

# Informe de ejecución

*ALEGORÍA DE LA INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA.*

IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA. JUAN DEL CASTILLO. 1612

Septiembre 2020



## ÍNDICE

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	4
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	5
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	6
III.1. Ficha Catalográfica.....	6
III.2. Estudio técnico.....	8
IV. VALORACIÓN CULTURAL.....	28
V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	29
V.1. Lienzo.....	29
V.2. Marco.....	31
VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	37
VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	38
VII.1. LIENZO.....	38
VII.2. MARCO.....	41
ANEXOS:.....	62



## INTRODUCCIÓN

Constituye el presente documento el informe sobre la ejecución de la intervención realizada en el lienzo *Alegoría de la Institución de la Eucaristía* cuya dirección ha correspondido a la técnica que suscribe.

En ausencia de desarrollo reglamentario del art. 21.2 LPHA, este informe se ajusta, en cuanto a contenido, a lo indicado en el *Protocolo para la redacción de informe sobre la ejecución de la intervención o memoria final*, de aplicación en los proyectos que se realizan en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) de acuerdo con lo indicado en la Metodología de intervención en bienes muebles que aplica esta Agencia Pública Empresarial.

La obra *Alegoría de la Institución de la Eucaristía* es una pintura al óleo sobre lienzo obra del artista barroco Juan del Castillo fechada en 1612. Es propiedad de la Universidad de Sevilla y se conserva en el edificio denominado *Capilla de la Encarnación del Señor, de la antigua Universidad*, o más comúnmente *iglesia de la Anunciación*, sito en calle Laraña 9, de Sevilla. Se trata de un inmueble declarado monumento con categoría de Bien de Interés Cultural (R.I.)-51-0000894.

El lienzo se encuentra inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA), como bien incluido en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español (IGBMPHE), en aplicación de lo dispuesto en la D.A. sexta Ley 14/2007 PHA. Se aplica el régimen de protección indicado en la mencionada ley para esta categoría de bienes del patrimonio histórico de Andalucía.

La Universidad de Sevilla encargó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico la restauración de la pintura a través de contrato suscrito el 4 de marzo de 2019.

La realización de los tratamientos de conservación sobre bienes inscritos en el CGPHA requiere la redacción de un proyecto de conservación en los términos y con el contenido indicado en el art. 21.1 LPHA. Adicionalmente esta realización requiere autorización previa o comunicación a la Consejería competente en materia de patrimonio histórico, según proceda.

El proyecto de conservación del lienzo *Alegoría de la Institución de la Eucaristía* fue redactado con fecha 25 de abril de 2019 por doña Lourdes Nuñez Casares, técnico en conservación y restauración del patrimonio histórico del IAPH.

En cumplimiento de lo dispuesto en el art. 43 LPHA, el proyecto fue remitido a la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico de Sevilla el 30 de mayo de 2019, siendo favorablemente informado en la sesión celebrada por la mencionada comisión el 16 de julio.

Este *Informe de Ejecución* se redacta en aplicación del art. 21.1 LPHA y para cumplimiento de la Resolución de 20 de agosto de 2019, de la Delegada Territorial de Fomento, Infraestructura, Ordenación del territorio, Cultura y Patrimonio Histórico de Sevilla, recaída sobre el proyecto de conservación de referencia.



## I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

La intervención ha consistido en actuar sobre los elementos degradados, realizando acciones curativas para salvar la integridad del valor cultural del bien, garantizando la seguridad y la perdurabilidad de la obra. Todo ello ha devuelto la estética y colorido original, gracias a la eliminación de aquellas intervenciones que distorsionaban o falseaban su lectura, contribuyendo a frenar el deterioro y actuando para prevenir daños futuros.

El proceso de investigación llevado a cabo de forma simultánea, ha conseguido grandes avances gracias a los estudios técnico-científicos aplicados, que han permitido estudiar en profundidad la materia, la composición, las proporciones y la luz de esta pintura.



## II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología establecida por el IAPH para la redacción del *Informe de Ejecución*, está basada en los contenidos establecidos en la normativa y legislación vigente, de acuerdo a la Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía y en las recomendaciones y cartas internacionales relacionadas con esta materia, donde se exponen los principios teóricos fundamentales en materia de conservación.

Esta metodología de carácter general tiene su fundamento en el componente investigador, imprescindible para la definición de los procesos y la toma de decisiones, así como para definir el alcance y contenido de los estudios y actuaciones. Desde la premisa de “conocer para intervenir” se formulan las dos etapas básicas de la metodología de trabajo. Una primera fase que concluye con la redacción del proyecto de conservación y una segunda fase operativa o de ejecución, tras la cual se emite el informe de ejecución.

La elaboración de este documento final denominado “Informe de Ejecución”, se ha llevado a cabo gracias a la articulación multidisciplinar del equipo de trabajo, donde cada especialista desde sus diferentes disciplinas y óptica profesional, han aportado el componente investigador que ha caracterizado al proyecto. Este método de trabajo ha permitido garantizar la intervención y ampliar el conocimiento sobre el bien restaurado.



### III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

Nº EXP.: 2018\_60\_P

#### III.1. FICHA CATALOGRÁFICA.

DENOMINACIÓN: “ALEGORÍA DE LA INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA” .

#### LOCALIZACIÓN

Provincia: Sevilla.

Municipio: Sevilla.

Inmueble de ubicación actual: Iglesia de la Anunciación de la Universidad de Sevilla. Calle Laraña, 41002 Sevilla.

Ubicación en el inmueble: Muro de la nave del Evangelio.

#### IDENTIFICACIÓN

Tipología: Pintura.

Estilo: Barroco.

Adscripción cronológica / Datación: Primer tercio del siglo XVII, (1612).

Autoría: Juan del Castillo (1592-3 – 1658)

Materiales: Óleo sobre lienzo.

Técnicas: Pintado al óleo.

Medidas: 247 cm x 176,5 cm ( h x a ).

Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: Fechado en el ángulo inferior izquierdo: “*año 1612*”.

#### DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Se representa una composición centrada por la figura del Señor, detrás de una mesa de altar y se dispone a instituir el Sacramento de la Eucaristía, bendiciendo su sangre depositada en un cáliz y su cuerpo representado en la Sagrada Forma. En los laterales aparecen arrodillados, a la derecha San Juan Evangelista y a la izquierda San Ignacio de Loyola. San Juan muestra en sus manos un libro, el de su propio Evangelio, en el que está escribiendo las palabras que Jesús pronunció en la consagración: “*Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere es potus*”, como testigo presencial que fue de tan trascendental momento. A su izquierda San Ignacio de Loyola dirigiendo su mirada al espectador e introduciéndole con su gesto hacia la figura de Cristo, al señalarlo como protagonista de la escena.



## 6. USO / ACTIVIDAD:

6.1. Uso / actividad actual: Decorativo y doctrinal más que devocional o cultural.

## 7. DATOS HISTÓRICOS

7.1. Origen e hitos históricos: Se realizó en el año 1612.

### CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

Estado de protección: Bien incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

VALORACIÓN CULTURAL: Histórica, artística e iconográfica.



### III.2. ESTUDIO TÉCNICO

Con la finalidad de alcanzar el conocimiento del bien, dictaminar el estado de conservación y definir todas las necesidades orientadas a su preservación futura, se ha realizado un estudio técnico en profundidad. Éste se ha basado en una metodología científica adaptada a la tipología y naturaleza del mismo, con el objeto de definir con la mayor exactitud posible su materialidad, la técnica de ejecución, las alteraciones y la identificación de los agentes o factores de deterioro, así como su historia material.

El objetivo principal de estos estudios ha sido el conocimiento de los materiales y de su estado de conservación desde todas las facetas posibles. Este objetivo general se puede dividir en los siguientes objetivos específicos:

- Reconstruir la historia material, para comprender el estado en que llegó la obra.
- Determinar la técnica de ejecución de los distintos materiales presentes.
- Individualizar las patologías y los agentes de alteración para diagnosticar el estado de conservación.
- Conocer las interrelaciones existentes entre composición material, técnicas y época de ejecución, factores de alteración y estado de conservación.

Se ha realizado un exhaustivo barrido fotográfico digital de alta resolución como apoyo documental para evidenciar el estado actual del bien.

Asimismo, se ha efectuado un detallado estudio a través de las técnicas de examen por imagen, que han aportado una información esencial durante esta fase de conocimiento y diagnóstico. Su utilización ha contribuido a documentar el estado de conservación que presentaba la obra, descubrir intervenciones anteriores y profundizar en el estudio de su técnica de ejecución.

A través del estudio realizado mediante la técnica de luz rasante se ha puesto de manifiesto el relieve superficial de esta obra pictórica, observándose las irregularidades superficiales, tanto de técnica de ejecución (empastes y pinceladas) como de daños y deterioros (levantamientos, cuarteados, deformaciones del soporte...).

El examen de la superficie, a través de la fluorescencia ultravioleta, ha permitido distinguir determinadas intervenciones y repintes sobre la superficie pictórica realizadas en distintas épocas, así como el estrato de barnices aplicados sobre la película pictórica.

Por otro lado, el examen mediante la reflectografía infrarroja ha aportado información sobre la existencia de dibujo preparatorio subyacente a la capa pictórica realizado en el proceso de ejecución de la obra. Aunque un poco distorsionado por las pérdidas del conjunto estratigráfico, es posible apreciar en algunas zonas y figuras de la obra ligeras líneas de contorno.

Por medio del examen radiográfico se ha ampliado la información sobre la técnica constructiva del soporte, el estado de conservación de los distintos estratos y sobre algunas de las intervenciones llevadas a cabo en épocas anteriores. A través de esta técnica se observaron las características de la pincelada y de la técnica de ejecución, llegando a identificar algunos materiales constitutivos como el pigmento blanco de plomo. También la localización de faltas de estrato pictórico, así como posibles arrepentimientos de la composición original, entre otros.



El conjunto de estos datos ha permitido definir el estado de conservación general y específico del bien antes de la actuación.

La obra es una pintura al óleo sobre lienzo, enmarcada. Se describen, a continuación, los principales datos técnicos del bien, recogiendo de manera exhaustiva toda la información sobre su materialidad.

### III.2.1. LIENZO

#### A. BASTIDOR

##### A.1. DATOS TÉCNICOS

La tipología del bastidor es de forma rectangular, compuesto por cuatro largueros perimetrales y dos travesaños en horizontal formando tres cuadrantes. Estos bastidores son típicos de obras de gran formato. La resistencia que proporcionan los travesaños impide que los largueros alabeen ante la tensión de la tela, que se reparte proporcionalmente.

Los bastidores antiguos producían deterioros en la pintura por el desgaste y rozamiento de las aristas interiores cuando el lienzo se destensaba, haciendo que se marcasen los bordes en el anverso de la obra. En el siglo XIX se empiezan a tener en cuenta estos daños y para solucionarlo se empezaron a redondear las aristas interiores de los mismos, que eran las que entraban en contacto con la tela, como es el caso que nos ocupa, por lo que deducimos que no es el original.

El material con el que está construido es de madera conífera, ya que se aprecia una madera blanda, con nudos y con las vetas muy marcadas.

El ensamble entre los largueros es machihembrado, mientras que entre los travesaños y larguero es de horquilla, a la española. Todos los ensambles tienen caja para cuña.

Está constituido en total por 14 piezas, 4 de ellas son los largueros, 2 los travesaños y 8 las cuñas de las que faltan 2. Las cuñas del sistema de expansión están dispuestas en los ensambles entre largueros y los travesaños.

La dimensión total del bastidor es 247 cm x 176,5 cm (h x a). Las dimensiones de las distintas partes son las siguientes:

Largueros verticales: 247 cm de alto x 10,5 cm de ancho x 3,5 cm de grosor.

Largueros horizontales: 193,8 cm de largo x 10,5 cm x 3,5 cm de grosor.

Travesaños: 155 cm largo x 8 cm de ancho x 2,5 cm de grosor.



## A.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

El bastidor no es el original. Probablemente se realizó en una intervención anterior, cuando se llevó a cabo el reentelado del lienzo original.

## B. SOPORTE

### B.1. DATOS TÉCNICOS

Tras el estudio realizado por los técnicos del laboratorio de química del IAPH, se determina que las fibras pertenecientes al soporte original son de lino, identificación realizada mediante inspección ocular en el microscopio óptico de luz transmitida y luz polarizada (ver anexo).

La tela empleada en el reentelado y cuya fibra se ha sometido al mismo estudio es igualmente de lino.

La armadura o construcción interna de la tela original es una sarga compuesta de tipo mantelillo (según se ha podido observar en una laguna de preparación y película pictórica en la mano de Jesús), mientras que la tela del reentelado es tipo tafetán, un ligamento simple utilizado desde la antigüedad, cuyo curso se limita a dos hilos de urdimbre y a dos pasadas de trama, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada por debajo y por encima de la trama.

El soporte original está constituido por tres paños o piezas, dispuestas en sentido horizontal y unidas mediante costura (actualmente no se puede determinar el tipo de costura por hallarse oculta por el marco en el borde y por la tela de refuerzo en el reverso), marcándose muy levemente en el anverso de la obra.

La dimensión total aproximada es de 182 cm de ancho por 254 cm de largo (incluyendo las zonas ocultas).

Las medidas de las tres piezas que forman el soporte original se han tomado desde la luz del marco siendo la pieza superior: 58,5 cm x 182 cm (h x a), la pieza intermedia: 95,5 cm x 182 cm (h x a) y la pieza inferior: 82,5cm x 182 cm (h x a).

La imposibilidad de acceder a un centímetro de la tela original visible (ya que las lagunas de preparación y película pictórica de la mano de Jesús es de menores dimensiones, al tener por el reverso la tela de reentelado y por los laterales el marco puesto) ha impedido poder estudiar la densidad del ligamento y la torsión del hilo.

### B.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra se encuentra reforzada por un reentelado, producto de un antiguo trabajo de restauración integral llevado a cabo en la misma. La fecha en que fue realizado se podría establecer entre los años ochenta del S. XX en base a la tipología del bastidor y al sistema de sujeción de la tela de refuerzo al bastidor con



grapas metálicas de factura moderna.

Las dimensiones de la tela del reentelado es de 266 cm x 196 cm (h x a). Éstas están tomadas incluyendo el borde del bastidor, ya que el tejido de refuerzo dobla en todo el canto del bastidor (3,5 cm), y está adherida por el reverso de los largueros (superior 5,7 cm, inferior 6,3 cm, izquierdo 6,3 cm y derecho 6,2 cm).

La sujeción de ambas telas al bastidor (tela original y tela del reentelado) está realizada perimetralmente con grapas de factura moderna y adherida al bastidor por el reverso mediante adhesivo natural.

A diferencia del tejido original de sarga, en la tela del reentelado la construcción interna es tipo tafetán. Curso del ligamento: 2 hilos y 2 pasadas.

Urdimbre: Densidad: 16 hilos de base por cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

Trama: Densidad: 15 pasadas al cm. Hilo de base: aparentemente lino, color natural sin teñir.

El adhesivo utilizado para el reentelado en la intervención anterior es un adhesivo al agua, que no muestra signos de encogimiento.

## C. CAPA DE PREPARACIÓN

### C.1. DATOS TÉCNICOS

El estrato de preparación/imprimación es de color oscuro y aplicado sobre el lienzo a pincel o con imprimaderas.

En el estudio de pigmentos se ha observado una capa de color marrón terrosa (posiblemente la capa de imprimación) en la que su composición predominante son las tierras con un compuesto de plomo con la existencia de trazas de yeso, calcita, cuarzo, pirita así como negro de carbón. En dos de las muestras también se han encontrado trazas de sombras. La composición y el grosor de los distintos estratos se recogen en el anexo correspondiente al estudio analítico.

La trama y la urdimbre de la tela original han formado un cuarteado en este estrato de preparación que varía en tamaño según la carga del pincel y el color. En este caso se trata de una sarga con densidad alta por lo que el craquelado es pequeño en las zonas con poca carga en el pincel, mientras que en las zonas con más carga en el pincel, es mayor.

### C.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

Destacan, por la diferencia de texturas sobre la superficie pictórica, las intervenciones realizadas sobre este estrato. Se realizaron probablemente durante la intervención de refuerzo del soporte. Se han localizado principalmente sobre la cabeza de Jesús, a la derecha de la misma, en el mantel y sobre el ángel de la zona superior izquierda de la obra.



## D. PELÍCULA PICTÓRICA

### D.1. DATOS TÉCNICOS

Se trata de una pintura al óleo de ejecución estudiada, con una paleta de color variada, utilizando rojos, amarillos, azules, verdes, tierras y blanco.

La pincelada es amplia en las zonas como los ropajes y fondos. En los primeros aparecen algunos empastes con mayor carga y en los segundos la pincelada es más diluida permitiendo transparencias que juegan incluso con el color de la preparación y permiten ver algunos arrepentimientos. La pincelada más minuciosa se encuentra en los rostros, especialmente de la escena principal. En general es un cuadro con muy poca textura.

Se detectaron zonas de repintes localizadas especialmente en la escena central (parte superior de la cabeza de Jesús) y en los querubines de la mitad superior.

### D.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

Localizadas algunas reintegraciones de restauraciones anteriores que coinciden con las zonas estucadas no originales. En ocasiones los estucos y repintes invaden el original.

La diferente absorción de la luz ultravioleta en los distintos repintes y en la capa de barniz hace posible diferenciar los que fueron aplicados en último lugar, correspondiendo estos a las últimas intervenciones sobre la obra.

Éstos muestran una intensidad de oscuros distinta, por lo que se han podido diferenciar intervenciones realizadas en épocas diferentes, con una capa de barniz intermedia entre ellas, algunas con una capa de preparación en la laguna y otras directamente sobre la tela original.

## MARCO

### A. DATOS TÉCNICOS

#### SOPORTE

El marco que “sujeta” y “embellece” la obra es de forma rectangular, en madera de pino tallada y dorada. Cada larguero está formado por una pieza principal o costero y, en el anverso, por otras dos talladas creando dos volúmenes, uno en la zona interior de la luz y otro en la zona exterior.

#### Dimensiones

El marco tiene las siguientes dimensiones: 265 X 193,8 cm (h x a).



### Sujeción

La sujeción del conjunto de la obra, lienzo y marco, al paramento donde se ubica en la iglesia de la Anunciación se realiza por medio de una pletina metálica atornillada al marco con cuatro tornillos.

El sistema de sujeción del lienzo al marco es mediante 10 pletinas metálicas (3 en cada lateral y 2 en cada larguero horizontal) que van dispuestas desde el marco al bastidor y sujetas con tornillos. También muestra varias cuñas alojadas entre el bastidor y los largueros horizontales del marco para poder encajar la obra.

### CONJUNTO POLÍCROMO

El marco está dorado. El conjunto estratigráfico del dorado tiene la siguiente estructura de abajo arriba:

- capa de preparación de color blanco
- pintura dorada.

### B.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

En la zona inferior del marco se localizaron una serie de orificios correspondientes a huellas del sistema de sujeción a la pared, por lo que originariamente este larguero inferior correspondería a la parte superior. Además aparece rebajado, lo que significaría que ha sido reajustado para insertar el lienzo pictórico.

Respecto a la película pictórica se ha identificado el uso de blanco de plomo así como el empleo de tierras rojas mezclados con compuesto de plomo (probablemente blanco de plomo) en los pigmentos rojos analizados. Con respecto al pigmento verdoso oscuro corresponde a una identificación de cobre. Se identifica amarillo de plomo y estaño en los pigmentos amarillos analizados en la obra.

En resumen, los pigmentos identificados en la pintura han sido los siguientes:

- Blancos: blanco de plomo.
- Rojos: tierras, bermellón (escaso)
- Pardos: sombras
- Amarillos: Amarillo de plomo y estaño
- Verde: veladura de resinato de cobre
- Negros: Negro de carbón

La composición y el grosor de los distintos estratos se recogen en el anexo correspondiente al estudio analítico.



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

DATOS TÉCNICOS

Figura III.1



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

VISTA GENERAL DEL ANVERSO DE LA OBRA: LIENZO Y MARCO.

Figura III.2



IAPH – JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

EXAMEN DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA CON FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA.

Figura III.3



IAPH – JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

EXAMEN DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA CON LUZ RASANTE.

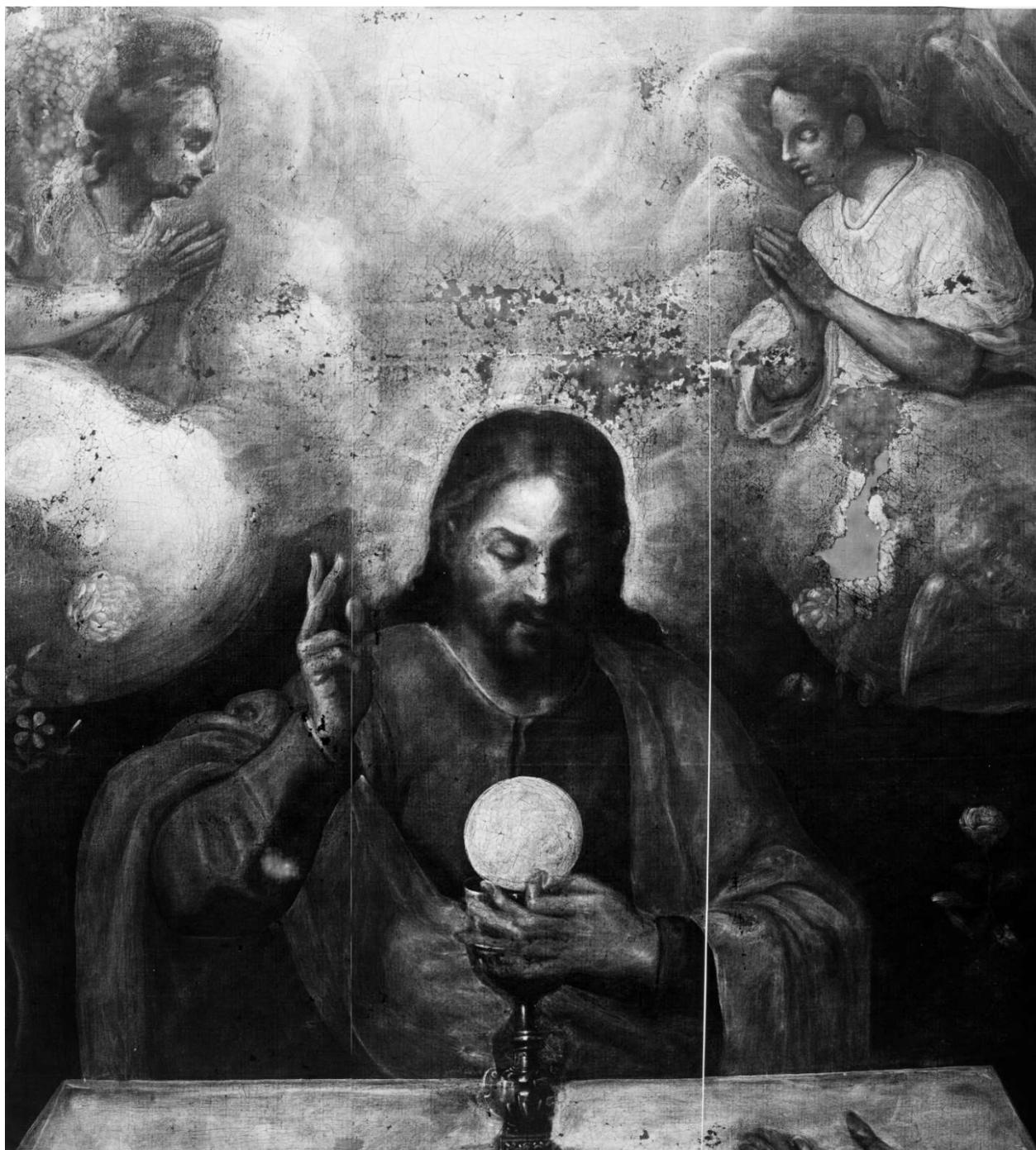
Figura III.4



IAPH - EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

EXAMEN CON REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA (DETALLES)

Figura III.5



IAPH - EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

ESTUDIO RADIOGRÁFICO PARA DETERMINAR CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE LA OBRA.

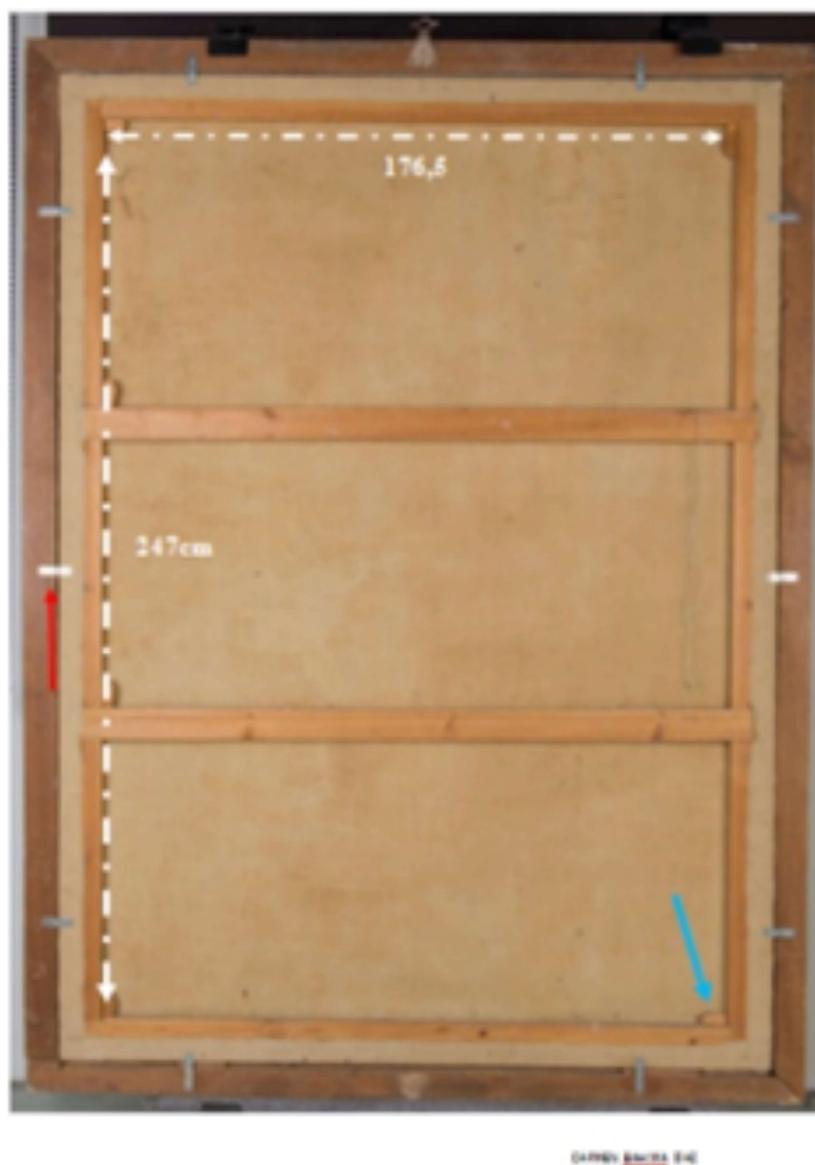
Figura III.6



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

VISTA GENERAL DEL REVERSO DE LA OBRA: LIENZO, BASTIDOR Y MARCO.

Figura III.7

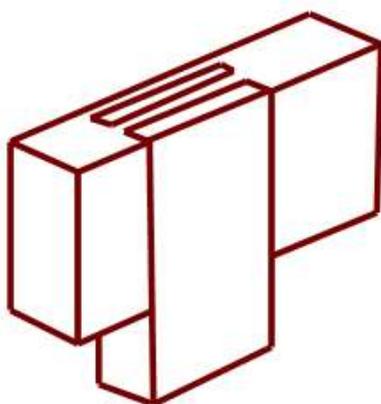


DIMENSIONES DEL BASTIDOR: 247cm x 176,5cm.

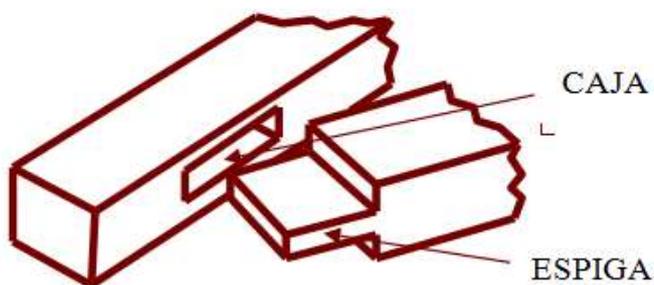
—▶ SITUACIÓN DE LAS CUÑAS DE EXPANSIÓN DEL BASTIDOR.

—▶ PLETINAS DE SUJECCIÓN DEL BASTIDOR AL MARCO

A) ENSAMBLE DE HORQUILLA CON CAJA



B) ENSAMBLE MACHIHEMRADO (CAJA Y ESPIGA)



CARMEN BAHIMA DÍAZ

TIPOS DE ENSAMBLE DE LAS DIFERENTES PIEZAS QUE CONFORMAN EL BASTIDOR.

A) ENSAMBLE DE HORQUILLA, CON CAJA PARA CUÑA, ENTRE LOS LARGUEROS Y LOS TRAVESAÑOS.

B) ENSAMBLE DE CAJA Y ESPIGA DE LA DOBLE CRUZ ENTRE TRAVESAÑOS.

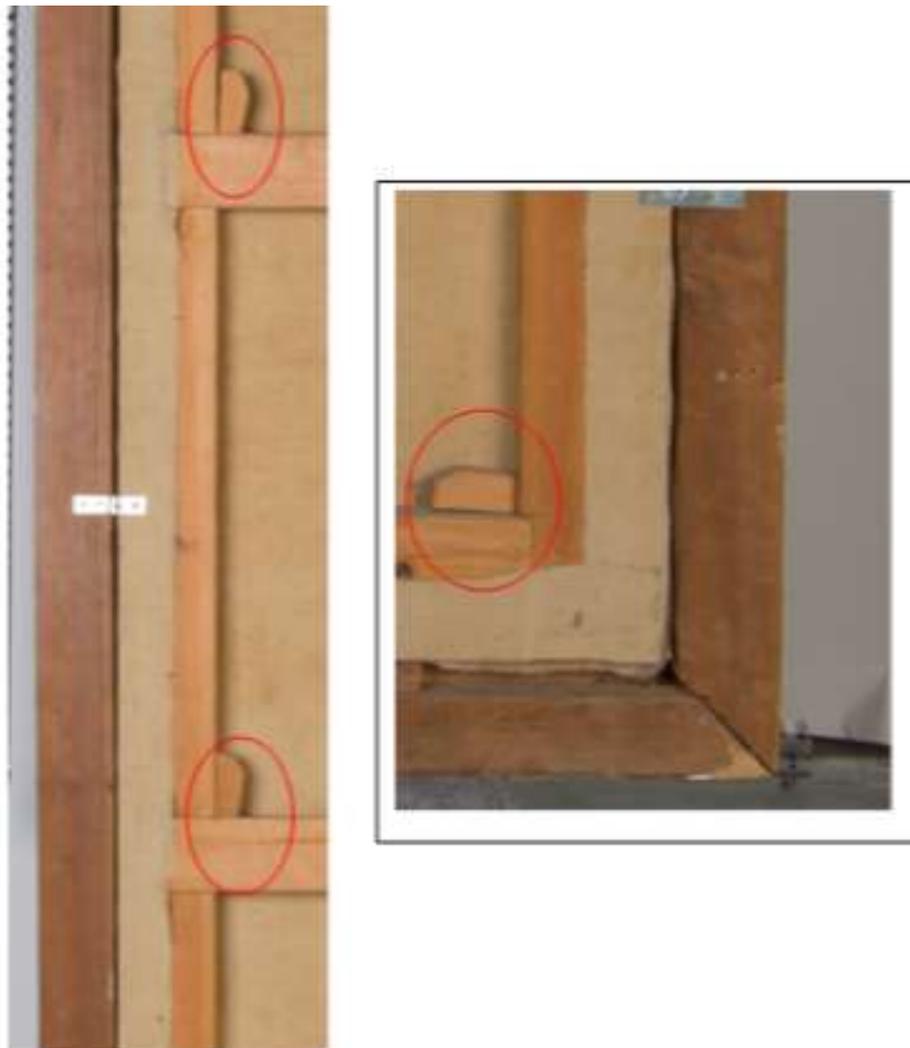
Figura III.9



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLES DEL BASTIDOR Y DEL MARCO: COGIDA METÁLICA DEL MARCO PARA SUJETAR EL BASTIDOR MEDIANTE PLETINAS DE ACERO ATORNILLADAS AL MARCO DEJANDO MOVILIDAD AL BASTIDOR.

Figura III.10



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLES DEL SISTEMA DE EXPANSIÓN DEL BASTIDOR.

A) CAJA Y CUÑA EN EL ENSAMBLE DEL TRAVESAÑO INTERIOR.

B) DETALLE DE LA CAJA Y CUÑA DE LAS ESQUINAS.

Figura III.13

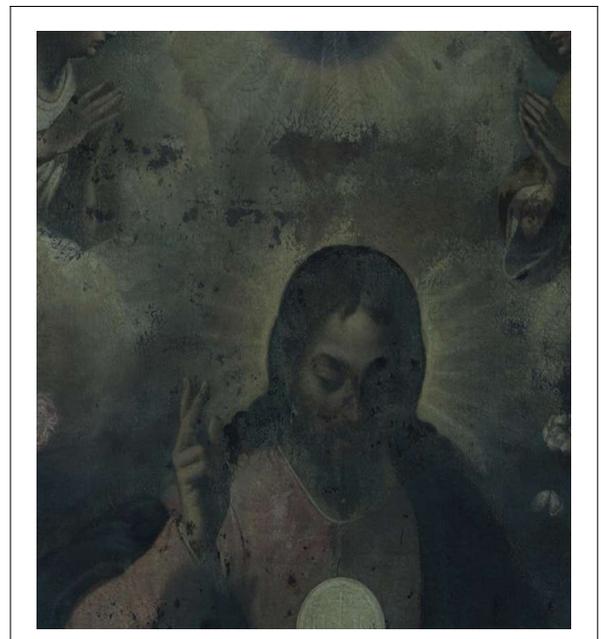
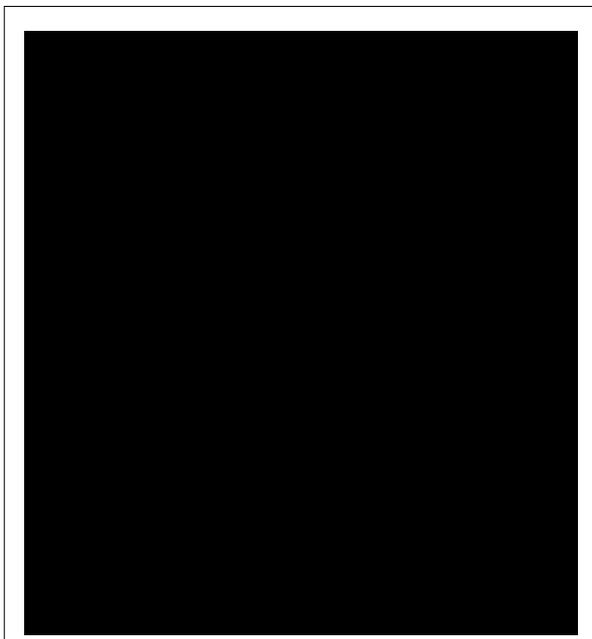


CARMEN BAHIMA DÍAZ

→ DETALLE DE LA SUJECIÓN DE LA TELA DEL RENTELADO MEDIANTE ADHESIVO NATURAL POR EL REVERSO Y GRAPAS POR LOS CANTOS (OCULTAS POR EL MARCO).

→ ACUÑADO DEL BASTIDOR Y PINTURA AL MARCO

Figura III.14



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

ESTUDIO DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA DE UN FRAGMENTO MEDIANTE LA VALORACIÓN Y COMPARACIÓN CON ALGUNAS DE LAS DISTINTAS TÉCNICAS DE DIAGNÓSTICO POR IMAGEN.

ILUMINACIONES TÉCNICAS: A) ESTUDIO RADIOGRÁFICO. B) ILUMINACIÓN ULTRAVIOLETA,

Figura III.15



IAPH - EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

DETALLE DE ESTUDIO MEDIANTE REFLECTOGRAFIA INFRARROJA. ARREPENTIMIENTOS O CORRECCIONES DE DIBUJO.



#### IV. VALORACIÓN CULTURAL

La realización de un Proyecto de Conservación-Restauración en el lienzo “Alegoría de la institución de la Eucaristía”, ha supuesto un avance en su conocimiento, tanto desde el punto de vista de su materialidad y técnica pictórica como desde su estudio histórico-artístico y autoría mediante la aplicación de una metodología científica y documental de recuperación de la obra pictórica en general.

Los valores culturales que posee el lienzo están basados, tanto en evaluaciones histórico-artísticas, relativas especialmente a su atribución o autoría, a su creatividad, materialidad, iconografía, como a evaluaciones científico-técnicas. Entre ellos destacamos:

- Valor histórico. La crítica especializada reconoce esta obra como la primera obra documentada de Juan del Castillo en 1612, y perteneciente a la Congregación Eucarística que tenían los jesuitas en su Casa Profesa de Sevilla.
- Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el primer naturalismo barroco y precedente del arte de Murillo del cual fue su maestro.
- Valor iconográfico. Por ser una representación poco frecuente en la iconografía de San Ignacio de Loyola.



## V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

En el estado de conservación de una obra influye no sólo la degradación natural de los materiales que la componen, sino también las condiciones ambientales a la que ha estado sometida y las intervenciones anteriores realizadas para su conservación.

En el caso del lienzo de la *Alegoría de la Institución de la Eucaristía* hay que añadir que ha sido determinante para su actual estado de conservación la intervención de reentelado de la obra, efectuada probablemente en el siglo pasado.

Para establecer el estado de conservación que presentaba la obra se han realizado una serie de estudios previos, cuya información ha resultado de gran utilidad para determinar el diagnóstico de la misma.

En primer lugar, se ha realizado un examen organoléptico, empleándose para ello la luz normal, rasante, con fluorescencia ultravioleta, reflectografía infrarroja y un estudio radiográfico.

En último lugar se ha realizado un estudio de caracterización de policromías para la identificación de los pigmentos y preparación empleados.

### V.1. LIENZO

#### A. BASTIDOR

El bastidor se encontraba en buen estado de conservación. Presentaba polvo y depósitos superficiales acumulados en los largueros horizontales y algunas gotas de cal, probablemente de alguna intervención el recinto donde se encuentra

También hay que reseñar que había una gran cantidad de polvo y depósitos de naturaleza variada entre el travesaño inferior del bastidor y el soporte de tela. Esta acumulación de materiales con gran capacidad higroscópica era un agente de degradación muy activo, pues además de los cambios de volumen experimentados por los cambios de humedad relativa del ambiente, era un caldo de cultivo ideal para la proliferación de hongos y microorganismos, además de favorecer la aparición de insectos xilófagos.

#### B. SOPORTE

El soporte original del lienzo está reentelado, con un tensado muy estable, no observándose deformaciones ni destensados.

El buen estado de conservación de la tela del reentelado es notorio, dando consistencia y tensión al tejido original. Por el reverso se observaba una gran acumulación de polvo oscuro (producido por el humo de las velas) y telarañas. Hay que señalar que el adhesivo utilizado para el reentelado no presentaba signos de envejecimiento evidentes, manteniendo por tanto un buen nivel de adhesión entre las dos telas. Sólo en los bordes (una vez desmontada la obra del marco) se hallaron zonas puntuales de separación entre ambos tejidos.

Los depósitos acumulados entre el bastidor y el soporte textil eran un agente de deterioro muy activo,



cómo ya se ha dicho anteriormente.

Por último hay que hacer constar que la colocación de grapas metálicas para la sujeción del lienzo al bastidor, sin ningún material aislante entre estas y la tela, producen oxidación de las fibras textiles.

### C. CAPA DE PREPARACIÓN

El cuarteado de la pintura forma una fina retícula siguiendo los movimientos de la tela original y sobre este se observa la aparición de otro cuarteado producido por los movimientos del nuevo soporte que tiene un ligamento diferente al original.

Aparecían pérdidas y levantamientos de esta capa en zonas puntuales del borde superior del lateral izquierdo y se observaban con la radiografía pérdidas de conjunto estratigráfico (estucadas en intervenciones anteriores), de tamaño muy pequeño en su mayoría.

Se apreciaba en la zona central, que abarca desde los arcángeles que observan la escena, justo encima de la cabeza de Jesús una pérdida grande de estrato de preparación, repuesto en intervenciones anteriores. Del mismo modo, en el ángulo superior izquierdo, a la altura de los querubines que sustentan las flores de la ofrenda, encontramos pérdida de preparación original, repuesta con un estuco de color gris y gran dureza.

En el ángulo superior derecho, un querubín que mira hacia abajo se encontraba completamente repintado y bajo la película pictórica, nuevamente el estuco gris de gran dureza.

### D. PELÍCULA PICTÓRICA Y CAPA DE PROTECCIÓN

En primer lugar había que señalar la pérdida puntual de adhesión del conjunto estratigráfico al soporte, especialmente en la parte baja de la pintura, es decir, en la escena principal, donde se localizaban pequeños desprendimientos y levantamientos del mismo.

La alteración cromática que se observaba en distintas zonas, estaba ocasionada por varios motivos. En primer lugar, el barniz presentaba un tono ambarino, producido por la acumulación del polvo negro de las velas y por su oxidación, al estar expuesto a la luz visible y U.V. En segundo lugar, en los repintes de intervenciones anteriores que estaban virados de color y con zonas mates.

Gracias al estudio con fluorescencia U.V. y al estudio radiográfico se pudo ver y localizar los repintes de intervenciones anteriores y sus dimensiones exactas. Estos abundaban por la zona central. También se apreciaba la gruesa capa de barniz, especialmente en las zonas con pigmentos oscuros.

En el lienzo, la zona de figuración con más lesiones correspondía a la escena superior en la que se localizaban numerosos repintes de una intervención anterior muy alterados cromáticamente.

Aparecían pequeños pasmos o manchas blanquecinas en la superficie de los pigmentos oscuros debidas a la opacidad del barniz como consecuencia de los efectos de la humedad, sobre todo en la zona baja de la pintura.



Por último hay que mencionar la gran acumulación de polvo y depósitos superficiales sobre la capa de color, que aumentaba el riesgo de un ataque biológico por hongos y distorsionaba aún más el visionado de la pintura.

## V.2. MARCO

El estado de conservación y diagnóstico del marco se detalla en los siguientes apartados correspondientes al soporte y al conjunto policromo:

### A. SOPORTE

En general el estado de conservación de las piezas que constituyen el marco era bueno, aunque su sistema de sujeción a la obra mediante pletinas de acero, siendo bueno, se ha perfeccionado con la colocación de un fragmento intermedio textil, para eliminar el contacto directo entre el metal y la obra.

Las patologías asociadas al sistema de anclaje de la obra al muro se presentan como sustitución del sistema de anclaje principal, de hierro forjado y situado en el travesañ superior.

Se observó que en origen este sistema estaba colocado en el travesañ opuesto y sujetando mediante tirafondos el bastidor. Aparecen los orificios de los tres tirafondos de sujeción en el bastidor. Se ha respetado la ubicación que ha llegado hasta nuestros días, por considerarse válida.

El marco, no es original a la obra, algo bastante frecuente por poseer unas medidas que no se corresponden exactamente con las del lienzo.

### B. CONJUNTO POLÍCROMO

La adhesión entre los estratos policromos era deficiente en zonas puntuales. En determinadas áreas se había agravado este problema, provocando el desprendimiento completo de las capas superficiales, dejando algunas lagunas con la madera a la vista, especialmente en los ángulos, que se encontraban desensamblados.

En los planos superiores se había depositado una espesa capa de polvo y de otros restos no identificados. La acumulación de polvo afectaba a la totalidad del marco por el anverso y el reverso.



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA  
ESTADO DE CONSERVACIÓN

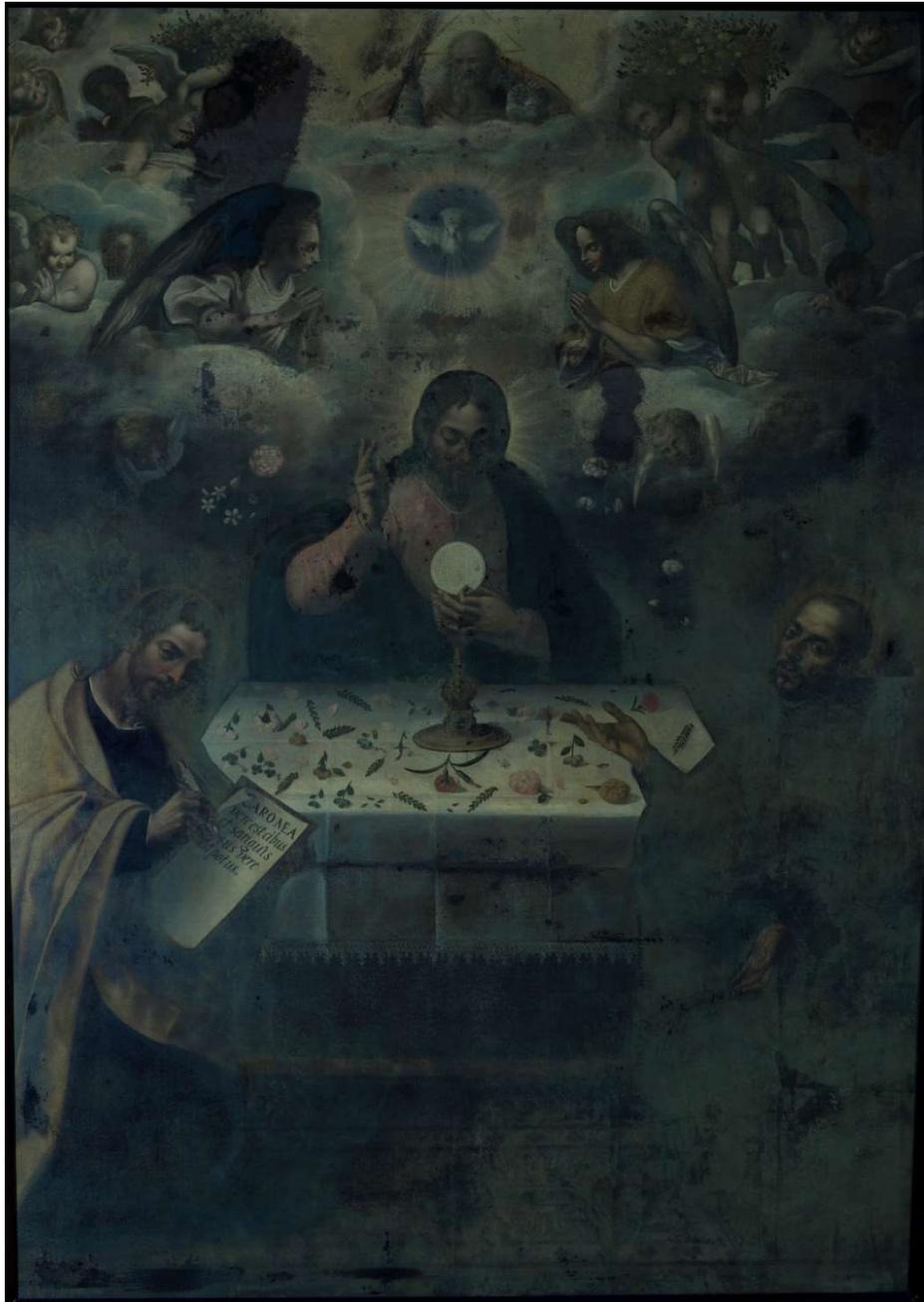
Figura V.1



CARMEN BAHIMA DÍAZ

ZONAS DE LEVANTAMIENTOS EN LA PELICULA DE COLOR Y PREPARACIÓN.

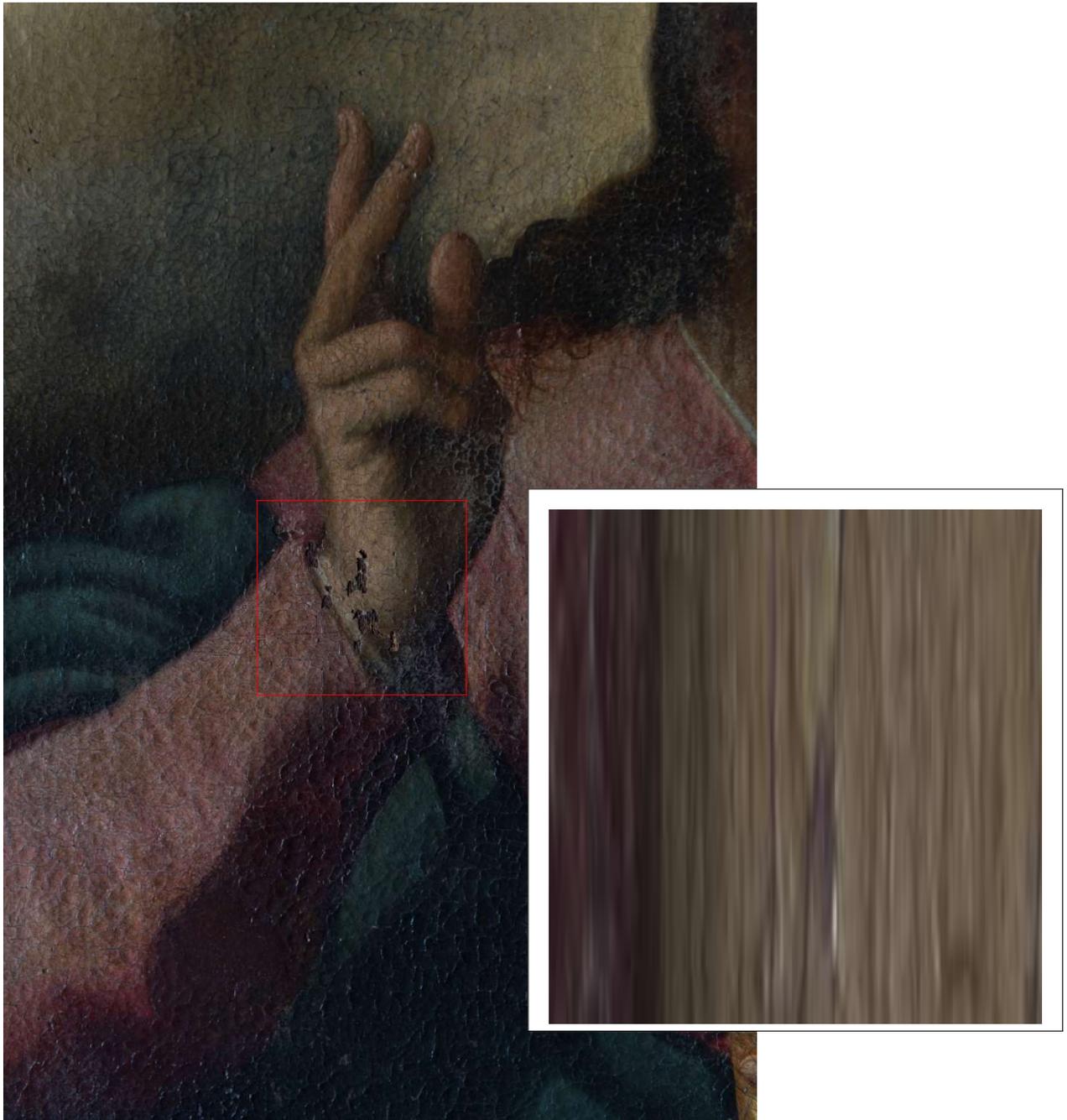
Figura V.2



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

DETALLE DE LA FOTOGRAFÍA CON LUZ ULTRAVIOLETA. PÉRDIDAS DE PELÍCULA DE COLOR Y OXIDACIÓN DE PIGMENTOS.

Figura V.3



CARMEN BAHIMA DÍAZ (GRÁFICO)

DETALLE: LAS PÉRDIDAS DE CONJUNTO ESTRATIGRÁFICO SE EVIDENCIAN EN LA RADIOGRAFÍA.

Figura V.4



DETALLE DE LA PLETINA DE SUJECIÓN DE LA OBRA A LA PARED



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DE LAS PLETINAS DE HIERRO DE SUJECIÓN CON LOS TORNILLOS.



## VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

La actuación se ha basado en los principios establecidos por los textos legales y cartas internacionales vigentes, atendiendo siempre a la materialidad, conservación, recuperación y presentación de los valores intrínsecos o adquiridos del bien:

1. Priorizar la conservación y el mantenimiento antes que la intervención. Detectar y eliminar los factores de deterioro que, directa e indirectamente, han incidido en el estado de conservación del bien.
2. Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
3. "Conocer para intervenir". Efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, contrastando la intervención propuesta.
4. Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, y responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
5. Discernibilidad. La intervención debía ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
6. Valorar los condicionantes socioculturales que envuelven el bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención que se realiza.
7. Documentar todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención debe quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

Por tanto, el IAPH ha estudiado las diversas posibilidades con que plantear una intervención adaptada a las necesidades y particularidades de esta obra y dar respuesta a problemas específicos de la materialidad desde el rigor científico y a problemas de percepción y disfrute de la obra de arte, desde la sensibilidad y la aceptación de los principios vigentes en conservación, teniendo presente su naturaleza y valores.



## VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

### VII.1. LIENZO

El estado de conservación de la obra ha requerido un tratamiento de restauración para eliminar los daños y devolver el cromatismo perdido.

Los estudios previos, unidos al examen visual, han permitido realizar unos determinados tratamientos de conservación y restauración en la misma. Por ello, aunque se ha intervenido en todos los estratos, ocupan mayor relevancia el tratamiento realizado en la película pictórica.

#### 1. BASTIDOR

##### - Limpieza de suciedad superficial

Ha consistido en la aspiración minuciosa y limpieza química con etanol de toda la superficie.

#### 2. SOPORTE

##### - Adhesión del tejido original a la tela de reentelado

Conservación del reentelado y de la tensión en el bastidor. Se han adherido pequeñas zonas de la tela original a la del reentelado que estaban separadas por el borde de la obra. Para ello, se ha utilizado “cola animal” como adhesivo, obteniendo la adhesión correcta mediante presión y calor. Este adhesivo se infiltra por los huecos existentes, impregnando aquellas zonas con problemas para mantenerlas unidas.

##### - Limpieza del reverso - tela de reentelado

La limpieza del reverso se ha realizado con la obra en vertical, desde la zona superior a la inferior, mediante aspiración controlada, con ayuda de brochas de mediana dureza, siempre siguiendo la dirección de la trama y la urdimbre.

En las zonas de difícil acceso, como aquellas comprendidas entre la tela y los travesaños del bastidor, se ha realizado la aspiración con ayuda de boquillas finas de aspiración. Entre los depósitos que se han extraído, ayudados de pinzas y espátulas, se han encontrado restos de yeso, y grandes cantidades de polvo. Es probable que a pesar de haber tenido una limpieza profunda queden restos entre el larguero inferior y el tejido de reentelado.

#### 3. PREPARACIÓN Y/O IMPRIMACIÓN

Para los tratamientos de la preparación e imprimación se han realizado las siguientes operaciones:

##### - Fijación

El empapelado de la preparación y la película pictórica, por las zonas puntuales de la obra, se ha realizado para protegerla antes de iniciar los tratamientos en el soporte, para evitar roces y desprendimientos. El papel japonés utilizado ha actuado a modo de protector de la pintura evitando cualquier abrasión y pérdidas ocasionales producidas por la vibración del soporte al trabajar sobre él. También ha servido de sujeción y fijación, aportando adhesividad a la capa, ya que se encontraba en algunas zonas con peligro de desprendimiento. El adhesivo utilizado ha sido la “coleta”.



#### - Desempapelado o eliminación de los papeles de protección

Para eliminarlo, el papel japonés se ha humedecido hasta reblandecer el adhesivo, despegándose y desprendiendo el papel paralelamente a la superficie. Los restos de adhesivo se han extraído con humedad y papel absorbente.

#### - Retirada de estucos

Los estucos de intervenciones anteriores que sobrepasaban las lagunas de preparación se han eliminado de manera mecánica (bisturí) o química (disolventes). Los que no sobrepasaban las lagunas e incluso los que estaban unos milímetros más bajos se han mantenido todos, ya que se encontraban en buen estado y era más perjudicial para la obra retirarlos.

Se detectaron estucos de diferentes colores que corresponden a distintas intervenciones:

- blancos: pertenecen a la intervención mas reciente en la obra. Fáciles de eliminar al ser de naturaleza mas blanda.
- tonos tierras: dependiendo de la zona. Estos estucos, de gran dureza, pertenecen a una misma intervención.

#### - Estucado

Estucado las lagunas con sulfato cálcico y cola animal, con el grado de dureza adecuado para poder ser enrasados correctamente mediante lijas de diferente grosor y bisturí.

### **4. CAPA PICTÓRICA Y DE PROTECCIÓN**

Los tratamientos llevados a cabo han sido los siguientes:

#### Limpieza de depósitos superficiales

Para la limpieza del anverso mediante aspiración de arriba hacia abajo, con la boquilla del aspirador en diagonal y con la ayuda de brochas de pelo suaves.

#### - Fijación y asentado de la película pictórica

La coleta como adhesivo y papel japonés ha sido el procedimiento usado en zonas con peligro de desprendimiento, ya comentado en las actuaciones anteriores.

#### - Eliminación de los papeles de fijación

El papel japonés se ha humedecido hasta reblandecer el adhesivo, despegándose el papel paralelamente a la superficie. Los restos de adhesivo de la superficie se han retirado con humedad y papel secante.

#### - Examen con luz ultravioleta

Tras una observación pormenorizada mediante luz ultravioleta de toda la superficie pictórica se ha podido conocer la extensión exacta de los repintes y su localización para su posterior eliminación. Como se ha citado anteriormente, la gruesa capa de barniz impedía ver los anteriores a la última intervención.

### -Limpieza de la película pictórica

Conocidos los resultados de la analítica referentes al tipo de pigmento, número de estratos y capa de barniz, se realizó el test de disolventes, para la elección del más adecuado para la limpieza de la película pictórica, la retirada de barnices y repintes, sin alterar ni reaccionar con el original. La metodología ha sido la siguiente:

1º Mojando el hisopo en el disolvente y frotando suavemente la superficie.

El test de disolventes se aplicó con disolventes de menor a mayor intensidad de actuación siguiendo el listado de disolventes del IRPA, Cremonesi y Wolbers entre otros.

TEST DE LIMPIEZA	
TÍTULO: <u>"Alegoría de la institución de la Eucaristía"</u>	
DISOLVENTE/PROPORCIÓN	OBSERVACIONES
1. ISOCTANO	Muy volátil, no actúa, hay que insistir.
2. DIISOPROPILETER o ETER DIISOPROPILICO	Actúa poco, hay que insistir, evapora más lentamente.
3. WHITE SPIRIT	No actúa, volátil, no evapora y engrasa.
4. XILENO	No es volátil, actúa pero hay que insistir.
5. ALCOHOL- ACETONA (50%)	Actúa, sin insistir. Es el más idóneo aunque pasma un poco

Se realizó una primera limpieza con *Etanol y acetona* al 50%. y una segunda limpieza con el mismo disolvente para eliminar los restos que quedaban en superficie.

Los repintes más gruesos se retiraron con *Isopropanol + amoniaco +agua (75:5:20.)*

### - Reintegración acuosa

Una vez estucadas las lagunas, se reintegró con técnica acuosa para obtener una lectura formal y percepción estética armónica y equilibrada. El criterio elegido ha sido el de la técnica de "rigattino", combinando colores en trazos verticales y paralelos entre sí, consiguiendo unanimidad en color, tono, textura, siendo perceptible a corta distancia. La reintegración cromática se ha efectuado en todas las pérdidas de estrato de aparejo e imprimación distribuidas por toda la superficie de la obra.



#### - Primer barnizado

Aplicación de barniz de retoque J.G. Vibert, brillante, de la marca Lefranc & Bourgeois, a base de resinas sintéticas (extracto seco 22%, disolvente esencia de petróleo) con brocha. El método usado ha consistido en extender el barniz primero con movimientos en sentido horizontal, después en diagonal y por último en vertical, con movimientos rápidos antes de que el barniz esté mordiente. Se ha dejado secar varios días antes de seguir con las siguientes fases de actuación.

#### - Reintegración con pigmentos al barniz

Reintegración de estucos, que ya tenían una base de color con acuarela, con pigmentos de la marca Maimeri, aglutinados a base de resina natural de almáciga disuelta en xileno, mediante la técnica de "rigattino". Su finalidad ha sido poder ofrecer una lectura global de la obra, diferenciando esta reintegración en la cercanía, pero fundiéndose en la lejanía.

#### - Barnizado final

Aplicación de un tercer barnizado en spray sobre la superficie, para de proteger la capa pictórica y unificar las diferentes zonas de brillo que pudieran haber quedado tras la última reintegración.

La aplicación de este barniz pulverizado se ha llevado a cabo con el lienzo en vertical y a una distancia de unos cuarenta centímetros, dando pasadas primero en vertical y después en sentido horizontal. De esta manera se ha obtenido el aspecto adecuado en cuanto a brillo y transparencia.

El barniz utilizado en spray ha sido "Vernis à Tableaux surfin (1826). Barniz para cuadro superfino brillante". Lefranc & Bourgeois a base de resina sintética cetónica y acrílica (extracto seco 29%).

## VII.2. MARCO.

El tratamiento realizado en el marco del lienzo "Alegoría de la institución de la Eucaristía" ha sido conservativo en la superficie pictórica y de restauración en el soporte.

Con ello se ha pretendido dar homogeneidad tanto al marco por sí mismo como al conjunto con la obra pictórica una vez montados.

## A. SOPORTE.

El tratamiento realizado en el soporte ha ido encaminado a devolver, en la medida de lo posible, la estabilidad a la pieza.

#### - Desmontaje.



Retirada del marco del cuadro desatornillando los tirafondos, que fijaban las pletinas al marco por el reverso.

- Limpieza de polvo.

La primera operación tras el desmontaje de la obra ha consistido en una limpieza superficial en la que se han eliminado las capas de polvo depositadas mediante el uso de aspiradora y brocha de cerda suave.

- Consolidación del soporte.

Tras retirar el polvo, se consolidan los fragmentos de madera astillados, así como aquellos que estaban desensamblados. Para ello se ha aplicado mediante pincel un adhesivo, acetato de polivinilo (Vinavil NPC), y el uso de presión controlada con sargentos, allí donde ha sido preciso.

Por otro lado se han realizado las reposiciones volumétricas de soporte necesarias para un correcto macizado del marco. De esta forma se han ensamblado fragmentos de madera de pino curado, mediante acetato de polivinilo y labrado mediante formones, ajustándolos a los planos irregulares de las superficies astilladas, y en aquellos puntos donde ha sido preciso, se ha rellenado con pasta araldit madera sv 427 endurecedor hv 427.

- Limpieza superficial.

Todas aquellas zonas donde el soporte no presentaba estratos policromos han sido limpiadas, para eliminar el polvo más incrustado, mediante Etanos y a partes iguales.

- Estucado.

Estucado de aquellas lagunas que así lo requerían para unificar la superficie, especialmente en los ingletes.

- Barnizado final.

Barnizado final del soporte mediante la aplicación a brocha de Barniz G. Vibert, brillante, de la marca Lefranc & Bourgeois, a base de resinas sintéticas (extracto seco 22%, disolvente esencia de petróleo).

## **B. CAPA PICTÓRICA.**

- Limpieza de polvo.

Al igual que en las zonas en las que no hay estratos policromos, la primera operación tras el desmontaje de la obra ha consistido en una limpieza superficial en la que se han eliminado las capas de polvo depositadas mediante el uso de aspiradora y brocha de cerda suave.

- Limpieza superficial.

Mediante White spirit y etanol.



- Reintegración cromática.

En los lugares donde se ha repuesto el estuco, éste se ha enrasado a nivel, ajustándose al perímetro de la falta y se ha dado una tinta plana rojiza y, sobre ella, un rigatino con un pigmento iridiscente (iriodín 300 perla) aglutinado con barniz.

- Barnizado final.

Protección de la superficie policroma mediante la aplicación de barniz de retoque Lefranc & Bourgeois diluido al 50 % en esencia de petróleo, aplicado a brocha.

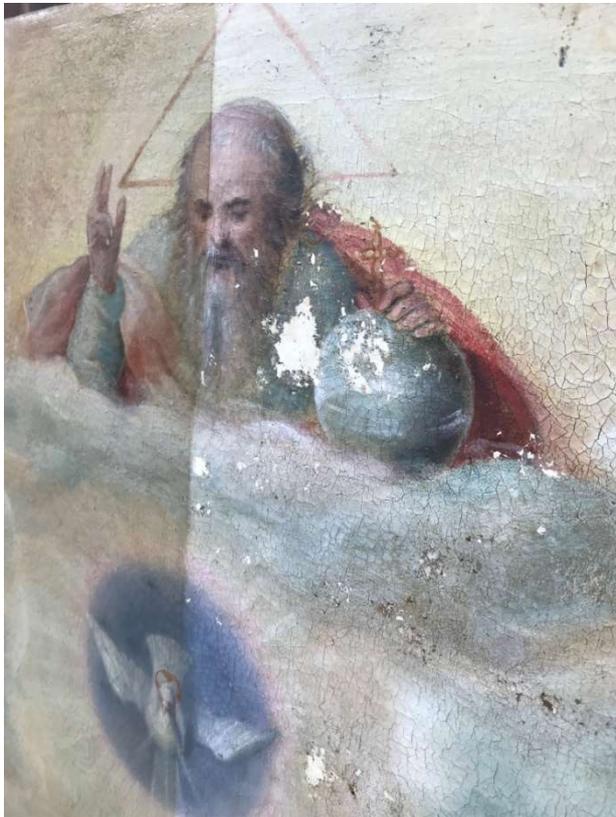
- Montaje.

Se ha llevado a cabo colocando el marco boca abajo, en posición horizontal y apoyándose en fragmentos de corcho para evitar roces de la policromía. Seguidamente se dispuso la pintura sobre el marco y se centró lo más lógicamente posible, para que la pestaña que queda sobre la película pictórica, tapara la menor superficie posible. Aún así, debido a que parece que el marco no es el original de la obra, la fecha pintada en el borde inferior izquierdo, queda casi oculta bajo la citada pestaña.



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA  
TRATAMIENTO

Figura VII.1



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DEL PROCESO DE LIMPIEZA

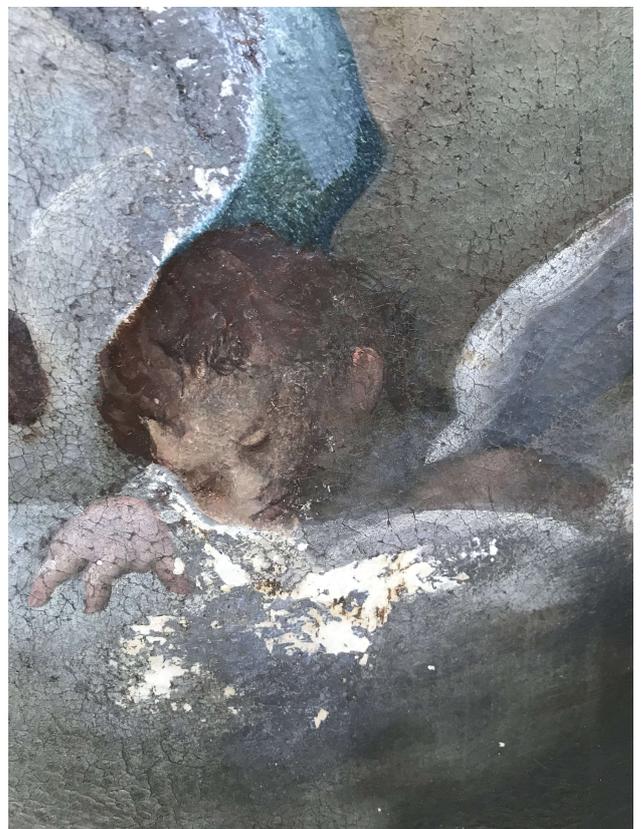
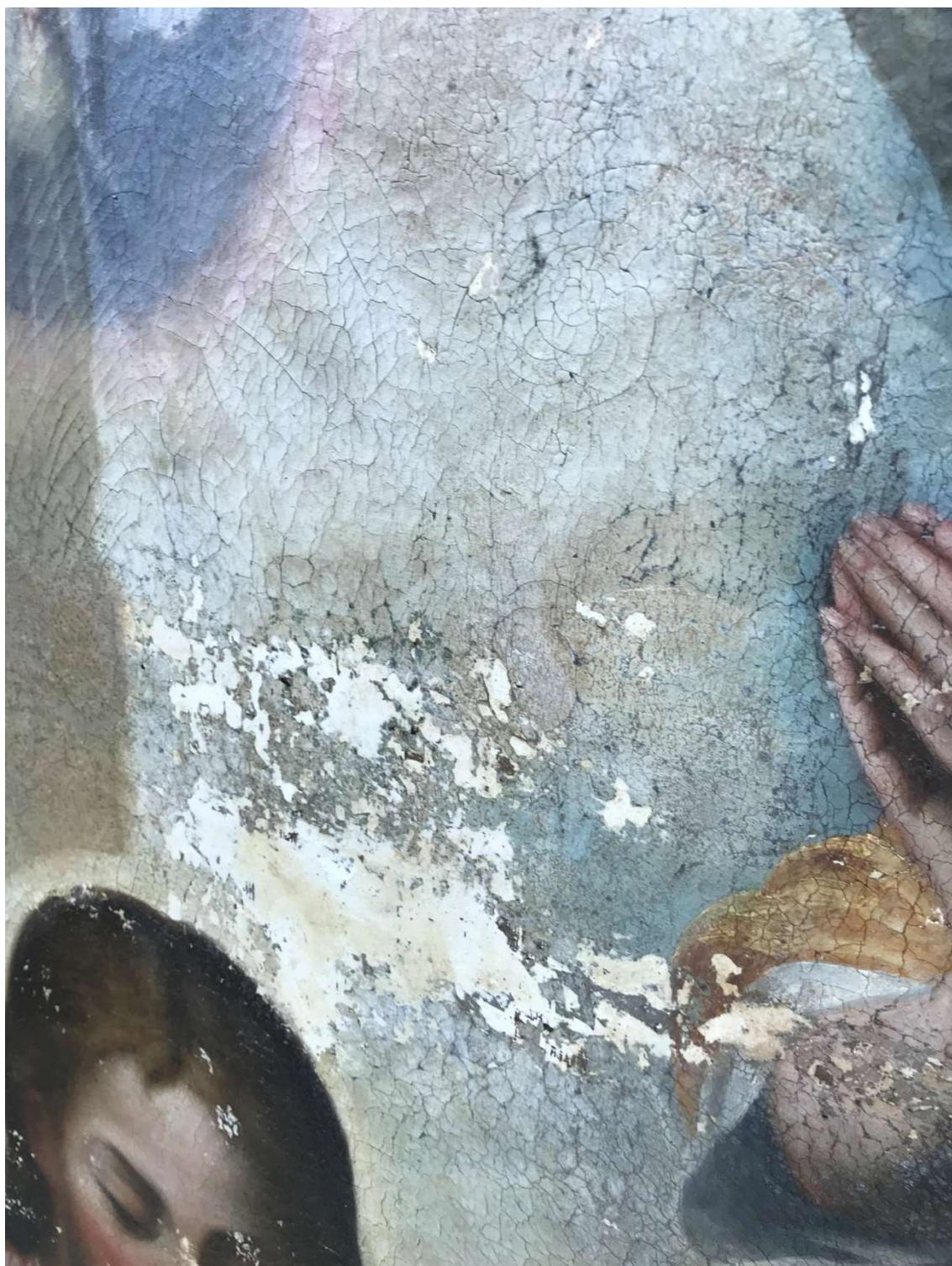


Figura VII.2



CARMEN BAHIMA DÍAZ

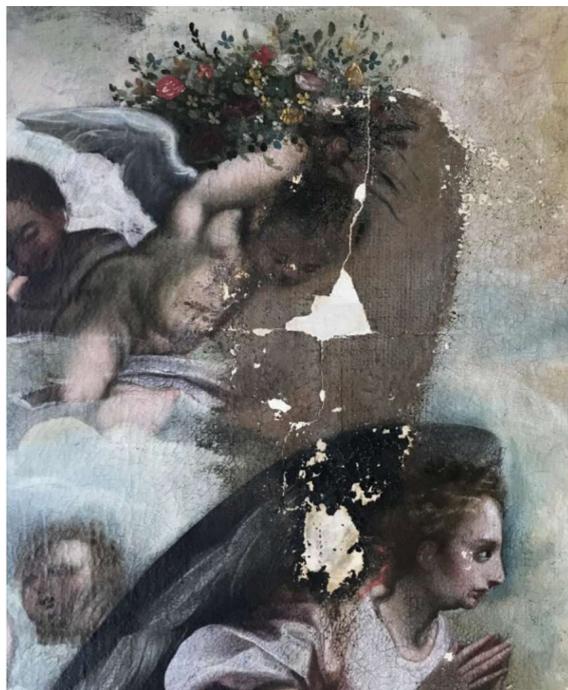
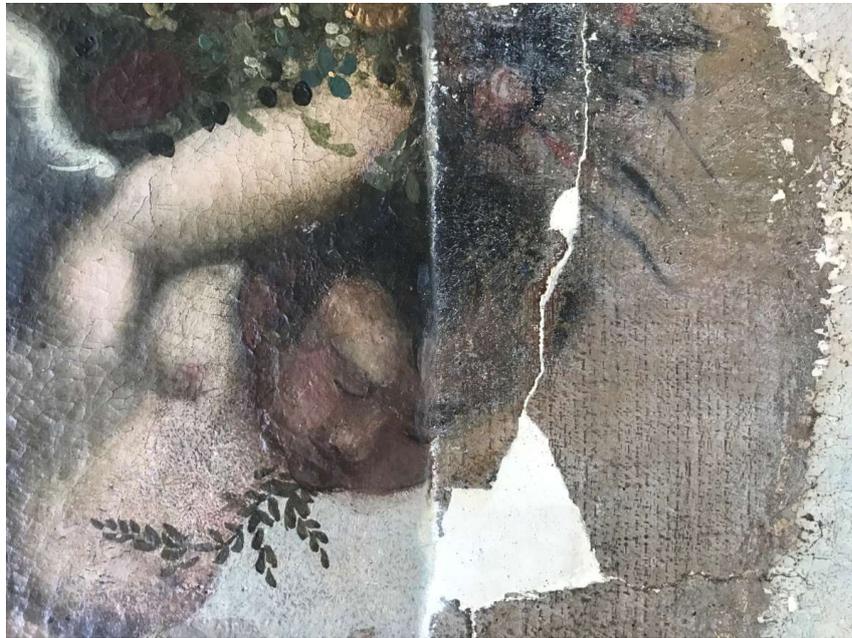
Figura VII.3



CARMEN BAHIMA DÍAZ

RETIRADA DE REPINTES Y APARICIÓN DEL ORIGINAL

Figura VII.4



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DE LA LAGUNA DEL ESTRATO DE COLOR UNA VEZ ELIMINADOS LOS REPINTES MÁS SUPERFICIALES.

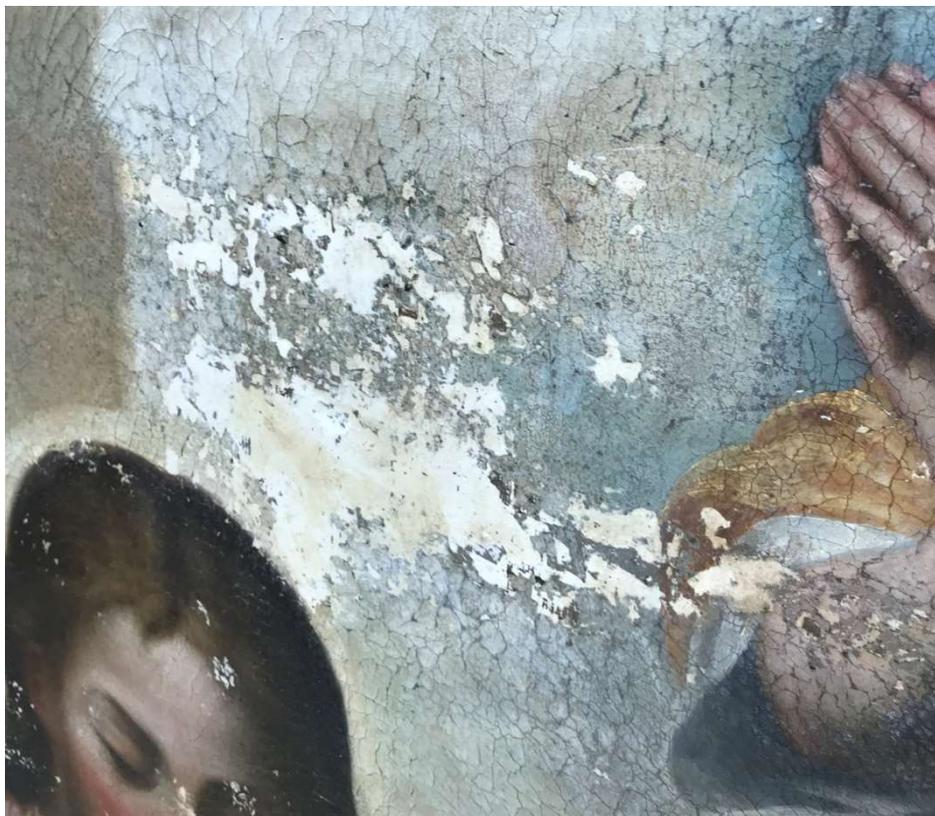
Figura VII.5



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

FOTOGRAFÍA GENERAL DE LA OBRA DURANTE LA FASE DE LIMPIEZA.

Figura VII.6



DETALLE DE LA OBRA DURANTE LA FASE DE LIMPIEZA:  
PÉRDIDAS DE COLOR ESTUCADAS..

CARMEN BAHIMA DÍAZ

Figura VII.7



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DE LA OBRA DURANTE LA FASE DE LIMPIEZA: TESTIGOS DE LIMPIEZA, LAGUNAS DE COLOR Y ESTUCOS.

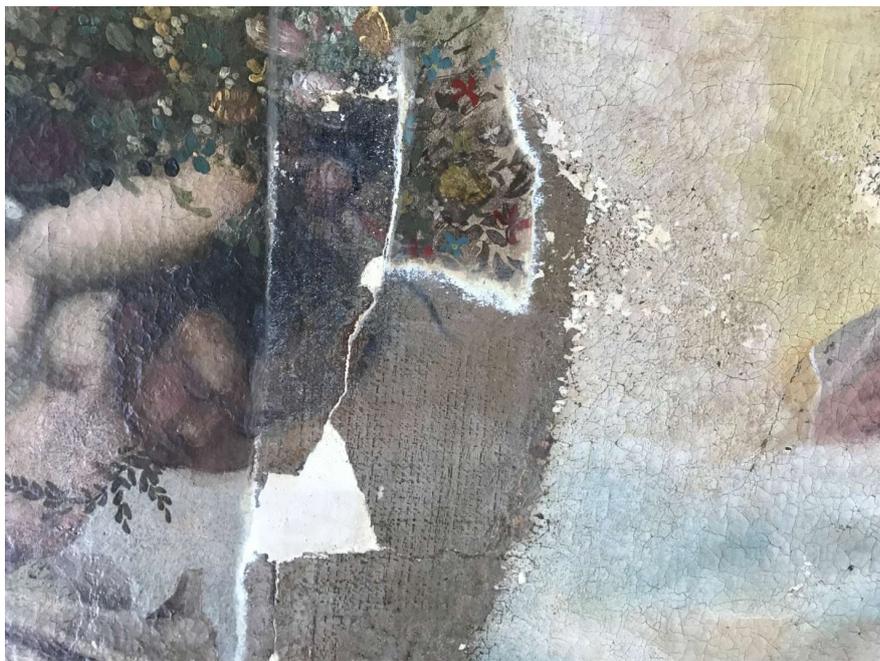
Figura VII.8



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

DETALLE DE LA ESCENA CENTRAL UNA VEZ LIMPIA. LOS ESTUCOS BLANCOS ESTABA CUBIERTOS POR AMPLIAS ZONAS DE REPINTES QUE CUBRÍAN PARCIALMENTE EL ORIGINAL.

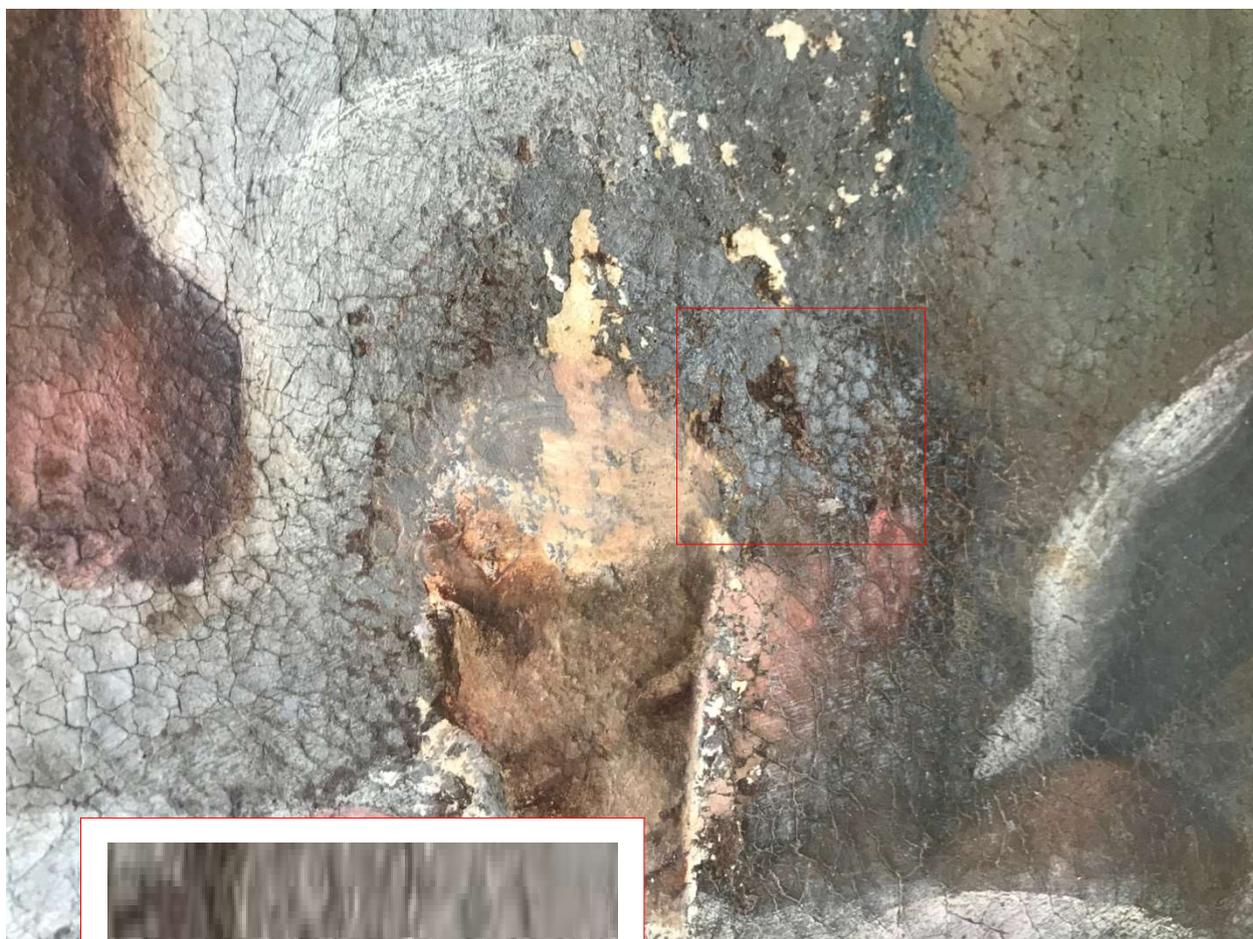
Figura VII.9



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DE LA OBRA, TRAS LA LIMPIEZA DE LA PELÍCULA PICTÓRICA Y LA RETIRADA DE BARNICES OXIDADOS Y REPINTES. ESTUCOS DE COLOR GRIS Y GRAN DUREZA.

Figura VII.10



CARMEN BAHIMA DÍAZ

EJEMPLO DE PÉRDIDAS DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y COLOR DE PEQUEÑO TAMAÑO DISEMINADAS POR TODA LA OBRA.

Figura VII.11



IAPH – EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ

IMAGEN DE LA OBRA EN LA FASE DE ESTUCADO EN COLOR BLANCO. SE APRECIAN TAMBIÉN EN LA IMAGEN LAS LAGUNAS DEL ESTRATO PICTÓRICO ESTUCADAS EN INTERVENCIONES ANTERIORES CON ESTUCO DE COLORES NEGRO Y TIERRA, LAS CUALES SE HAN CONSERVADO AL ESTAR ESTABLES.

Figura VII.12



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLES DE LA INTERVENCIÓN EN EL MARCO DE LA OBRA.

REALIZACIÓN DE UNA CHIRLATA PARA ENSAMBLAR CORRECTAMENTE LA ESQUINA. ENCOLADO DE LA PIEZA NUEVA.

CHIRLATEADO DEL LARGUERO

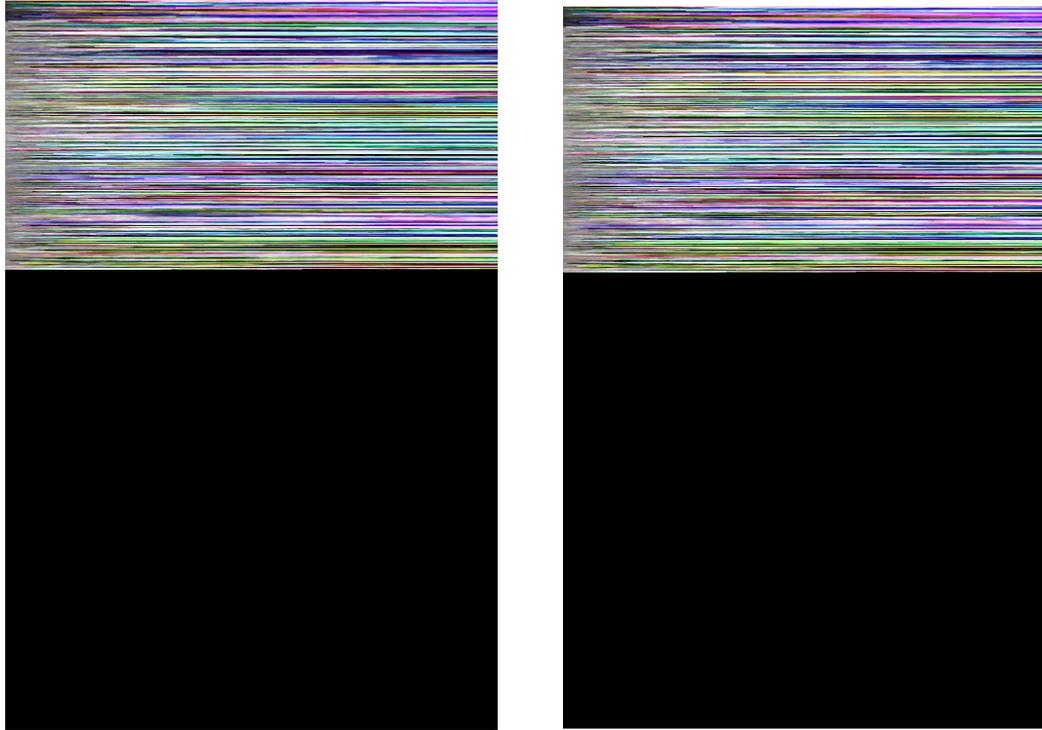
Figura VII.13



CARMEN BAHIMA DÍAZ

DETALLE DE LA FASE DE ESTUCADO.

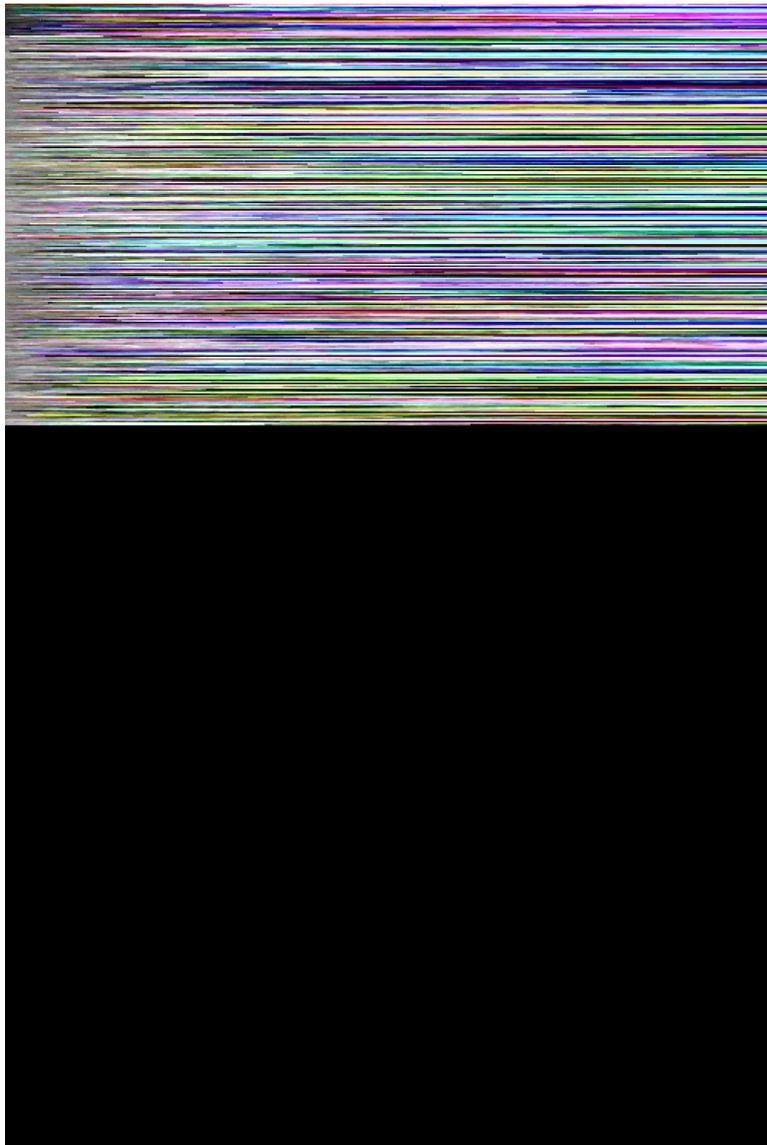
Figura VII.14



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

DETALLES DEL ESTADO FINAL

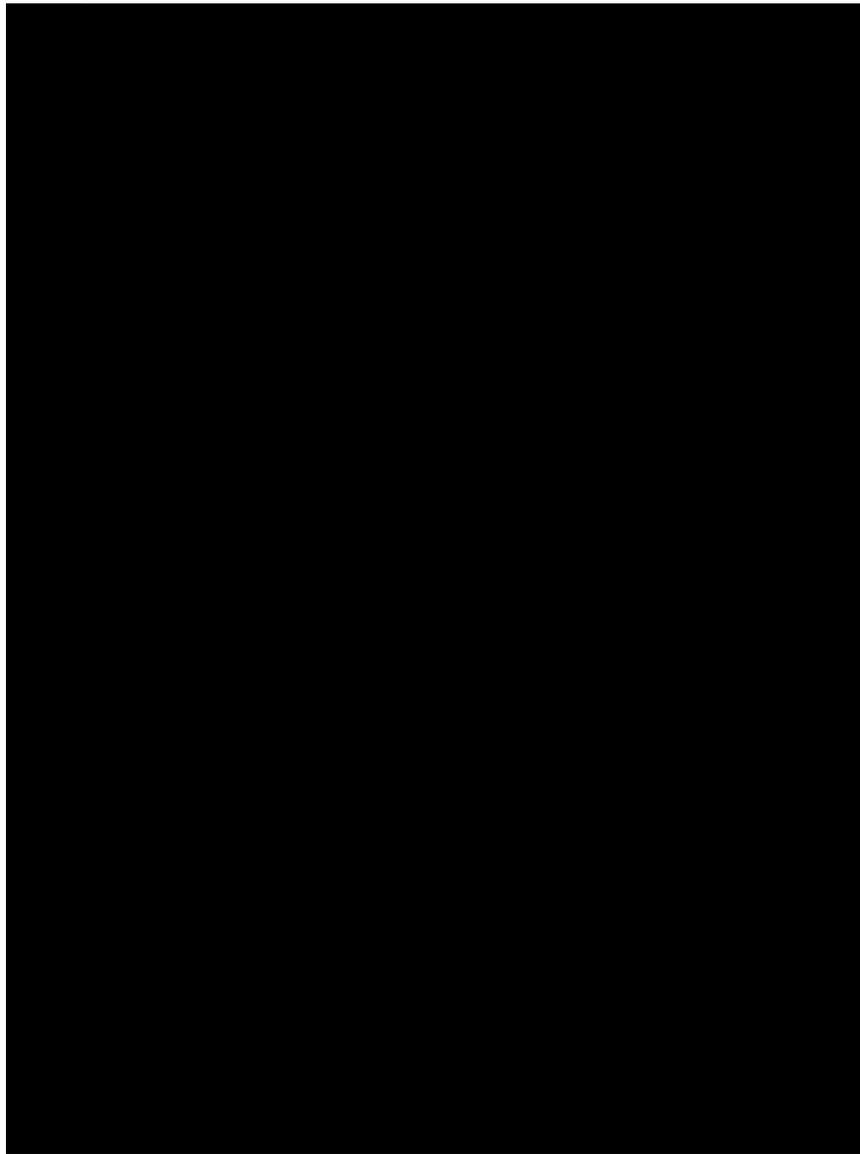
Figura VII.15



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

DETALLE DEL ESTADO FINAL

Figura VII.16



IAPH - JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID

ESTADO FINAL



## EQUIPO TÉCNICO

---

### Coordinación técnica:

**Marta García de Casasola Gómez.** Jefa del Departamento de Proyectos.

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

**María del Mar González González.** Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración.

**Reyes Ojeda Calvo.** Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

### Coordinación y redacción del Informe de Ejecución:

**Rocío Magdaleno Granja.** Técnico superior en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención. IAPH.

### Restauración del Lienzo y marco:

**Carmen Bahima Díaz.** Conservadora restauradora de Bienes Culturales.

### Estudio histórico:

**Gabriel Ferreras Romero.** Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

### Estudio Fotográfico y radiográfico:

**Eugenio Fernández Ruiz.** Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

**José Manuel Santos Madrid.** Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

### Análisis:

**Lourdes Martín García.** Jefa de Proyecto del Laboratorio de Análisis. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

**Cristina García Garrido.** Química del Laboratorio de Análisis. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

---

Sevilla, 18 de septiembre de 2020

Fdo.: Rocío Magdaleno Granja  
TÉCNICO SUPERIOR EN RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN  
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO.



**ANEXOS:**

ANEXO 1. ANÁLISIS CIENTÍFICOS

ANEXO 2. ESTUDIO HISTÓRICO

## CARACTERIZACIÓN DE CAPAS PICTÓRICAS

ALEGORÍA DE LA INSTAURACIÓN DE LA EUCARISTÍA  
(JUAN DEL CASTILLO, IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN, SEVILLA)

6 de Marzo, 2020



## PARTE I: CARACTERIZACIÓN DE FIBRAS.

### ÍNDICE

#### INTRODUCCIÓN

#### 1. IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS

##### 1.1 MATERIAL ESTUDIADO Y MÉTODOS DE ANÁLISIS

- Localización de la muestra
- Metodología

##### 1.2 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 2. CONCLUSIONES

#### EQUIPO TÉCNICO

## INTRODUCCIÓN

El pasado mes de febrero, se solicitó al Área de Laboratorios del IAPH el análisis de unas muestras de pintura y de las fibras del soporte de una pintura. La obra se trata de La Alegoría de la Instauración de la Eucaristía de Juan del Castillo (1612)

### 1. IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS

El objetivo de este análisis es identificar las fibras que forman parte del soporte de la pintura.

#### 1.1 MATERIAL ESTUDIADO Y MÉTODOS DE ANÁLISIS

Para la caracterización del soporte se recurre a un tipo de estudio que identifique las fibras en función de sus características morfológicas mediante la identificación por microscopía óptica con luz transmitida y con luz polarizada.

##### - *Localización de muestras*

**EUQCF-1.** Tejido Original

**EUQCF-2.** Tejido reentelado.

##### - *Metodología*

#### ANÁLISIS MICROSCÓPICO DE FIBRAS

Para proceder a un análisis microscópico de fibras es necesario lograr su individualización lo más completamente posible, para lo cual la muestra se ha de someter a un pre-tratamiento que dependerá del tipo de fibras y de los aditivos que pudieran estar presentes. El objetivo es eliminar las sustancias orgánicas o minerales que pueden perturbar el análisis, y destruir los enlaces que proporcionan cohesión al papel.

El desfibrado se ha de realizar modificando lo menos posible las características morfológicas y químicas de las fibras. La metodología a seguir es la siguiente:

1. Desfibrado: Se realiza un tratamiento alcalino en caliente con  $\text{Na}_2\text{CO}_3$
2. Preparación de las muestras para el análisis microscópico: A partir del papel desfibrado, se prepara una suspensión fibrosa de la cual se transfieren unos 0,5 ml al portaobjetos y se depositan una o dos gotas de agua destilada sobre las fibras.
3. Observación al microscopio óptico con luz transmitida y luz polarizada de la preparación para la determinación de las fibras.

## 1.2 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

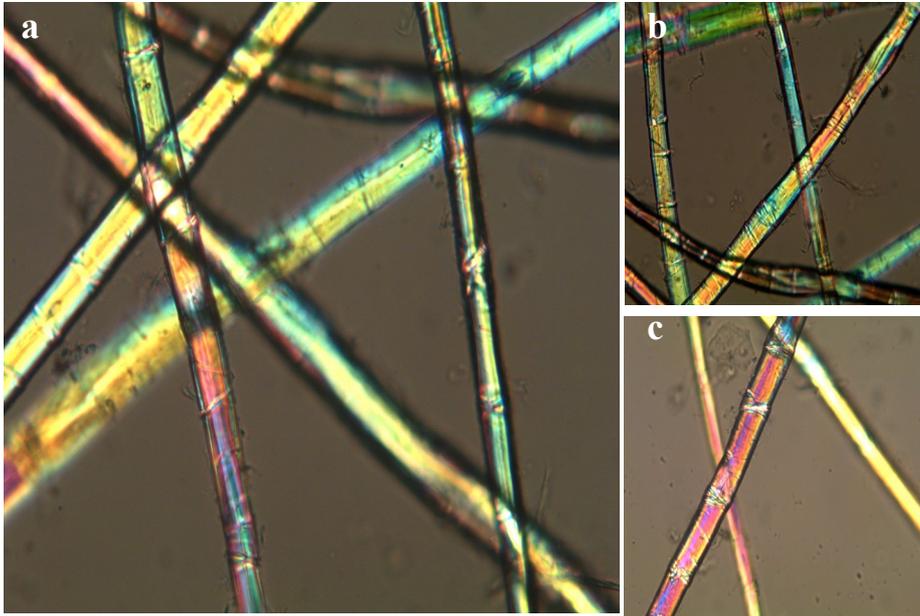


Figura 1. Fibras **EUQCF-1** de lino, Microscopio óptico con luz transmitida (polarizador, 20X (a) (b) y (c))

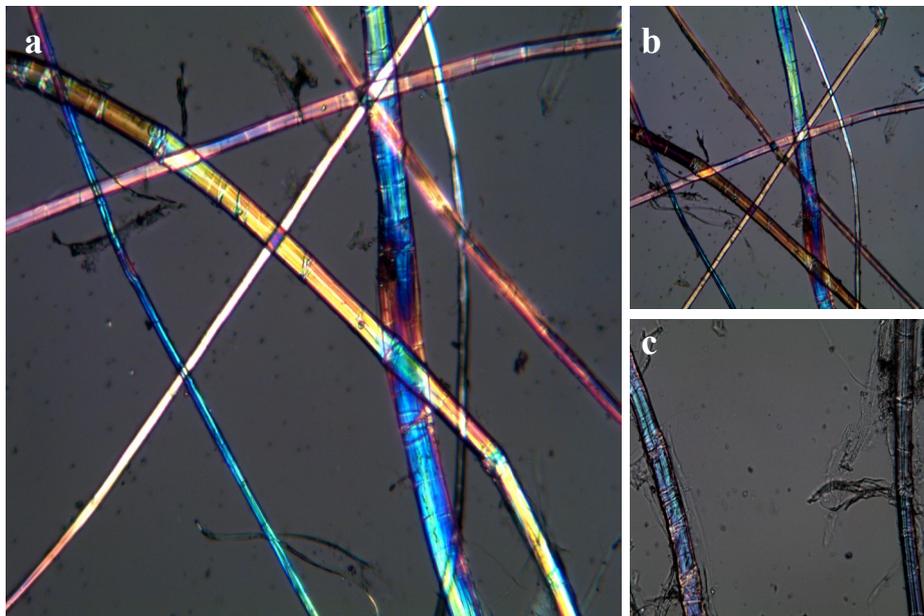


Figura 2. Fibras **EUQCF-2** de lino, microscopio óptico con luz transmitida y polarizador (10X (a) y (b), 20X(c))



## 2. CONCLUSIONES

Las fibras pertenecientes al soporte original y al reentelado son mayoritariamente de lino, identificadas mediante inspección ocular en el microscopio óptico de luz transmitida y luz polarizada.

### EQUIPO TÉCNICO

---

**Cristina García Garrido - Lourdes Martín García.** Laboratorio de Química. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

En Sevilla, 3 de Marzo de 2020



## CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES PICTÓRICOS

### ÍNDICE

#### 1. INTRODUCCIÓN

#### 2. MATERIAL Y MÉTODO

##### 2.1 Localización y descripción de las muestras

##### 2.2 Métodos de análisis

#### 3. RESULTADOS

#### 4. CONCLUSIONES

#### EQUIPO TÉCNICO



## **1. INTRODUCCIÓN**

En el siguiente trabajo se recoge los resultados obtenidos del estudio realizado en las muestras de pintura extraída por la restauradora responsable del proyecto de estudio de la obra La alegoría de la Instauración de la Eucaristía cuyo autor es Juan del Castillo (1612) y está localizada en la Iglesia de la Anunciación.

## **2. MATERIAL Y MÉTODO**

### **2. 1. Localización y descripción de las muestras**

EUQC-1: Grisácea. Zona con repintes del ángulo superior izquierdo.

EUQC-2: Blanca Rosada. Arcángel de la izquierda.

EUQC-3: Verde. Túnica de San Juan.

EUQC-4: Amarillo. Manto de San Juan.

### **2.2. Métodos de análisis**

- Examen preliminar con el microscopio estereoscópico.
- Observación al microscopio óptico con luz reflejada de las estratigrafías, con el fin de determinar la secuencia de estratos así como el espesor de los mismos.
- Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) de las estratigrafías, para la determinación de la composición elemental de los pigmentos y cargas.

### 3. RESULTADOS

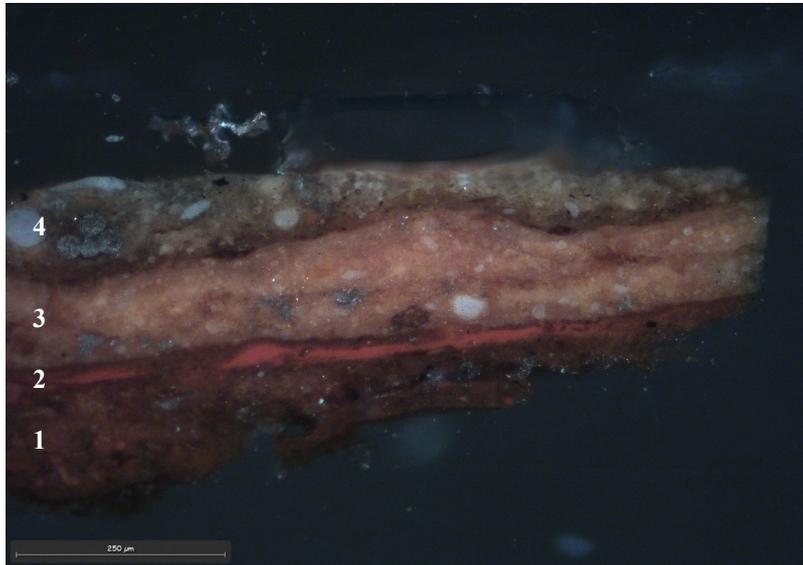


Figura 3. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-1 iluminada con luz UV (objetivo MPlan 10X/0,45).

#### **Muestra: EUQC-1**

Objetivo: MPlan 10X/0,45

Descripción: Grisácea. Zona con repintes del ángulo superior izquierdo

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color marrón terroso oscura compuesta por tierras (existencia de compuesto de plomo) con trazas de yeso, calcita, negro de carbón (animal) y cuarzo. Tiene un espesor variable entre 55 y 140  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa discontinua rojiza compuesta por tierras rojas y presencia de yeso, calcita y negro de carbón (animal). Tiene un espesor variable entre 15 y 25  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa de color rosácea compuesta por blanco de plomo, tierras rojas y trazas de cuarzo, calcita y negro de carbón (animal). Su espesor oscila entre 100 y 165  $\mu\text{m}$ .
- 4) Capa de color grisácea verdosa compuesta por blanco de plomo mezclada con tierras con presencia de trazas de cuarzo, calcita, negro de carbón (animal), algún compuesto de cobre y pirita. Tiene un espesor variable entre 65 y 200  $\mu\text{m}$ .



Figura 4. Estratigrafía de la muestra EUQC-1 (Objetivo MPlan 5X/0,45).

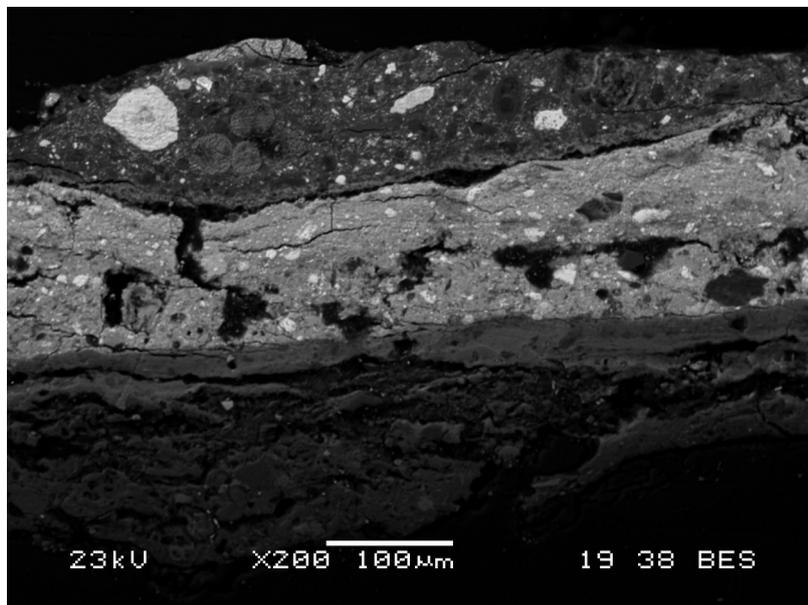


Figura 5. Imagen obtenida al microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-1 (200X).

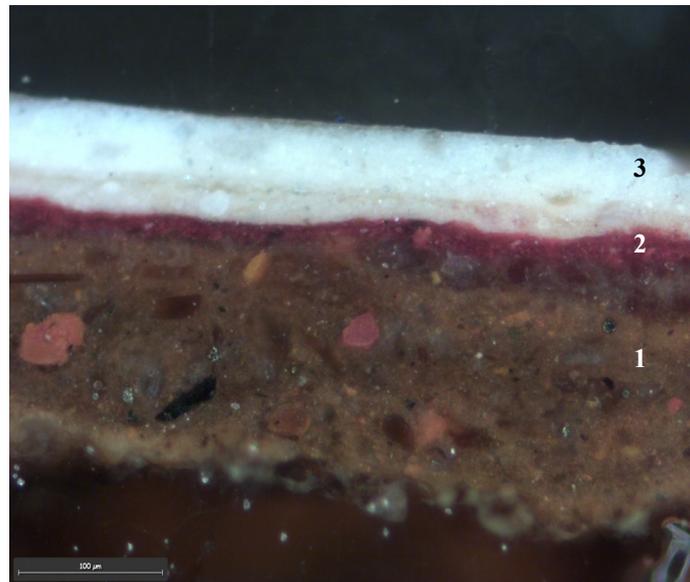


Figura 6. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-2 iluminada con luz UV (objetivo MPlan 20X/0,45).

### Muestra: EUQC-2

Objetivo: MPlan 20X/0,45

Descripción: Blanca rosácea. Arcángel de la izquierda.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color marrón terroso compuesta por compuesta por tierras con la existencia de algún compuesto de plomo y con trazas de yeso, calcita, negro de carbón (animal), pirita y cuarzo. Tiene un espesor variable entre 75 y 200  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa rojiza compuesta por tierras rojas con la existencia de trazas de yeso, calcita y cuarzo. Su espesor oscila entre 10 y 15  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa de color blanca compuesta por blanco de plomo. Esta capa presenta un espesor variable entre 45-65  $\mu\text{m}$ . Esta capa ha sufrido la fracturación de la misma tal y como se muestra en la figura 8.

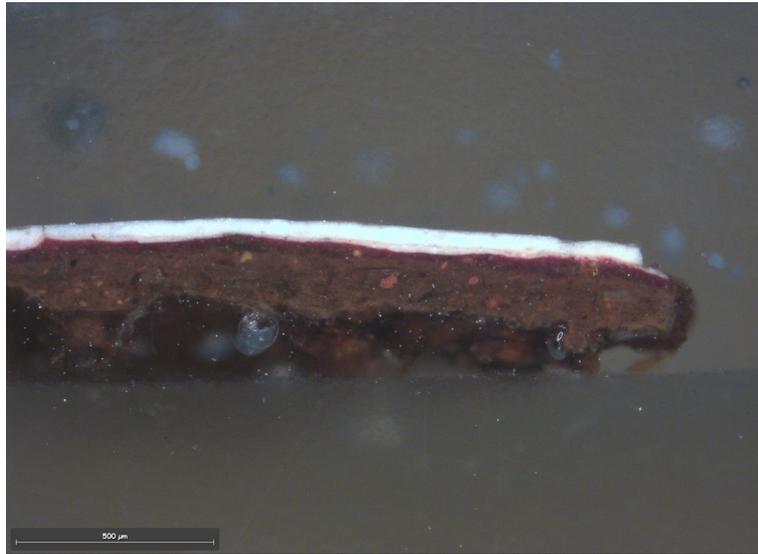


Figura 7. Estratigrafía de la muestra EUQC-2 (objetivo Mplan 10X/0,45).

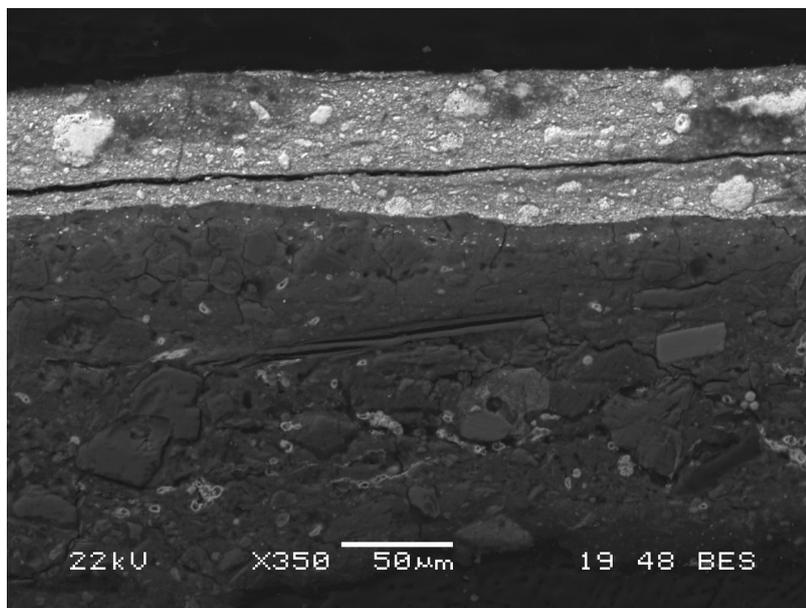


Figura 8. Imagen obtenida al microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-2 (350X).

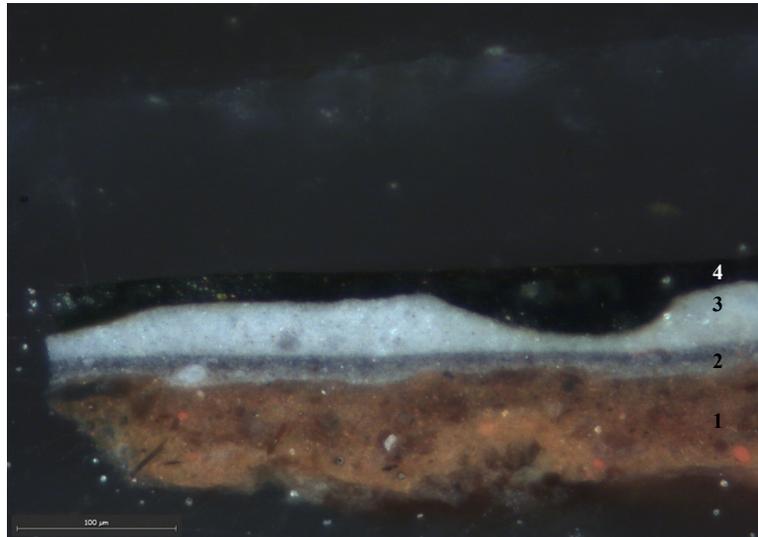


Figura 9. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-3 iluminada con luz UV (objetivo MPlan 20X/0,45).

### **Muestra: EUQC-3**

Objetivo: MPlan20X/0,45

Descripción: Verde. Túnica de San Juan.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color marrón terrosa compuesta por tierras con la existencia de compuesto de plomo con trazas de yeso, calcita, negro de carbón (animal), sombras, pirita y cuarzo. Tiene un espesor variable entre 60 y 125  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa de color grisácea clara compuesta por blanco de plomo con granos de calcita y negro de carbón (probablemente de origen vegetal). Su espesor oscila entre 15 y 25  $\mu\text{m}$ . Esta capa presenta dos tonalidades probablemente debido a la aplicación en dos capas.
- 3) Capa de color blanquecina compuesta por blanco de plomo con trazas de cobre, calcita y tierras pardas. Tiene un espesor variable entre 20-45  $\mu\text{m}$ .
- 4) Capa de color verdosa oscura compuesta por posiblemente resinato de cobre. Tiene un espesor variable entre 10-45  $\mu\text{m}$ .

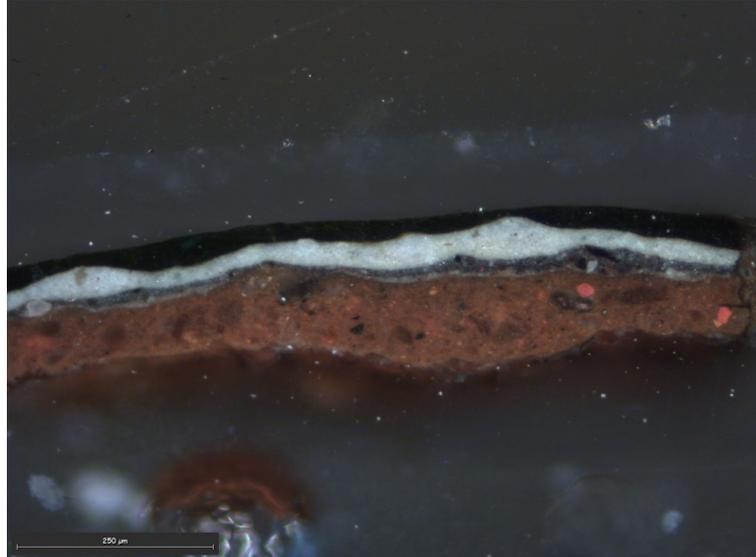


Figura 10. Estratigrafía de la muestra EUQC-3 (objetivo Mplan 10X/0,45).

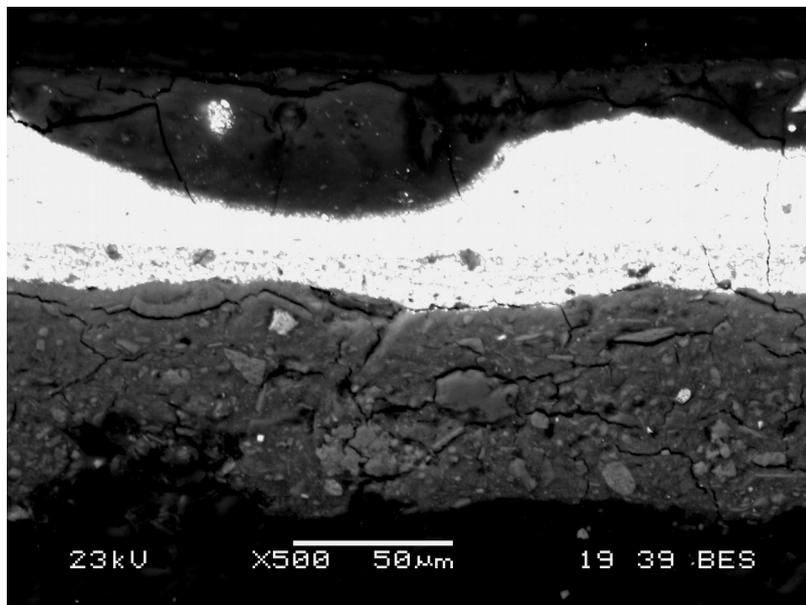


Figura 11. Imagen obtenida al microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-3.

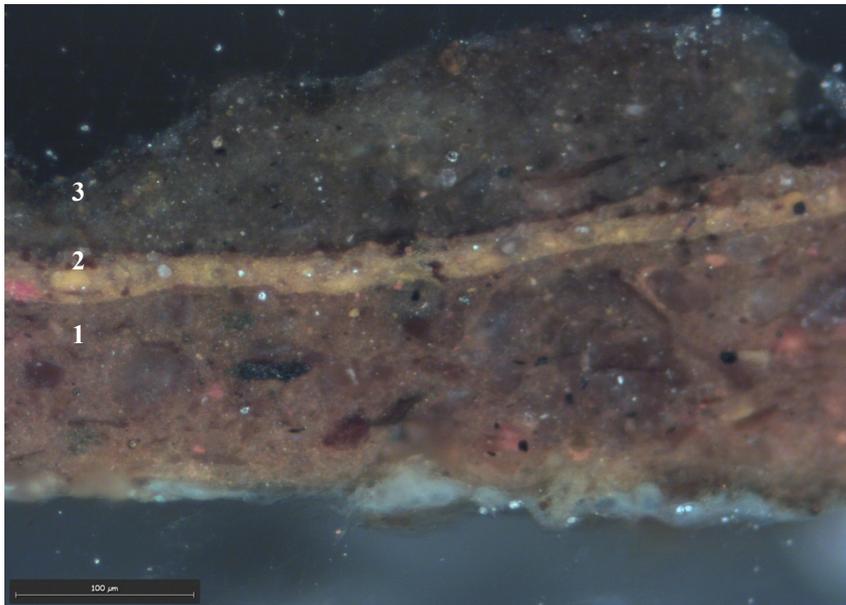


Figura 12. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-3 iluminada con luz UV (objetivo MPlan 20X/0,45).

#### **Muestra: EUQC-4**

Objetivo: MPlan 20X/0,45

Descripción: Amarillo. Manto de San Juan.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de color marrón terroso compuesta por tierras con la existencia de compuesto de plomo con trazas de yeso, calcita, sombras, pirita y cuarzo. Tiene un espesor variable entre 90 y 95  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa amarillenta con presencia de granos negros, rojos, ocre y blancos compuesta por tierras con la existencia de blanco de plomo, sombras, amarillo de plomo y estaño y trazas de yeso y calcita. Tiene un espesor variable entre 10 y 25  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa de color marrón oscura compuesta por tierras, blanco de plomo con la existencia de trazas de sombras, calcita, yeso, cuarzo, negro de carbón (animal), bermellón y amarillo de plomo y estaño. Tiene un espesor variable entre 50-115  $\mu\text{m}$ .

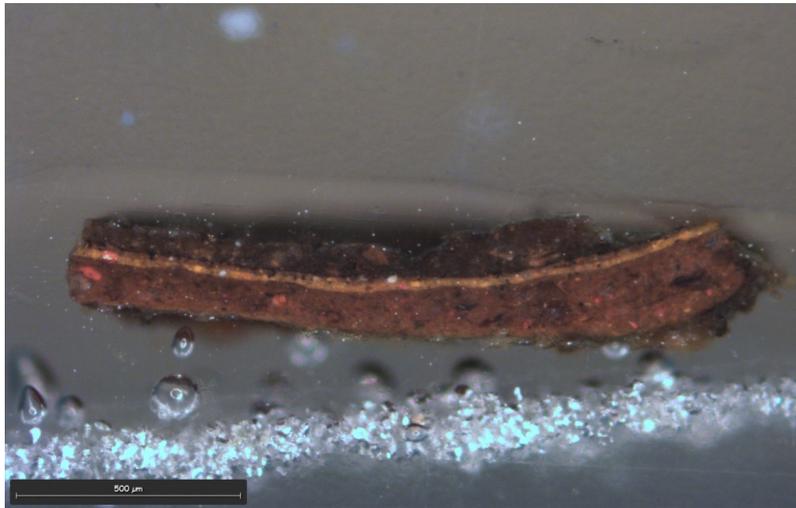


Figura 13. Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra analizada **EUQC-4** iluminada con luz UV (objetivo MPlan 20X/0,45).

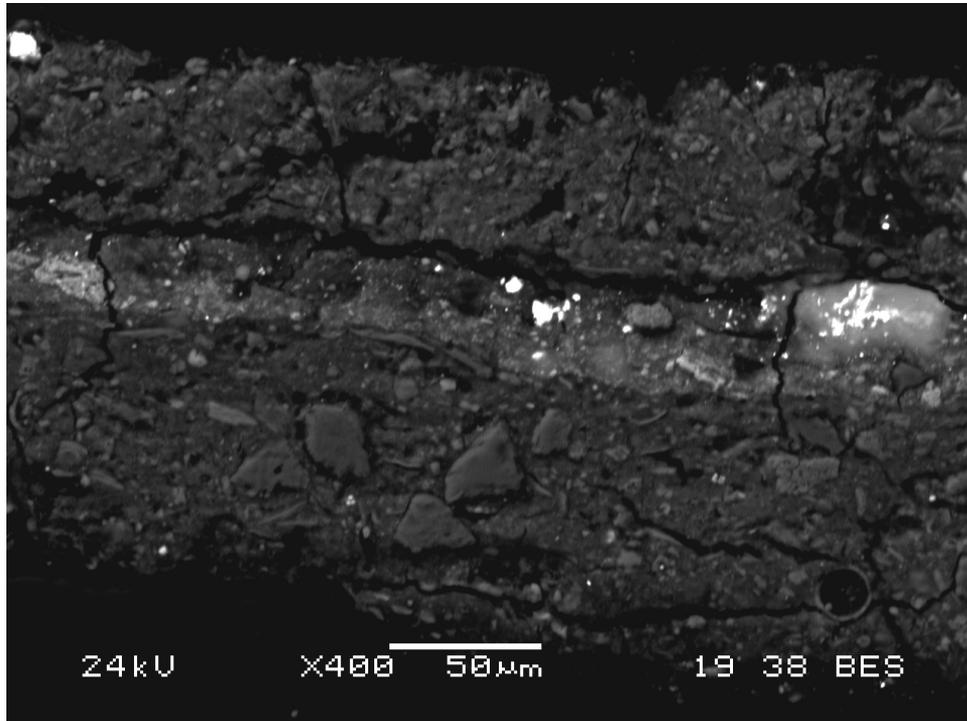


Figura 14. Imagen obtenida al microscopio electrónico de barrido de la sección transversal de la micromuestra analizada EUQC-3.

#### 4. CONCLUSIONES

En el estudio de pigmentos se ha observado una capa de color marrón terrosa (posiblemente la capa de impramación) en la que su composición predominante son las tierras con un compuesto de plomo (probablemente blanco de plomo) típica de la preparación para pinturas al óleo y con la existencia de trazas de yeso, calcita, cuarzo, pirita así como negro de carbón, en dos de las muestras en esta capa de preparación también se han encontrado trazas de sombras.

De modo general el estudio microscópico de las micromuestras extrae como información principal que las cuatro micromuestras tomadas tienen una composición similar en esta capa de preparación.

Respecto a los pigmentos blancos se han identificado el uso de blanco de plomo por el autor de la obra así como el empleo de tierras rojas mezclados con compuesto de plomo (probablemente blanco de plomo) en los pigmentos rojos analizados. Con respecto al pigmento verdoso oscuro utilizado por el autor de la obra corresponde a una identificación de cobre (Cu) correspondiente al uso de la veladura de resinato de cobre muy probablemente. Se identifica amarillo de plomo y estaño en los pigmentos amarillos analizados en la obra.

En referencia a algún dato histórico, se sabe según referencias bibliográficas que el uso de la veladura de resinato de cobre se sitúa a partir de finales del siglo XIX, así como que el uso del amarillo de plomo y estaño también conocido como Amarillo de Nápoles se extendió desde el s. XIII hasta 1750, que confirman la identificación de estos compuestos químicos en las muestras analizadas según la fecha de la obra en 1612.

En resumen, los pigmentos identificados en la pintura han sido los siguientes:

- Blancos: blanco de plomo.
- Rojos: tierras, bermellón (escaso)
- Pardos: sombras
- Amarillos: Amarillo de plomo y estaño
- Verde: veladura de resinato de cobre
- Negros: Negro de carbón (origen animal y vegetal)

## EQUIPO TÉCNICO

---

**Cristina García Garrido - Lourdes Martín García** -. Laboratorio Química. Centro de Inmuebles, obras e infraestructuras. IAPH.

Sevilla, 06 de Marzo de 2020



Cristina García

# Estudio histórico y de valores culturales

“Alegoría de la Institución de la Eucaristía”

Juan del Castillo. 1612.

Iglesia de la Anunciación de la Universidad de Sevilla.

Junio, 2020



## I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 2018\_60\_P

1. CLASIFICACIÓN. Incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.
2. DENOMINACIÓN: “ALEGORÍA DE LA INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA” .
3. Localización
  - 3.1. Provincia: Sevilla.
  - 3.2. Municipio: Sevilla.
  - 3.3. Inmueble de ubicación actual: Iglesia de la Anunciación de la Universidad de Sevilla. Calle Laraña, 41002 Sevilla.
  - 3.4. Ubicación en el inmueble: Muro de la nave del Evangelio.

## 4. IDENTIFICACIÓN

- 4.1. Tipología: Pintura.
- 4.2. Estilo: Barroco.
- 4.3. Adscripción cronológica / Datación: Primer tercio del siglo XVII, (1612).
- 4.4. Autoría: Juan del Castillo (1592-3 – 1658)
- 4.5. Materiales: Óleo sobre lienzo.
- 4.6. Técnicas: Pintado al óleo.
- 4.7. Medidas: 247 cm x 176,5 cm ( h x a ).
- 4.8. Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación: Fechado en el ángulo inferior izquierdo: “año 1612”.

## 5. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

Se representa una composición centrada por la figura del Señor, detrás de una mesa de altar y se dispone



a instituir el Sacramento de la Eucaristía, bendiciendo su sangre depositada en un cáliz y su cuerpo representado en la Sagrada Forma. En los laterales aparecen arrodillados, a la derecha San Juan Evangelista y a la izquierda San Ignacio de Loyola. San Juan muestra en sus manos un libro, el de su propio Evangelio, en el que está escribiendo las palabras que Jesús pronunció en la consagración: “Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere es potus”, como testigo presencial que fue de tan trascendental momento. A su izquierda San Ignacio de Loyola dirigiendo su mirada al espectador e introduciéndole con su gesto hacia la figura de Cristo, al señalarlo como protagonista de la escena.

## 6. USO / ACTIVIDAD:

6.1. Uso / actividad actual: Decorativo y doctrinal más que devocional o cultural.

## 7. Datos históricos

7.1. Origen e hitos históricos: Se realizó en el año 1612.

## 8. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

8.1. Estado de protección: Incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

9. VALORACIÓN CULTURAL: Histórica, artística e iconográfica.



## II. HISTORIA DEL BIEN MUEBLE.

### 1. ORIGEN DE LA OBRA.

El origen de este lienzo fue probablemente un encargo para presidir la capilla de la Congregación del Santísimo Sacramento que la Compañía de Jesús poseía en la antigua Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, hoy iglesia de la Anunciación o Encarnación. A dicha congregación perteneció Juan del Castillo a partir de 1611, por lo que no resulta extraño que dicha comunidad le encargara un cuadro destinado a presidir la capilla.

### 2. CAMBIOS DE UBICACIÓN/ PROPIEDAD.

El cuadro de la Alegoría de la institución de la Eucaristía estuvo en la capilla de la Congregación del Santísimo Sacramento dentro del edificio de la Casa principal de los jesuitas en Sevilla. Con la desamortización de Carlos III este cuadro pasó a propiedad del Estado Español y en la actualidad es propiedad de la Universidad de Sevilla. Su ubicación actual es en el muro del Evangelio de dicha iglesia, a varios metros de altura. Aunque hace pocos años se encontraba en la Facultad de Derecho de la universidad hispalense.

### 3. RESTAURACIONES/MODIFICACIONES.

La pintura ha debido tener varias intervenciones anteriores, aunque se puede apreciar una intervención muy reciente sobre los años 80 del siglo XX, debido a los materiales empleados, como el nuevo bastidor y tela del reentelado. (ver apartado B.2)

### 4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En el lienzo se representa el instante en que Cristo instauro el Sacramento de la Eucaristía, al bendecir el cáliz con su sangre y su cuerpo por medio de la Sagrada Forma, pero no en la Última Cena, sino que la escena se extrapola en el tiempo contando no solo con la presencia de San Juan Evangelista como testigo del hecho en la Última Cena, sino también con la de San Ignacio de Loyola, personaje extemporáneo en testimonio del interés por la eucaristía del fundador de la Compañía de Jesús. La frase que aparece en el documento que escribe San Juan en un pliego, pertenece a su evangelio, capítulo 6, versículo 56-57.

La parte superior está presidida por un resplandeciente rompimiento de gloria y centrada por la figura del Padre Eterno y del Espíritu Santo; les rodean ángeles que arrojan flores sobre la figura de Cristo y que caen también sobre el blanco mantel que cubre la mesa.

### 5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y ESTILÍSTICO/ ESTUDIO COMPARATIVO.

Por su morfología es un cuadro de medianas dimensiones ( 245 x 170 cm h x a), realizado al óleo sobre un textil de sarga y reentelado posteriormente con un tejido tipo tafetán.



En la parte superior del lienzo se representa “un rompimiento de gloria”, donde aparece en su zona central Dios Padre en actitud de bendecir con la mano derecha, el acto que está presenciando y sosteniendo en su mano izquierda la bola del mundo. A ambos lados unas parejas de ángeles con canastas de flores sobres sus cabezas, arrojan a la mesa eucarística rosas, jazmines y otras especies vegetales. También en este rompimiento de gloria se representa la figura del Espíritu Santo en forma de paloma blanca y sobre un círculo azul, a su lado, unos ángeles mancebos a modo de serafines orantes y en todo su alrededor una serie de querubines en distintas actitudes y movimiento.

En el plano terrenal este lienzo presenta una clara y ordenada composición, en la que la simetría impone la distribución de las tres figuras que se representan. La escena está presidida en su centro por la figura de Jesucristo, sentado tras una mesa con mantel blanco impoluto y flores desperdigadas en cuyo centro aparece un cáliz estilo manierista y la Sagrada Forma sostenida por la mano izquierda de Cristo, vestido con túnica roja y mantolín azul y bendiciendo con la mano derecha.

En el lado derecho aparece arrodillado, en actitud de escribir San Juan Evangelista, vestido con túnica verde y manto dorado y mirando al espectador, quien sostiene un pliego con la siguiente inscripción: “caro mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus”. En el lado izquierdo aparece también de rodillas y mirando al espectador San Ignacio de Loyola vestido con sotana y manteo negro, hábito de la Compañía de Jesús, sobre ambas cabezas se representan halos dorados de santidad.

La composición en general del lienzo presenta dos espacios claramente definidos, uno terrenal y otro celestial, con una verticalidad muy marcada en el plano terrenal, mientras que en la zona superior el rompimiento de gloria está formado por varias diagonales que marcan los ángeles y una vertical con Dios padre, el Espíritu Santo y Cristo.

En la zona inferior destaca una alfombra española, de las denominadas de Alcarrás, y la mesa está revestida con un tapete de color verde oscuro con un galón dorado, sobre éste un mantel blanco impoluto con un remate con pasamano o encaje de hilo blanco tipo punta de randa, característico de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.

El color en el cuadro es muy rico y contrastado, aunque el pintor haya utilizado una capa de preparación oscura, la gran gama de colores puros que utiliza, como el rojo de la túnica o el azul del manto de Cristo, o amarillos en el rompimiento de Gloria, dan a la obra un colorido vivo, cuidado y armonioso en sus tonos, tanto cálidos y como fríos. Las pinceladas son enérgicas, vibrantes y equilibradas.

La luz que presenta el lienzo viene proyectada de frente creando un juego de luces y sombras que hacen vibrar la obra.

Existe en el lienzo un dibujo de gran precisión y soltura en los detalles de los rostros e indumentarias y es muy probable que se inspirara en grabados de la época, ya que los pintores de ese momento conocían grabados de la escuela flamenca y otra fuente iconográfica de inspiración fueron los textos del *Flos sanctorum* de Villegas.

Las características estilísticas que presenta esta obra de mediano formato refleja en sus personajes



pintados, un sentido de expresión vitalista y dinámico que, salvo en Roelas, no había aparecido antes en la pintura sevillana de la primera década del siglo XVII, en donde predominaba el tardo manierismo del pintor y tratadista Francisco Pacheco. Durante los primeros años de este siglo, se advierte en el seno de la pintura sevillana una clara confluencia entre dos tendencias pictóricas: una de ellas, el manierismo, de carácter retardatario que arrastraba fórmulas antiguas y estereotipadas, heredadas de finales del siglo XVI, cuyo máximo representante era el suegro de Diego Velázquez, Pacheco; y la otra tendencia, en la que se puede encuadrar esta obra de Juan del Castillo, es el naturalismo del primer barroco que alumbró rasgos originales de modernidad en aquella época, que vendría a imponer en la pintura un lenguaje más auténtico de los nuevos tiempos.

Entre estos dos conceptos enfrentados que representan lo antiguo y lo moderno se destacaron dos pintores fundamentales: Francisco Pacheco, por lo establecido y retardatario, y Juan de Roelas, artista que supo romper los fríos esquemas creativos empleados por los predecesores e introdujo en la pintura el movimiento, la vitalidad, el sentimiento y la observación de la realidad. Otros artistas de esta generación como Juan de Uceda, Francisco Varela, Pablo Legot, Sánchez Cotán y Jerónimo Ramírez, se movieron entre ambas tendencias, apoyándose en la primera, durante una primera etapa de formación y creatividad, pero desembocando finalmente todos en lo que sería el lenguaje moderno del siglo XVII, el naturalismo barroco entre el que se encuentra Juan del Castillo siendo esta obra la primera obra documentada de este autor.

Supo configurar en su pintura amabilidad expresiva especialmente a través de los rostros, y dar al mismo tiempo un sentido de popularidad vitalista que se integran en sus composiciones. Lo que pone de manifiesto que es el precedente del arte de Bartolomé Esteban Murillo, por lo que hay sobradas razones para pensar que fue su maestro.

## 6. PUESTA EN VALOR.

Para el estudio histórico-artístico de esta obra se ha profundizado, tanto en el conocimiento de otras obras pictóricas de Juan del Castillo firmadas o autógrafas como en las documentadas por textos de archivo. Así mismo, ha sido importante como por medio de las restauraciones y modificaciones recientes de obras de este autor, como ésta recientemente restaurada en el IAPH, se ha podido apreciar mucho mejor las características propias de este artista tanto morfológicas como estilísticas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, D. Juan de Roelas. Aportaciones para su estudio. Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo I. Madrid, 1925.
- García Gutiérrez, P.F. y Martínez Carbajo, A.F. Iglesias de Sevilla. Ed. El Avapiés. Madrid, 1994.
- Gestoso y Pérez, José (1909). Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, T. III Sevilla: Oficina Tipográfica La Andalucía Moderna.
- Malo Lara, L. Juan del Castillo pintor en la Sevilla del siglo XVII. Arte hispalense .Sevilla, 2017.
- Réau, Louis (1997). Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O. Tomo 2. Madrid: ediciones del Serbal.
- Valdivieso, Enrique. Historia de la Pintura Sevillana: siglos XIII al XX. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1992.
- Valdivieso, Enrique. Pintura Barroca Sevillana. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 2003.



### III. VALORACIÓN CULTURAL

La realización de un Proyecto de Conservación-Restauración en el lienzo “Alegoría de la institución de la Eucaristía”, ha supuesto un avance en su conocimiento, tanto desde el punto de vista de su materialidad y técnica pictórica como desde su estudio histórico-artístico y autoría mediante la aplicación de una metodología científica y documental de recuperación de la obra pictórica en general.

Los valores culturales que posee el lienzo están basados, tanto en evaluaciones histórico-artísticas, relativas especialmente a su atribución o autoría, a su creatividad, materialidad, iconografía, como a evaluaciones científico-técnicas. Entre ellos destacamos:

- Valor histórico. La crítica especializada reconoce esta obra como la primera obra documentada de Juan del Castillo en 1612, y perteneciente a la Congregación Eucarística que tenían los jesuitas en su Casa Profesa de Sevilla.
- Valor artístico. La obra pictórica posee unas características morfológicas y estilísticas que se pueden relacionar con el primer naturalismo barroco y precedente del arte de Murillo del cual fue su maestro.
- Valor iconográfico. Por ser una representación poco frecuente en la iconografía de San Ignacio de Loyola.



## Equipo técnico

### Coordinación técnica

Reyes Ojeda Calvo, Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos.

### Estudio del bien y sus valores

Gabriel Ferreras Romero. Técnico del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos.

Sevilla, junio 2020

Fdo.: Gabriel Ferreras Romero