

Exámen técnico-científico de una obra
del pintor granadino del siglo XVII
Juan de Sevilla:

“La transverberación del corazón de San Agustín”



Luis Rodrigo Rodríguez Simón
Especialidad de restauración
Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes. Granada

DATOS BIOGRÁFICOS

Juan de Sevilla Romero y Escalante fue uno de los discípulos de Alonso Cano que más destaca en Granada. Nació en esta ciudad en el mes de mayo de 1643, hijo de un comerciante con tienda en la plaza de Bibarambla.

Según Gómez-Moreno, inició su aprendizaje en el taller de Francisco Alonso Argüello, pasando posteriormente al de Pedro de Moya, con quien tomó contacto con la pintura flamenca copiando grabados de obras de Rubens y Van Dyck, según cuenta Palomino, dejándose influir por el gusto flamenco, como puede observarse en muchas de sus obras.

En los grandes lienzos que pintó para la catedral de Granada se aprecia la maestría de su técnica, pintando “alla prima”.



Fotografía con luz normal de un detalle del grupo de la Virgen con el Niño.

Además de las obras de la Catedral, realizó la serie de pinturas del monasterio de San Jerónimo, de la que destaca la escena de *La multiplicación de los panes y los peces*, en la que sigue el dibujo de Cano existente en el Museo de Arte de la Universidad de Michigan.

Trabajó también para la Capilla de la Compañía y para los conventos de San Agustín, los Capuchinos y San Francisco.

Su obra maestra es el monumental cuadro con la representación del *Triunfo de la Eucaristía* del Altar Mayor de la Iglesia de la Magdalena de Granada realizada en 1685.

Otras obras suyas son: el lienzo de *Jesucristo dictando las reglas a San Francisco*, *El Milagro de San Nicolás de Bari*, una *Asunción*, una *Inmaculada*, y el de los *Mártires Agustinos*, en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Fué muy estimado por sus conciudadanos por su habilidad y talento, destacando como dibujante y colorista, reflejando el influjo canesco y la grandilocuencia rubeniana.

Juan de Sevilla murió el 24 de Agosto de 1695, sin dejar discípulos estimables.

Exámen técnico-científico de la obra: *La transverberación del corazón de San Agustín*

Descripción formal

340 cms X 253 cms.

Esta obra procede del Convento de Agustinos Calzados y en la actualidad se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Granada.

La escena se desarrolla dentro de un tondo ovalado y alargado, en el que se encuentra representada la transverberación del corazón de San Agustín. En la mitad izquierda de la composición, la Virgen María, con el Espíritu Santo sobre su pecho, se encuentra sentada sosteniendo al Niño Jesús en su regazo, el cual clava un dardo encendido en el pecho del santo, que se encuentra arrodillado en el momento de la transverberación de su corazón, y sostiene con su mano izquierda un libro abierto, por ser uno de los cuatro doctores de la Iglesia.

Debajo de la Virgen, dos angelitos de cuerpo entero y desnudos, sostienen un báculo y una mitra, elementos que hacen referencia al hecho de haber sido San Agustín obispo de Hipona. Otro aparece por detrás del manto de la Virgen y dos cabezas angelicales se asoman entre las nubes observando la escena.

Estudio radiográfico

Esta obra no ha podido ser radiografiada en su totalidad debido a sus grandes dimensiones. Sólo se han tomado placas del conjunto de la Virgen con el Niño, de la cabeza de San Agustín y de los dos angelitos de la esquina inferior que sostienen la mitra y el báculo del santo.

Las tomas realizadas de los fragmentos citados ponen de manifiesto el juego de densidades producido por los diferentes pigmentos utilizados en la elaboración del cuadro. Los contrastes entre zonas claras y oscuras son muy acusados, observándose una intensificación de las luces que el pintor consigue con pinceladas empastadas y cargadas de blanco de plomo.

El planteamiento general del cuadro se corresponde fielmente tanto en la imagen radiográfica como en la visible apreciándose sólo ligeros cambios en la composición. Uno de ellos se advierte en la mano derecha de San Agustín que el artista pinta, en un primer momento, con el dedo índice hacia arriba, modificando posteriormente la postura tal como se aprecia en la imagen visible. Otras diferencias están marcadas por capas de pintura, con muy poco contraste, que fueron aplicadas en superficie para perfilar externamente los distintos elementos de la composición; se trata de ligeros toques de finas veladuras que matizan tanto el color como el volumen y que quedan muy patentes en la cara de la Virgen, en la túnica y el manto, en la figura del Niño Jesús y en el grupo de angeli-

tos de la esquina inferior izquierda. Otros cambios se pueden ver en los pañales del Niño, en la boca de San Agustín y en la pierna y nalga de los angelotes.

La solución compositiva del cuadro es similar a la del titulado *Jesucristo entrega las Reglas a San Francisco*. Todo está planteado desde el principio del proceso. Las figuras tienen su sitio predeterminado en la escena, siendo encajadas en los espacios reservados para las mismas, como puede comprobarse en el documento. También las luces y las sombras están estudiadas desde un primer momento, incluso los pliegues de los mantos, algunos de los cuales muestran cierta densidad. En la elaboración de los rostros Juan de Sevilla reserva los espacios para las sombras como hace en las cejas, ojos, nariz, boca y oreja que define, en un primer momento, con la pintura de la carnación y acaba con ligeros toques en superficie.

En general, puede observarse en el documento una concreción del dibujo con la pincelada fluida, que aplica muy empastada y cargada de blanco de plomo, para acabar mediante toques en superficie de capas de color y veladuras que no dejan huella en la radiografía.

La técnica de elaboración del cuadro es de pincelada muy suelta, atrevida, valiente y segura, con mucho ritmo, en la que se puede apreciar la huella de los diferentes pinceles utilizados. Uno de ellos es un pincel grande de punta plana utilizado para el encaje y ubicación de las figuras que deja una rebaba en ambos filos con alto contraste. El otro tipo se corresponde con uno más pequeño, de forma redonda y punta afinada, empleado para los toques en superficie, adasmascado del fondo, cabellos de la Virgen, etc.

Sevilla elabora los rostros reservando los espacios para las sombras y aplicando el color con abundancia de pasta pictórica y blanco de plomo para las carnaciones, intensificando las zonas de mayor luminosidad con pinceladas muy empastadas y de alto contraste. Inicialmente proyecta la cara del Niño encajándola en la composición mediante una gruesa pincelada de color oscuro que resulta muy patente en el documento, desde los cabellos hasta la barbilla; posteriormente aumenta el volumen de la cabeza añadiendo unos toques superficiales que no se manifiestan en las placas. Plantea el cabello con pinceladas sueltas aplicadas de forma rítmica, adaptándose a los rizos de los mechones. Al igual que en el rostro, también en la cabeza lleva a cabo una modificación, al aumentarla de tamaño depositando una pintura ligera en la parte superior. Sevilla pinta un peinado más cuidado mediante toques en superficie, de color oscuro, que ocultan la espontaneidad y valentía del primer proyecto.

La cara del Niño apenas está definida en la radiografía, observándose sólo manchas claras y oscuras que definen levemente los elementos del rostro como la frente, los ojos, la nariz, la boca y la barbilla, en los que predominan ligeros toques de luz, con alta radiopacidad, como ocurre en el moflete y la frente. La oreja no tiene definición radiográfica al haber sido pintada en superficie con toques de color que no presentan densidad.



Fotografía de la radiografía tomada del detalle del grupo de la Virgen con el Niño.

El cuerpo del Niño está realizado con pinceladas rápidas y atrevidas que cambian de dirección siguiendo el ritmo de la forma y el volumen. En éstas puede intuirse una cierta búsqueda para la correcta ubicación de la figura, que puede apreciarse en la forma de determinar los contornos superponiendo varias de ellas con trazos bastante largos. Esto se puede interpretar como una forma de concreción del dibujo con la propia pintura como si estuviera pintando "alla prima", aunque en algunas partes del cuerpecito, se vislumbra en las radiografías unos trazos más oscuros que corresponden al primer esbozo realizado por el pintor para su puesta en escena. La imagen radiográfica es de mayor tamaño que la real, siendo reducida con toques en superficie de muy poca densidad.

Se observa otro cambio en la posición del pañal del Niño Jesús. Como puede comprobarse en el documento, fue proyectado saliendo desde el hombro derecho, ocultándose hacia la mitad de la espalda, apareciendo luego entre las piernecitas para finalmente caer sobre el muslo izquierdo. En la imagen visible cambia de ubicación, bajando hasta la cintura y cubriendo el muslo de izquierda a derecha, a la inversa de como estaba proyectado.

Si todo el cuerpo del Niño destaca por su alto contraste, tanto el brazo como el pie izquierdos sólo muestran una ligera densidad.

En la radiografía se observa la existencia de una pincelada plana, de difícil interpretación, que sale de la boca

IDEA



Fotografía con iluminación normal del detalle de la mitad superior del cuerpo del Niño Jesús.

Fotografía de la radiografía tomada del detalle de la mitad superior del cuerpo del Niño Jesús.

del Niño superpuesta a la cara, en la que destaca un punto de alta radiopacidad. También se advierte otra alrededor de la cabeza, que determina una zona de mayor contraste, considerada como un recurso utilizado por el artista para dar profundidad a la escena.

El grupo de angelitos situados en el ángulo inferior izquierdo presenta un esquema pictórico muy similar al del Niño Jesús, aunque con menos modificaciones en superficie que éste y, consecuentemente, con una imagen radiográfica más parecida a la visible. Este fragmento de los ángeles está pintado en el espacio reservado para ellos en un primer momento de la ejecución pictórica. De igual forma, en el contorno de los cuerpecitos destacan esas pinceladas de trazo largo, que determinan la concreción del dibujo y la correcta ubicación de las figuras. Todo el conjunto destaca por su alto contraste, sobresaliendo unos toques, de alta radiopacidad, empleados para la elaboración de los cuerpos, alitas, cabeza y cabellos; éstos también pueden apreciarse a simple vista en el cuadro. Lo que no ocurre con otros localizados en la alita derecha del ángel que sostiene el báculo. Sólo se nota un ligero cambio en la postura de la pierna izquierda de este angelote y una reducción en las nalgas del que sostiene la mitra.

La cara de la Virgen está elaborada siguiendo el esquema general de reserva de espacios para los elementos del rostro, mostrando un contraste bastante alto que nos permite estudiar el tipo de pincelada, aplicada con soltura en los cabellos y más trabajada y fundida en las carnaciones. Las cejas, ojos, nariz y boca están pintados en el hueco reservado para ellos, mostrando también cierta densidad. Resulta interesante la concepción escultórica que Juan de Sevilla manifiesta en la forma de pintar los ojos, posiblemente por influencia de su maestro Cano, que queda mejor reflejada en la imagen radiográfica que en la vi-



sible. En aquélla la Virgen tiene los ojos más cerrados y el artista los abre en superficie con pintura fluida de color oscuro, que junto a un sombreado ligero tiene como resultado un rostro más fino y delicado que en el documento. El velo que lleva la Virgen sobre su cabeza sólo muestra densidad en la parte que cae sobre los hombros; la que cubre la cabeza no tiene respuesta al estar conseguido mediante veladuras de color oscuro.

En la radiografía puede verse una zona de mayor contraste que bordea la cabeza y se continúa hacia los hombros; se trata de un recurso utilizado por el pintor para dar profundidad a la escena. Este procedimiento también lo aplica alrededor de la cabeza del Niño y en el cuadro *Jesucristo entrega las Reglas a San Francisco*.

La cabeza de San Agustín está elaborada de forma similar a la de la Virgen. En el documento vemos el espacio reservado para ella en la composición. De igual manera la ceja izquierda, la sombra de los ojos, la nariz y la boca muestran cierta densidad; sin embargo la ceja derecha no tiene huella alguna. En la nariz apreciamos un cambio al ser más grande que en la imagen visible. Lo mismo ocurre en la boca, que se nota abierta, viéndose incluso la lengua; el primer proyecto de la misma lo hace el artista pintando los labios en dos trazos, con bastante contraste, aprovechando posteriormente parte de ellos para la boca definitiva.

También, primeramente, pinta el ojo izquierdo con toques de radiopacidad alta, para posteriormente retocar en superficie con pintura fluida de color oscuro, que no tiene densidad. Hasta la zona en sombra del pelo del santo tiene cierto contraste; en ella observamos trazos sueltos de mayor densidad que quedan ocultos en la imagen visible por la oxidación del barniz de protección y la suciedad superficial.

Al igual que en la Virgen y el Niño, la cabeza de San Agustín está bordeada por una zona de mayor contraste para dar profundidad a la escena y crear un espacio intermedio entre la figura y el fondo.

Tanto la mano derecha de la Virgen como la de San Agustín se hacen en los espacios reservados donde van ubicadas siendo encajadas con el pincel y consiguiendo el juego de luces y de sombras con toques rápidos aplicados en diferentes direcciones.

Juan de Sevilla elabora los paños mediante un tratamiento de las sombras que va cambiando de una zona a otra; en la parte inferior del manto azul éstas no muestran densidad, en cambio en la parte superior presentan cierto contraste. En ambos casos la localización de los pliegues se corresponde con los de la imagen visible, aunque algunas sombras aparecen potenciadas en superficie con veladuras más oscuras de color fluido, que no dan respuesta. El color en las zonas de mayor luminosidad es aplicado con pintura empastada y pincelada suelta y fluida que deja mucho contraste.

La radiografía nos permite estudiar las superposiciones de pintura, como se comprueba en el pañal del Niño, pintado encima del manto de la Virgen y en la paloma que aparece sobre su pecho, realizada sobre parte de la túnica y el manto.

Resulta muy interesante el tratamiento del dibujo en la alfombra o tapiz que hay detrás de San Agustín, elaborado con pinceladas curvas que se superponen, aplicadas con mucho ritmo y soltura, en las que destaca la rebaba de los bordes del pincel con bastante radiopacidad. De igual forma resuelve la decoración de la mitra que porta uno de los angelitos en la que resaltan los brocados con toques a punta de pincel, dejando una huella muy fina con alta radiopacidad.

Originalmente el cuadro tenía forma ovalada, al que se le añadieron unos trozos de tela en las esquinas para hacerlo de forma rectangular. Tanto en la radiografía como en la imagen visible se nota la banda de tela original que montaba en el bastidor primitivo y que quedó vuelta hacia la superficie al cambiarlo de forma. En las placas correspondientes a los trozos añadidos se ven densidades que son de otra pintura, distinguiéndose cuatro estrellitas, con mucho contraste, que parecen corresponder a la corona de una Virgen y otras zonas claras que resultan difícil de identificar. El cuadro al que pertenecían estos trozos se encontraba en muy mal estado con numerosas faltas de pintura.

Del documento radiográfico puede deducirse el estado de conservación de la obra. Esta presenta pérdidas puntuales repartidas por la superficie del cuadro, que se hacen de mayor importancia en la parte inferior del manto de la Virgen. Algunas son de tipo lineal con disposición vertical y horizontal, como si estuvieran siguiendo los hilos que forman la trama y la urdimbre; otras coinciden con la unión de las telas y con los filos del bastidor. Se encuentran localizadas en



Fotografía con iluminación normal del grupo de angelotes situado en la esquina inferior izquierda del cuadro.

Fotografía de la radiografía tomada del grupo de angelotes situado en la esquina inferior izquierda del cuadro.

el cuello de la Virgen, junto a la cabeza del Niño, sobre la mano derecha de San Agustín, al lado de la cabeza del santo, próximo al angelito que sostiene el báculo y hacia la mitad de la pierna derecha del que porta la mitra.

En los cabellos de la Virgen se nota un roto de tela original, sin pérdida de soporte, de forma rectangular y con bastantes pérdidas de pintura.

Los trozos añadidos en las esquinas superior e inferior del lateral izquierdo presentan asimismo bastantes pérdidas de pintura, algunas en forma de laguna de tamaño importante y otras con disposición lineal, como si el cuadro al que pertenecían hubiese estado mal enrollado o doblado.

Tiene bastidor no original, de forma rectangular, colocado cuando fue cambiado de forma.

Posee un marco de estilo barroco, dorado y policromado, que le fue hecho en 1932, según consta en la ficha del Museo, con el número 97 del Inventario de Molduras y Pedestales.

Estudio de la materialidad de la pintura

El soporte, de tipo lienzo, tiene unas dimensiones aproximadas de 340 cms X 253 cms. Las medidas que constan en la ficha del Museo son bastante parecidas, coincidiendo en los lados mayores y ligeramente superiores en los laterales del cuadro ¹.

El lienzo está constituido por tres piezas de tela con dimensiones parecidas, unidas mediante costuras que pueden observarse a simple vista; de ellas la intermedia es ligeramente menor que las dos laterales.

La tela es de lino, tejido en tafetán, de trama apretada, hilo de grosor intermedio y muy densa.

Sobre la tela de lino, impermeabilizada o impregnada con cola animal ², se aplicó la preparación, que aparece en los cortes estratigráficos subdividida en dos capas; una inferior, de tonalidad ocre, compuesta por calcita, tierras, óxidos de hierro y cola. Sobre ella otra, algo más estrecha, constituida también con calcita, tierras en mayor proporción y algunos óxidos de hierro, con una tonalidad más oscura que la anterior ³.

En algunas de las estratigrafías existe una capa de blanco de plomo que aparece mezclada con algunos de los pigmentos de la capas superiores pero en menor proporción, considerándose como las primeras manchas que hacen de base para recibir el color, apareciendo bajo la carnación de los ángeles, bajo la túnica roja de la Virgen, bajo los cabellos de la Virgen y en algunas zonas del fondo en las que está presente el azul de esmalte ⁴. Bajo el manto azul y sobre la preparación se halla una fina capa constituida con algo de blanco de plomo, calcita y algunas tierras verdes (greda), que se corresponde con los toques de luz aplicados por Sevilla sobre la preparación colore-

ada para determinar la localización de los mismos, tratándose del clarión de pasta de yeso y greda del que habla Palomino ⁵.

La forma de aplicación del color es compleja y puede ser estudiada en los cortes estratigráficos de la pintura.

Juan de Sevilla pinta las carnaciones de los dos angelitos sobre una imprimación de blanco de plomo, elaborando el color de las carnes en las partes iluminadas partiendo de albayalde, como componente mayoritario, laca orgánica roja y una pequeña proporción de azurita ⁶. Observándose en la foto obtenida en el Microscopio Electrónico de Barrido el número de capas que conforman estas carnaciones: primeramente, sobre la preparación, los toques de clarión y sobre ésta la primera mancha de carnación con la que Sevilla encaja las figuras angelicales; encima aparecen dos capas más finas correspondientes a toques superficiales que matizan las carnes. Sobre éstas se halla una fina capa de suciedad y superpuesta a ella existe un repinte elaborado con blanco de plomo y óxidos de hierro ⁷. En las zonas en sombra el color de la carnación es más intenso y oscuro, hecho con óxidos de hierro, bermellón de mercurio, laca roja y algo de blanco de plomo; aplicado en una sola capa directamente sobre la preparación ⁸.

En la estratigrafía correspondiente a las carnaciones de San Agustín no existe la banda perteneciente a los toques de clarión, pero sí otra más oscura que se trata del dibujo realizado por Sevilla para encajar los elementos de la composición. Apareciendo el color de la carne sobre ésta, que el artista consigue aplicando en las partes iluminadas una primera mancha elaborada con blanco de plomo, óxidos de hierro y algunas tierras, sobre la que se encuentra otra con blanco de plomo, óxidos de hierro, laca orgánica roja, algunas tierras y un poco de azul de esmalte. Encima existe una luz de blanco de plomo y calcita ⁹. En las zonas en sombra el color está conseguido con óxidos de hierro, laca orgánica roja, tierras, cuarzo y algo de blanco de plomo ¹⁰.

En la sección transversal correspondiente a las carnaciones de la Virgen (4.2.12), también se aprecia una primera mancha, sobre la que existen otras dos capas, elaboradas con blanco de plomo, laca orgánica roja, óxidos de hierro, calcita, un poco de negro de huesos y algunos granos de minio ¹¹.

Sevilla pinta la túnica roja de la Virgen mediante una compleja superposición de estratos. Sobre un toque de clarión con algo de blanco de plomo, calcita y algunas tierras verdes, aplica una primera mancha de color claro elaborada con blanco de plomo, mayoritariamente, laca orgánica roja, bermellón de mercurio y calcita. Encima encontramos otra capa de tonalidad roja más intensa correspondiente al color de la túnica propiamente dicho, conseguida con blanco de plomo, bermellón de mercurio y laca orgánica roja. Superficialmente existe una veladura más oscura hecha con laca orgánica roja, blanco de plomo y algunas tierras, para intensificar el claroscuro de los ropajes ¹².

El manto, de color verde en la imagen visible, aparece con una tonalidad azul claro en el corte estratigráfico, debido al amarilleamiento de la capa de barniz provocado por la oxidación del mismo, que transforma a nivel superficial en verde el color azul. Este fue conseguido mezclando blanco de plomo y azul de esmalte. En el mismo corte transversal se encuentra una fina banda correspondiente a un toque de clarión con blanco de plomo algunas tierras y calcita; superficialmente existe una luz de blanco de plomo con una pequeña cantidad de azul de esmalte ¹³.

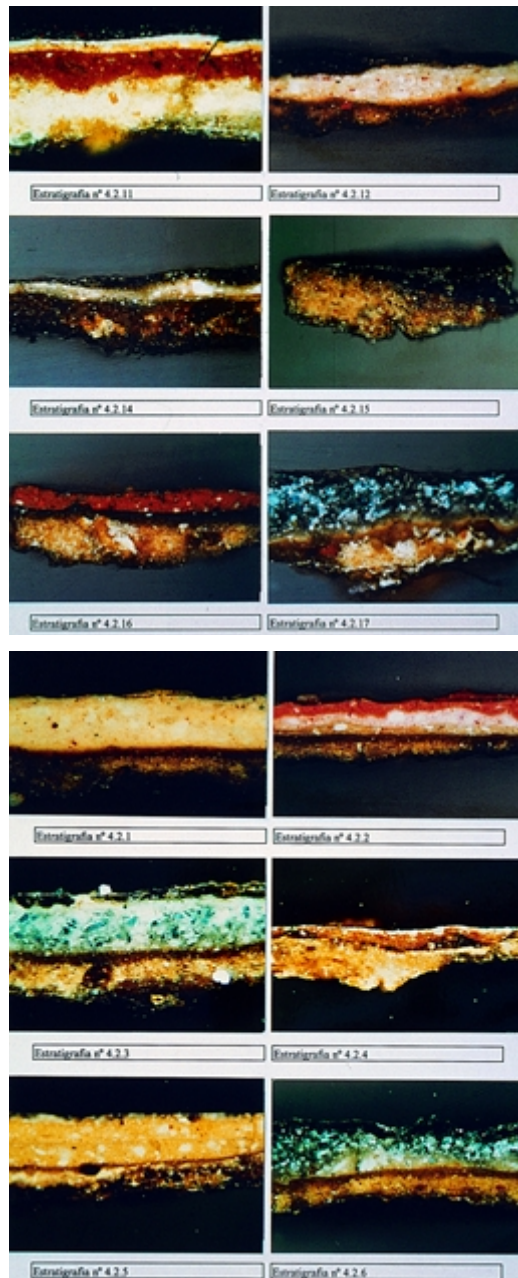
Los cabellos de la Virgen están hechos sobre una primera mancha a base de blanco de plomo, mayoritariamente, y algunos óxidos de hierro, sobre la que existen dos capas, que dan color a los cabellos, elaboradas con blanco de plomo y óxidos de hierro. Superficialmente existe una veladura, que matiza el color, con blanco de plomo, tierras y calcita ¹⁴.

Algunas zonas del fondo están hechas con blanco de plomo y azul de esmalte; en éstas existe una imprimación de blanco de plomo bajo el color. Superficialmente encontramos una veladura que lo matiza, hechas con tierras, calcita, un poco de blanco de plomo y algunos óxidos de hierro ¹⁵.

El hábito de San Agustín está elaborado con negro orgánico y un poco de blanco de plomo, apareciendo en la estratigrafía correspondiente (4.2.15) una capa superficial con negro de huesos, tierras, un poco de blanco de plomo y algo de bario, que de no tratarse de una contaminación nos apunta a la existencia de un repinte en los ropajes del santo ¹⁶.

Originalmente este cuadro tenía forma elipsoidal. Posteriormente fue adaptado a la conformación rectangular mediante el añadido de unos trozos de lienzo en las cuatro esquinas que pertenecían a otros cuadros pintados como se comprobó radiográficamente. Se tomó una micromuestra de la esquina inferior izquierda en la que se había visto la presencia de unas estrellitas con alta radiopacidad. En este corte pudo estudiarse el número de capas que conformaban la obra presentando una estructura que puede pertenecer a una pintura del siglo XVII. En primer lugar encontramos una capa de preparación conformada por dos subcapas; una inferior de yeso y cola y otra superior aplicada a su vez en otras dos subcapas; la inferior compuesta por yeso, tierras, calcita y muchos óxidos de hierro; la superior presenta la misma composición y además blanco de plomo. Encima está la capa pictórica compuesta por calcita, amarillo de plomo y estaño y algunos granos de bermellón de mercurio. Y sobre ésta una, más delgada, de blanco de plomo, que se corresponde con una luz. Sobre todos estos estratos encontramos una capa superficial, agrisada, aplicada para entonar los añadidos y conseguida con óxidos de hierro rojos, algunos granos de cinabrio, blanco de plomo, yeso y negro orgánico ¹⁷.

La identificación de los aglutinantes oleosos empleados por Juan de Sevilla en este cuadro se ha llevado a cabo mediante cromatografía de gases, obteniéndose unos



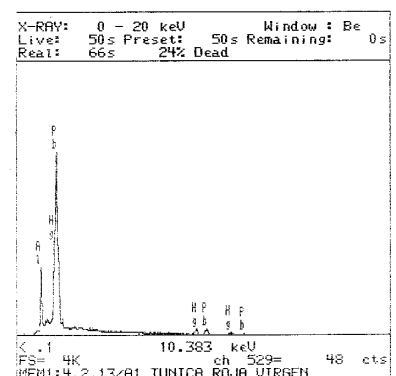
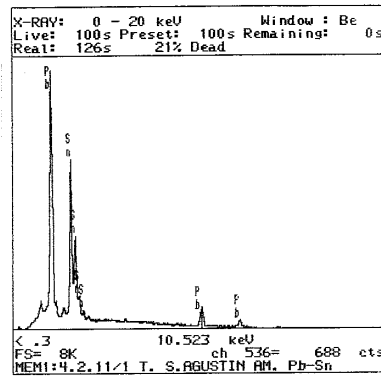
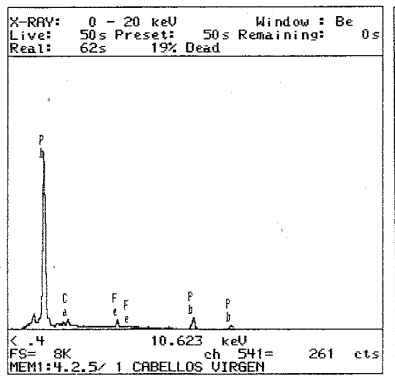
Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. I

Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. II

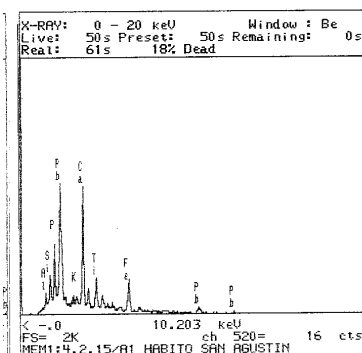
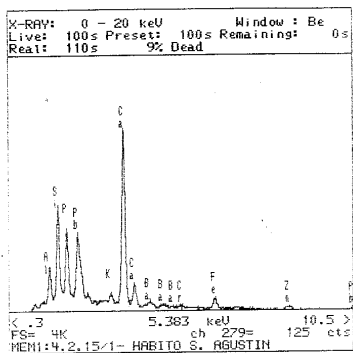
valores que nos permiten concluir que el tipo de aceite empleado se trate de lino, según el gráfico de Pancella y Bart ¹⁸, o bien de una mezcla de aceite de lino y de nueces según los datos obtenidos del cociente P/S ¹⁹.

Estudiando la trituración de los pigmentos en los cortes estratigráficos se comprueba que la mayoría de ellos están poco molidos presentando una molturación de tipo medio, en la que a veces se insertan granos de mayor tamaño. Particularmente destacan los granos de albayalde, de tamaño grande en todos los estratos en los que entran a formar parte, como por ejemplo en la carnación de los angelitos, en la túnica roja, manto azul y cabellos de la Virgen, en el fondo y en la capa correspondiente a los toques de clarión. En la túnica roja encontramos más molidos los granos de laca orgánica roja. En el manto el pigmento azul de esmalte está poco molido.

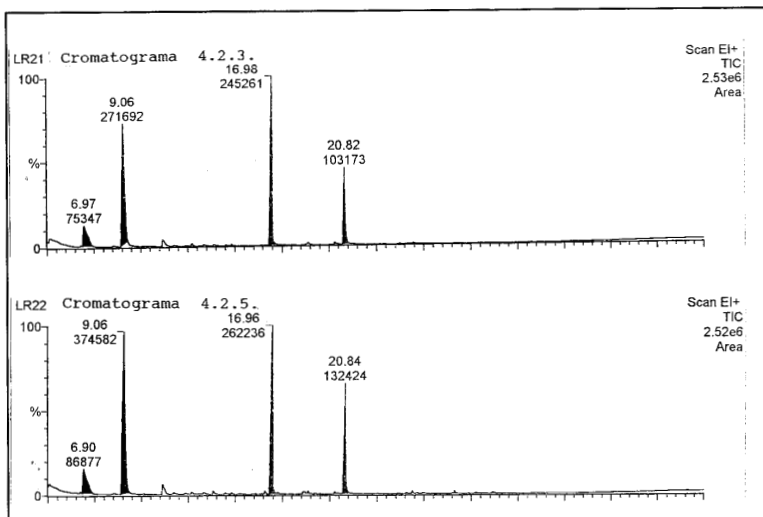
10: Espectros obtenidos mediante microanálisis realizado en el Microscopio Electrónico de Barrido acoplado a un sistema de energía dispersiva de rayos X (EDX) para la identificación de pigmentos. I.



11: Espectros obtenidos mediante microanálisis realizado en el Microscopio Electrónico de Barrido acoplado a un sistema de energía dispersiva de rayos X (EDX) para la identificación de pigmentos. II.



12: Cromatogramas obtenidos mediante Cromatografía de gases para la identificación de aglutinantes oleosos.



Sin embargo en la capa superior de la preparación la trituration es bastante fina, estando bien molidos la calcita, las tierras y los óxidos de hierro.

En las carnaciones, la laca roja y el resinato de cobre presentan sólo algunos granos de tamaño más grande, estando muy molidos en general.

Técnica de elaboración de la pintura

En un primer momento del proyecto pictórico Juan de Sevilla predetermina el espacio donde van colocadas las figuras y demás elementos de la composición mediante un dibujo de factura energética y rápida y tonalidad parda, aplicado sobre la capa coloreada de la preparación. Con éste encaja las figuras y demás elementos de la escena silueteando su contorno. Seguidamente aprovechando el tono de la preparación procede a una primera valoración del claroscuro de las figuras, aplicando unos toques de luz con el clarión en las zonas iluminadas de éstas.

A continuación aplica una primera mancha de color con la que plantea las diversas tonalidades presentes en la composición, e inicia el modelado de las figuras encajándolas en el espacio predeterminado para ellas mediante largas pinceladas con pintura empastada, que siguen el contorno de aquéllas como si estuviera pintando a la prima, observándose de forma clara en los documentos radiográficos en el cuerpo del Niño Jesús.

Después superpone una segunda capa de color, cargada de pigmento, con la que prosigue el planteamiento de la primera en el modelado de los personajes y valora más el claroscuro de las vestiduras, mediante largas pinceladas muy cargadas de pigmento que siguen el ritmo de la forma en los dobles, fundiendo la pintura en las zonas de transición con el pincel unidor. En este momento lleva a cabo pequeñas modificaciones, ya descritas en el estudio radiográfico, como la realizada en la cabeza del Niño Jesús.

Sigue depositando pintura para reforzar las zonas iluminadas y ocultar los cambios llevados a cabo en el transcurso del proyecto pictórico. Aplica numerosas veladuras claras y oscuras con las que suaviza las zonas de transición y potencia algunas sombras de las

carnaciones y de los pliegues. Finaliza depositando pintura muy densa con breves toques en puntos localizados de máxima luz como por ejemplo en el brillo de los ojos, de las narices, de las bocas etc.

Notas

1. Las medidas que constan en la ficha del Museo son:
340 cms X 256 cms
2. Esta capa de impregnación del soporte con cola animal se comprueba en la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.3. La presencia de la cola animal ha sido identificada por microanálisis en el Microscopio Electrónico de Barrido.
3. Esta segunda capa de preparación, al tener los mismos pigmentos que la primera, podría considerarse como la banda ocasionada por la absorción del aceite de las capas de color. Aunque también puede tratarse de un segundo estrato de preparación como tal, con los mismos componentes, pero aumentando la proporción de las tierras y disminuyendo la de calcita, adquiriendo así una tonalidad más oscura.
4. Véanse las estratigrafías identificadas con la numeración 4.2.1, 4.2.2, 4.2.5 y 4.2.6.
5. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.3.
- PALOMINO, A.: El Museo Pictórico y escala óptica. Madrid: Aguilar, 1988, t. II, pág. 561.
6. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.1.
7. Véase la foto obtenida en el Microscopio Electrónico designada con la numeración 4.2.1.
8. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.19.
9. Véase la estratigrafía designada con la numeración 4.2.4. Esta fina banda correspondiente al dibujo preparatorio se observa también, de forma clara, en la estratigrafía 4.2.16 extraída de la mano de San Agustín y se insinúa en la 4.2.14 extraída del pañal del Niño Jesús.
10. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.16.
11. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.12.
12. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.2 y el espectro 4.2.13 / A1 túnica roja Virgen.
- PALOMINO, A.: Opus cit.
13. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.3.
14. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.5 y el espectro 4.2.5 / I.
15. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.6.
16. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.15.
17. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 4.2.11 y el espectro 4.2.11 / I.
18. PANCELLA, R. y BART, R.: *Identification des liants organiques dans les couches picturales par chromatographie en phase gazeuse*. Laboratoire de Conservation de la Pierre, EPFL, Wernersche, Lausanne, pp. 101-111.
19. MILLS, J. S.: *The gas chromatographic examination of paint media. Part. I. Fatty acid composition and identification of dried oil films*. Studies in Conservation, vol II, núm. 2, mayo 1966, pp. 92-107.