

Estudio técnico comparativo de los dos retratos de la venerable madre Sor Jerónima de la Fuente

Existen dos versiones de este retrato, ambas tradicionalmente consideradas como originales del pintor sevillano y procedentes del convento toledano de Santa Isabel, donde profesaba la retratada antes de partir hacia Sevilla, escala en su viaje misionero rumbo a Filipinas; fue entonces, durante la estancia de la madre Jerónima en la ciudad andaluza en junio de 1620, cuando Velázquez pintó los retratos, según es admitido generalmente por los historiadores¹ (Fig. 1-2).

El cuadro que pertenece a la colección del Prado estaba atribuido a Luis Tristán hasta que salió del convento con destino a Madrid, para ser incluido en la Exposición Franciscana organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1927, con objeto de conmemorar el centenario de San Francisco de Asís. Previamente, se le sometió a un tratamiento de limpieza en los talleres de restauración del Museo, y allí se confir-

maron las sospechas de que fuese de Velázquez al encontrar el restaurador los ligeros trazos que quedan de la firma del maestro, así como la fecha² (Fig. 3).

En 1931, el cuadro de referencia ingresó en la primera pinacoteca madrileña por orden judicial y lo hizo acompañado de una réplica, entonces no firmada³. Esta última pasó posteriormente, en 1944, a formar parte de una colección particular madrileña, la de Fernández de Araoz; en julio del mismo año el Ministerio de Educación Nacional, con una aportación del Patronato del Museo, compró el primer cuadro a la Comunidad de Santa Isabel de los Reyes. Por las mismas fechas, se eliminó la filacteria que ondeaba alrededor del crucifijo, al creerse entonces que era falsa, siendo uno de los organizadores de la exposición citada, Ezquerro del Bayo, el primero en apuntar esta idea que hoy sabemos equivocada.

EXAMEN RADIOGRAFICO

El estudio comparativo de los montajes fotográficos de las radiografías de ambos cuadros muestran marcadas diferencias a la vez que importantes similitudes.

La figura retratada en la obra del Museo del Prado, se recorta sobre el fondo con un juego de densidades que favorece la visión del documento⁴ (Fig. 4). El blanco de plomo, pigmento de base empleado para la realización de la pintura (la preparación no tiene apenas densidad radiográfica), se encuentra hasta en las zonas más oscuras del cuadro.

Unas líneas muy finas marcan el contorno de la figura y la situación de los plegados de su manto. También pueden verse en la delimitación de la cruz. En algunas zonas estas líneas aparecen dobles, pudiendo ser indicativo de una rectificación en la colocación de la retratada, o bien corresponder a la



Fig. 1. La Venerable Madre Sor Jerónima de la Fuente (N.º de Cat. del Museo del Prado 2873).



Fig. 2. La Venerable Madre Sor Jerónima de la Fuente. Colección particular.

marca de los contornos del cauce por el que discurre el pincel (Fig. 6).

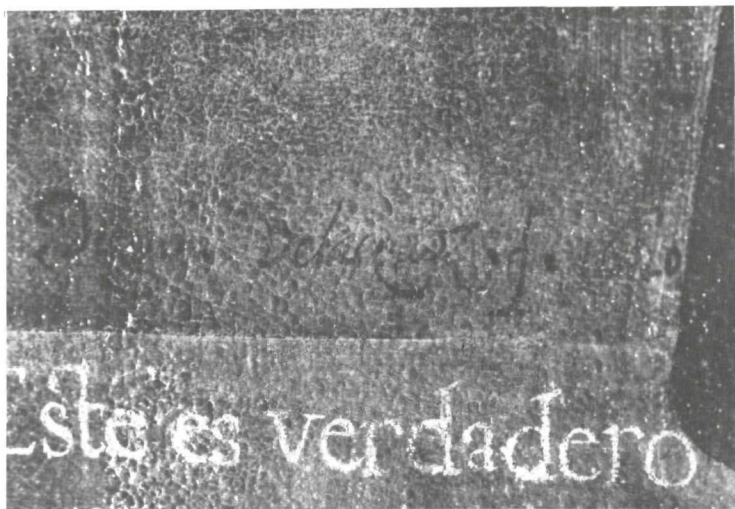
Las luces de la cara, las manos y el manto resaltan con toques más empastados de blanco de plomo (Fig. 8). Se observan además pequeños puntos de luz muy típicos de Velázquez en las carnaciones y en otras zonas del personaje, por ejemplo la punta de su zapato.

Toda la figura y parte del crucifijo se hayan enmarcados por una ancha pincelada de alto contraste

radiográfico a modo de halo. Aunque pudiera pensarse en una rectificación, creemos que se trata de un recurso del artista, ya que esta transición entre la figura y el fondo fue empleada en otros cuadros como por ejemplo en el retrato del Infante Don Carlos (N.º de Cat. del Museo del Prado 1188)⁵. Por medio de esta pincelada más clara se sitúa la figura, y luego al ser oscurecida velándola superficialmente, se produce un efecto de relieve, creando así cierta impresión de profundidad y de perspectiva.

Sobre el fondo, en el lado derecho y debajo de la figura, se observan pinceladas radiográficas claras que no son producto de la preparación. Las del fondo pueden ser debidas a un intento de conseguir un efecto óptico, recurso éste que se observa en mucho otros cuadros de Velázquez, aunque también pueden ser simplemente producto de la limpieza de los pinceles⁶.

Existen pequeños cambios en la composición. El más significativo es el que se realiza en la mano de-



recha del personaje en donde se rectifican los dedos pulgar e índice. Radiográficamente es visible la curva que hace la mano entre un dedo y otro, mientras que en el cuadro el dedo pulgar queda por debajo de la línea del dedo índice al retroceder en su colocación la mano.

Fig. 3. Macrofotografía de la firma del cuadro del Museo del Prado.

Fig. 4. Radiografía general del cuadro. Museo del Prado.

Fig. 5. Radiografía general del cuadro. Colección particular.



La cruz, aparte de la corrección que presenta en su contorno y posición, fue realizada sobre el manto de la Madre ya terminado, se ve claramente como el travesaño vertical pasa por encima del mismo.

La inscripción de la parte superior es bien visible en la radiografía, mientras que las existentes en la parte baja en ambos lados presentan un contraste más tenue. La filacteria que tenía el cuadro, al lado derecho de la figura envolviendo a la cruz, es visible en sus restos sobre el documento, por ser radiográficamente densa la materia con que fue pintada. Desgraciadamente fue suprimida por ser considerada una adición posterior⁷.

El estado de conservación que se observa en la radiografía es bueno, sin graves pérdidas de pintura. Tiene unas de mayor tamaño en la parte externa del manto, en el lado derecho, y otras de menor consideración repartidas por diversos puntos de la superficie⁸.

La versión existente en la colección privada muestra igualmente una imagen contrastada radiográficamente, aunque de menor intensidad por ser más ligeras las capas de pintura de alta radiopacidad⁹ (Fig. 5).

Una serie de detalles que se observan en el documento de la obra del Prado, no son visibles en el de esta pintura, como es el caso del halo que contornea la figura y las ligeras, aunque significativas rectificaciones, descritas anteriormente.

La técnica de ejecución que se aprecia en esta obra a través de la radiografía es más rápida que en la del Prado. El pincel se utiliza menos cargado de pasta, como vemos por ejemplo en la toca y en el manto de la retratada, sobre todo

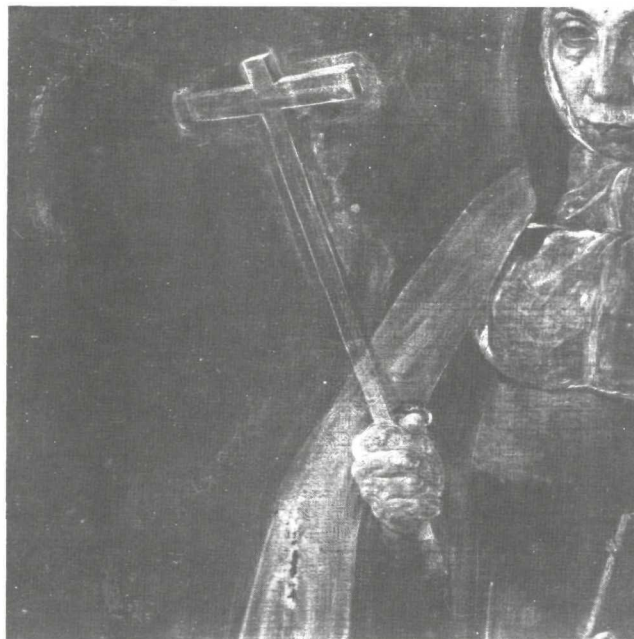
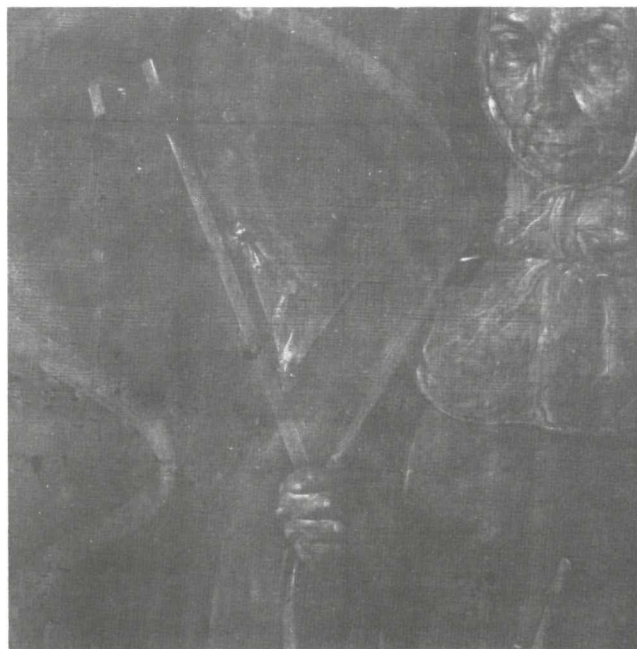


Fig. 6. Detalle del lateral izquierdo del cuadro. R. X. Museo del Prado.

Fig. 7. Detalle del lateral izquierdo del cuadro. R. X. Colección particular.



en las líneas que marcan los plegados.

Las finas líneas que se observaban en la primeramente estudiada, se insinúan en ésta sólo en puntos muy localizados, tales como en el contorno en la caída del manto por ambos hombros, y en el de los bordes inferiores del mismo, así como en los de la toca. Este detalle del trazo es muy característico en las pinturas de Velázquez tanto en las de la etapa sevillana como en las de la primera época madrileña, aunque también, esporádicamente, puede ser visto en obras posteriores¹⁰.

Si comparamos en las dos versiones los rostros de la retratada, así como las tocas que los enmarcan vemos numerosas pinceladas de gran similitud, que nos llevan a considerar estas dos pinturas como obras del mismo artista, ya que sería impensable que se pudiera conseguir por otro pintor la igualdad de trazo observada máxime considerando que la imagen radiográfica es diferente en muchos aspectos a la imagen real de la obra, al poner en evidencia estratos subyacentes y contrarias densidades a las visibles. Tanto las pinceladas como los breves toques de pincel que ajustan la toca presentan las mismas características. Igual sucede con la zona o borde oscuro que se interpone entre ésta y el rostro (Fig. 8-9).

Las pinceladas que marcan las luces para resaltar las mejillas y las del rostro en general, así como las de las manos tienen bastante parecido, cosa que también queda reflejada en las empleadas para realzar la pechera blanca sobre el manto.

El crucifijo que lleva Sor Jerónima en la mano izquierda en el cuadro de la colección privada está



Fig. 9. Detalle del busto de Sor Jerónima. R. X. Colección particular.

Fig. 8. Detalle del busto de Sor Jerónima. R. X. Museo del Prado.



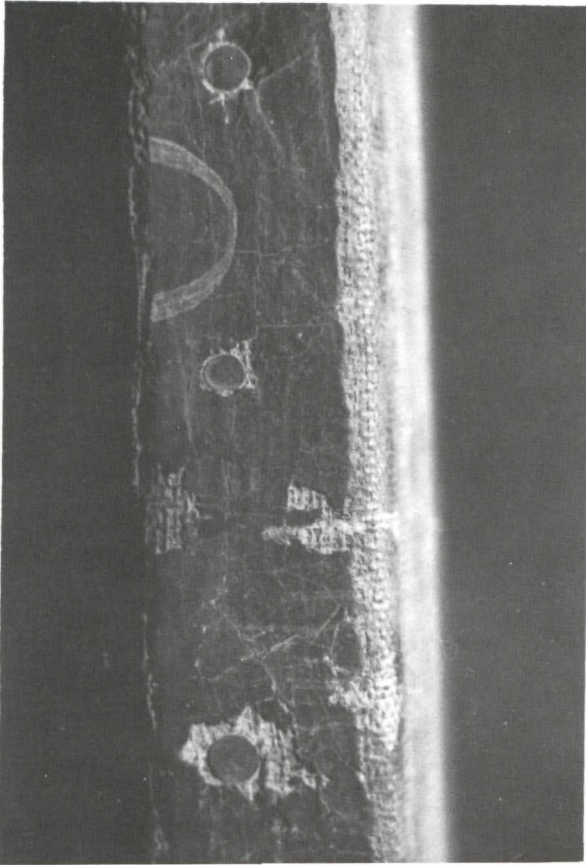


Fig. 10. Macrofotografía de las letras dobladas sobre el bastidor. Colección particular.



Fig. 11. Filacteria con su inscripción durante el proceso de ser borrada. Museo del Prado.

Fig. 12. Fluorescencia ultravioleta de la filacteria después de ser borrada la inscripción. Museo del Prado.



realizado directamente, vuelto de tres cuartos hacia el espectador, no mostrando rectificación ni cambios (Fig. 7). No se observa la fuerte superposición del mismo sobre el manto como veíamos en el cuadro del Prado, lo que puede estar motivado porque desde el principio estaba pensada su ubicación, aunque tampoco puede ser olvidado que la intensidad de la materia pictórica del manto es mucho menor en la que ahora estudiamos.

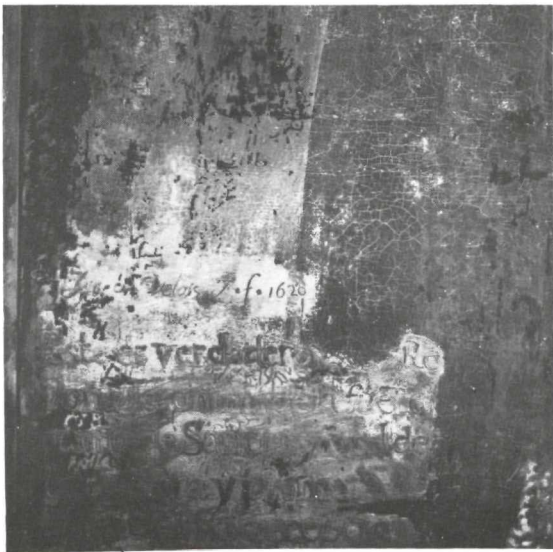


Fig. 13. Fluorescencia ultravioleta de la firma. Colección particular.

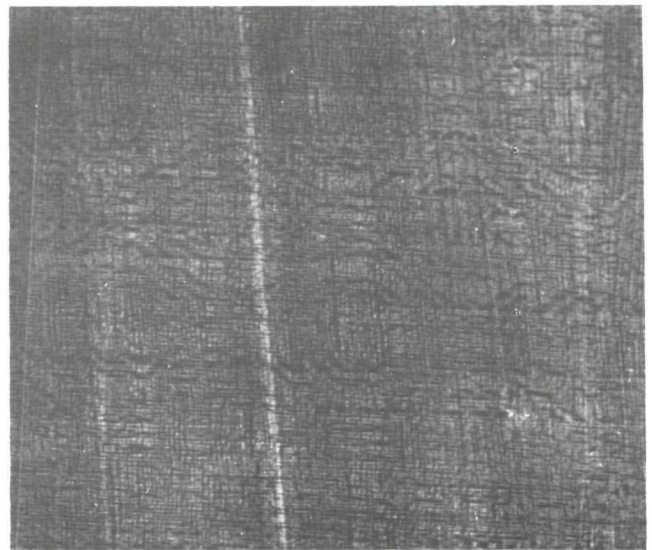


Fig. 14. Macrofotografía de la tela original. R. X. Museo del Prado.

Esta obra está directamente realizada y no muestra rectificaciones significativas que suelen ser tomadas habitualmente por los estudiosos como propias de una primera versión cuando el pintor está creando una composición, tema que puede llevar a determinar que la pintura de la colección privada fuese por tanto una réplica hecha por el mismo artista.

En la radiografía se aprecia que el final de los paños del manto de la Madre se realiza de forma más recta y rígida y su ejecución es más somera, al igual que sucede en la imagen visible, que en el cuadro del Prado. Se ve una ligera rectificación al terminar la caída del manto en el lateral izquierdo del mismo en curva y hacia arriba primeramente, mientras que después lo ha realizado en recto como los restantes pliegues del mismo lado.

La inscripción superior no tiene

ningún contraste radiográfico. Justo en el borde se puede observar lo que debía ser la primitiva inscripción doblada actualmente sobre el bastidor, cuyo texto coincide con el que puede leerse en el cuadro del Prado (Fig. 10). La inferior tiene un contraste muy ligero, y está realizada siguiendo la del cuadro del Museo sobre otra preexistente llevada a cabo mediante letras capitales similares a la de la parte superior, aunque ligeramente menores de tamaño.

La tela del cuadro es diferente a la de la obra del Prado, no observándose tampoco sobre el fondo las pinceladas típicas del pintor vistas sobre esta última y que como hemos dicho pueden tener un sentido óptico o ser producto de la limpieza de los pinceles por el artista. Sobre el fondo sí se manifiestan manchas a modo de puntos blancos que han sido vistas en

los documentos radiográficos de otros cuadros de Velázquez¹¹.

La radiografía revela numerosas pérdidas de pintura aunque de poca importancia por el tamaño de las mismas. En los dos laterales del cuadro ni la tela ni la pintura llegan hasta el borde, siendo importante reseñar la falta del ángulo inferior izquierdo del lienzo.

REFLECTOGRAFIA INFRARROJA Y FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA

La reflectografía infrarroja, al igual que la fluorescencia ultravioleta, delimita con exactitud la filacteria borrada en el cuadro del Museo del Prado (Fig. 11-12). También a través de ella se observan rectificaciones en los contornos del manto de Sor Jerónima,

sobre todo en el borde lateral izquierdo del mismo concebido inicialmente con un mayor desarrollo.

La fluorescencia ultravioleta pone de manifiesto en el cuadro de la colección particular, la falsedad de la firma y datación del mismo, al estar realizados sobre los gruesos barnices existentes en la zona (Fig. 13).

En ambos cuadros, la visión con ultravioleta manifestaba antes de la restauración los gruesos barnices oxidados y los numerosos repintes existentes, tanto debajo como encima del barniz.

ESTRUCTURA MATERIAL DE LAS PINTURAS

La tela, que constituye el soporte del cuadro del Prado (162,2 ($\pm 0,2$) x 107,8 ($\pm 0,2$) cms), es un lienzo de telar manual. Tiene como peculiaridad el formar con los hilos un dibujo a modo de mantelillo. El cuadro ha sido reen-telado por lo que este dibujo sólo puede ser observado en la radiografía¹². La macrofotografía (Fig. 14) pone en evidencia este diseño, en forma de rombo compuesto, muy similar al utilizado por el Greco en algunos de sus cuadros¹³. La tela original ha sido cortada en los cuatro bordes, volviendo en la actualidad sobre el bastidor entre 0 y 1,5 cms. Pero lo que han sido suprimidos son sólo los límites finales del cuadro, ya que por ejemplo en la parte superior la tela vuelve sobre el bastidor ya sin pintura. En la antigua forración el lienzo fue atirantado de una manera muy desigual y es entonces cuando se ha debido de producir el corte y deshilachado de los bordes. En el lateral derecho no llega el lienzo hasta el filo del bastidor

actual, está, por tanto, ligeramente recrecido.

La tela utilizada para la realización de la obra de la colección privada (162,2 ($\pm 0,2$) x 105 ($\pm 0,3$) cms.), es del tipo lienzo con una densidad de 10-11 hilos por cm., y 10-12 pasadas por cm. El cuadro se encuentra forrado sobre un bastidor moderno tensado mediante cuñas¹⁴.

En la parte superior la tela vuelve con las letras inicialmente pintadas. Muestra signos de haberse intentado cortar alineada con el borde interno del bastidor, y, aunque el lienzo vuelve sobre el mismo, no está completa. En el borde inferior sucede algo similar, mientras que en los dos laterales la existencia de dos listones clavados de arriba a abajo no permiten la visión de los bordes. Radiográficamente, sin embargo, hemos visto cómo la tela en estos lados llega hasta el límite marcado por el bastidor, estando muy estropeada y dando la sensación de estar recrecido en ambos lados¹⁵.

Ambas telas, aunque diferentes en su tejido, son de lino, de tonalidad cruda y con una torsión en Z.

El cuadro del Museo del Prado, en cuanto a materiales y técnica, es similar al de la Adoración de los Magos, si bien la riqueza de los colores es inferior, dada la gama con que está pintado.

La preparación se ajusta en su tonalidad a la llamada «tierra sevillana» por Pacheco¹⁶ y el color es dado de forma directa sobre esta base fundamentalmente compuesta por óxidos de hierro, negro orgánico y carbonato de calcio, se observan también pequeños cristales azules (Fig. 15-A/1 y 2). Alcanza un espesor de 300 micras.

En las zonas muy oscuras baja considerablemente el contenido

de blanco de plomo, elemento de base en la mezcla¹⁷.

Está pintado fundamentalmente con óxidos de hierro de diferente coloración, marrones, rojos, amarillentos, etc., presentes tanto en las preparaciones como en la realización del retrato.

En el análisis efectuado sobre una de las pinceladas que se observan en el fondo al lado derecho de la figura, los pigmentos encontrados son los mismos que los empleados en las carnaciones, lo que podría apoyar la teoría de que el pintor está limpiando los pinceles después de realizar la cara.

En la estratificación del fondo de la zona superior no se aprecia barniz interpuesto entre este fondo y las letras, que están directamente realizadas sobre la última capa pictórica.

El negro, muy abundante en toda la composición, es de origen orgánico, vegetal y animal. El del tocado de Sor Jerónima es de origen animal, tal vez, negro de huesos.

El carbonato de calcio también constituyó un elemento importante en la mezcla de los colores. En la preparación es abundante.

Como es habitual la figura está realizada con mayor empaste que el fondo, llevado a cabo mediante una capa más delgada de color. La molienda de los pigmentos no es excesivamente cuidada.

Existe una clara división entre lo que es el fondo y la figura, aparte de por la manera de aplicar el color, por el halo que realiza en torno a la retratada. Sin embargo, dentro de la zona en la que se sitúa el personaje vemos cómo las capas de color se superponen sin respeto previo en la ubicación de las cosas. Es por ejemplo el caso de las manos que se encuentran

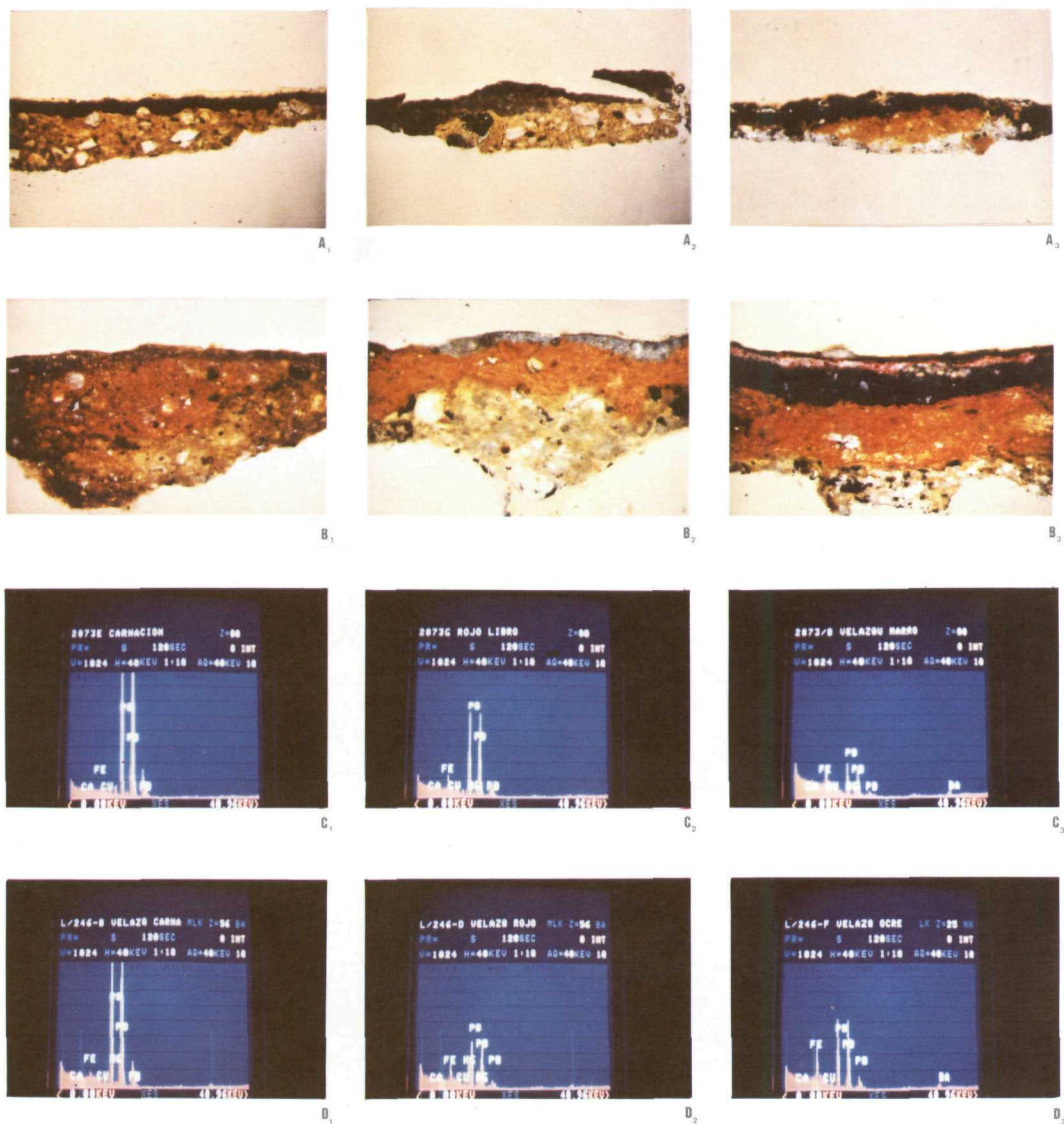


Fig. 15. Microfotografías de los cortes estratigráficos en lámina delgada de las micromuestras tomadas en la pintura y fotografías de los análisis realizados por energía dispersiva de R. X.

realizadas sobre el estrato oscuro que corresponde al manto.

La representación de Sor Jerónima de la colección particular fue pintada de forma diferente, en cuanto a estructuración y materiales, a la otra versión existente en el Prado.

La preparación es de una tonalidad blanco-amarilla, muy impregnada tanto por la cola del aglutinante como por los aceites de capas superiores. Es mayor de

200 micras y lleva en su mezcla óxidos de hierro, negro orgánico y carbonato de calcio.

Sobre esta capa puede ser observada una segunda rojiza que podríamos llamar de imprimación¹⁸. Es bastante gruesa llegando a espesores en torno a las 200 y 300 micras. Se compone de óxidos de hierro rojos y naranjas, y pequeñas porciones de carbonato de calcio, negro orgánico y laca orgánica roja (Fig. 15-A/3 y B/1).

A continuación encontramos las capas de color, finamente aplicadas y con pigmentos similares a los utilizados en el cuadro del Museo del Prado.

Esta estructuración y composición de la preparación del lienzo antes de ser pintado es observada en cuadros posteriores tales como el retrato de Felipe IV (N.º de Cat. 1182) (Fig. 15-B/2), retrato del Infante Don Carlos (N.º de Cat. 1188) y el retrato de busto de Fe-

A/1: Sor Jerónima de la Fuente. Museo del Prado. N.º de Cat. 2873.

Localización: Manto de la Madre en la zona centro inferior.

Referencia: 2873/2.

1: Oxidos de hierro, negro orgánico y carbonato de calcio: > 150 micras.

2: Negro orgánico y algo de azurita. Trazas de blanco de plomo: ≈ 40 micras.

3: Barniz resinoso: ≈ 20 micras.

A/2: Sor Jerónima de la Fuente. Museo del Prado. N.º de Cat. 2873.

Localización: Fondo derecho sobre el halo en torno al manto.

Referencia: 2873/1.

1: Oxidos de hierro, negro orgánico y carbonato de calcio: máximo > 150 micras.

2: Negro orgánico, blanco de plomo, óxido de hierro y algo de esmalte: ≈ 65 micras.

3: Igual a la n.º pero con más cantidad de negro: ≈ 30 micras.

4: Barniz resinoso: ≈ 8 micras.

A/3: Sor Jerónima de la Fuente. Colección particular.

Localización: Manto de la Madre, oscuro.

Referencia: L/246/5.

1: Oxidos de hierro, carbonato de calcio, negro orgánico > 40 micras.

2: Oxidos de hierro, rojo y naranja, trazas de carbonato de calcio, negro orgánico y laca orgánica roja: ≈ 90 micras.

3: Negro orgánico, óxido de hierro y trazas de blanco de plomo: ≈ 20 a 60 micras.

4: Restos de barniz resinoso: ≈ 8 micras.

B/1: Sor Jerónima de la Fuente. Colección particular.

Localización: Marrón del zapato del personaje.

Referencia: L/246-1.

1: Oxido de hierro, carbonato de calcio y negro orgánico: > 150 micras.

2: Oxidos de hierro, naranja y rojo, trazas de carbonato

de calcio, negro orgánico y laca orgánica roja: ≈ 200 micras.

3: Oxidos de hierro, blanco de plomo y negro orgánico: ≈ 30 micras.

4: Restos de barniz resinoso: ≈ 8 micras.

B/2: Felipe IV. Museo del Prado. N.º de Cat. 1182.

Localización: Fondo del cuadro.

Referencia: 1182/6.

1: Oxido de hierro, carbonato de calcio y negro orgánico: > 380 micras.

2: Oxidos de hierro, naranja y rojo, trazas de negro orgánico, carbonato de calcio y laca orgánica roja: ≈ hasta 200 micras.

3: Blanco de plomo, esmalte y trazas de ocre, negro orgánico: ≈ de 20 a 40 micras.

4: Barniz resinoso: ≈ 5 micras.

B/3: Felipe IV con armadura. Museo del Prado. N.º de Cat. 1183.

Localización: Rojo de la banda en la zona que vuelve sobre el bastidor, lado izquierdo.

Referencia: 1183/7.

1: Oxido de hierro, negro orgánico y carbonato de calcio: > 80 micras.

2: Oxidos de hierro rojo y naranja, trazas de carbonato de calcio, laca orgánica roja y negro orgánico: ≈ hasta 300 micras.

3: Negro orgánico, blanco de plomo y óxido de hierro: ≈ 120 micras.

4: laca orgánica roja y blanco de plomo: ≈ de 20 a 40 micras.

5: Barniz resinoso: ≈ 15 micras.

C/ : Sor Jerónima de la Fuente. Museo del Prado.

C/1: Ref.: 2873/E: Carnación, frente de Sor Jerónima.

C/2: Ref.: 2873/G: Canto rojo del libro.

C/3: Ref.: 2873/B: Marrón del manto.

D/ : Sor Jerónima de la Fuente. Colección particular.

D/1: Ref.: L/2446/B: Carnación, frente de Sor Jerónima.

Ref.: L/246/D: Canto rojo del libro.

Ref.: L/246/F: Marrón del manto.

lipe IV (N.º de Cat. 1183) (Fig. 15-B/3).

El parecido entre las telas de este retrato de Sor Jerónima y las de los cuadros antes mencionados, vuelve aquí a repetirse como puede verse en los cortes transversales.

En cuanto al color, esta obra que creemos posterior a la del Museo del Prado, tiene en su composición para la realización de las carnaciones, el bermellón de mercurio (Fig. 15-D/1), mientras que en la del Prado este pigmento no aparece (Fig. 15-D/2). El empleo en las carnaciones del bermellón de mercurio va siendo más habitual según avanza su carrera.

En el rojo del libro ocurre algo similar. Aunque en la versión del Prado aparece este pigmento, cuantitativamente su proporción es menor, sin embargo la presencia del blanco de plomo es mayor que en la otra (Fig. 15-C/2 y D/2).

En las zonas oscuras del fondo en el cuadro del Museo la abundancia de blanco de plomo es menor que en el otro (Fig. 15-C/3 y D/3), mientras que en las figuras sucede lo contrario. La cantidad de hierro aumenta en la pintura de la colección particular a causa de la capa de imprimación.

El aglutinante de las preparaciones en ambas obras es la cola de origen animal.

En las capas de imprimación y color se detectan proteínas, en los análisis por solubilidad y tinción realizados, en unión con los aglutinantes oleaginosos empleados.

NOTAS

¹ Entre los historiadores que no consideraban autógrafa de Velázquez la pintura de la colección Fernández de Araoz, podemos citar a E. Lafuente Ferrari,

Londres, 1943 Cat. N.º XX y Trapier, Velázquez, Nueva York, 1948, p. 57. Sánchez Cantón opinaba que los dos cuadros eran obra del artista sevillano, porque «la copia o repetición de un cuadro con más libertad y pequeñas variaciones» fue característica de Velázquez. J. Sánchez Cantón «New Facts about Velázquez». Burlington Magazine, LXXXVII, n.º 513, 1945, p. 289-93.

² El restaurador jefe Amutio sospechó que fuera de Velázquez y Seisdedos descubrió la firma que reza con todas sus letras: «Diego Velázquez F. 1620». J. A. Gaya Nuño: Después de Justi. Medio siglo de estudios velazquistas, en C. Justi. Velázquez y su siglo. Madrid, 1953, pp. 823, 826, 830. Ningún historiador ha especificado el lugar en donde se ubica esta firma y se observan ligeras variantes en las versiones de cada uno, especialmente en las iniciales del nombre del pintor. La reciente restauración, llevada a cabo por María Teresa Dávila en los talleres del Prado, nos permite ver con exactitud dicha firma, situada sobre la leyenda de la parte inferior izquierda.

³ J. A. GAYA NUÑO. Op. cit. n.º 2, p. 826.

⁴ Técnica de gran formato. Condiciones de trabajo: 25 Kv, 10 mA, 2 mn. a 2,60 mts., de distancia. Revelado automático.

⁵ Tal vez este halo que se observa con nitidez radiográficamente sirva de transición entre la figura y el fondo, ante la ambigua definición del espacio en este período del artista, como ya ha sugerido J. Brown: Velázquez. Madrid, 1986, p. 33-34.

⁶ En el estudio llevado a cabo sobre unos cuarenta cuadros de Velázquez en el Museo del Prado, por el Gabinete de Documentación Técnica del mismo museo, hemos podido observar estas pinceladas en cuadros de diferentes etapas. En muchos casos son visibles directamente y en otros sólo a través de la radiografía o por medio de la reflectografía infrarroja a causa de la diferente tonalidad que presentan. En ocasiones, como en el cuadro de los Borrachos muchas de estas pinceladas, tanto claras como oscuras quedan ocultas bajo los personajes o los fondos, lo que lleva a pensar en que Velázquez concretamente con estos trazos no visibles no intentaba conseguir un efecto óptico.

⁷ El primero en sugerir que la flacteria pudiera ser apócrifa fue Ezquerria del Bayo, ya en 1927, opinión seguida por otros historiadores, como Sánchez Cantón y que, finalmente, condujo a la eliminación de este rótulo en 1944.

Con posterioridad Ainaud de Lasarte, «Francisco Ribalta. Notas y comentarios» (Goya 1957, pp. 86-89), manifiesta su postura contraria a lo anteriormente dicho y hecho: «El rótulo no tiene que ser provincial, ni arcaizante, ni añadido por una mano ajena».

⁸ Dado el estado de falta de adhesión de la capa pictórica al soporte, en los últimos meses (1988) se ha sometido a un tratamiento de restauración, consecuencia de éste se han eliminado en parte la suciedad, repintes y barnices acumulados en toda la superficie.

⁹ Técnica de gran formato. Condiciones de trabajo: 25 Kv, 10 mA, 2 mn 30 seg., a 3 m., de distancia. Revelado automático.

¹⁰ Por ejemplo: Adoración de los Magos (N.º de Cat. 1166), retrato de Felipe IV (N.º de Cat. 1182), La Fragua de Vulcano (N.º de Cat. 1171), etc.

¹¹ Retrato de Felipe IV (N.º de Cat. 1182). Retrato del Infante Don Carlos (N.º de Cat. 1188). El alto contraste radiográfico de estas pequeñas faltas de pintura es posible que sea debido a que la materia empleada en la forración del lienzo tenga densidad y traspase la trama del soporte. En los tres lienzos la densidad de los hilos por cm.² es similar.

¹² La tela de forración tiene una densidad de 9 a 10 hilos por cm., en la urdimbre y de 8 a 9 pasadas por cm., en la trama, según la colocación vertical de la misma.

¹³ Esta tela, al igual que la empleada como soporte en el cuadro de la Adoración de los Magos, forma con su trama un diseño. Aunque ambas difieren en el dibujo, tienen la misma función de crear un efecto óptico de relieve en la superficie.

¹⁴ La tela de forración tiene una densidad de 10 a 11 cm., en la urdimbre y de 12 pasadas por cm., en la trama, según la colocación vertical de la misma.

¹⁵ La tela original se encuentra muy debilitada, deshilachándose con facilidad en los bordes.

¹⁶ Si bien los componentes analizados parecen corresponder a lo indicado por Pacheco respecto a la tierra de Sevilla, no ocurre lo mismo con la técnica utilizada en la preparación de los lienzos con esta materia, pues él aconseja que debe ser extendida en tres manos sucesivas y, sin embargo, tanto en este cuadro como en los otros de primera época estudiados en el Museo del Prado, sólo se ha encontrado una. Pacheco, libro 3.º, Cap. V, pp. 75-76.

¹⁷ El blanco de plomo o albayaide es «el pan de la pintura al óleo»; ayuda a todos los colores para graduar los claros, carnes y paños blancos. A. Palomino. Madrid, 1724, t. II, p. 229.

¹⁸ Al ser dos las capas existentes anteriores a los estratos de pintura, preferimos llamar preparación a la primeramente dada sobre la tela, e imprimación a la segunda que es la que va a influir sobre el efecto óptico del color.

Agradecemos la participación de Inmaculada Echevarría, Juana M.ª Navarro y M.ª del Mar Borobia en la elaboración de la documentación técnica.