impide en muchos casos determinar con claridad el dibujo y rasgos de la figuras".

#### 2.4. EXPOSICIONES.

No ha tenido

#### 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema que se representa está extraído del Nuevo Testamento que a su vez recogía una antigua profecía de Zacarías por la cual el Mesías entraría triunfante en la ciudad santa de Jerusalén a lomos de un pollino. Este relato aparece narrado en los Evangelios canónicos en donde Jesús baja desde Betania a Jerusalén para celebrar la pascua judía, acompañado por los apóstoles. Los habitantes de la ciudad al enterarse de su entrada le salen a su encuentro cantando Hosanna.

El programa iconográfico de la capilla tiene como hilo conductor la infancia y el mar, ya que hacen alusión a las dos instituciones que albergaban y cuyo objetivo principal era la educación de los niños huérfanos para la marinería y la formación en las ciencias del mar (Universidad de Mareantes). A través de los retablos y los lienzos se van desarrollando temas como: la protección, formación o los santos patronos. Este lienzo forma parte de los seis que hizo para la capilla.

Toda la pintura de Domingo Martínez para la capilla tiene un claro sentido didáctico, mensajes muy claros y directos teniendo presente el público infantil al que estaba dirigido. El colegio tenía una capacidad para unos ciento cincuenta niños<sup>6</sup> estando destinado en un principio a procurarle una formación elemental en primera instancia y más adelante estudios específicos de náutica y cosmografía para formarlos como pilotos.

En el marco de la obra y para que no quede duda aparece la siguiente leyenda: "Laus et honor sit rexcriste redentore C. Puerile dejus pronsit hossanna priam" (Ex. Offic. Ecc Tr.)

---

<sup>6</sup> Todo lo relacionado con la administración, funcionamiento y docencia ver E. Jiménez Jiménez, *El real Colegio Seminario de San Telmo de Sevilla(1681-1808)* Sevilla , 2002

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

El panorama pictórico del siglo XVIII se inicia con el fin de una generación de artistas que habían colapsado la escuela sevillana para dar paso a otros pintores, que si bien no serán tan significativos como Murillo o Valdés Leal, sí gozarán de una gran reputación y una amplia clientela. Entre éstos son mencionables: Lucas de Valdés, Matías de Arteaga, Germán Llorente o el mismo Domingo Martínez. Estos artistas continuarán con los mismos conceptos establecidos y reutilizarán la herencia de los anteriores con poco margen a la creatividad y agotando en algunos casos las viejas fórmulas. De entre todos los artistas en la primera mitad del siglo XVIII sin duda será Domingo Martínez (1688-1749) el que más proyección alcanzará, siendo autor de una gran personalidad con múltiples facetas en su quehacer profesional repartiendo su actividad entre la pintura de caballete, la pintura mural o el diseño arquitectónico. De esta amplitud creativa dará cuenta en la capilla del palacio de San Telmo. Domingo Martínez se había formado con Juan Antonio Osorio, un artista poco conocido en la actualidad y del cual no podemos saber el alcance que tuvo en los inicios del artista aunque sí conocemos que su aprendizaje se inicia cuando éste tiene trece años<sup>7</sup>.

Dentro de la producción de Domingo Martínez podemos decir que las obras de la capilla del Palacio de San Telmo serán el primer gran encargo importante que acometerá este artista. Algunos historiadores han apuntado que esta circunstancia fue posible porque el otro gran pintor del momento, Lucas Valdés, no estaba en la ciudad ya que se había marchado a Cádiz.

El encargo lo realiza la Universidad de Mareantes y el Colegio Seminario por lo que, como ya se ha explicado anteriormente, la iconografía de los mismos son motivos marineros, la educación o la infancia de Cristo. Esto se materializa en una serie formada por seis cuadros situados en la capilla (cuatro de ellos de gran formato) y otros dos más pequeños situados en

---

7 Heredia C.: Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII, Diputación de Sevilla, 1974, pág. 124

el presbiterio. Para realizar este encargo contó con un nutrido equipo de ayudantes y colaboradores de los que se conocen los salarios diarios, entre ellos destacan Gregorio Espinal, Andrés de Rubira, Pedro de Acosta y así hasta completar a catorce oficiales<sup>8</sup>. Esta nómina de personas vinculadas a las obras de San Telmo explica la desigualdad de las pinturas que sobre todo se hace más evidente en los lienzos de menor formato (la multiplicación de los panes y los peces, la pesca milagrosa y Jesús calmando la tempestad).

San Telmo será su primer gran encargo en el cual podemos empezar a ver constantes de su pintura: efectismo visual, grandes decoraciones, arquitecturas fingidas y una disposición de los personajes en actitudes bastantes teatrales. El color también será un recurso empleado por Domingo Martínez con gran soltura en las obras de san Telmo. En esta etapa temprana de su producción está todavía muy imbuido por la herencia de Murillo. En una temática como la de San Telmo se hace más patente por la cantidad de personajes infantiles. Pudiendo apreciar las características citadas anteriormente en la "Entrada de Jesús en Jerusalén".

En esta obra Domingo Martínez ha querido plasmar en un amplio paisaje con la ciudad de Jerusalén al fondo a una multitud de personajes dispuesto por toda la composición. Destaca la figura de Cristo ligeramente desplazada del centro de la composición. Cromáticamente ha escogido una paleta que a pesar de ser variada ( azules, rojos, verdes, grises y sienas) el resultado es bastante monótono, probablemente debido a que la capa de preparación es muy oscura y las capas de veladuras muy transparentes haciendo que se vea todo más oscurecido. La pintura objeto de estudio es de todas las existentes en San Telmo la que más personajes aparecen dando así cabida a toda una galería de rostros populares sacados de la calle, pillos, ancianos o niños que acompañan al Salvador. Aparecen todos los detalles recogidos del Evangelio apócrifo de Nicodemo, los niños portando palmas y otros extendiendo sus ropas a modo de alfombra. El publicano Nicodemo se sube a la palmera para poder ver mejor. No por estar en un segundo plano deja de tener menos trascendencia la

---

<sup>8</sup> Jos, M. La Capilla de San Telmo, Sevilla, 1986, pág 77

muchedumbre repartida en el paisaje. Con pinceladas más sueltas son ejemplos espontáneos de gran frescura, la improvisación de las maternidades es, sin duda, muy afortunado. En la serie de San Telmo es muy frecuente la utilización de criterios distintos en el vestuario para la figura de Cristo y los apóstoles ropajes propios del siglo I mientras que para el resto emplea vestimenta de la época. Probablemente era un recurso utilizado para que los colegiales se sintieran identificados.

La dependencia de Domingo Martínez con las fuentes gráficas en relación a las pinturas de san Telmo ha sido señalada en el artículo de Benito Navarrete<sup>9</sup> dentro del catálogo dedicado al citado pintor. Más concretamente y en lo que se refiere a este cuadro con la obra del padre Nadal la estampa 87 dedicada al mismo tema. Navarrete en realidad argumenta que lo que realmente toma Domingo Martínez son ideas generales en lo que al esquema se refiere sin que esto afecte a su capacidad creativa.

Ana Aranda había llegado a la conclusión, tras el estudio del testamento, que cuando se menciona "una vida de Cristo" era en realidad las "Evangelicae Imagines" del padre Jerónimo Nadal, editado en Amberes en 1593<sup>10</sup>. La génesis de esta obra hay que situarla en unas meditaciones compuestas por san Francisco de Borja para los evangelios de los domingos con la idea de acompañarlas de grabados. Esta tarea será realizada por el padre Nadal. Las anotaciones y meditaciones que iban a ir acompañadas de las estampas fueron redactadas entre 1573-74 y se escribieron en razón de las imágenes que debían ilustrarlas buscando grabadores en Flandes que lo hicieran. Los Wiericx asumieron el encargo existiendo varias ediciones: 1593,1595,1596 (edición romana). Los Wiericx eran una familia de grabadores que trabajaron esencialmente para Cristobal Palatino y para Jeronimo Cock. La similitud técnica de los tres hermanos impide reconocer las atribuciones correctas de la obra que está

---

9 AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004 págg. 74-77

10 José M<sup>a</sup> Torres Pérez: "Evangelicae historiae imagines" exposición virtual 1 de octubre 31 diciembre 2004. Patrimonio bibliográfico de la Universidad de Navarra.

compuesta por 153 láminas. Todos son extremadamente realistas y precisos en pormenores y detalles. La fijación de la iconografía se debe a los dibujantes que siguen el texto del padre Nadal y la interpretación del padre Diego Jiménez.

Las estampas debían excitar la devoción de quien contempla esas escenas evangélicas. Componiéndose mediante secuencias temporales y símbolos parlantes que evocan el arte medieval y que supeditan el valor estético de la imagen a la catequesis y a la devoción. La obra fue de una gran originalidad en su tiempo con la unión de texto e imagen y contribuyó a la difusión de la doctrina conforme al espíritu del Concilio de Trento. En España es conocido el influjo en el pintor y tratadista de Francisco Pacheco en su arte de la pintura (Sevilla, 1649).

Hoy<sup>11</sup> conocemos la biblioteca de Domingo Martínez. Una primera aproximación desvela el interés por libros procedentes del siglo XVI-XVII en donde se encuentran libros de arquitectura, técnicos o científicos pero sobre todo estampas que según el escribano anotó hasta seiscientos treinta y cinco repartidas en nueve tomos, todo ello sin contar con las estampas procedentes de los libros. Esta colección de estampas es indudable que la fue reuniendo a lo largo de su vida y aunque no sabemos qué poseía en el momento del encargo de San Telmo, su viuda declara en el testamento no poseer antes del matrimonio en 1710, ningún bien y que tampoco aportaron dote al matrimonio. Principalmente se puede apreciar como utiliza los grabados en las obras de San Telmo en dos obras: la entrada de Jesús en Jerusalén y Jesús calmando la tempestad.

La obra esta dentro de la tradición barroca sevillana y más concretamente en clave murillesca, toda la galería de rostros infantiles así como guiños al espectador (el niño del primer plano) dan muestra de ello, todo esta ideado para dar ejemplo a los colegiales.

---

11 Ana Aranda Bernal: *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en Atrio nº 6, Sevilla, 1993 en Laboratorio de Arte, 1989

## 2.7. CONCLUSIONES

La entrada de Jesús en Jerusalén es una obra documentada de Domingo Martínez realizada para la capilla de la Universidad de Mareantes y el colegio de Niños Huerfanos de San Telmo y realizado entre 1725 y 1726. Se enmarca dentro del programa iconográfico de la iglesia y dedicado a las funciones que desempeñaban las dos citadas instituciones vinculadas al mar. Se ubica a los pies de la capilla y forma pareja con otra de similar formato llamada "Jesús entre los doctores". El programa iconográfico se ha mantenido prácticamente inalterable en los siglos de existencia a pesar de los diferentes usos que ha tenido. Tras su restauración se puede apreciar su particular sentido del color.

### **Notas bibliográficas y documentales.**

AAVV: *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Fundación el Monte, 2004

ARANDA BERNAL, A. Y QUILES, F.: *Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla* en *Goya*, nº 271-272, Madrid, 1999

IDEM: *La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII* en *Atrio* nº 6, Sevilla, 1993

IDEM: *El cuadro de "La Vieja Gallinera" de Pinacoteca de Munich: ¿Un Murillo o una posible copia de Domingo Martínez sobre un original de Murillo?* en *Laboratorio de Arte*, 1989

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Jesucristo como modelo, en el programa iconográfico del Palacio de San Telmo de Sevilla* en *cuadernos de arte e iconografía* Tomo IV-7, 1991

IDEM: *El palacio de San Telmo*, ediciones Géver, Sevilla, 1991

HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C.: *Noticias sobre pintores sevillanos de comienzos del siglo XVIII* en Homenaje al profesor Hernández Díaz, Sevilla, 1982

IDEM: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974

JOS LÓPEZ, M.: *La Capilla de San Telmo*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1986

SORO CAÑAS, S.: *Domingo Martínez*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1982

IDEM: *Una pintura inédita de Domingo Martínez: precisiones sobre una antigua atribución a Murillo* en *Archivo Hispalense* nº 195, Sevilla, 1982,

REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona. Tomo I, vol. 2, 1996

VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana*, Ediciones Gudalquivir, Sevilla, 1992

**IDEM: Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua de Sevilla en laboratorio de Arte 3, 1990**

IDEM: *Pinturas de Domingo Martínez en el hospital de Mujeres de Cádiz* en *Laboratorio de Arte* nº 11, Sevilla, 1998

IDEM: *Nuevas pinturas de Domingo Martínez y Andrés Rubira* en *Archivo Hispalense* nº 221, 1989

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

## 1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

---

El estado de conservación que se expone a continuación es el resultado de un diagnóstico preliminar visual realizado por el anverso y el reverso de la obra, apoyado por técnicas analíticas tales como: luz ultravioleta, luz rasante, lupa binocular, toma de muestras, obtención de estratigrafías y caracterización de cargas, pigmentos, aglutinantes, adhesivos y soporte.

### 1.1. Bastidor:

#### 1.1.1. Datos técnicos.

El bastidor era original. Tenía unas **medidas** de 362 cm de altura por 387 cm de ancho. Las piezas que lo formaban medían entre 5 y 6 cm de ancho y entre 3,6 y 4 cm de grosor (fig. 1).

Por la observación de sus características macroscópicas, el **material constitutivo** correspondía a madera de pino, de la variedad pino flandes.

El **tipo de corte** que predominaba para la obtención de los largueros es el radial.

La **tipología** del bastidor se adaptaba a la forma, rectangular casi cuadrado, con dos travesaños en sentido vertical.

En los ángulos mostraba el **tipo de ensamble** habitual machihembrado (fig.2). Tanto los travesaños como los largueros horizontales y verticales estaban realizados por dos piezas unidas a **media madera** (fig. 3), con una superficie de contacto que variaba de 52 a 55 cm aproximadamente. Estas uniones estaban reforzadas por clavos de forja (fig. 4).

Todas las piezas, largueros perimetrales y travesaños interiores, tenían rebaje en su cara interna.

El bastidor carecía de **sistema de expansión**: no existían cajas en las intersecciones de los cantos para la introducción de cuñas.

Tras la inspección visual, no se detectaron **inscripciones** relevantes.

#### 1.1.2. Intervenciones anteriores.

El bastidor se mostraba intacto, sin haber sido sometido a intervención alguna.

#### 1.1.3. Alteraciones.

La integridad física del bastidor se conservaba en lo que respecta a la ausencia de **actividad biológica** por parte de xilófagos.

No obstante sí había algunas **pérdidas** de materia, provocadas en su mayoría por los clavos de forja que sujetan el soporte textil, y otras por golpes, nudos y movimientos naturales de la madera (fig. 3 y 5).

Existían **deformaciones**, provocadas por las dimensiones de los largueros. Se apreciaban desniveles en las juntas de unión de las piezas, por un ensamblaje incorrecto en origen o por movimientos posteriores de la madera. Los ensambles angulares presentaban mucha holgura y pérdida de firmeza, con la consiguiente falta de estabilidad.

Como otro tipo de **lesiones** se podrían señalar las grietas en los extremos de los largueros, por ejemplo en los ensambles a media madera.

Por último, el bastidor manifestaba la habitual y generalizada acumulación de **suciedad y polvo**.

#### **1.1.4. Conclusiones.**

La posibilidad de mantener y acondicionar el bastidor original se estudió de forma conjunta con la responsable de "Jesús entre los doctores", obra con la que se empareja "Entrada de Jesús en Jerusalén". No obstante, las deficiencias mecánicas que presenta, y las deformaciones de algunas piezas resultaron motivos suficientes para determinar su sustitución por otro que reuniese todos los aspectos requeridos, mejores características mecánicas y un buen sistema expansivo.

#### **1.2. Soporte.**

##### **1.2.1. Datos técnicos.**

Se realizó el análisis de una muestra del tejido original de lienzo. Para su estudio se realizó la preparación de la sección longitudinal de la muestra para la identificación de las fibras textiles. Realizado el estudio analítico se confirma que el tipo de **fibra** del tejido que compone el soporte original es de lino.

El **tipo de armadura** empleado es el más habitual: tafetán simple. En él la estructura base del ligamento se limita a dos hilos y dos pasadas, alternando en cada pasada los hilos pares y los impares por debajo y por encima de la trama.

El **nº de hilos por cm<sup>2</sup>** de trama y urdimbre que determina el cuentahilos es de 8 x 10, de trama y urdimbre respectivamente.

El soporte se compone de cuatro piezas unidas en sentido longitudinal. Las cuatro piezas se unen mediante tres costuras simples realizadas a mano, con un hilo de lino de dos cabos con torsión en S. Las medidas de las piezas son las siguientes: tres piezas de 362 x 106 cm y una pieza (lateral izquierda, vista desde el anverso) de 362 x 69 cm.

En cuanto a la **disposición** de la tela, la urdimbre se presenta aquí en sentido vertical y la trama en horizontal. Así, las costuras están realizadas junto a los orillos (fig. 6).

El **sistema de montaje** de la tela en el bastidor es el normalmente empleado: la pieza se sujeta por los cantos mediante clavos de forja, que se encontraban oxidados.

Se encuentran separados a intervalos irregulares que oscilan entre 5 y 8 cm.

Los **bordes** son muy irregulares: el izquierdo y el inferior se conforman como más estrechos, y apenas cubren el canto del listón. Incluso en un tramo del mismo, queda el bastidor visible, ya que la tela no alcanza su arista (fig. 9). Respecto a los laterales, en el derecho se pasa de los 5 cm. del extremo inferior a los 0,5 cm. de algunos puntos de la zona central. En el lateral izquierdo el margen es más uniforme.

### 1.2.2. Intervenciones anteriores.

En la parte inferior se encontró un parche de madera adherido burdamente a la tela (fig. 8).

### 1.2.3. Alteraciones.

Se mantiene en su estado originario, sin entelar.

El soporte manifestaba ciertos síntomas de **fragilidad**, debido en parte a la amplitud de la trama del tejido.

No se apreciaban **alteraciones microbiológicas**.

El grado de **tensado** de la tela era deficiente al no ser homogéneo en toda la superficie.

El estudio con luz rasante evidenció numerosas **deformaciones**, ya advertidas tras el primer examen visual. Se deben a la falta de sujeción de la tela al bastidor (fig. 12, 13 y 15). Son especialmente apreciables en el tercio inferior. Esto es debido, en este formato de grandes dimensiones, al propio peso del lienzo. Además, se han formado pequeños abolsamientos perpendiculares al borde o en forma de pliegues más definidos. Donde los intervalos de los clavos son amplios se han formado guirnaldas de tensión. Esta patología puede considerarse habitual al formar parte del proceso de preparación del lienzo. Su formación se debe a un encogimiento de la tela una vez montada en el bastidor, tras humedecerse por la aplicación de la cola aislante (fig. 14).

Otro abolsamiento de igual formato se ha originado en la izquierda del borde inferior, debido a la falta de sujeción en dicho tramo de la tela.

Se advierten en la tela además otro tipo de deformaciones: las producidas por el bastidor, especialmente los travesaños, que aparecen fuertemente marcados (fig. 10).

Por último hay que señalar las deformaciones que parten en sentido radial de la rotura donde se adhiere un trozo de madera a modo de parche desde el reverso (fig. 17).

Las **costuras** se mantenían en buen estado, aunque en algunos puntos el hilo se ha desprendido. Se marcan por el anverso (fig. 11).

El estado de los **márgenes** del soporte que doblan sobre el bastidor era deficiente (fig. 9 y 16). En general todos aparecen deshilachados, con algunos

dobleces y en algún caso incluso ondulados y despegados del bastidor, como en el lado izquierdo del borde inferior

Se detectan algunas puntillas que fueron mal introducidas, originando el filo de la cabeza la rotura de la tela circundante.

El soporte conserva su integridad, considerando como **laguna** solamente el roto de la parte inferior al que antes se hizo referencia.

En los bordes sí existen pérdidas parciales de soporte, ya que éstos se encuentran en general muy dañados (fig. 9 y 16).

#### **1.2.4. Conclusiones.**

Los deterioros observados, como la degradación de los bordes, las marcas del bastidor y la falta adecuada de sujeción que ha dado lugar a deformaciones, han otorgado cierta fragilidad al soporte, haciéndose necesario que se acometa un refuerzo del mismo mediante su reentelado.

### **1.3. Preparación e imprimación.**

#### **1.3.1. Datos técnicos.**

El examen visual y táctil del reverso, la observación del anverso, especialmente donde faltaba el estrato de color, y las estratigrafías y análisis de las muestras tomadas hacen posible una descripción aproximada de los estratos subyacentes.

El reverso de la tela aparecía impregnado de materia que fue aplicada por el anverso, traspasando el tejido debido a la amplitud de la trama. Se trataba de una sustancia de tonalidad parda oscura que tendría una consistencia espesa, adoptando después la forma de gránulos duros. No traspasaba de manera uniforme, sino abarcando determinadas zonas (fig.7 y 8).

En las estratigrafías de todas las muestras tomadas se observa una sola capa subyacente al color, similar en todas ellas. Es de color pardo oscuro (igual que en el reverso) y se compone de calcita (creta), negro carbón y tierra ocre-roja (rica en cuarzo, arcillas, óxidos de hierro, pirita y algo de rutilo). Tiene un espesor que oscila entre las 60 y las 350  $\mu$ , por lo que se deduce que fue aplicada sobre la tela para eliminar su rugosidad superficial. Se trata de la misma sustancia que aparecía en el reverso y constituye la **imprimación**.

La superficie superior de dicha capa es más rojiza, probablemente por una impregnación de aceite aplicada a modo de capa aislante antes de la ejecución de las capas de color.

La analítica confirma que el aglutinante de esta capa es el aceite de linaza, aunque también en su análisis se detecta cola animal en baja proporción, que debe proceder de la base de la **preparación**, esto es, la cara interna de la misma que se adhiere a la tela, y que sería una capa tan fina que no aparece en las estratigrafías.

#### **1.3.2. Intervenciones anteriores**

No existían actuaciones en este estrato.

### **1.3.3. Alteraciones**

Se manifestaba un buen nivel de **cohesión** y no había síntomas de disgregación.

El nivel de **adhesión** al soporte era diferente en cambio según los tonos.

En aquellos más luminosos, donde probablemente se haya empleado el blanco de plomo, el cuarteado es apenas perceptible. Ello ocurre en extensas zonas del cielo, luces de vestiduras y carnaciones, y ropajes claros (fig. 20). No obstante, el cuarteado sí se hace más relevante en las sombras de los elementos anteriores y fondos oscuros de la composición (fig. 18).

El tipo craquelado se conforma a base de cazoletas de tamaño mediano y pequeño con bordes levantados en cresta y cierta pérdida de adhesión en los más acentuados. Algunas manifestaban separaciones apreciables por los bordes (fig. 19).

Existían líneas de rotura de todos los estratos o agrietamientos longitudinales, a lo largo de las líneas de costura, con levantamiento de sus bordes en algunos tramos, mientras en otros se interrumpen llegando a desaparecer ya próximas a los extremos.

Las **lagunas** eran casi inexistentes y de dimensiones muy reducidas. La más significativa coincide con la falta de soporte que se ha descrito en el borde inferior.

Se podrían considerar como pérdidas, algunos desprendimientos de partículas en las líneas de cuarteado mencionadas y a lo largo de la rotura de la costura.

### **1.3.4. Conclusiones.**

El cuarteado tan pronunciado con la formación de cazoletas exigía asimismo como tratamiento un reentelado con el objetivo de lograr su fijación y asentamiento.

## **1.4. Capa pictórica**

### **1.4.1. Datos técnicos**

Se trata de una pintura que modela las formas sin llegar a perfilarlas, difuminando los contornos. El dibujo y las descripciones anatómicas son correctas.

Las pinceladas son largas en general, acortándose en las luces de las vestiduras y en el dibujo de los rasgos fisonómicos y manos.

Los empastes se concentran en el manto del Cristo y ropajes de las figuras del primer plano. Éstos se trazan con rasgos volumétricos sin definir los pliegues de forma minuciosa.

Las sombras apenas tienen densidad de materia, incluso algunos elementos, se representan con poca carga, revelándose por transparencias la imprimación.

En el cielo, el tratamiento pictórico es similar: las zonas de empaste se reservan para las nubes, que se trazan con pinceladas largas y a veces curvas. En algunas zonas son poco cubrientes, quedando a la vista una base oscura.

La composición muestra una paleta muy rica de colores. Los tonos predominantes son: azules y verdes grisáceos para el cielo, ocre, sienas y verdes para el paisaje vegetal y arquitectónico; para las vestiduras se emplean colores más intensos, como azules, rojos, carmines, verdes, amarillos y blancos; las sombras se resuelven con tierras.

La analítica realizada constata que la técnica empleada es óleo.

#### 1.4.2. Intervenciones anteriores

Había un repinte en el borde inferior, sobre el parche de madera colocado para reparar el desgarrado existente. Se desbordaba y se extendía sobre la pintura original (fig. 22).

#### 1.4.3. Alteraciones

La película de color se manifiesta bien **cohesionada**. En general era mayor el nivel de adherencia entre imprimación y capa pictórica que el existente entre ambos estratos y el soporte, como ocurre habitualmente, por lo cual se transmite a la superficie pictórica el **cuarteado** originado en el estrato inferior.

Sin embargo, la **adhesión** entre el estrato de color y la imprimación era diferente según los tonos. En los colores muy claros, con mucha carga de pigmento blanco (donde el cuarteado transmitido por el estrato subyacente era de menor consideración que en el resto), se percibían indicios de separación entre color e imprimación.

Existen **alteraciones cromáticas** relevantes: el color azul del cielo – compuesto por blanco de plomo y azul de prusia – ha perdido luminosidad, se ha vuelto turbio y pardo. Resulta muy significativa esta alteración por la extensión de la zona afectada. Su origen está, probablemente, en una pérdida de poder cubriente de la capa de color superficial, más clara que la imprimación subyacente (pardo oscuro) y de escaso grosor. Este fenómeno se produce por la modificación del índice de refracción de las capas de pintura al óleo, y se puede acentuar por el posible paso de fragmentos de pigmentos solubles en aceite – que en este caso lo son todos, puesto que es una imprimación grasa – desde la capa de imprimación a la capa de pintura superior. Hay que señalar que este tipo de alteración es muy frecuente en el blanco de plomo y en los colores mezclados con dicho pigmento.

En el lateral izquierdo, concretamente en el ropaje de un personaje que se encarama al tronco de un árbol, hay un color rojo – compuesto por blanco de plomo y bermellón – que también muestra signos de degradación y pérdida de luminosidad, pero con menos intensidad que en el azul del cielo.

La intensidad del color y la escasa presencia de blanco de plomo en este tono hacen difícil poder explicar esta alteración del mismo modo que en el caso anterior. Su origen podría estar relacionado con factores medioambientales (como humedad y altas temperaturas), que son los causantes de la mayor parte de este tipo de patologías.

Las **lagunas** coincidían con las descritas anteriormente en la imprimación, y habría que sumar algunas **pérdidas** localizadas en los colores muy claros (fig. 20). También pequeñas abrasiones repartidas por toda la superficie pictórica.

#### **1.4.4. Conclusiones.**

La capa pictórica en sí misma mantiene un nivel de conservación aceptable. Los deterioros observables, en el caso del cuarteado y las faltas, son los transmitidos por la preparación; en lo que respecta a las alteraciones cromáticas, son causados por las características de los materiales y por la oxidación del barniz.

#### **1.5. Capa de protección**

El barniz fue aplicado una vez colocado el marco, según se deduce por las marcas de los bordes (fig. 15).

Aquí se pone de manifiesto el grado de oxidación alcanzado por el barniz: tenía un tono amarillento que enturbiaba y daba opacidad a los tonos. Esto era especialmente evidente en el borde inferior derecho: las franjas de color ocultas por el marco muestran distintas tonalidades mucho más frías. En el cielo en cambio ocultaba la alteración sufrida por el color.

La observación de la pintura con luz ultravioleta corrobora y evidencia lo anteriormente expuesto: el barniz emite fluorescencia en toda la superficie pictórica de un modo homogéneo (fig. 21), a excepción de las bandas laterales que cubría el marco.

Del estudio de este estrato se extrae como conclusión la necesidad de la remoción del barniz oxidado con el fin de recuperar el cromatismo original de la pintura.

#### **1.6. Depósitos superficiales**

El hecho de barnizar el cuadro una vez colocado el marco, deja un espacio de tiempo entre la finalización de la obra y su protección. Durante este periodo es posible la acumulación de polvo y ciertos depósitos entre la pintura y el barniz.

Las materias que se observaban sobrepuestas al barniz son algunas deyecciones de insectos dispersas, salpicaduras blanquecinas en la mitad derecha, y polvo generalizado (fig. 23). Éste se acumulaba en la zona inferior de las cazoletas, deformaciones del soporte y marca inferior de las aristas del bastidor. Se detectaba polvo en forma estratificada en los bordes de la tela que montan sobre el bastidor. En la línea de apoyo del cuadro la acumulación de polvo y suciedad era especialmente acusada, al haberse ido depositando entre el marco y la superficie pictórica.

El reverso de la tela tenía asimismo una capa de polvo considerable, acrecentada por la textura de su superficie.

Finalmente, se puede concluir que este grado de suciedad y polvo depositado es el que habitualmente se encuentra en obras que no han recibido un nivel de mantenimiento adecuado.

## **2. TRATAMIENTO**

---

### **2. 1. Metodología y criterios de intervención**

Tras realizar la inspección visual de la obra que ha permitido la descripción pormenorizada del estado de conservación, y el estudio fotográfico con las técnicas especiales aplicadas, se contó con la información necesaria para poder definir la intervención a seguir.

La actuación se concretó en función de lo demandado por el nivel de conservación. Al considerarse éste deficiente, se decidió llevar a cabo un tratamiento completo de restauración.

Los diversos procesos se acometieron siguiendo el orden que se expone, no obstante, algunos pudieron solaparse durante su desarrollo.

Los criterios adoptados en cada caso se estudiaron y consensuaron con el resto de los técnicos y restauradores participantes en este proyecto, así como con el personal de este centro.

### **2.2. Tratamiento realizado**

#### **2.2.1. Estudio analítico**

Los estudios científicos realizados han tenido como finalidad obtener un conocimiento más profundo de la obra en todos sus aspectos. Para ello se han empleado técnicas de análisis no destructivos y microdestructivos.

Los primeros se efectuaron para documentar y servir de apoyo a la intervención.

Se realizó el estudio fotográfico inicial de la obra, empleando diversas fuentes de luz: normal, rasante y ultravioleta. Los datos aportados por éstas técnicas especiales se han reflejado en el apartado que corresponde al estado de conservación.

Se ha llevado a cabo el seguimiento fotográfico de las distintas fases de la restauración.

Las técnicas de análisis microdestructivos se llevan a cabo para determinar la naturaleza de los materiales constitutivos de la obra. En primer lugar el estudio e identificación del soporte a partir de una fibra obtenida del borde del lienzo.

Con la toma de micromuestras de pintura extraídas se pretende alcanzar los siguientes objetivos:

- determinar la composición de la capa de preparación/imprimación: aislante, cargas y aglutinante.
- confirmar la técnica pictórica planteada en el diagnóstico mediante el análisis del aglutinante.
- caracterizar los principales pigmentos empleados.
- definir el tipo de resina que integra el barniz.

Las técnicas de análisis necesarias para conseguir dichos fines han sido las habituales:

- microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada, que permite el estudio estratigráfico y el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva.
- espectroscopía IR por transformada de Fourier, para determinar la capa de preparación.
- microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX), para el análisis de pigmentos.
- cromatografía gaseosa, para la identificación de sustancias lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras.

Los datos aportados por estas técnicas analíticas han sido reflejados en los apartados referentes a características técnicas y estado de conservación. La documentación generada, informes, microfotografías y gráficos, se incluye en esta memoria en el capítulo correspondiente.

#### **2.2.2. Limpieza superficial**

Limpieza del anverso y reverso para eliminar el polvo y depósitos superficiales, mediante aspirado y brocha suave.

#### **2.2.3. Eliminación de parche de madera**

Se realizó mecánicamente. Se colocó peso en la zona afectada para eliminar la deformación producida por la tensión del parche (fig. 24, 25 y 26).

#### **2.2.4. Facing de protección**

Protección de toda la superficie pictórica con papel japonés y coleta.

#### **2.2.5. Desmontaje**

Desclavado del lienzo del bastidor. En la parte inferior, coincidiendo con el parche de madera, el bastidor se encontraba ligeramente adherido, y fue desprendido mecánicamente.

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

Limpieza mecánica del reverso del soporte. Se hizo precisa la aplicación de humedad en damero, para poder retirar las acumulaciones preparación y facilitar así la absorción de la gacha, utilizada como adhesivo para la tela de refuerzo que se colocaría en el entelado.

Se aprovechó la aplicación de humedad para intentar reducir las deformaciones del soporte mediante la colocación de peso.

#### **2.2.7. Colocación de parches**

Se colocó un parche de gasa de seda natural en la rotura inferior, utilizando como adhesivo Beva film.

#### **2.2.8. Preparación de la nueva tela**

Preparación de la nueva tela de lino mediante sucesivas mojadadas.

Montaje de la tela en el telar, y alternancia de las mojadadas y tensados necesarios para fatigar el tejido.

Aplicación de cola rebajada a la tela nueva, y lijado de nudos (fig. 27).

**2.2.9. Entelado**

Aplicación de cola de conejo diluida al soporte, para mejorar la adherencia en el proceso. Reentelado del soporte con gacha tradicional (fig.28-34).

Eliminación de los papeles de protección, transcurrido el tiempo de secado (fig. 35).

**2.2.10. Montaje**

Montaje de la obra en nuevo bastidor, diseñado con dos travesaños y 6 cuñas, cuyas medidas son las que siguen:

- . 15 X 4 cm cada larguero
- . 13 x 4 cm los travesaños
- . 362 x 386 cm de contorno perimetral

Cuando se determinaron las medidas del contorno perimetral se estimó oportuno disminuir un centímetro con respecto a las dimensiones del bastidor original, por la retracción del tejido con el paso del tiempo.

El nuevo bastidor se protegió con resina acrílica.

Como sistema de fijación de la tela al bastidor se utilizaron grapas de acero inoxidable, alternando la dirección de las mismas para compensar las tensiones. El nuevo bastidor cuenta con cuñas en los ensambles como sistema de expansión, y así se garantiza un grado de tensión óptimo para el lienzo (fig.36-39).

**2.2.11. Fijación de capas pictóricas**

Fijación puntual de estratos en determinadas zonas localizadas en colores muy claros de la mitad inferior (fig.40-43) que, después del entelado, requerían una mayor estabilidad. Se llevó a cabo mediante aplicación por el anverso de cola de conejo, protección con papel japonés y aplicación de calor con espátula caliente (fig. 44). Para que además del calor se pudiera optimizar la presión ejercida puntualmente por la espátula, se adaptó por el reverso un panel de madera convenientemente aislado en superficie (fig. 45).

**2.2.12. Colocación de injertos**

Se colocó un injerto de tela de lino en la parte donde faltaba la tela original, adherido con gacha sobre la tela de refuerzo, para unificar en toda la superficie la transmisión de tensiones entre las dos telas – original y de refuerzo – que constituyen el soporte, y garantizar la estabilidad de las reintegraciones que habrían de añadirse.

**2.2.13. Test de solubilidad**

Realización de test de solubilidad I.R.P.A., para determinar la mezcla de disolventes más idónea según la naturaleza de la suciedad, llegando a la conclusión de que la mezcla más adecuada era Isooctano: Etanol (50: 50). Se realizaron catas con esta mezcla repartidas por toda la superficie, a modo de testigos (fig.47-52).

**2.2.14. Limpieza**

Para realizar este tratamiento se tuvo que articular un andamio de tres pisos que permitiera trabajar en vertical y poder llegar así adecuadamente a toda la superficie del cuadro con las convenientes medidas de seguridad exigidas.

Remoción del barniz oxidado, en una primera fase de limpieza, dejando testigos de suciedad (fig.53-55). A continuación una segunda fase, con la eliminación de los mismos e igualación de la limpieza.

Una vez obtenido el disolvente apropiado se eliminó la capa de protección con la mezcla expuesta en el apartado anterior (isooctano:etanol), usando hisopos de algodón. La retirada del barniz se realizó por áreas rectangulares, sin seguir las formas o colores existentes en la escena, para evitar así las marcas de líneas en la pintura y que después resultan difíciles de igualar en la limpieza de la capa de protección.

La decisión de realizar una eliminación total del barniz fue tomada por encontrarse éste oxidado, lo que hacía cambiar el mensaje original que el pintor quiso plasmar en su obra. El barniz creaba un velo amarillento y apagado por toda la superficie que desvirtuaba los colores originales y oscurecía la escena. En determinadas ocasiones - por ejemplo en la eliminación del repinte - se consideró aplicar una mezcla de dimetil formamida y tolueno (25:75) para conseguir una retirada del barniz correcta y hacer una eliminación de esta capa más homogénea, pues en estos puntos el barniz era más resistente a la acción del alcohol y no se conseguía la eliminación total.

#### **2.2.15. Estucado**

Proceso de estucado de pequeñas faltas. Se estucaron también las líneas de separación producidas por las costuras (fig.56-60).

#### **2.2.16. Reintegración**

Reintegración pictórica en dos fases. La primera con acuarela (fig.61-63) y la segunda, después de la primera capa de barniz, con pigmentos al barniz (fig.64-67).

El criterio de diferenciación empleado en ambos casos ha sido el rayado.

#### **2.2.17. Barnizado**

Se utilizó barniz de retoques sin diluir, aplicado con brocha en posición vertical en tres capas, respetando un tiempo de secado prolongado entre las sucesivas aplicaciones para comprobar el nivel de absorción que fue muy elevado (fig. 68).

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**



**Fig. II.1. Bastidor original**



**Fig. II.2. detalle de ensamblados.**



**Fig. II.3. Detalle: ensamble, nudos, deterioros.**



**Fig. II.4. Ensamble del travesaño.**



**Fig. II.5. Perfil del travesaño.**



**Fig. II.6. Detalle de soporte textil: costura de unión.**



**Fig. II.7. Detalle de la tela: preparación que traspasa.**



**Fig. II. 8. Parche de madera en la parte inferior.**



**Fig. II.9. Margen derecho: borde roto y desclavado.**



**Fig. II. 10. Marcas del bastidor en el anverso.**



**Fig. II.11. Marcas de las costuras.**



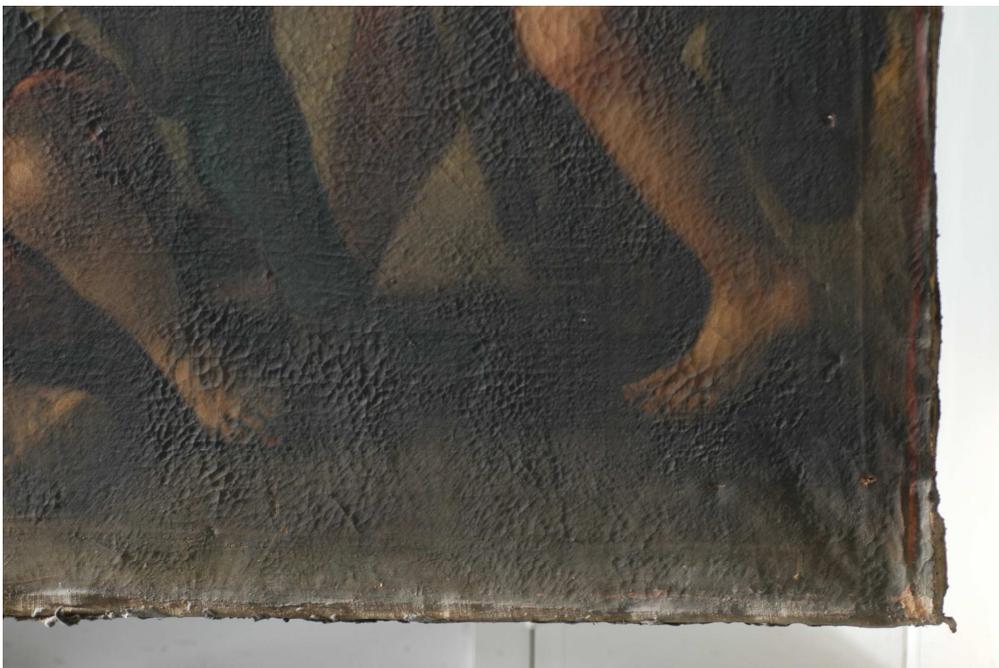
**Fig. II. 12. Deformaciones, craquelado pronunciado.**



**Fig. II. 13. Deformaciones, craquelado pronunciado.**



**Fig. II. 14. Deformaciones, craquelado pronunciado, marcas del bastidor.**



**Fig. II. 15. Deformaciones, craquelado pronunciado. Ausencia de barniz en el borde.**



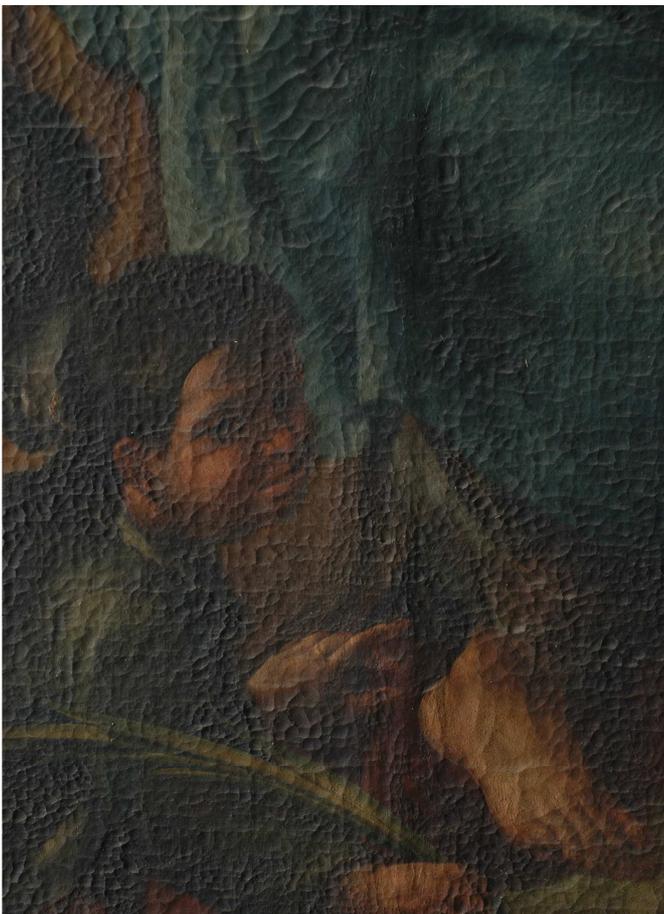
**Fig. II. 16. Margen izquierdo: desgarros, deformaciones.**



**Fig. II. 17. Deformación en la rotura.**



**Fig. II. 18. Cazoletas y desprendimiento de todos los estratos.**



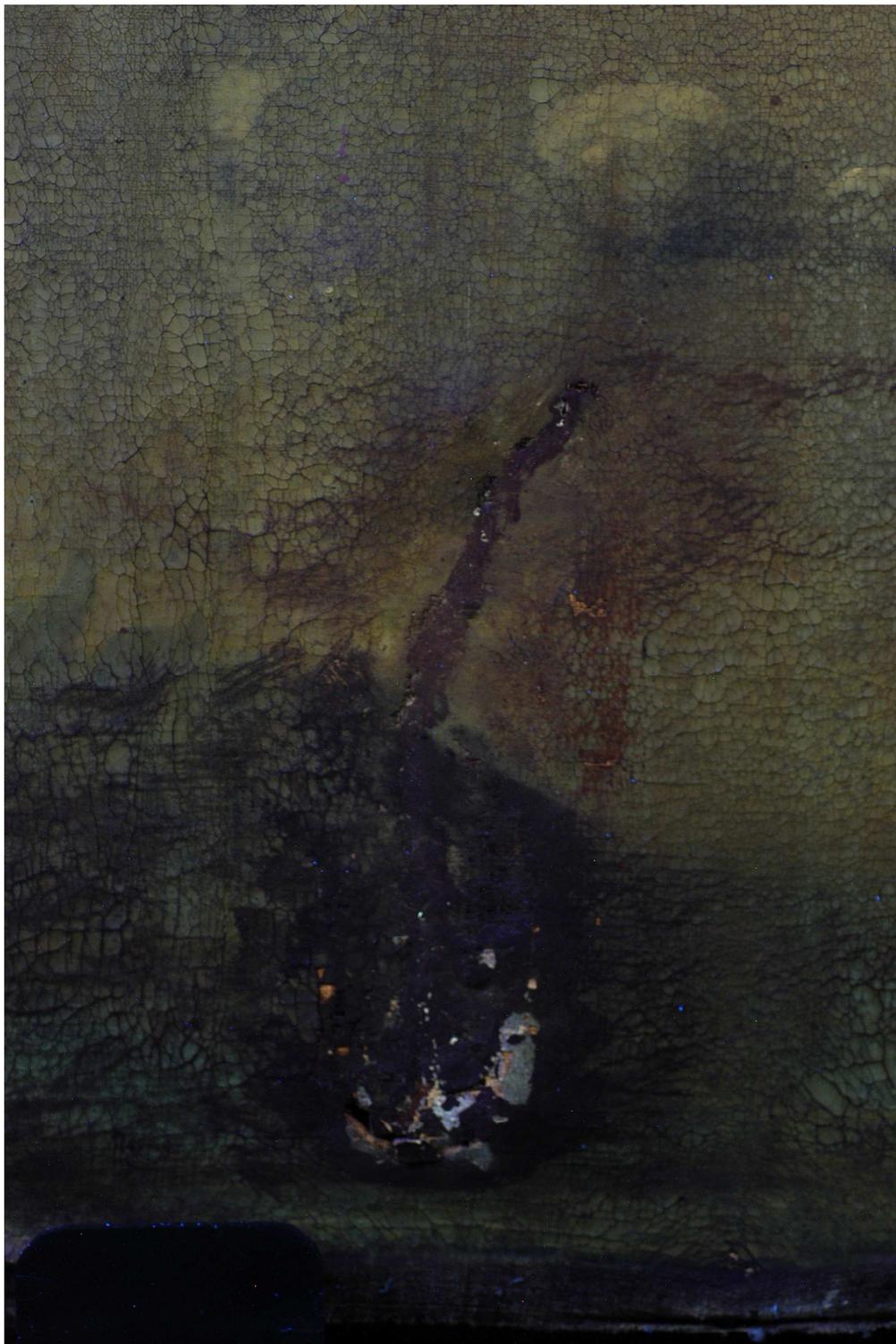
**Fig. II. 19. Cuarteado irregular, marca del bastidor.**



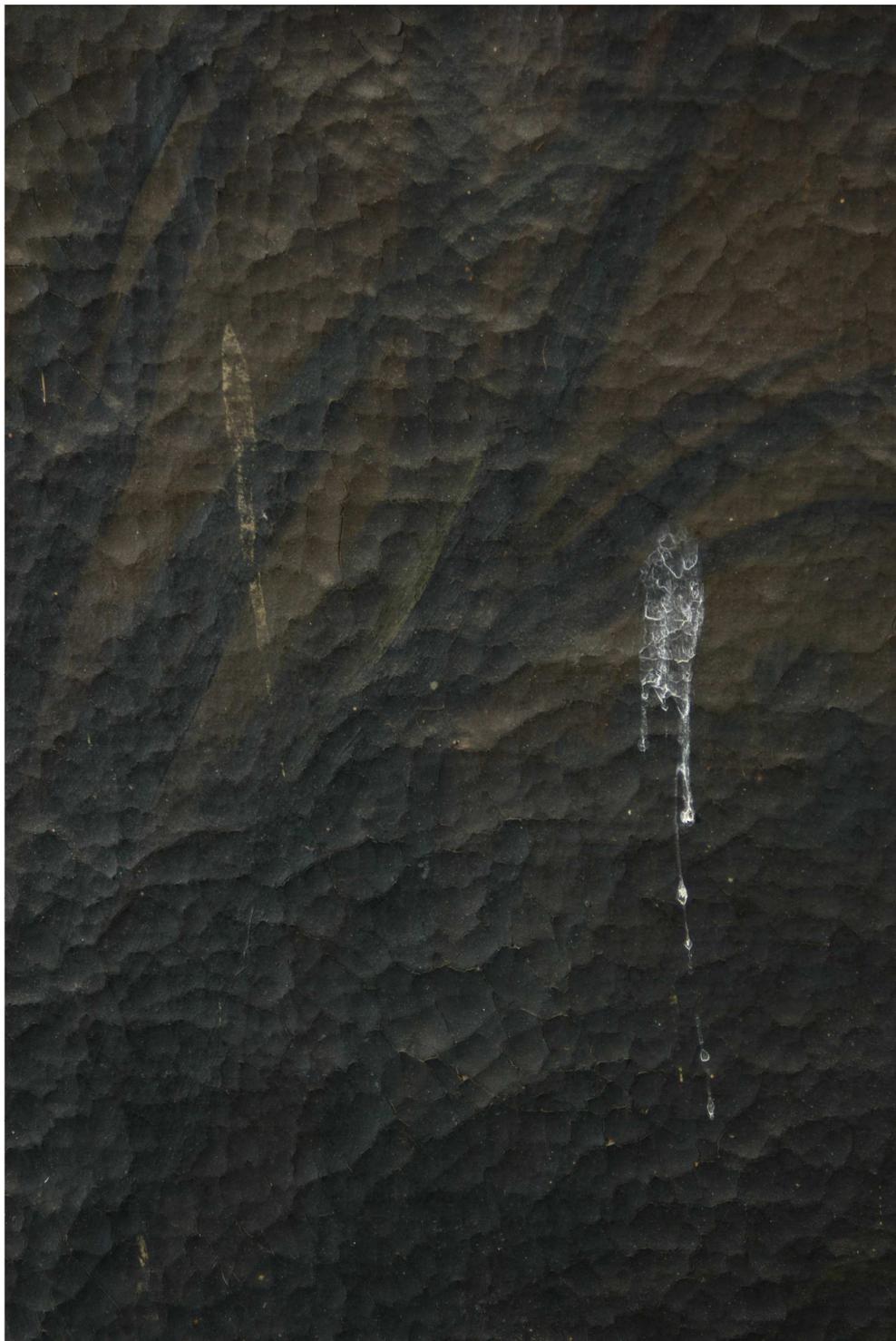
**Fig. II. 20. Desprendimiento de película de color.**



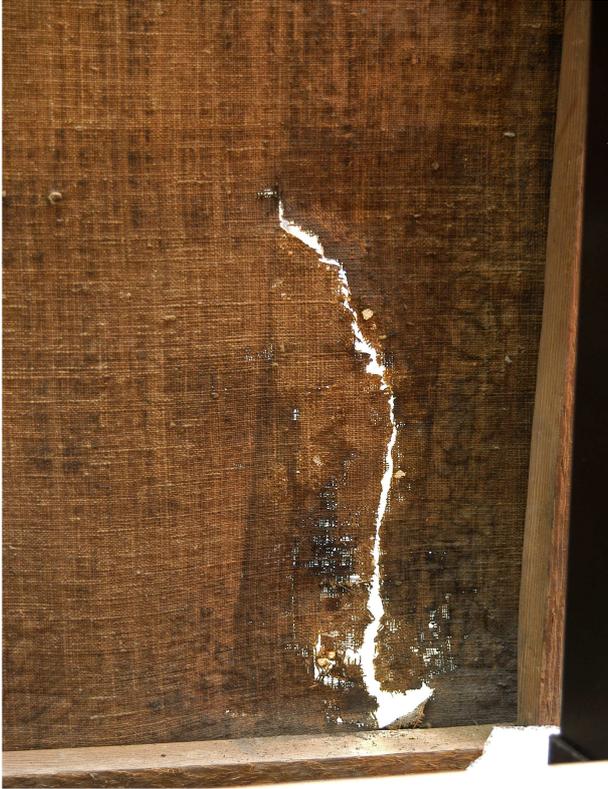
**Fig. II. 21. Fluorescencia del barniz con luz ultravioleta.**



**Fig. II. 22. Detalle de repinte en la rotura con luz ultravioleta.**



**Fig. II. 23. Detalle: craquelado, salpicaduras.**



**Fig. II. 24. Eliminación de parche de madera del reverso.**



**Fig. II. 25. Eliminación superficial de repinte.**



**Fig. II. 26. Eliminación de deformación con peso.**



**Fig. II. 27. Tela de refuerzo preparada en telar.**



**Fig. II. 28. Proceso de entelado.**



**Fig. II. 29. Proceso de entelado.**



**Fig. II. 30. Proceso de entelado.**



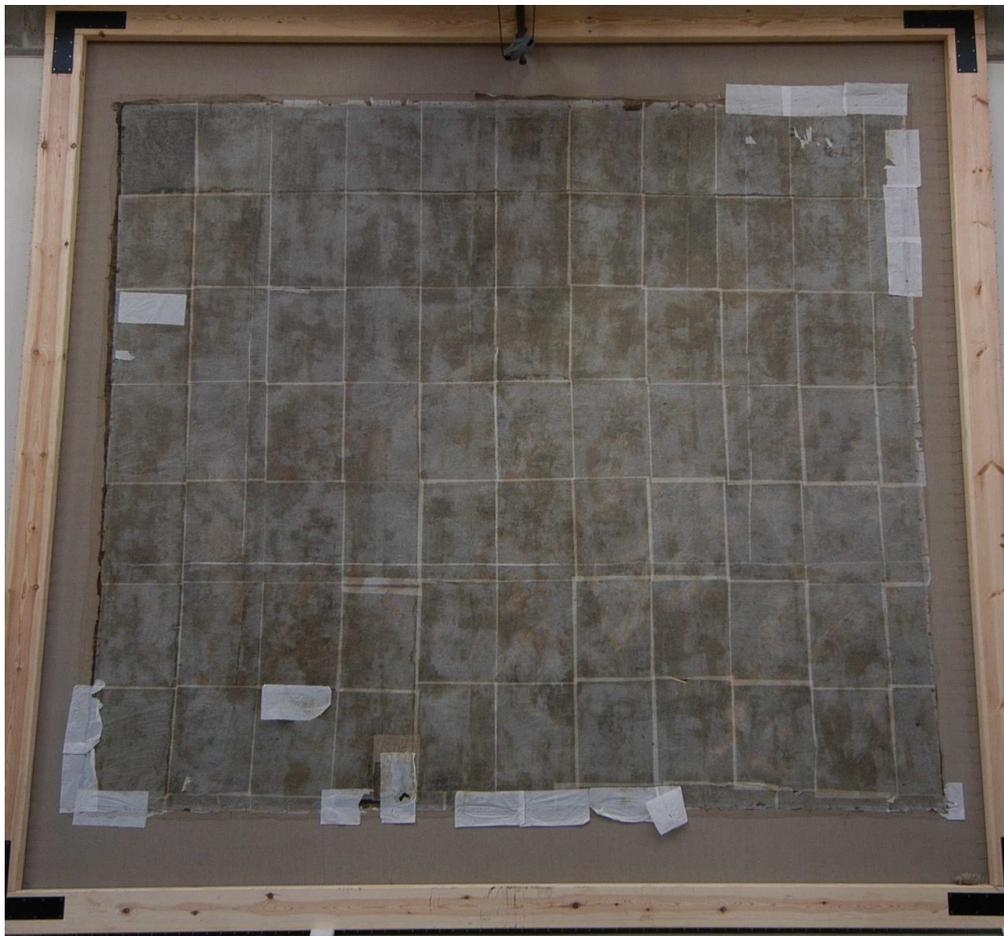
**Fig. II. 31. Proceso de entelado.**



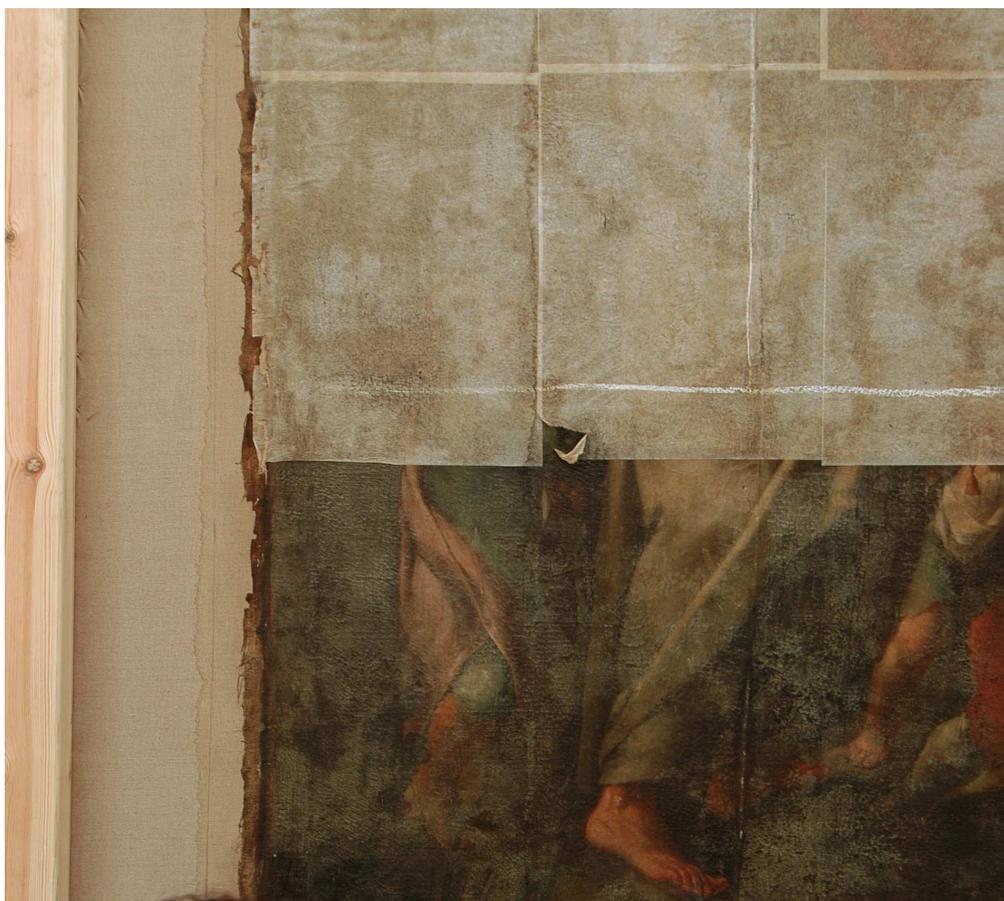
**Fig. II. 32. Proceso de entelado.**



**Fig. II. 33. Proceso de entelado.**



**Fig. II. 34. Cuadro entelado, con protección de papel japonés.**



**Fig. II. 35. Eliminación de papel japonés.**



**Fig. II. 36. Montaje en nuevo bastidor.**



**Fig. II. 37. Montaje en nuevo bastidor.**



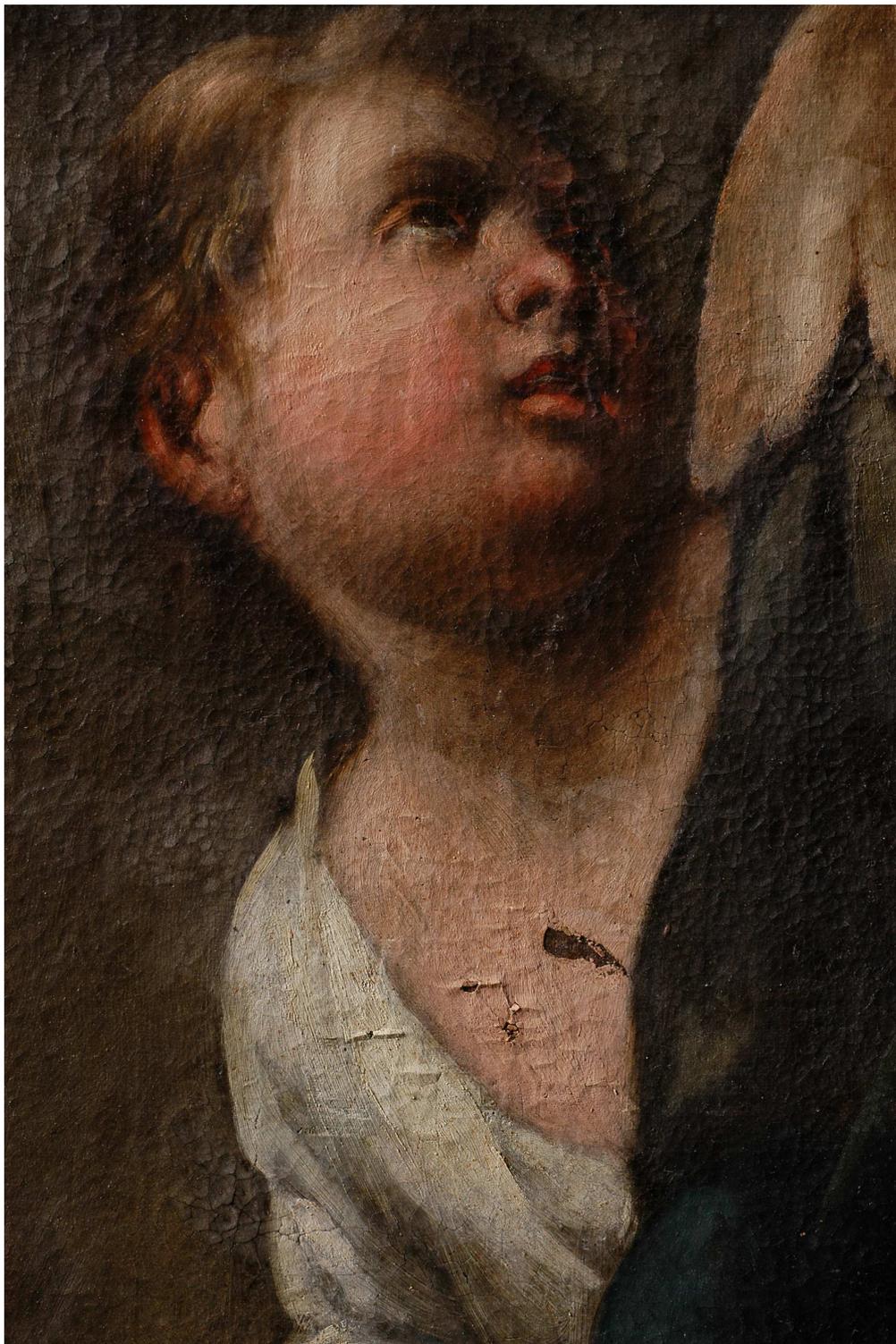
**Fig. II. 38. Montaje en nuevo bastidor.**



**Fig. II. 39. Montaje en nuevo bastidor. Detalle.**



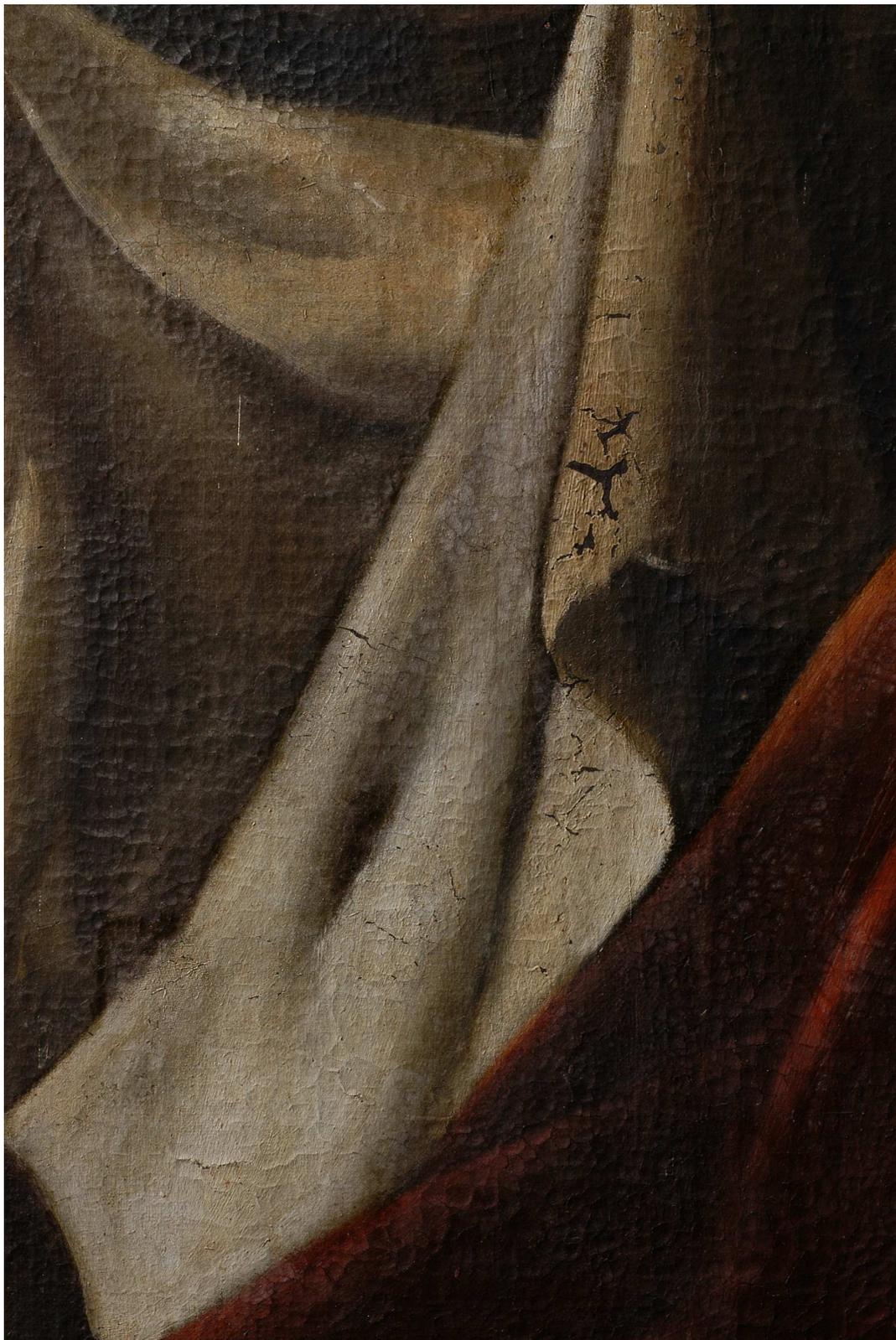
**Fig. II. 40. Levantamientos de la película de color.**



**Fig. II. 41. Levantamientos de la película de color.**



**Fig. II. 42. Levantamientos de la película de color.**



**Fig. II. 43. Levantamientos de la película de color.**