

➔ Proyectos

Investigación y tratamiento del lienzo *El convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo*

Amalia Cansino Cansino, Gabriel Ferreras Romero y Lourdes Martín García
Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El proyecto de conservación-restauración del lienzo de gran formato denominado *El Convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo* del pintor Miguel Manrique, fechado en 1642, propiedad en la actualidad de la Catedral de Málaga, se enmarca dentro de las actividades de investigación, análisis y tratamiento que coordina el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

Esta actuación, de gran complejidad debido a las dimensiones de la obra, su estado de conservación y los problemas derivados de su modo de ubicación, ha tenido como objetivo la puesta en valor de un bien cultural de indudable valor histórico-artístico, considerado la obra pictórica más significativa del barroco malagueño.

Palabras clave

Catedral de Málaga | Centro de Intervención | El Convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo | Instituto Andaluz del patrimonio Histórico | Intervención | Investigación | Lienzo | Manrique, Miguel | Óleo | Pinturas | 1642



⦿ El Convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo. Estado final / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



⦿ Detalle de la composición / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

ESTUDIO HISTÓRICO

La historiografía sobre el autor del lienzo objeto de investigación e intervención Miguel Manrique Esmerado, también llamado Miguel de Amberes o el Flamenco, describe que el pintor nació en Flandes entre 1602 y 1604, siendo hijo del capitán Juan Mateos Manrique, que llegaría a ser teniente coronel de caballería de los tercios españoles en Flandes, y de Ana Lambert, sencilla mujer de la ciudad de La Marche, en la actual Luxemburgo.

Por su estilo, y aunque no hay documentación que lo acredite, se cree que Miguel Manrique estuvo en el importante taller de Peter Paul Rubens en Amberes, donde es probable que realizara sus primeros estudios pictóricos y conociera también la obra de sus discípulos, sobre todo los retratos de Anthonis van Dyck. Posteriormente marchó a Génova, donde trabajó bajo la dirección de los artistas italianos Juan Andrea Ferrari y de Cornelius de Waal.

Hacia 1635-1636 se encuentra trabajando en Málaga, en varios encargos pictóricos para numerosas órdenes religiosas, parroquias y particulares.

En esta tercera década del siglo XVII estaban activos en Málaga los pintores Juan Ramírez de la Fuente y Miguel Manrique. El primero plantea un lenguaje pictórico más en la línea tradicional de las escuelas madrileña y sevillana de enlace con el tradicionalismo tenebrista y con el naturalismo de lo zurbaranesco.

Sin embargo, Manrique aporta renovación y calidad al panorama pictórico malagueño del segundo tercio del seiscientos por sus influencias flamencas e italianas. De su biografía se sabe que el día 20 de septiembre de 1643 casó con Juana Guzmán, natural de Vélez, con la que tuvo dos hijos, uno de los cuales nació ciego.

Ejerció como maestro del pintor Juan Niño de Guevara (1632-1698), quien llenaría el considerable vacío pictórico de la segunda mitad del siglo XVII en Málaga, aunque después marchó a Granada como discípulo de Alonso Cano, quien le influyó en su estilo, aunque nunca abandonó la raíz flamenca de su primer maestro.

La actividad en el arte de la pintura de Manrique debió ser muy amplia por el gran número de cuadros que produjo, como se demuestra en su testamento. Fue enterrado el día 11 de mayo de 1647 en la iglesia del Convento de San Agustín de Málaga.

El lienzo denominado *El convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo* se pintó para que presidiera el refectorio del Convento de la Virgen de la Victoria de la comunidad de frailes mínimos de San Francisco de Paula de Málaga.

El origen del encargo se desconoce aunque, según la tradición oral, probablemente lo encargó hacia el año 1642 el futuro conde de Mollina,

Probable autorretrato de Miguel Manrique / JOSÉ MANUEL SANTOS, IAPH



Según la tradición oral, el mecenas conde de Molina encargó la obra, quien tuvo el capricho de retratarse en la figura que representa a Simón el Fariseo

gran mecenas de la comunidad, quien tuvo el capricho de retratarse en la figura que representa a Simón el Fariseo. También los propios frailes mínimos pudieron patrocinar el lienzo.

El primero que lo cita en el comedor del convento es Antonio Ponz en sus libros de *Viage de España* del año 1794, que lo vio y lo descubrió personalmente (PONZ, 1794: 787-788).

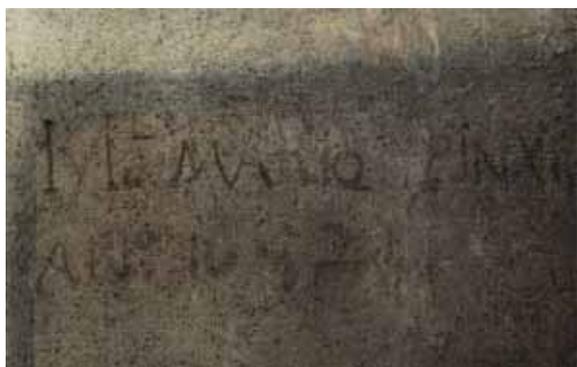
Tras la publicación del Real Decreto de expropiación de bienes pertenecientes a las comunidades religiosas disueltas (Desamortización de Mendizábal) el convento se cierra y el gran lienzo se traslada a la Capilla de San Julián del crucero de la Catedral, por orden del Gobernador Civil don Melchor Ordóñez, según Bolea y Sintás en 1835 (BOLEA Y SINTAS, 1894: 277). Sin embargo, el padre Llorden piensa que el movimiento de la obra se produjo en 1839 (LLORDEN, 1960: 145) y Amador de los Ríos sitúa su traslado en 1845 (AMADOR DE LOS RÍOS, 1907: 205).

El cuadro a través de su historia material ha tenido que ser intervenido en varias ocasiones, existiendo sólo una documentada, que se llevó a cabo en 1945 en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

Su iconografía narra el pasaje evangélico de la vida de Jesús en casa de Simón el Fariseo. De acuerdo con el relato de San Lucas (Lc 7, 36-39; 44-50) durante el convite que Simón el Fariseo le ofrece a Jesús, una mujer arrepentida entra en su casa, se acerca a Cristo y derrama perfume sobre sus pies. Llorando comenzó a bañarlos con sus lágrimas y a secarlos con sus cabellos, mientras se los besaba y se los ungía con perfume. Los comensales, sabiendo que la mujer era una pecadora, se callan y Simón se indigna y piensa en su interior: "¡Si Jesús supiera quién es esta mujer...!". Cristo conoce los pensamientos secretos y se convierte en defensor de la mujer arrepentida, poniendo en comparación lo que ella hace por agradecerle con la falta de hospitalidad del Fariseo con Jesús. "¿Ves a esta mujer? dice Jesús a Simón. Entré en tu casa y no me has dado agua con que lavar mis pies, pero ella los ha bañado con sus lágrimas y secado con sus cabellos. Tú no me has dado el ósculo de la paz; pero ésta, desde que llegó no ha cesado de besar mis pies. Tú no has ungido con óleo mi cabeza, y ésta ha derramado perfumes sobre mis pies. Por todo lo cual, te digo que son perdonados sus muchos pecados, porque también ha amado mucho. Luego se dirigió a la mujer y le dijo: Perdonados te son tus pecados, tu fe te ha salvado; vete en paz".

Esta escena es recogida por los cuatro evangelistas, pero con numerosas divergencias: no se ponen de acuerdo con el sitio, ni en las fechas, ni si es la Magdalena o una mujer anónima, ni sobre la forma en que ésta unge a Jesús, ni tampoco acerca del nombre de quien protesta y de la respuesta que Jesús dio.

Según los evangelios sinópticos, la unción de la Magdalena tuvo lugar en Betania, en casa de Simón el Leproso o el Fariseo. Pero de acuerdo



Firma y fecha del autor / JOSÉ MANUEL SANTOS, IAPH





📍 Infraestructura del Taller de Pintura para grandes formatos / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

Los lienzos de grandes proporciones sufren doblemente, ya que a los deterioros habituales hay que añadir los derivados de las dificultades de movilidad y almacenaje

con el evangelio de San Juan, ocurrió en casa de Marta y María, inmediatamente después de la resurrección de su hermano Lázaro.

Según Lucas, la mujer que ungió a Jesús era una pecadora anónima. Pero Juan asegura que se trató de la hermana de Lázaro y Marta, María la de Betania.

Mateo y Marcos pretenden que ella echó el perfume sobre la cabeza de Cristo; Lucas y Juan que ungió sus pies.

Por su morfología y estilo, la obra pictórica de Manrique está inspirada directamente en su homónima de Peter Paul Rubens con la colaboración de Anthonis van Dyck (1620) y conservada en la actualidad en el museo de El Hermitage de San Petesburgo. Sin embargo, otros investigadores piensan que pudo inspirarse directamente en el grabado de Miguel Natalis, grabador de la ciudad de Lieja (1610-1668) y probable colaborador y seguidor en el taller de Rubens.

Manrique introduce modificaciones respecto al lienzo original, ampliando la composición en los extremos, y respecto a la obra gráfica de Natalis, no invierte la composición, como sí ocurre en el grabado de este autor.

El pintor añade personajes en los extremos y ensancha la escena, probablemente con el objeto de completar el espacio destinado para su ubicación primitiva, el muro del fondo del refectorio del Convento de la Victoria de los monjes mínimos. De esta manera la obra no solo gana en dimensiones, sino también en perspectiva.

La composición general del lienzo se presenta de forma horizontal a través de la introducción de nuevas figuras, especialmente en los laterales y utilizando un marco arquitectónico a base de columnas salomónicas de inspiración italiana. Estas figuras de creación propia son las que presentan mejor calidad, tanto en el dibujo como en el color, por su diversidad de matices. Para dotar de profundidad a la escena el pintor sitúa a los personajes en una amplia estancia y los agrupa atendiendo a su condición, destacando en un primer plano a Jesús y la pecadora, como escena principal, mientras el resto de los personajes, discípulos, fariseos y sirvientes, son agrupados en otros planos.

Los invitados al convite se distribuyen alrededor de una mesa, y se pueden dividir en dos partes: a la izquierda de la mesa, fariseos y criados; a la derecha, los apóstoles junto a Jesús y la mujer arrepentida.

Además, la pintura goza de una gran riqueza ornamental a base de suntuosas y anacrónicas indumentarias, lujosos objetos y enseres domésticos y rica decoración ornamental y arquitectónica.

El estilo de Manrique representa la introducción en el panorama pictórico malagueño no sólo de la corriente barroca flamenca, sino también del desarrollo colorista de la escuela veneciana de Tiziano y Tintoretto.

En esta obra el pintor expresa con refinamiento y cierta soltura el arte con vigor, grandilocuencia y suntuosidad del barroco flamenco de Rubens, también insiste en una sonora luminosidad de colores, donde se aprecia su relación con la pintura veneciana. Y sigue con la precisión de los contornos marcados por el dibujo y las sombras del naturalismo de clara tradición en la pintura española.

En conclusión, se trata de una obra autógrafa, firmada y fechada por el pintor Miguel Manrique hacia 1642, como se aprecia en el plinto de la columna de la derecha y señala con la mano el personaje del turbante de la derecha. Además, existen documentos textuales en el Archivo de Protocolos Notariales de Málaga, transcritos por el padre Llorden, que confirman la presencia del artista en esta ciudad desde aproximadamente 1635 hasta su muerte acaecida en 1647.

Asimismo, por su estilo es claramente una obra de inspiración rubensiana, con influencias ya asimiladas por Rubens de la escuela veneciana y conservando la dureza de los contornos del dibujo de tradición española.

Y por último, por los materiales empleados, como la capa de preparación de color pardo terroso del lienzo, y otra capa de color gris claro superpuesta a ésta, materiales propios utilizados en la escuela española, ya que la escuela flamenca utiliza una capa de preparación blanca para dotar a sus obras de una mayor luminosidad y brillantez a sus colores como empleaba Rubens en sus lienzos.

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

El primer contacto con la obra se produjo en diciembre de 2000 a raíz de la solicitud de *un Informe preliminar del estado de conservación, propuesta de examen y tratamiento* por el Cabildo Catedral de Málaga. Para su redacción, técnicos del Centro de Intervención del IAPH se desplazaron a Málaga a fin de realizar el estudio visual y la documentación fotográfica inicial. En este primer informe quedaron recogidos los datos básicos históricos y técnicos, así como el resultado de una aproximación al estado de conservación de la obra y a la propuesta de tratamiento.

En julio de 2001 la obra fue trasladada desde la Catedral de Málaga a las dependencias del Centro de Intervención del IAPH sin marco ni bastidor y enrollada sobre un rulo para facilitar el transporte. Para ello, el lienzo fue desclavado del bastidor y se desmontaron las tablas machihembradas que llevaba incorporadas al reverso.



➤ Intervención de restauración realizada en la década del 35 al 45 del siglo XX / ARCHIVO MAS

Antes de comenzar el trabajo de conservación-restauración, el lienzo se desplegó en el laboratorio de técnicas de examen para la realización de la documentación gráfica del estado de conservación inicial. Posteriormente, la obra fue de nuevo envuelta en el rulo para su traslado al Taller de Pintura, donde se procedió al tratamiento de desisectación mediante atmósfera controlada de gas inerte. Con posterioridad a este traslado todas las técnicas de examen fueron realizadas in situ, debido a los problemas de movilidad que originaba su formato.

DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

SopORTE

El *Convite del Fariseo* es una obra de grandes dimensiones pintada sobre un tejido de lino muy fino construido en una armadura de tafetán simple, con una densidad por cm² de 15 hilos de trama por 15 hilos de urdimbre, cuyos hilos están compuestos por numerosos cabos y torcidos en "Z". El soporte está constituido por cuatro paños cosidos entre sí; por lo tanto, la obra consta de tres costuras. Los lienzos central e inferior son de una sola pieza y están situados en sentido horizontal, y el superior está compuesto por dos fragmentos, por lo que esta última unión está situada verticalmente. Todas las costuras son simples, ejecutadas al borde interior de los orillos, que actualmente se conservan casi en su totalidad. La pieza central, con una anchura de 114 cm, los conserva en ambos lados. Las otras dos conservan el orillo interno y miden, la inferior 104 cm y la superior 74 cm de anchura, respectivamente.

Intervenciones anteriores

El estudio visual detallado y los resultados de los análisis de la obra en el curso de la intervención aportaron los datos suficientes para asegurar que la pintura fue restaurada en dos ocasiones anteriores.

La primera ocasión en que la obra fue intervenida correspondería al momento en que se traslada a la Catedral de Málaga, tras la Desamortización de Mendizábal. Entonces, el soporte sufre una modificación del formato al ser reducido su tamaño para adaptarlo al nuevo espacio, y es sometido a una forración, eliminada ahora en la intervención del IAPH.

El reentelado se practicó con una tela de lino más gruesa que la original, constituida por tres paños dispuestos también en sentido horizontal, pero no cosidos entre sí sino que presentaban los orillos solapados.

Las uniones de estas piezas no coincidían con las costuras originales, sino que estaban desplazadas con respecto a estas uniones unos 20 cm, de forma que las cuatro señales habían quedado marcadas por el anverso y presentaban deterioros en la capa pictórica en toda su longitud.

Las alteraciones más importantes que presentaba el lienzo original fueron consecuencia de un encogimiento brusco del tejido del reentelado que afectó gravemente a la obra. El encogimiento se produjo en el sentido de la trama, dada la situación horizontal de los tejidos por lo que las grandes crestas y arrugas se produjeron en sentido vertical.

Sobre el reverso del soporte original y cubiertos por el reentelado, se encontraron 20 parches de diversos tamaños, sin desflecar, que estaban adheridos con cola animal, sin engrudo de harina. El fino tejido utilizado para los parches presentaba una armadura de tafetán simple con una densidad de 20 hilos de trama por 20 de urdimbre por cm². Estos parches estaban situados en correspondencia con los deterioros más graves del soporte, como protección de las roturas existentes en esas áreas.

La segunda intervención realizada fue de menor importancia y consistió en arreglos puntuales por el reverso del reentelado. Se colocaron dos parches sobre la tela de refuerzo, concretamente sobre zonas destruidas por la anidación de murciélagos situadas en la pieza superior del lienzo. En este caso, la tela utilizada era muy gruesa y estaba desflecada en los cuatro lados.

Esta intervención se sitúa cronológicamente en la década del 35 al 45 del siglo XX, como queda corroborado por un documento fotográfico del Archivo Mas en el que se pueden apreciar por el anverso los papeles de protección de la pintura, situados en correspondencia con los deterioros descritos. También correspondería a esa intervención la protección del reverso con las tablas machihembradas que presentaba el bastidor, colocadas con la intención de evitar que se produjeran nuevas anidaciones.

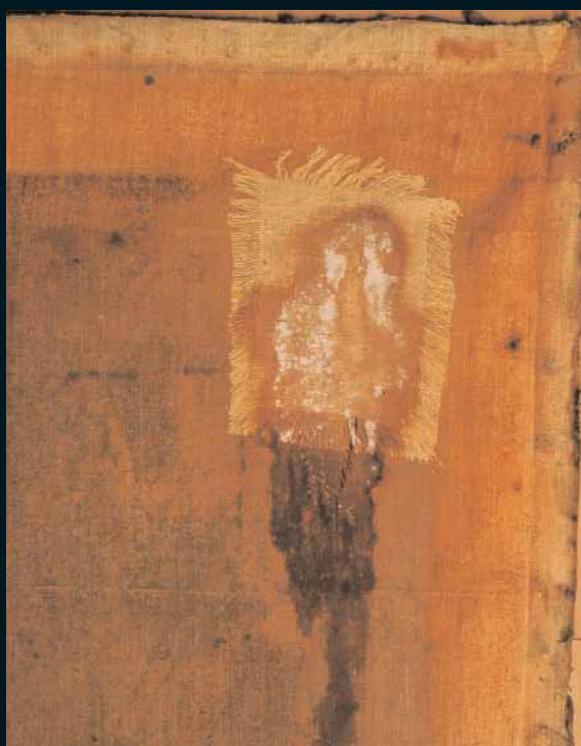
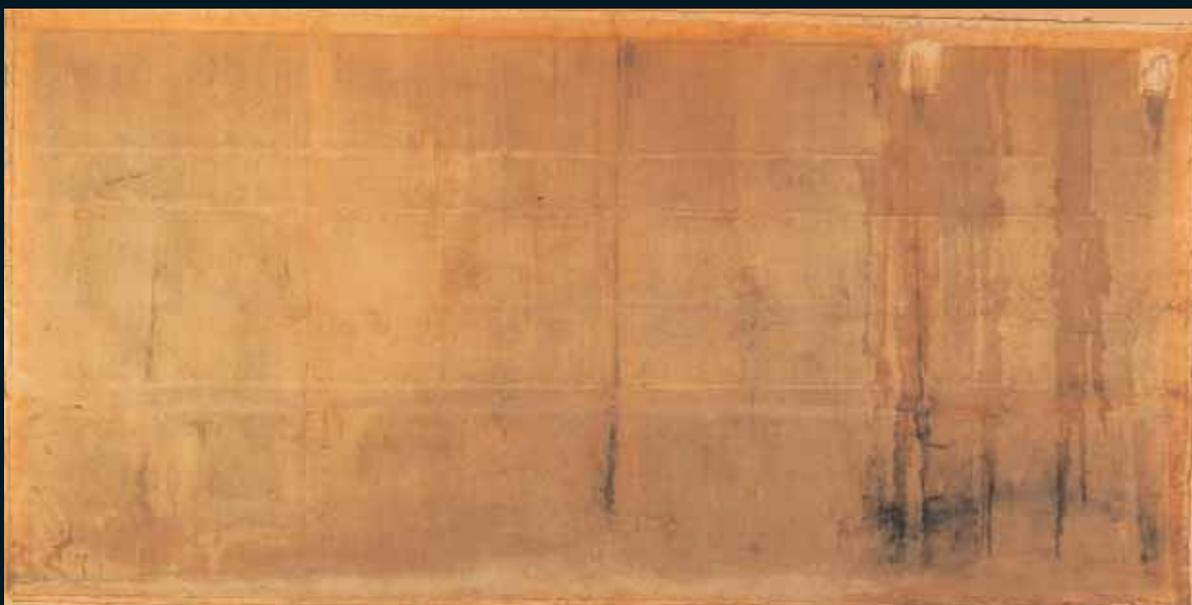
Alteraciones

Los lienzos de grandes proporciones sufren doblemente, ya que a los deterioros habituales hay que añadir los derivados de las dificultades de movilidad y almacenaje. En el caso de esta pintura estos daños han sido muy importantes y numerosos. Por las señales halladas se puede deducir que la pintura debió ser enrollada sobre sí misma en distintas ocasiones para su almacenaje o traslado. Al situarla horizontalmente, su propio peso aplastó el cilindro produciendo señales que se manifiestan en el reverso en forma de líneas verticales situadas a intervalos de 30 cm, y en el anverso por el desprendimiento lineal visible de capa pictórica. Además, presentaba grandes arrugas y abultamientos provocados por colocar, en otro momento, el lienzo enrollado en posición vertical. En este caso la tela se plegó sobre sí misma por la zona de abajo, lo que provocó grandes arrugas y deformaciones a todo lo largo de la pieza inferior.

Debido a la acción repetida de desclavar y volver a clavar la pintura sobre el bastidor en distintos montajes y desmontajes, se han producido numerosas pérdidas y desgarros en los bordes de todo el perímetro del lienzo.

GRANDES ALTERACIONES

Los daños por filtraciones de agua eran fácilmente apreciables en el reverso en forma de grandes manchas, y en el anverso por graves alteraciones en los estratos pictóricos





Deterioros lineales ocasionados por el agua caída sobre la obra / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

La ubicación en la catedral tampoco era correcta, ya que para salvar una cornisa de unos 25 cm de vuelo, el cuadro siempre estuvo inclinado hacia delante, provocando el abolsamiento del soporte.

Por otro lado el lienzo sufrió, recientemente, la acción del agua de lluvia, por filtraciones en el muro debido a deterioros en la arquitectura. Las goteras habían caído sobre la obra empapando los lienzos y afectando principalmente a la mitad izquierda. Estos daños eran fácilmente apreciables en el reverso en forma de grandes manchas, y en el anverso por graves alteraciones en los estratos pictóricos.

La humedad continuada como consecuencia de la acción de la lluvia produjo un nuevo encogimiento de los lienzos acentuando los deterioros ya existentes.

Las faltas de materia del soporte, repartidas por toda la superficie de la obra, son muy numerosas. La laguna más importante está situada en los ropajes de la figura femenina central. Tiene forma de ele invertida, con unas dimensiones en su parte inferior de 43 cm X 8 cm y en la superior de 18 cm X 4 cm.

Otras tres faltas importantes se localizan en la zona superior y son debidas a la destrucción total de los lienzos y los estratos pictóricos originada por el ácido úrico. Todas son más anchas por arriba y van

disminuyendo de anchura hacia abajo, debido a la forma de goteo en que se ha producido el deterioro.

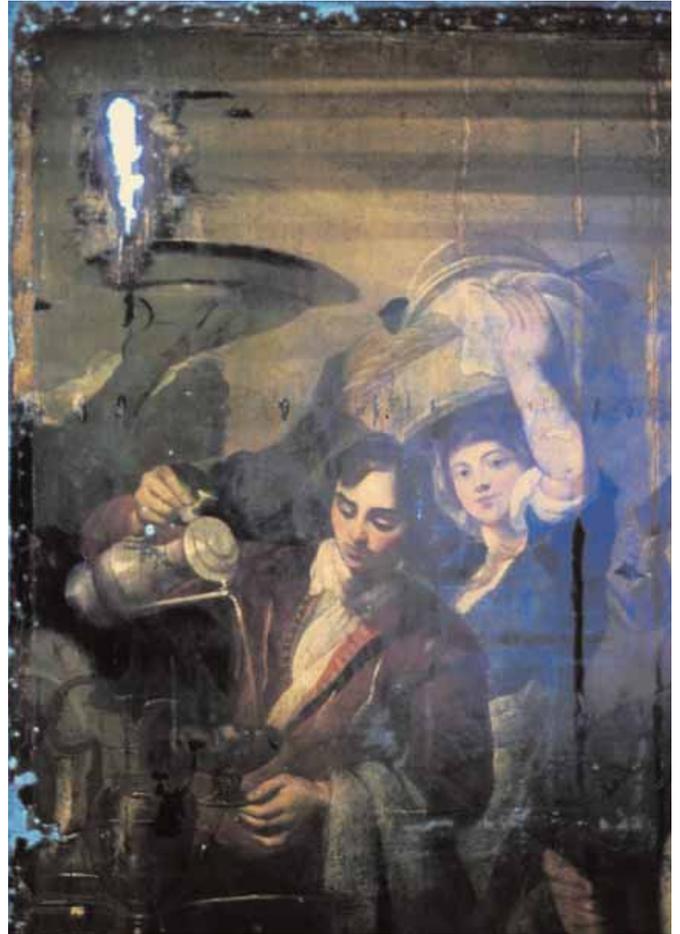
La obra presenta muchas roturas lineales, la mayor parte de ellas situadas verticalmente. Las crestas producidas por el encogimiento mencionado fueron planchadas en posteriores trabajos de restauración. Al presionar sobre ellas, el lienzo, muy rígido, se debió romper linealmente y en algunas zonas los bordes quedaron solapados. La mayor de ellas está situada en la zona central, quedando el lienzo dividido en dos partes.

La unión al lienzo original de los parches y del reentelado se realizó con mal reparto de los adhesivos utilizados, lo que dio lugar a tensiones que deformaron el soporte.

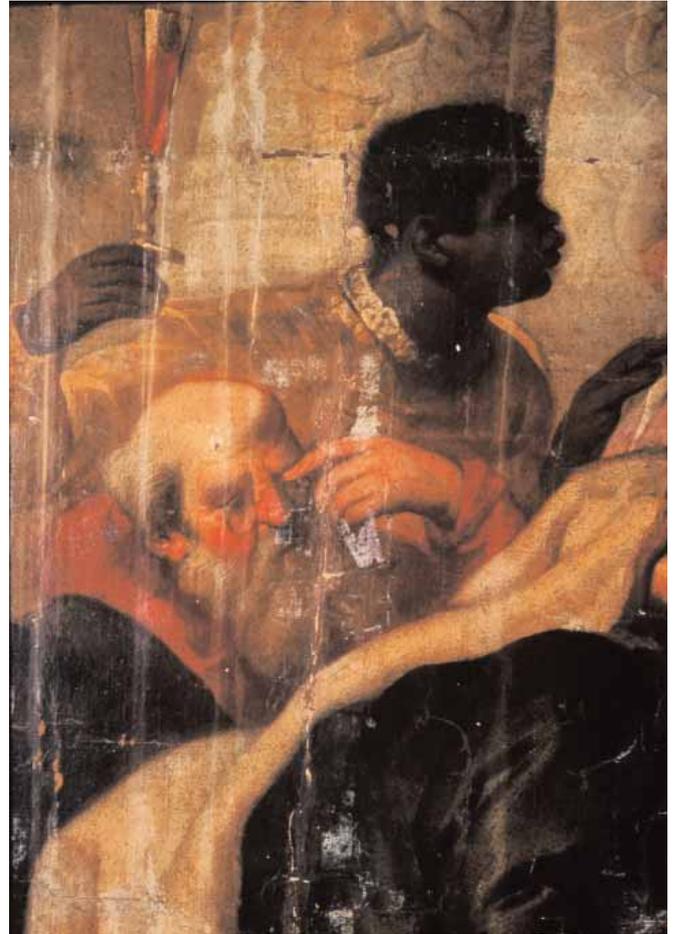
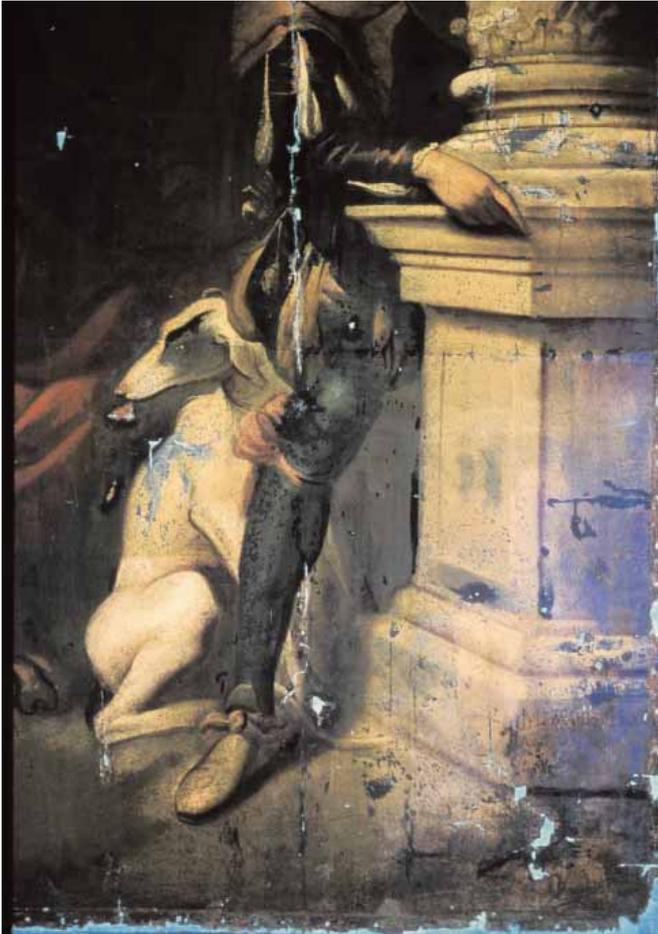
Como consecuencia de las alteraciones mencionadas así como del envejecimiento y deterioro de los materiales, el reentelado había perdido su función de refuerzo y se hallaba despegado del original en muchas zonas.

Preparación y capa pictórica

La pintura al óleo está ejecutada sobre una capa gris de imprimación dada sobre una preparación previa de color pardo terrosa. Los desgastes producidos en la superficie de la pintura han permitido el estudio de este estrato.



↻ ➡ Estado inicial. Izquierda, arrugas y desgarros en los bordes. Derecha, capa de barniz y repintes a través de luz ultravioleta / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



⌚ ➡ Estado inicial. Izquierda, capa de barniz y repintes a través de luz ultravioleta. Derecha, deterioros en la capa pictórica / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

La capa de imprimación se percibe de forma muy clara en toda la superficie de la pintura a la que transmite una entonación grisácea

La capa de imprimación se percibe de forma muy clara en toda la superficie de la pintura a la que transmite una entonación grisácea. Esta entonación se manifiesta de forma natural a través de la pintura al óleo ya que en algunas áreas realizadas con tonos claros la pintura se ha hecho transparente al envejecer, percibiéndose a través de ella con claridad la entonación oscura. Otra circunstancia que ha favorecido la visión de este estrato es la existencia de numerosos y minúsculos desgastes de la superficie pictórica, ocasionados por las deposiciones de insectos que han destruido la capa superficial dejando a la vista la imprimación. Estos pequeños puntos de deterioros incrustados en la capa pictórica son tan numerosos que crean una tupida retícula que cubre toda la superficie de la obra.

Los análisis de los materiales constitutivos de muestras de pintura tomadas han dado como resultado que la preparación original de la obra está compuesta por tierras (silicatos arcillosos ricos en óxidos de hierro) y blanco de plomo con un espesor que oscila entre 125 a 190 μ m. En cambio, la capa de imprimación, formada por blanco de plomo y trazas de carbón, es muy fina con un espesor que oscila entre 5 y 30 μ m. Esta capa está dada con una clara intención pictórica.

En el transcurso de los trabajos de limpieza se han encontrado distintas reposiciones de estuco que corresponden a los procesos de restauración realizados. El estuco más antiguo, de color amarillento, se presentaba fragmentado por grandes craquelados ya que las pérdidas de mayor tamaño del lienzo original no habían sido repuestas mediante injertos en ninguna ocasión, por lo que presentaban muchas micras de grosor. Esta circunstancia, unida a rigidez de sus componentes, facilitó la rotura y falta de adhesión al lienzo.

⬇ Detalle de los ropajes de la figura femenina. Reintegración cromática / JOSE MANUEL SANTOS, IAPH



El segundo estuco, de una restauración más cercana en el tiempo, era blanco y más blando ocupando generalmente espacios de pequeñas dimensiones y, en algunos casos, faltas producidas por desprendimientos del estuco anterior.

La pintura, realizada al óleo, está ejecutada con bastante soltura. Generalmente la capa principal es fina aunque en muchas zonas está compuesta por varios estratos que al transparentar producen un efecto iridiscente, como en el caso de ropajes de la figura femenina central, que presenta varias capas de color mostrando en estratigrafía cinco capas de diferentes materiales constitutivos. En otros casos, sobre el último estrato se han ejecutado capas de más grosor para dar luces, reforzar pliegues o dibujar algún rasgo de luz, como en el hombro del sirviente negro situado en el fondo de la composición. Esta soltura en la ejecución puede estar condicionada por las grandes dimensiones de la obra. La elaboración de la pintura es cercana a la forma en que se ejecuta la pintura mural, en la que el pintor trabaja con más cantidad de diluyente para abarcar grandes espacios en una jornada.

Dadas las diferencias observadas en la técnica pictórica, muy distinta a la que caracteriza a la pintura barroca de la época, y a las influencias del norte de Europa recibidas por el autor, se podría considerar esta técnica de pintura muy avanzada para el momento de su ejecución.

Las figuras de libre elección introducidas para completar el formato presentan mejor calidad tanto en el dibujo como en el color, trabajado con mayor diversidad de matices. Estos grupos de figuras cierran la composición y dan a la obra la luminosidad que la caracteriza. No se han observado arrepentimientos de ejecución pictórica en estas zonas. En cambio, en las figuras centrales de la obra, se han detectado cambios interesantes. En el estudio radiográfico se ven grandes modificaciones en la composición que afectan a estas figuras. Concretamente, en el personaje femenino los cambios realizados fueron importantes, pues modificaron completamente la posición inicial de la figura desplazando la composición desde la cabeza hasta partes del cuerpo como el hombro y la espalda. Este arrepentimiento no resulta visible a simple vista, ya que posteriormente el pintor cubrió la primera versión con el color claro del mantel que al estar compuesto con blanco de plomo tiene mayor poder cubriente. Otra modificación del dibujo afecta a la figura de Jesucristo, con cambios en la posición de la pierna derecha. En este caso el arrepentimiento se puede observar a simple vista.

Intervenciones anteriores

Sobre los estucos mencionados existían dos tipos de retoques cromáticos correspondientes a las dos restauraciones, siendo los más recientes más ligeros y fáciles de eliminar. En cambio, los más antiguos resultaban muy gruesos y difíciles de levantar ya que estaban colocados, en muchas ocasiones, sobre faltas no estucadas previamente, por lo que se había repintado sobre el tejido original. Estos eran muy abundantes y se encontraban repartidos por toda la superficie de la pintura, siendo especialmente toscos los realizados sobre la gran falta de soporte localizada en la figura femenina central y en toda la zona correspondiente al suelo de la escena que estaba cubierta por un repinte general que ocultaba los bordes de las figuras y las sombras de estas sobre el suelo quitando profundidad a la composición.

Entre los repintes en la figura femenina central hay que destacar los situados sobre parte del brazo y del seno derecho. Al estudiar las radiografías se pudo constatar que no existían deterioros que justificaran dichos retoques, por lo que se puede pensar que fueron colocados por pudor en la primera restauración realizada a la pintura.

Todas estas reintegraciones cromáticas fueron realizadas al óleo y su degradación química las había vuelto oscuras, por lo que ninguna ha sido conservada en esta última intervención.

Alteraciones

Las alteraciones que presenta la capa pictórica son muy numerosas, pues los estratos pictóricos y de preparación han sufrido graves deterioros como consecuencia de los daños que presenta el soporte. Las más importantes coinciden con las grandes faltas de lienzo original; otras estuvieron provocadas por las distensiones y encogimientos que afectaron al lienzo, correspondiendo las más numerosas a las arrugas que se produjeron en el paño inferior, de las que desaparecieron las capas de pintura y preparación, quedando a la vista grandes superficies de lienzo.

Otro deterioro importante mencionado anteriormente en relación con la visión de la capa de imprimación son los numerosos desgastes de la superficie de la pintura, afectada de forma generalizada por microfaltas provocadas por la acción destructiva de las deposiciones de insectos. Las condiciones de higiene de la época, la ubicación de la obra, probablemente cercana a las cocinas y el clima local, favorecieron estos deterioros.

Las alteraciones cromáticas producidas por la degradación química de pigmentos afectan a los ropajes realizados con azul de esmalte, un pigmento artificial. Con ese color están pintadas zonas importantes, siendo la más significativa la túnica de la figura de Jesucristo, situada prácticamente en el centro de la pintura, que en la actualidad se muestra de color marrón. En cambio los azules realizados con azurita, un pigmento mineral natural, se mantienen inalterables, como en el tono azulado del vestido de la figura femenina del fondo. Algunas zonas pintadas con tierras naturales también presentan un alto grado de degradación que se manifiesta en forma de pequeñas burbujas que hacen rugosa la superficie.

Todas estas alteraciones de la pintura estaban acentuadas por la oxidación generalizada de las capas de barniz, muy oscurecidas por el empleo de resina de almáciga, tal y como demostraron los análisis practicados. En las fotografías con luz ultravioleta se observaron diferentes tonalidades de fluorescencias correspondientes a las desigualdades que presentaba esta capa. En los fondos era más ligera, y muy densa en las zonas donde la superficie pictórica presentaba más repintes. Debajo de esta capa opalina se apreciaban levemente los repintes más antiguos; y sobre ella, los más recientes, que se mostraban totalmente negros.

Una alteración muy visible que acentuaba el mal aspecto de la obra era la degradación del barniz por el efecto del agua caída sobre el cuadro. Este contacto constante sobre la pintura había producido líneas blancas en posición vertical debidas a la disociación de la composición del barniz, efecto conocido habitualmente como "pasmado", y a la acumulación de depósitos procedentes del muro que afectaban a toda la superficie de la pintura, resultando especialmente gruesa en la mitad derecha de la obra.

TRATAMIENTO

La metodología de trabajo para el desarrollo del proyecto de actuación sobre esta obra ha sido de carácter multidisciplinar, siguiendo los protocolos del Centro de Intervención del IAPH. Desde una perspectiva científica, el éxito de esta metodología de investigación y actuación reside en el desarrollo de un principio fundamental, que es aceptado por las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio cultural actualmente, y cuya filosofía es "conocer para intervenir". Esto se materializa en un método de trabajo con una primera parte de carácter cognoscitivo y de investigación y una segunda parte de carácter operativo donde se concretan las acciones directas sobre el bien.

La aplicación de esta metodología se basa, entre otros, en los siguientes principios básicos de la conservación-restauración:

- Respeto absoluto a la singularidad del bien.
- La intervención debe estar plenamente justificada.
- Adoptar el principio de "la mínima intervención".
- El uso de materiales reversibles y análogos a los del bien que respondan a las necesidades conservativas de la obra.

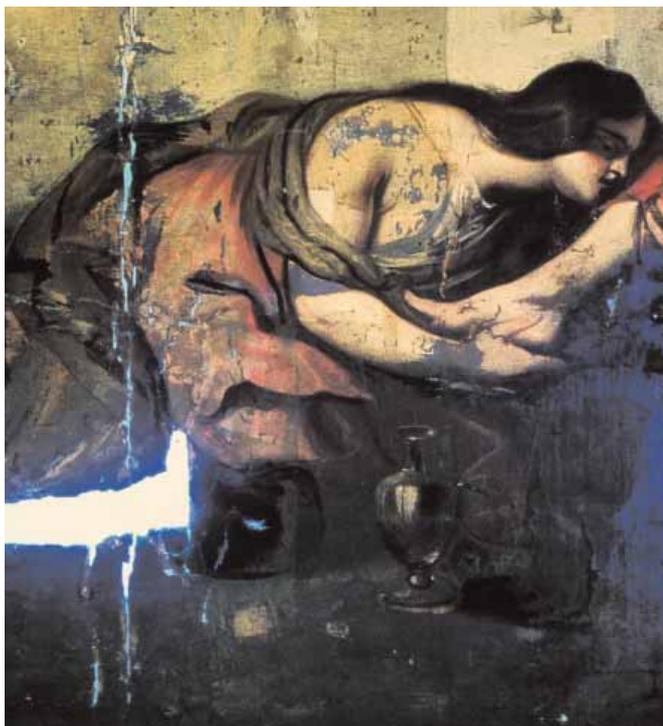
Tratamiento del soporte

Para el tratamiento del soporte se montó una plataforma modular adaptada al tamaño del cuadro a fin de desarrollar los trabajos en posición horizontal.

La plataforma que se utiliza habitualmente en el Taller de Pintura está formada por elementos metálicos que se ensamblan entre sí sobre patas regulables. Sobre esta estructura se sitúan tableros que van atornillados a los elementos metálicos con tornillos pasantes. Una vez montados los tableros hay que nivelar las llagas que se producen entre estos para evitar deformaciones en la obra al trabajar y finalmente toda la plataforma es debidamente forrada para que no se produzcan deformaciones durante el proceso de trabajo.

La intervención de conservación-restauración sobre esta obra ha sido completa. La primera fase de trabajo del proyecto se completó con la obra colocada en horizontal sobre la plataforma a la que se accede desde un puente de trabajo que se desliza con ruedas por fuera. Esta primera intervención constó de varias fases.

En primer lugar se procedió a la fijación puntual de fragmentos de pintura que presentaban peligro de desprendimientos mediante la utilización de coleta y espátula eléctrica con temperatura controlada y se eliminaron los estucos y repintes que presentaban grosor e invadían pintura original a fin de no producir rehundimientos en el momento de presionar con las planchas en el proceso de reentelado.



⦿ Luz Ultravioleta. Repintes y cortes de limpieza /
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

Posteriormente se protegió toda la superficie de la pintura con papel Japón, dando la cola por la cara vista a fin de no arrastrar partículas de pintura con la brocha. Con anterioridad a la protección total de la superficie se reforzaron las roturas más importantes con grapas del mismo papel.

Una vez situado con el reverso a la vista se procedió a la eliminación del antiguo reentelado. En esta acción no se encontró ninguna resistencia ya que la gacha utilizada como adhesivo estaba degradada y no cumplía su función adherente. Sólo en pequeñas áreas puntuales presentaba más adhesión debido al uso de cola animal, sin engrudo de harina, que se eliminó con la ayuda de elementos auxiliares como bisturí o espátula caliente para ablandar las colas.

Una vez libre de elementos añadidos se pudo observar que el soporte original de la obra presentaba gran fragilidad debido a su mal estado de conservación. La tela original, muy fina para un formato de grandes dimensiones, estaba excesivamente impregnada de cola mal repartida y de gran cantidad de gacha cuya eliminación fue delicada y lenta debido a las condiciones que presenta el lienzo.

Se pudo determinar la existencia de dos tipos de adhesivos: la gacha utilizada para el reentelado y la cola animal utilizada para los parches. Las diferentes tensiones que provocaron la falta de homogeneidad en el reparto de estos adhesivos y la falta total de



⦿ Estudio radiográfico. Arrepentimientos y grandes deterioros /
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

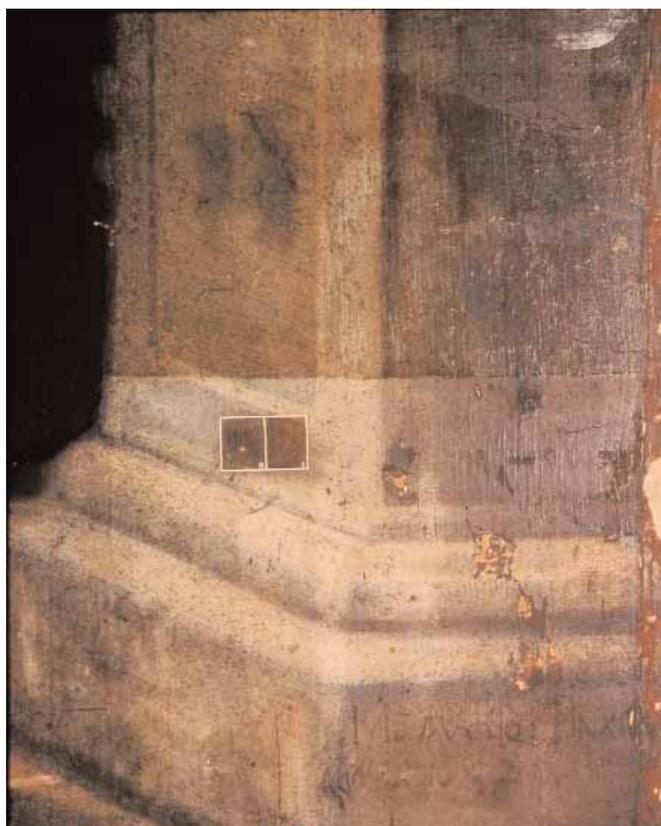
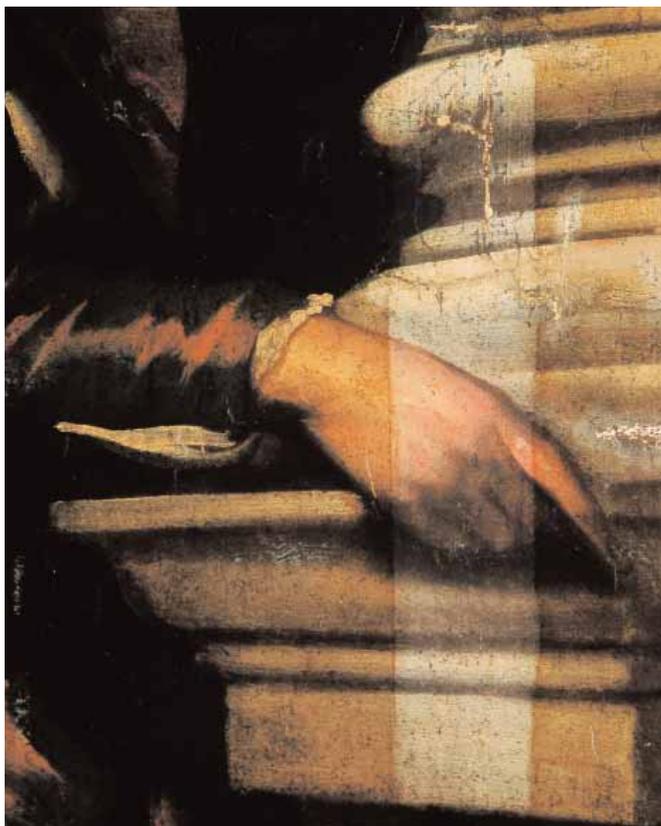
los mismos en otras áreas habían producido numerosas e importantes deformaciones.

Toda la superficie del lienzo fue limpiada de forma mecánica para eliminar las acumulaciones de gacha y cola. Asimismo, las crestas más agudas situadas verticalmente y las deformaciones se bajaron poco a poco con la ayuda de peso y humedad controlados.

Reentelado

Tras la limpieza del reverso y antes de proceder al reentelado, se reforzaron las fisuras importantes, las costuras y desgarros del soporte con crepelina de gasa natural, a fin de facilitar la manipulación del lienzo. Una vez finalizado el trabajo de conservación del reverso, se envolvió de nuevo el lienzo en el rulo, con el reverso hacia fuera para untar la gacha en el momento del reentelado. Debido a las grandes dimensiones de la obra que impedía abarcar el centro trabajando desde los bordes, se utilizó un puente de hierro debidamente forrado para todos los trabajos realizados con la obra en posición horizontal.

Para la ejecución del reentelado se contó con un equipo de nueve personas. Los turnos se organizaron con grupos de tres técnicos que se fueron alternando y los trabajos se coordinaron por el técnico responsable del proyecto. La coordinación del equipo ha de reunir la mayor eficiencia y control ya que esta tarea ha de ejecutarse en una sola jornada. La operación de reentelado se inició aplicando a brocha el adhesivo



de gacha en frío sobre las dos superficies a unir. En primer lugar un equipo de tres personas, desde el puente, untó la gacha sobre la tela del reentelado y seguidamente otro equipo de tres efectúa la misma operación sobre el reverso del cuadro. La aplicación de la gacha sobre el cuadro se hizo de forma paralela al desplegado del mismo, y también desde el puente. El lienzo original se fue dejando caer sobre la tela del reentelado, debidamente marcada, a medida que se aplicó la gacha por segmentos lineales de cuadro. De la acción progresiva de desplegado se encargó el resto del equipo que fueron girando el rulo que se desliza apoyado en dos pequeños borriquettes con ruedas.

Una vez apoyada toda la superficie para eliminar las posibles bolsas de aire se ejerció presión con las manos sobre la superficie desde el centro hacia fuera. Seguidamente se procedió a las operaciones de planchado para ir adhiriendo ambos tejidos a la vez que va secándose el adhesivo. Con una ligera presión se fueron eliminando las arrugas, deformaciones, crestas de película pictórica, etc.

El primer planchado fue el más importante ya que en esta primera sección han de bajarse todas las deformaciones que presentaba el lienzo. Una vez finalizado se levantó el telar de la plataforma y colocándolo sobre borriquettes se dejó orear durante 45 minutos.

Para el segundo planchado se empleó un poco de humedad superficial con el fin de activar el adhesivo y favorecer la fijación de los craquelados de la superficie pictórica. El tercero y último se realizó con menos presión y calor para facilitar el secado de los restos de humedad que aún se observaron por el reverso.

Finalmente, la obra se elevó y el telar se dejó reposar sobre borriquettes dejándola orear hasta la mañana siguiente.

Antes de situarlo en posición vertical, se repusieron las faltas más grandes de soporte original mediante injertos realizados con lino alemán muy fino con la misma gacha tradicional utilizada para el reentelado, de esta forma no se alteran los estratos, creando una correspondencia de niveles entre estos.

Tratamiento de los estratos pictóricos

Antes de comenzar la fase de limpieza se realizó un test de solubilidad para la determinación de los disolventes más adecuados para la limpieza de los diferentes elementos susceptibles de eliminación. Una vez elegido el más idóneo, se hicieron catas de limpieza, documentadas fotográficamente.

Los repintes que presentaba la obra correspondían a las diferentes intervenciones de restauración. Por tanto, todos los repintes hallados no necesitaban de las mismas mezclas para su disolución. Durante el

proceso de limpieza se observó que la capa de barniz era muy densa y no estaba dada de forma homogénea. Al eliminarla se pudieron apreciar con más nitidez las numerosas deposiciones de insecto que cubrían la superficie. Estas pequeñas protuberancias fueron eliminadas con bisturí aprovechando el ligero reblandecimiento que producían los disolventes utilizados para eliminar repintes y barniz. Al levantarlos, se descubrió que todos ellos habían erosionado la superficie de la pintura y dejaban visible el color oscuro de la preparación.

La eliminación de los repintes más extensos que invadían toda la zona inferior dejó al descubierto lagunas de estratos pictóricos que afectaban zonas importantes. Los más gruesos estaban situados sobre los ropajes y las carnaciones de la figura femenina, dejando a la vista su eliminación parte del brazo y del seno que habían sido cubiertos por razones de pudor y apenas presentaba deterioros.

Una vez finalizada la eliminación de los retoques cromáticos quedaron a la vista numerosas faltas de pintura principalmente situadas en el paño inferior del lienzo.

La capa de preparación se restituyó con estuco tradicional compuesto por sulfato cálcico y cola de conejo. Las faltas estucadas han sido numerosísimas, y los estucos se han colocados tanto sobre las zonas injertadas con lino como sobre faltas de preparación que en la restauración anterior habían sido reintegradas cromáticamente sobre la tela. Estos repintes sobre el lienzo original fueron limpiados superficialmente del óleo que los impregnaba para facilitar la adhesión del nuevo estuco.

La reintegración cromática practicada para devolver a la obra su lectura correcta se realizó por el criterio de diferenciación tonal mediante técnicas impresionistas de pequeñas pinceladas. En primer lugar se utilizaron acuarelas directamente sobre el color blanco y finalmente, sobre todo en las zonas bajas, se terminó la reintegración cromática con pigmentos al barniz. Con ambos materiales se trabajó la pincelada en sentido vertical con la técnica denominada "rigatino".

Todo el trabajo de restauración se ha llevado a cabo con la obra montada en el telar. La fortaleza de éste unida a la sujeción mediante el puente grúa ha facilitado el trabajo ya que el lienzo ha permanecido inalterable a los cambios higroscópicos al estar sujeto mediante la fuerza ejercida por los numerosos "zig-zag" que producen las cuerdas.

El traslado de la pintura ya restaurada a su ubicación habitual no fue inmediato, al ser previamente mostrada al público en una exposición. Esto hizo necesario montarlo en un bastidor, y para ello el telar fue bajado lentamente mediante el uso del puente grúa hasta ser depositado horizontalmente en la plataforma. Se desmontó el lienzo del telar y se colocó en un nuevo bastidor construido con pino de Flandes. El diseño



⦿ Proceso de estucado. Detalle / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



Estado final. Detalle / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

PROYECTO *EL CONVITE DE JESÚS EN CASA DE SIMÓN EL FARISEO*

Román Fernández-Baca Casares. Director del IAPH

Lorenzo Pérez del Campo. Jefe del Centro de Intervención

Coordinación técnica. Pedro Castillo Pérez, Araceli Montero Moreno

Conservación - restauración. Amalia Cansino Cansino

Estudio Histórico Artístico. Gabriel Ferreras Romero

Análisis físico-químicos. Lourdes Martín García

Desinsectación. Víctor Menguiano Chaparro

Estudio radiológico. Eugenio Fernández Ruiz

Estudios fotográficos. Eugenio Fernández Ruiz, José Manuel Santos Madrid

Sistema expositivo. Beatriz Castellano Bravo

se realizó siguiendo la tipología española, de ángulos machihembrados con cajas para cuñas. Para dar mayor fuerza estructural al nuevo bastidor, los listones se construyeron con más sección que el anterior, con un travesaño horizontal como refuerzo de los tres travesaños verticales.

Como complemento a la puesta en valor de la obra y en aplicación de los criterios de transferencia de metodología y conocimientos que desarrolla el IAPH, en febrero de 2006 se celebró la exposición de la obra ya restaurada en el Palacio Episcopal de Málaga organizada por la Dirección General de Bienes Culturales. Una vez finalizada la muestra la obra fue trasladada a las dependencias de la Catedral y anclada al muro con una nueva disposición de montaje que sostiene a la pintura en posición vertical.

ESTUDIO DE LOS MATERIALES CONSTITUTIVOS

Se han extraído un total de veinticuatro muestras de la obra: quince de pintura, dos de estucos, tres de aglutinantes, una de barniz y tres de tejidos. Los fragmentos de pintura se embutieron en una resina de metacrilato y se cortaron perpendicularmente para obtener la sección transversal. En estas secciones se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura mediante microscopía óptica, electrónica y microanálisis elemental de energía dispersiva de Rayos X (EDX). La determinación de los aglutinantes y del barniz se ha realizado mediante espectrometría infrarroja con transformada de Fourier (FTIR). Los estucos han estudiado directamente al microscopio electrónico de barrido analizándose mediante microanálisis elemental EDX. En cuanto a los tejidos se han identificado por microscopía óptica con luz transmitida.

La preparación, de color pardo terroso, está constituida por tierras (silicatos arcillosos ricos en óxidos de hierro) y blanco de plomo, con un espesor que oscila entre 125 a 190 μ m. Análisis puntuales realizados en este estrato revelan la existencia de nódulos de cuarzo, carbonato cálcico, óxido de titanio (rutilo), plomo (posiblemente en forma de carbonato básico de plomo), silicatos y óxidos de hierro. Superpuesta a esta preparación se observa en todas las muestras estudiadas, independientemente de su localización, una capa de imprimación color gris claro muy fina, con un espesor oscila entre 5 y 30 μ m. Dicho estrato está constituido por blanco de plomo y trazas de carbón.

Las carnaciones están constituidas por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de bermellón, tierra roja y trazas de ocre, sombra y carbón. Superpuesto a este estrato se ha observado, en la muestra correspondiente al rubor de la mejilla, otro estrato de color rosado intenso que presenta mayor proporción de pigmentos rojos como el bermellón y la tierra roja.

Los blancos están constituidos por blanco de plomo y trazas de ocre y carbón. La muestra analizada (que se corresponde con una zona de luz)

consta de dos estratos blancos de similar composición aunque el segundo presenta mayor proporción de blanco de plomo.

Los azules de los ropajes están compuestos, en general, por blanco de plomo y azurita. Las zonas de luz de los mismos presentan un segundo estrato azul, de una tonalidad más clara, con mayor proporción de blanco de plomo. La muestra extraída en la zona de sombra está constituida por un único estrato de color más oscuro compuesto por blanco de plomo, azurita y trazas de calcita, sombra y tierras. El azul del cielo está compuesto por blanco de plomo y esmalte. También se ha encontrado esmalte muy alterado, de apariencia terrosa, en los ropajes de uno de los personajes.

El rojo del manto de Cristo está compuesto por blanco de plomo mezclado con bermellón y tierra roja. La zona de luz presenta un segundo estrato, de una tonalidad más clara, con los mismos pigmentos y mayor proporción de blanco de plomo. En la zona de sombra se observa la superposición de una veladura de laca roja.

El rosa de los ropajes de María Magdalena presenta dos estratos: el primero, de color rosado pálido, está constituido por blanco de plomo y cantidades mínimas de bermellón y tierra roja; el segundo estrato, rosado oscuro, está compuesto por blanco de plomo y laca roja.

Los tonos ocres están compuestos por blanco de plomo mezclado con ocre (y trazas de otros pigmentos según la tonalidad buscada). En las tonalidades amarillas el pigmento escogido es el amarillo de plomo y estaño. Así, por ejemplo, el color de la manzana se ha conseguido mezclando amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo y trazas de bermellón y carbón.

El pardo oscuro de los cabellos está constituido por blanco de plomo, calcita, tierras y carbón.

Los pigmentos identificados han sido los siguientes:

- Blancos: blanco de plomo, calcita, blanco fijo
- Rojos: laca roja, bermellón, tierra roja
- Azules: esmalte, azurita
- Amarillos: ocre, amarillo de plomo y estaño
- Pardos: tierras, sombra
- Negro: carbón

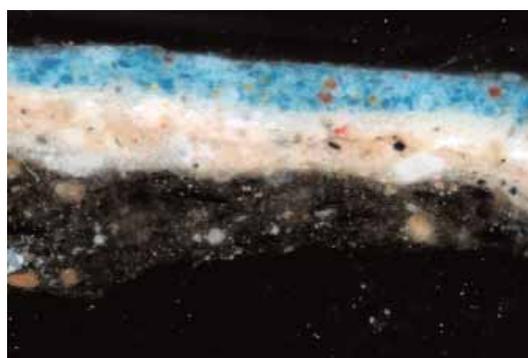
En el análisis del barniz se detecta una resina natural, posiblemente almáciga, y sustancias de naturaleza proteica.

El tejido constituyente del soporte pictórico original así como el empleado en el reentelado y en los parches es de lino.

Los dos estucos analizados están constituidos por sulfato cálcico dihidratado y trazas de carbonato cálcico. En uno de ellos se aprecian también trazas de blanco de plomo (posiblemente pertenecientes a la pintura).



④ Sección transversal de una muestra extraída del pelaje blanco del perro



④ Sección transversal de una muestra extraída del ropaje azul de la mujer situada en el fondo



④ Sección transversal de una muestra extraída del ropaje rosado de la figura femenina central



④ Apariencia microscópica de las fibras del tejido original





Exposición de la obra ya restaurada en el Palacio Episcopal de Málaga / AMALIA CANSINO CANSINO, IAPH



Paneles de la exposición. De izquierda a derecha, panel sobre el estudio histórico y del tratamiento del soporte / BEATRIZ CASTELLANO BRAVO, IAPH

El estudio histórico y del tratamiento del soporte

1 biografía

6 tratamiento del soporte

En cuanto a los aglutinantes, el análisis químico por espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier de la muestra de imprimación terrosa indica la presencia de silicatos (tierras), carbonatos y trazas de aceite secante. En la muestra de la capa pictórica se detecta fundamentalmente carbonatos (posiblemente del blanco de plomo) y trazas de aceite secante.

MONTAJE EXPOSITIVO

Bajo el título *El Convite del Fariseo. Proyecto de conservación-restauración* la citada exposición, además de presentar el cuadro restaurado, desarrollaba en una serie de paneles divulgativos, los contenidos relativos a los estudios, criterios, técnicas y procesos de intervención realizados sobre la obra.

Se diseñaron ocho paneles de 80x80 cm agrupados en dos núcleos argumentales que estructuraban el discurso narrativo con un orden establecido, pero permitiendo, a su vez, su lectura de forma autónoma en función del nivel de información demandado por el espectador.

En el primer núcleo, centrado en los resultados obtenidos en la investigación histórica, se recoge la biografía del autor y se describe morfológica y estilísticamente la obra. En los paneles que conforman el segundo núcleo se narra el proceso de intervención, describiendo los estudios científicos, el estado de conservación previo y los tratamientos tanto sobre la capa pictórica como sobre el soporte, incorporando el registro fotográfico de dichos procesos.

Las características morfológicas del contenedor expositivo, un prisma blanco donde predomina la dimensión longitudinal frente a la altura y anchura, condicionaron la ubicación de la obra que dada su gran dimensión y complejidad compositiva, se dispuso en uno de los frentes longitudinales de la sala, centrada respecto al eje de simetría definido por la secuencia de acceso desde el patio del Palacio Arzobispal.

Esta ubicación favorece la percepción de la obra, ya vislumbrada desde el patio, desde diversas distancias y su experiencia desde distintas escalas. Para no alterar la visión de la obra ni mermar la expresividad de su presentación desnuda sobre el fondo blanco, los paneles, al igual que el cuadro, se montan sin marco sobre un bastidor rígido, se cuelgan en la pared opuesta de la sala distribuidos simétricamente respecto al eje de acceso. El discurso narrativo establece un recorrido en el sentido de las agujas del reloj que comienza y finaliza en la propia obra presentada.

Así la mirada se convierte en la protagonista del montaje expositivo, cualificando y jerarquizando espacios, organizando tiempos, flujos y recorridos.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, R. *Catálogo de los documentos históricos artísticos de la provincia de Málaga*. Málaga, 1907

BOLEA Y SINTAS, M. *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral*. Universidad de Málaga. Málaga, 1894

CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, 1981

CAMACHO MARTÍNEZ, R. *Guía histórico-artística de Málaga*. Málaga, 1985

CLAVIJO GARCÍA, A. *La pintura barroca en Málaga y su provincia*. Málaga: Universidad, 1993

GARCÍA SÁNCHEZ, B. *Rubens* (Genios de la Pintura). Barcelona, 2001

LLORDÉN, A. *Pintores y doradores malagueños: ensayo histórico documental siglos XV-XIX*. Ávila, 1960

PÉREZ DEL CAMPO, L.; ROMERO TORRES, J. L. *La catedral de Málaga*. León: Everest, 1986

PONZ, A. *Viaje de España*. Tomos IV y V. Madrid, 1794.

RÉAU, L. *Iconografía del arte Cristiano*. Tomo 1/ volumen 2. Barcelona: Serbal, 1996

TORRES BALBÁS, L. *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*. Madrid 1952.