

CURSO 2019/2020

TRABAJO DE FIN DE GRADO



RETRATO DE SOR MARÍA JUSTA

ESTUDIO DEL RETRATO MORTUORIO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

ALUMNA: TALÍA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES
Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna



Tutores: Isabel Rumeu de Lorenzo Cáceres
Juan Alejandro Lorenzo Lima

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Curso 2019 – 2020

TALÍA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna

Tutores: Isabel Rumeu de Lorenzo Cáceres

Juan Alejandro Lorenzo Lima



RESUMEN

El ser humano, desde la Antigüedad, ha sentido siempre la necesidad de dejar constancia de su paso por la vida. El método en que hacerlo ha variado con el paso del tiempo, empleando diferentes técnicas para ello antes de la aparición de la fotografía y otros medios actuales.

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo dar a conocer una de estas técnicas: el retrato mortuorio, y la distinción de sus distintos tipos. Se hará un recorrido histórico y artístico de este para posteriormente centrarlo en Canarias, nombrando varios autores y obras representativas del género. Pero principalmente se centrará sobre una obra: el retrato funerario de Sor María Justa, monja del ex convento de San José de La Orotava. Dicha obra se investigará detenidamente para posteriormente determinar su estado de conservación. Para ello se realizarán una serie de fotografías y pruebas. Mediante los datos e información recabada se llevará a cabo una propuesta de intervención. Por último, se darán unas recomendaciones de conservación preventiva.

Palabras clave: retrato mortuorio, Canarias, sor María Justa, estado de conservación, propuesta de intervención.

ABSTRACT

Human beings, since ancient times, have always felt the need to record their passage through life. Methods have varied over time, using different techniques before the appearance of photography and other current media.

In the following final degree project, the main objective is to get to know one of these techniques: mourning portraits, and its different distinctions. There will be a historical and artistic tour of this concept. Later on, it will focus on the Canary Islands, naming several authors and representative paintings of this genre. But most of all, this final degree project will mainly focus on one painting: Sor María Justa's mourning portrait, a nun from the former convent of San José in La Orotava. This piece will be carefully investigated to subsequently determine its conservation status. In order to do this, a series of photographs and tests will be made. Using the data and information collected, an intervention proposal will be carried out. Finally, some preventive conservation tips and recommendations will be given.

Key words: mourning portrait, Canary Islands, sor María Justa, conservation status, intervention proposal

1.- INTRODUCCIÓN.....	pág. 8
2.- PLANTEAMIENTO GENERAL.....	pág. 9
2.1 Justificación del tema.....	pág. 9
2.2 Objetivos.....	pág. 9
2.2.1. Objetivos generales.....	pág. 9
2.2.2. Objetivos específicos.....	pág. 10
2.3 Metodología y fuentes consultadas.....	pág. 10
2.4 Temporalización/cronograma.....	pág. 11
3.- ANÁLISIS HISTORICO-ARTÍSTICO.....	pág. 13
3.1 El retrato funerario.....	pág. 13
3.1.1. Concepto.....	pág. 13
3.1.2. Tipos y características.....	pág. 18
3.1.3. Dos pintores canarios representantes de este tipo de género.....	pág. 19
3.2. Retrato de Sor María Justa.....	pág. 26
3.2.1. Ficha técnica.....	pág. 26
3.2.2. Estudio iconográfico.....	pág. 27
3.2.3. Origen histórico.....	pág. 31
3.2.4. El convento (Exconvento San Diego del Monte).....	pág. 36
3.2.5. La Ermita San Diego del Monte.....	pág. 39
4.- DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO. PATOLOGÍA ASOCIADAS.....	pág. 42
5.- ESTUDIOS PREVIOS.....	pág. 47
5.1 Fotografías generales con luz visible.....	pág. 48
5.2 Luz rasante.....	pág. 49
5.3 Luz transmitida.....	pág. 51
5.4 Identificación de fibras.....	pág. 52
5.4.1 Combustión.....	pág. 52
5.4.2 Tinción.....	pág. 54
5.4.3 Torsión.....	pág. 54
5.5 Macrofotografía.....	pág. 56
5.6 Análisis de las condiciones ambientales y lumínicas.....	pág. 57
5.7 Medición de pH: Tela y película pictórica.....	pág. 59
5.8 Estratigrafías.....	pág. 61
5.9 Conclusiones.....	pág. 62

6.- ESTUDIO TÉCNICO. TECNICAS DE EJECUCION.....	pág. 63
6.1. Lienzo.....	pág. 63
6.2. Bastidor.....	pág. 64
6.3. Capa de preparación y capa pictórica.....	pág. 64
6.4. Capa de barniz.....	pág. 65
6.5. Marco.....	pág. 66
6.5.1. Soporte ligneo.....	pág. 66
6.5.2. Policromía.....	pág. 66
7.- ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	pág. 66
7.1. Lienzo.....	pág. 66
7.2. Bastidor.....	pág. 68
7.3. Capa de preparación y capa pictórica.....	pág. 71
7.4. Capa de barniz.....	pág. 74
7.5. Marco.....	pág. 76
7.5.1. Soporte ligneo.....	pág. 76
7.5.2. Policromía.....	pág. 78
8.- INTERVENCIONES ANTERIORES.....	pág. 79
9.- CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.....	pág. 81
10.- PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	pág. 82
11.- RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	pág. 84
11.1. Condiciones ambientales.....	pág. 84
11.2. Control climático.....	pág. 84
11.3. Mantenimiento y manipulación de objetos y obras de arte.....	pág. 85
12.- CONCLUSIONES.....	pág. 86
13.- BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES.....	pág. 87
13.1. Consultada.....	pág. 87
13.2. Específica.....	pág. 90
13.3. Índice de imágenes externas.....	pág. 92
14.-ANEXO.....	pág. 94
14.1. Mapa de daños (anverso).....	pág. 94
14.3. Mapa de daños (reverso).....	pág. 95
14.4. Autorización para el estudio de la obra.....	pág. 96

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la muerte ha sido, y sigue siendo, objeto de estudio de muchos historiadores e interesados, tanto en los aspectos sociales como en las mentalidades colectivas y de religiosidad, así como simplemente en el aspecto artístico y su representación.

El concepto de la muerte, y la conciencia humana con respecto al mismo, supone un tema de gran interés y que suscita curiosidad a las personas desde épocas muy tempranas. Desde el hombre de Neanderthal, considerado como primer homo sapiens (entre 60 a 90 mil años atrás) se han dejado testimonios de espiritualidad y dedicación a los fallecidos, siendo un ejemplo las sepulturas. Los enterramientos se disponían con cuidado en el suelo, cubiertos con cantos rodados y ofrendas. Estas últimas prueban la creencia de nuestros antepasados en una vida posterior, unida a la vida presente. En la Antigüedad (Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma) aparecen las primeras manifestaciones artísticas cercanas al retrato funerario. Con posterioridad, en el Renacimiento, y con motivo del humanismo y el antropocentrismo, se le dio mucha importancia al retrato. Es entonces cuando empiezan a proliferar las representaciones pictóricas mortuorias tal y como las conocemos, con la aparición póstuma de la fotografía, siendo el método moderno más empleado actualmente para dejar patente del fallecido.

En el presente documento del Trabajo de Fin de Grado de la titulación de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, se expone el estudio sobre los retratos de muerte y su representación pictórica especialmente en Canarias. La idea inicial de este trabajo era realizar un estudio sobre dichos retratos de muerte y la restauración de la obra elegida: el retrato de Sor María Justa, monja franciscana del antiguo convento de San José en la Orotava. Debido a la situación derivada de la pandemia del COVID-19 (retraso de permisos, inaccesibilidad física para acceder tanto a la Ermita donde se encuentra la obra, como a la Facultad de Bellas Artes, etc.), la dirección del Trabajo de Fin de Grado se ha centrado en el estudio de los retratos de muerte y una propuesta de intervención de la obra anteriormente mencionada con los datos y análisis disponibles actualmente.

2. PLANTEAMIENTO GENERAL

2.1. Justificación del tema

Tratar este tema resulta tabú y un motivo para sentir miedo o aprensión hacia lo incierto para ciertas sociedades y personas, de ahí que en muchas ocasiones no se obtengan testimonios ni información al respecto. Mientras que, para otras muchas, la muerte solo significa el fin de una nueva etapa que está por venir y un motivo de celebración y veneración a los recuerdos y hechos de la persona que una vez vivió. Es esta diversidad e intriga la que hoy en día me ha atraído a querer abarcar este tema, en conjunto con los conocimientos adquiridos durante estos años sobre una obra de dicha tipología.

2.2. Objetivos

Llevar a cabo un estudio en profundidad de los retratos de carácter fúnebre y funerarios, así como aportar visión a este tipo de obras no tan extendidas. También se pretende conocer sus características, evolución y desarrollo en el tiempo. Posteriormente y en función a toda la información obtenida, se realizará un estudio -tanto de estado de conservación como histórico artístico- de una obra concreta de estas características: el retrato mortuorio de Sor María Justa, religiosa franciscana del exconvento de San José en la Orotava, que se encuentra expuesto y conservado hoy día en la ermita de San Diego del Monte, La Laguna. Para finalizar, se realizará una posible propuesta adaptada a las necesidades de restauración y prevención presentes en la obra.

2.2.1. Objetivos generales

Según lo contemplado en la guía docente, en el presente Trabajo de Fin de Grado se cumplen estos puntos:

- Capacidad de organización y planificación.
- Comunicación oral y escrita en la lengua nativa.
- Capacidad para comprender y expresarse por escrito en una segunda lengua (inglés), conociendo el vocabulario especializado.
- Conocimientos de informática relativos al ámbito de estudio.
- Capacidad de gestión de la información, así como resolución de problemas y toma de decisiones promoviendo el razonamiento y el espíritu analítico- crítico.
- Realizar un trabajo de carácter interdisciplinar.

- Empleo de las habilidades de relación interpersonal y compromiso ético.

2.2.2. Objetivos específicos

En cuanto a los recursos específicos y según lo contemplado en la guía docente del Trabajo de Fin de Grado, se cumplen los siguientes criterios:

- Capacidad para difundir la información relacionada con el examen y la investigación realizada al bien cultural.
- Capacidad para realizar propuestas de conservación-restauración que respeten los criterios de reversibilidad, legibilidad, compatibilidad y estabilidad, siempre planificando y priorizando los estudios previos y diagnósticos.
- Conocimiento de los tratamientos de conservación-restauración susceptibles de ser aplicados al bien cultural, así como los espacios y medios adecuados para su exposición, almacenaje, transporte o depósito.
- Conocimiento básico de la metodología científica, la investigación de las fuentes, el análisis y la interpretación y síntesis.
- Conocimiento de los materiales que constituyen al bien cultural, así como sus factores y procesos de alteración y degradación.
- Conocimiento de la responsabilidad del conservador-restaurador, así como la singularidad y fragilidad de las obras patrimoniales entendiendo el concepto de patrimonio como un bien colectivo a transmitir a las generaciones futuras.

2.2.3. Metodología y fuentes consultadas

Primeramente, se basa en la búsqueda documental y el estudio del campo a trabajar para el desarrollo de dicha memoria, en este caso, sobre los retratos mortuorios y sus tipos, así como de la influencia, características y autores representativos presentes específicamente en las islas como son los casos de Juan de Miranda y José Rodríguez de la Oliva. A posteriori, se ha realizado un análisis aproximado del estado de conservación de los distintos estratos de los que se compone la obra escogida (con limitaciones y los medios disponibles). Con toda la información recopilada y contrastada, hacer una propuesta de intervención de la obra pictórica siguiendo los criterios deontológicos¹ del conservador /restaurador y las enseñanzas adquiridas a lo largo de la trayectoria universitaria.

¹ Citados en profundidad en el apartado 9: *Criterios de intervención*.

El planteamiento inicial del trabajo de fin de grado estaba enfocado en el estudio de la obra, su propuesta y una posterior intervención. Este ha tenido que ser modificado y limitado por consecuencia del COVID-19 y el reglamento de prevención establecido. Se ha preservado la parte de propuesta de intervención y se ha extendido el estudio de campo mediante un aumento de búsqueda documental y ampliación de apartados históricos.

En cuanto a las fuentes consultadas, se recurrirá a bibliografía y webgrafía específica relacionada con el campo a tratar mediante el sistema de citación APA (American Psychological Association). Dicha información ha sido contrastada, valorada y plasmada en el presente trabajo. A pesar de las dificultades encontradas para acceder al repertorio bibliográfico debido a la situación actual (siendo mucha de esta documentación prestada, de pertenencia personal o encontrada vía online) no se ha omitido información relevante de los temas que nos acontecen.

Al margen de la calidad artística y técnica que poseen este tipo de obras, el valor que representan constituye una necesidad de expresión más del ser humano de dejar plasmado su paso por la vida. Se han empleado diversas técnicas y representaciones a lo largo del tiempo, desde las máscaras funerarias, la fotografía post mortem y los retratos funerarios presentes en este trabajo. Pero todas reflejan la misma idea del: “*memento mori*”².

2.2.4. Temporalización/cronograma

El presente trabajo se ha desarrollado entre las fechas de enero de 2020 y agosto de 2020, dedicando el mes de septiembre del mismo año para la preparación de la defensa. En todo el proceso, se han realizado las siguientes cuestiones:

- Planteamiento y acotación del índice de trabajo.
- Visitas a la ermita, reuniones y estudios fotográficos.
- Búsqueda documental y redacción del contexto histórico y artístico tanto de la obra como los conceptos generales y su evolución.
- Búsqueda documental, redacción de los estudios realizados, las condiciones específicas de la obra y la propuesta de intervención.

² Expresión proveniente del latín: “recuerda que morirás”. Recordar la mortalidad humana. Tema frecuente en el arte y la literatura que trata la fugacidad de la vida.

- Realización de fichas, mapas de daños y edición fotográfica.
- Maquetación y conclusiones del trabajo.

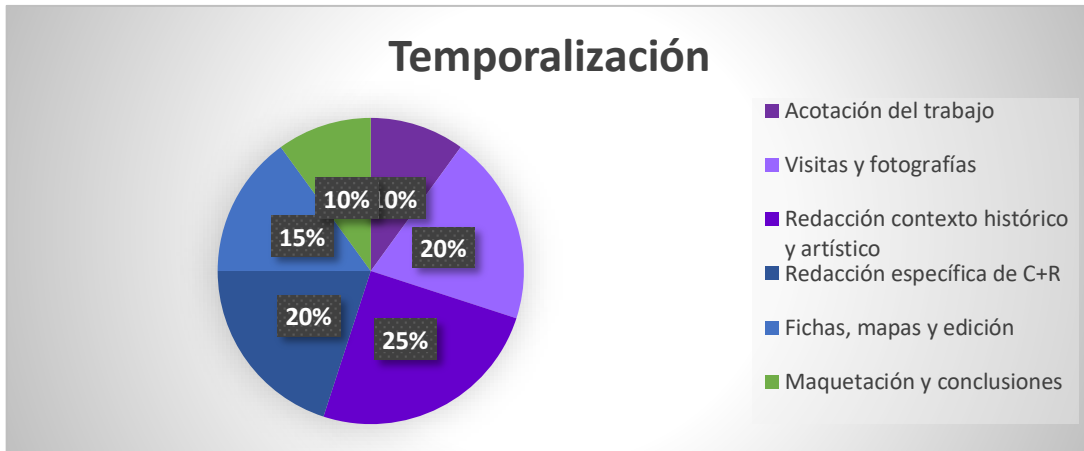


Fig. 1: Temporalización medida en porcentaje

Los diferentes puntos del trabajo se han desarrollado de manera simultánea, debido a varios factores como son la aparición de nueva documentación, verificación de pruebas y ampliación de fotografías, o el cambio del planteamiento inicial del trabajo con motivo de las nuevas medidas surgidas en relación con el COVID-19 en mayo.

Enero de 2020/ Agosto de 2020								
	<u>Ene</u>	<u>Feb</u>	<u>Mar</u>	<u>Abr</u>	<u>May</u>	<u>Jun</u>	<u>Jul</u>	<u>Ago</u>
Acotación de trabajo								
Visitas y fotografías								
Redacción contexto								
Redacción específica								
Fichas, mapas, ...								
Maquetación y conclusión								

Fig. 2: Representación del cronograma en tabla

3. ANÁLISIS HISTÓRICO ARTÍSTICO

3.1 El retrato funerario

3.1.1. Concepto

La muerte ha sido siempre una parte esencial e inevitable de la vida. Su significado y finalidad han ido evolucionando con el paso del tiempo. Pues bien, la muerte en muchos casos no suponía el fin de la propia existencia sino un sinónimo de salvación eterna entre aquellos que eran creyentes (Lorenzo Lima, 2018). Siendo así, ha sido siempre un motivo de preocupación en hombres y mujeres de entre todos los estatus. Al fin y al cabo, la muerte llegaba –y llega- a todos por igual indistintamente de la posición social.

El deseo de inmortalizar a determinadas personas surgió en fechas tempranas. Las primeras manifestaciones son las máscaras mortuorias, como la máscara de Jericó datada en el año 7000 a.C., cuya realización se hace directamente de la cara del difunto en molde de escayola. Esta conservaba el rostro del ser querido. También aparecen las estelas funerarias, las laudas sepulcrales, las primeras exhibiciones escultóricas en relieves y sarcófagos con joyas de arte etrusco...



Fig. 3: Anónimo: *Máscara de Jericó*, 7000 a.C. Museo Arqueológico de Jordania

Las pinturas funerarias más antiguas del mundo occidental se localizan en los retratos de momias de El Fayum. Eran de carácter naturalista y se pintaban sobre tablas de diferentes tipos de maderas o telas para posteriormente cubrir el rostro de muchas de las momias de la provincia romana³ de Egipto. Las únicas que se conservan se encontraron en las excavaciones egipcias de la necrópolis de El-Fayum (Díaz Díaz, 2014).

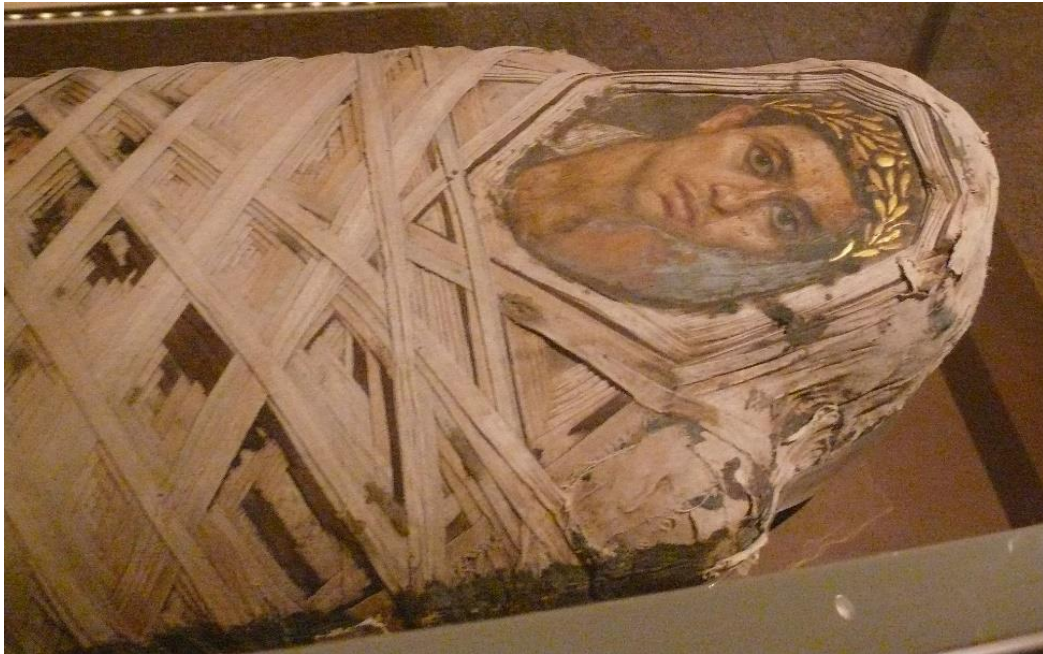


Fig. 4: Ad Meskens / Wikimedia Commons: *Metropolitan Mummy with portrait of a youth Roman*. Retrato de El Fayum, situado sobre el rostro del difunto. 80-120 D.C. Museo Metropolitano de Nueva York

El retrato es una de las diversas maneras empleadas para dejar testimonio pasado de alguien, siendo este un género muy empleado y extendido para representar la personalidad y el carácter del ser humano, más allá de la posición social. Aunque en muchos casos este tipo de obra se solía mandar a realizar por gente pudiente, no siendo este motivo para ignorar el valor intrínseco y de expresión aportado por el artista para su representación. La imagen de los modelos además se solía combinar con elementos o atributos propios para representarlos de la mejor y más fielmente manera posible. Las diferencias sociales se vieron asimismo reflejadas en las dinámicas funerarias, realizando entierros y preparaciones del difunto en función de dichas diferencias. Un fallecido con gran estatus adquiriría una pompa mayor y se adquirirían incluso elementos determinados

³ Egipto fue una provincia del Imperio romano. Comprendía la mayor parte del Egipto actual, exceptuando la península del Sinaí. El área pasó a estar bajo el dominio romano en el año 30 a.C.

desde la iluminación, crucifijos, recuerdos personales, ataúdes de acabado más fino y detallado, etc.



Fig. 5: A. Tanarro: *Túmulo funerario*⁴. Acompañado de diversos elementos: capa pluvial, dos dalmáticas, una manga y una casulla. Localizado en la Catedral de Segovia y expuesto una vez anualmente con motivo de la historia y la tradición funeraria en Segovia ya documentada por anteriores funerales nobles y de la realiza en la antigua catedral (Segoviaudaz, 2016)

Ha sido de siempre un género recurrente y de gran variedad tipológica. El tipo de representación de retrato mortuario, concretamente pictórico, fue desarrollado y extendido sobre todo en territorio hispánico (España, Colombia, México) durante los siglos XVII y XVIII. Todo esto debido a la anteriormente mencionada querencia e importancia de preservar el recuerdo del difunto y los bienes, dejar una patente de su paso por el mundo terrenal de aquellas personas que destacaron en un campo u otro bien fuese por sus acciones o su posición social.

⁴ El túmulo supone en la celebración de la muerte una manifestación del arte efímero que entre los siglos XV y XX servía para destacar la trascendencia y el respeto hacia el difunto.



Fig. 6: Anónimo: *Retrato funerario de Sor María van Haute, beaterio de Santa Isabel de Gante*. Óleo sobre tela, c.1675. Parte de la colección Groot Beijnhof van Saint-Amandsberg (Gante, Bélgica)

Con la aparición de la fotografía en 1839, aparece en España el sistema de obtención de imágenes desarrollado por Louis Daguerre (el invento del Daguerrotipo). Las primeras fotografías o daguerrotipos resultaban muy caras ya que el proceso era único y se utilizaban materiales muy específicos y frágiles. Es así como las primeras fotografías fueron realizadas más bien por las clases acomodadas. Aunque años después, en 1850, se descubre el procedimiento del “colodión húmedo”⁵, el cual resultaba un sistema barato y que proporcionaba gran nitidez. Es a partir de entonces cuando fotografiarse empieza a no resultar exclusivo de las clases pudientes y en 1860 se populariza su difusión (Díaz Díaz, 2014). El proceso seguía siendo lento y algo costoso, pero muchas familias hacían es esfuerzo de capturar el instante único de aquello que seguiría siendo presente, aunque ya se hubiera convertido en pasado. En el caso de las fotografías post mortem, fue una práctica que nació poco después de la fotografía en Francia y que se extendió rápidamente hacia otros países. El fotógrafo debía desplazarse hasta el lugar donde el fallecido estaba depositado y cuidaba los detalles de teatralización y captación de la escena (Wikipedia, 2020).

⁵ El colodión húmedo es un procedimiento fotográfico citado por primera vez en dicho año por Gustave Le Gray, consiguiendo imágenes mediante el revelado con sulfato de hierro amoniacal. El procedimiento consistía en la utilización del colodión, una especie de barniz que se vierte líquido en placas de vidrio. Este se sensibilizaba en nitrato de plata. Las placas de vidrio tenían que estar muy limpias para poder obtener imágenes nítidas y sin manchas.



Fig. 7: Anónimo: *Fotografía post mortem de dos niños posando con su hermana fallecida*. Debido a la alta exposición a la que se empleaba esta técnica, que requería inmovilidad para lograr la nitidez, los niños salen borrosos mientras la difunta sí conserva el enfoque

La razón por la que entonces se popularizó muchísimo este tipo de retrato fotográfico, fue que llegó a convertirse en un “requisito social obligatorio”. Esto encareció los precios y muchas familias llegaron a endeudarse, puesto que la realización de este tipo de fotografía contaba con un breve lapso para su realización. Las fotografías de retrato mortuario se dividían en tres categorías:

- ***Simulando vida:*** se fotografiaban con los ojos abiertos y posando como si de una fotografía común se tratara. Muchas de estas se realizaban además junto con los familiares del difunto. Las tomas se solían retocar a mano usando coloretes o pintando los ojos sobre los párpados cerrados.
- ***Simulando estar dormido:*** se realizaba generalmente con los niños. Estos son fotografiados como si estuvieran descansando. En algunos casos los padres los sostenían o acunaban en brazos para aportar naturalidad.
- ***Sin simular:*** se fotografiaban en su lecho de muerte o en el féretro. Se solían agregar flores, elemento no presente en las otras tipologías de retrato post mortem.



Fig. 8. Anónimo: *Little boy called William laying at state*. Fotografía post-mortem, c.1850

Actualmente y a partir de mediados del siglo XX, la fotografía post mortem pasó a ser ámbito casi exclusivo de la ciencia en general, y en especial de la medicina y la policía forense (Peiró, 2018).

Aunque hay excepciones, es así como poco a poco, difundir, obtener o producir imágenes y retratos de un muerto, se ha convertido generalmente en una práctica poco común y generalmente vista de una manera extraña.

3.1.2. Tipos y características

Los retratos de muerte, en este caso en sus representaciones pictóricas, los podemos distinguir en varias tipologías según características concretas: actitud y representación del difunto, elementos que lo acompañan, posición corporal, tipo de personaje y vestimenta, etc.

Las dos categorías principales corresponden a:

- **Retratos funerarios o mortuorios:** siguiendo el concepto de retrato propiamente dicho, representaciones en las cuales se muestra al fallecido de torso hacia arriba, normalmente en actitud serena y ojos cerrados.

➤ **Retratos fúnebres:** aquellos en los que el fallecido se representa yaciendo en el propio lecho de muerte, ataviado con su ropa característica, elementos decorativos o elementos que posteriormente le acompañarían en el féretro, etc.

Ambos son de carácter post mortem, es decir, realizados por los artistas recreando al difunto o bien poco tiempo después de morir, o con el modelo del difunto a tiempo real mientras se crean.

Asimismo, también se pueden distinguir entre los de **carácter religioso** y los de **carácter civil**. Los retratos de carácter religioso representan personas relevantes dentro del mundo espiritual, mientras que los de carácter civil representan a ciudadanos corrientes o personas con otro tipo de cargos sin tener una conexión o contexto religioso directo.

En el caso del retrato de María Sor Justa, podemos concretar de que se trata de un retrato de carácter funerario. La difunta aparece representada según las anteriores características: retrato de plano medio, con los ojos cerrados y de actitud serena. Aunque podría prestar a confusión debido a estar ataviada con su ropa característica y una corona de flores, no tan frecuentes en el tipo de retrato funerario y sí en el fúnebre.

3.1.3. Dos pintores canarios representantes de este tipo de género

El género de retrato mortuario fue cultivado por variedad de artistas en las islas, aunque muchas de estas obras siendo de autoría anónima. Dos de los autores canarios los cuales cultivaron este tipo de pinturas son Juan de Miranda (1723-1805) y José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), además de trabajar en otros géneros y ser reconocidos por sus obras de gran calidad artística.

- Juan de Miranda (*Las Palmas de Gran Canaria*)

Juan Ventura de Miranda, nacido en 1723 en las Palmas de Gran Canaria y fallecido en 1805 en Santa Cruz de Tenerife, hijo de un zapatero, fue un pintor tardo barroco español activo en Canarias, aunque con algunos contactos e influencias externas.

En su obra se aprecia la influencia de los grabados (incluidos grabadores de los Países Bajos, de los cuales hacía reproducciones), así como de la pintura de los talleres peninsulares de los siglos XVII y XVIII. Es posible incluso observar algunas similitudes con la plástica americana. Asimiló todos aquellos conocimientos y técnicas que le podían

aportar los talleres canarios en los que inició su aprendizaje, particularmente de la tierra en que nació, Las Palmas de Gran Canaria. Otra de sus grandes influencias fue el pintor flamenco Rubens e incluso podría considerarse su posible relación con la pintura mexicana del Setecientos.

Gran parte de su éxito guarda relación con una actividad artística constante y su habilidad con el retrato siendo considerado “maestro del natural” y en muchos casos autor de retratos y no pintor devocional u otras terminaciones (Lorenzo Lima, 2016). Aunque uno de sus temas más conocidos es el referido a la *Adoración de los pastores*, siendo el más representativo el que se encuentra en Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. O *La Sagrada Familia* del Palacio Episcopal de Las Palmas, encargado para presidir su capilla (Rodríguez González, 1992).



Fig. 9: Juan de Miranda: *Sagrada Familia*, c. 1798. Capilla del Palacio Episcopal en Las Palmas de Gran Canaria

Se trasladó a La Laguna en 1748, lugar donde se fechan sus primeras obras conocidas un año después: los dos retratos mortuorios de las religiosas sor Juliana Catalina de San Isidoro y su sobrina sor Andrea de la Cruz Machado y Chaves, naturales del Realejo Alto.



Fig. 10: Juan de Miranda: *Retrato mortuario de sor Andrea de la Cruz Machado Chaves*, c. 1749. Museo de Arte Sacro de Santa Clara, La Laguna

Dichos retratos fueron firmados al tiempo de sus respectivos fallecimientos en 1749 y con ellos se pretendía manifestar el prestigio que ambas alcanzaron como religiosas de velo negro, siendo testimonio del estilo de vida y el tejido social que se entramaba en el Antiguo Régimen (Lorenzo Lima, 2016). Muchas de estas religiosas profesaban para no contradecir las costumbres familiares, llegando incluso a formarse jerarquías semejantes a los estamentos sociales dentro del mismo claustro. Estos retratos, por tanto, son de gran interés puesto que son un testimonio y representación de dichas religiosas que en sus atuendos habituales reflejan la posición o el prestigio que ocupaban dentro del convento. Muchas de ellas representadas incluso con elementos típicos o arquitectura idealizada. Además, poseen un interés añadido en cuanto a la difusión de este tipo de retrato que reivindica y normaliza la muerte como previa a la salvación y la verdadera vida eterna.

- José Rodríguez de la Oliva (*San Cristóbal de La Laguna, Tenerife*)

José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) fue un pintor y escultor canario que se consideraba así mismo sobre todo pintor, aunque demostró gran habilidad esculpiendo, siendo ejemplo imágenes como *San Joaquín* y *Santa Ana* que se encuentran en la iglesia

de Nuestra Señora de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife o *Nuestra Señora la Virgen de la Merced* en la Catedral de La Laguna. Incluso realizó algunas piezas de orfebrería como la *custodia de Santo Tomás* para la iglesia de Santo Domingo en La Laguna.



Fig. 11. José Rodríguez de la Oliva: *Nuestra Señora la Virgen de la Merced*. Catedral de La Laguna

Era un hombre culto y cuyo mentor en su formación artística fue Lope Fernando de la Guerra, un miembro del entorno señorial e ilustrado de La Laguna.

Los retratos mortuorios no fueron exclusivamente de carácter religioso, siendo así como Rodríguez de la Oliva pintó buenos retratos de los personajes más destacados en la escala social del momento, desde el rey Carlos III y diversos comandantes generales (además de cargos y figuras religiosas importantes). Pero su fama como retratista se consolidó con otros muchos encargos, entre ellos, los de tipo funerario, por personas asimismo de elevada posición social. Algunas de sus pinturas mortuorias, de gran calidad, son las dos efigies del Matrimonio Guerra (Lope Fernando de la Guerra y María Antonia de Rosell y Home) y Matías Rodríguez Carta, vecino y burgués de Santa Cruz. Todos ellos pintados al tiempo de sus respectivos fallecimientos. Son obras de notable realismo, iluminación acentuada y gran dominio técnico.



Fig. 12 (izq.): José Rodríguez de la Oliva: *Lope Fernando de la Guerra*, c. 1729. Colección Ossuna, La Laguna; Fig. 13 (dcha.): José Rodríguez de la Oliva: *María Antonia de Rosell*, c.1736. Colección Ossuna, La Laguna

Muchos de estos retratos se conservan en colecciones privadas o casas particulares, sobre todo los de carácter civil, siendo ejemplos estos dos retratos pertenecientes a la Casa de Ossuna. Dichos retratos de muerte tenían como objetivo dejar constancia del paso de dichas personas que, por su estatus social o sus acciones, son memoria importante tanto para sus familias o también, en algunos casos, para el contexto

histórico y social de las islas ante la inexistencia de otros medios para representarlos y dejar constancia de su vida terrenal.

La Siervita

No es posible hablar de retratos de difuntos e importantes figuras sin destacar a la de La Siervita, sor María de Jesús de León y Delgado (1643-1731), el personaje más conocido que habitó en el convento de Santa Catalina de Siena en La Laguna. Fue, y sigue siendo, una modelo de santidad abundantemente representada tanto en vida como posteriormente en representaciones pictóricas, grabados, etc. Su cuerpo incorrupto se conserva en un sarcófago que fue donado por el Capitán Amaro Pargo debido a la amistad y la devoción que profesaba por ella. Tras su muerte le realizó incluso un sepulcro-retablo en la parte baja del coro de dicho convento. Actualmente, permanece en dicho sepulcro y cada 15 de febrero, coincidiendo con el aniversario de su muerte, es expuesta al público.



Fig. 14: Anónimo: *La Siervita*. Expuesta en el convento de Santa Catalina, La Laguna

Además, se realizaron diversos retratos mortuorios, muchos de los cuales se encuentran expuestos en el Museo de la Siervita, ubicado en una de las dependencias del patio de entrada al Monasterio de Santa Catalina. Allí además se exponen muchos de sus objetos personales de diversa tipología.

Dos de sus muchas representaciones están atribuidas a José Rodríguez de la Oliva. Aunque algunos de ellos, como el óleo sobre lienzo que se encuentra en la ermita de San Diego del Monte, es de atribución desconocida y permanecen anónimos.



Fig. 15 (izq.): Atribuido a José Rodríguez de la Oliva: *Sor María de Jesús*. Convento de Santa Catalina, La Laguna; Fig. 16 (dcha.): Atribuido a José Rodríguez de la Oliva: *Sor María de Jesús*, c.1740. Parroquia de Ntra. Sra. De la Encarnación, La Victoria de Acentejo

En comparación con el cuadro de Sor María Justa, el retrato de Sor María de Jesús presenta algunas similitudes, como el fondo oscuro y liso o el hecho de que ambos sean retratos de carácter funerario: representadas en actitud serena de torso para arriba. Sin embargo, el retrato de Sor María de Jesús se representa levemente de perfil y sostiene el elemento del rosario (presente en la mayor parte de sus representaciones) así como una disposición y un trabajo más cuidado de las manos con respecto a Sor María Justa. El trato del hábito, cofia y demás elementos que constituyen su vestimenta son tratados asimismo con más volumen y detalle.



Fig. 17: Anónimo: *Sor María de Jesús*. Ermita de San Diego del Monte

3.2. Retrato de Sor María Justa

3.2.1. Ficha técnica



Título: *Retrato de Sor María Justa*.

Autor: Anónimo.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 64 x 54 cm. Con marco 74 x 64 cm.

Fecha: Segundo tercio del siglo XVIII.

Localización: Ermita de San Diego del Monte, San Cristóbal de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife, Tenerife).

Ubicación: Cerca de la entrada en el lado de la epístola de la nave central.

Propietario: Diócesis.

Descripción formal: Retrato de plano medio. Se muestra a la monja difunta con expresión dulce y serena, con los ojos cerrados y las manos enlazadas. Va ataviada con su hábito característico y una corona de flores rojas, blancas y azules. Cabe destacar el sumo cuidado con que se tratan las flores, cordón y la ondulación del manto.

Función: Dejar constancia de su memoria y recuerdo.

Firma: No presenta.

Inscripciones: No presenta.

Estado de conservación: Malo. La obra presenta daños de diversa gravedad en todos sus estratos, desde pérdidas de materia y daños estructurales hasta alteraciones en los estratos pictóricos tales como: falta de fijación, desprendimientos, pasmados y alteraciones cromáticas.

3.2.2. Estudio iconográfico

Un ejemplo de otras obras de esta tipología es la efigie mortuoria, no tan difundida, de sor Catalina de la Esperanza Pérez de Medina, que profesó como religiosa de velo blanco en 1705 (Lorenzo Lima, 2018). Esta se expone desde 2013 en el Museo de Arte Sacro del monasterio de Santa Clara. Dicha imagen incorpora recursos habituales en este tipo de representaciones: los fondos neutros, el contraste de volúmenes y la escasa iluminación. Son habituales también las incorporaciones de elementos en este caso como el rosario. Presenta similitudes con la obra que nos atañe puesto que es asimismo de fondo negro y poca iluminación, aunque con menos contraste de volúmenes y menos detalles.



Fig. 18: Anónimo: *Sor Catalina de la Esperanza Pérez de Medina*, c.1748. Museo de Arte Sacro. Convento de Santa Clara, La Laguna

El cuadro de Sor María de San Antonio, anteriormente mencionado por encontrarse junto con el de sor María Justa, es de autor anónimo y representa a una monja dominica proveniente del convento Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Equino en el Puerto de la Cruz. Cuadro que antes se encontraba en Nuestra Señora de La Concepción en La Laguna. Posee asimismo un fondo negro neutro y con el mismo tipo de representación: retrato de plano medio con los ojos cerrados, actitud serena y vistiendo su hábito característico (aunque no de la misma orden) pero con la diferencia de que en este caso no se muestran sus manos.



Fig. 19: Anónimo: *Sor María de San Antonio*. Ermita de San Diego del Monte, La Laguna

- *Coronación de flores*

A partir del siglo XVI la botánica adquiere bastante relevancia y se empiezan a representar obras únicamente compuestas por flores, siendo la elección de estas deliberada en función de la obra y lo que se pretende representar. Por entonces, en cuadros únicamente compuestos por flores y por ende carecer de un aparente sentido narrativo, algunos investigadores han detectado en estas naturalezas nuevas un medio para expresar el tema de la reflexión sobre la fragilidad humana. O bien, una celebración de la belleza de la naturaleza frente a la caducidad de los seres vivos (Millares & De la Vega, s.f.). Con el tiempo, cada flor y coloración adquieren un significado y simbología. En el caso de los colores atribuidos a las flores de los retratos que nos conciernen: el rojo simboliza el amor y la pasión; el blanco para la pureza, la humildad y la inocencia e incluso la divinidad – aunque en Oriente se atribuye a la muerte-; y el azul para la paz y la armonía.

La presencia de flores en el arte funerario simboliza, no solo las virtudes de la persona a la que acompañan, sino también al equivalente simbólico del aroma al momento de plasmarse la escena. Es así como representan dos elementos: el visual -las flores- y el

olfativo -el buen olor, el “olor a santidad”. Esta “muerte florida” tiende a ser exclusiva de las monjas y niños en el arte pictórico novohispano y fotográfico mexicano y generalmente latinoamericano. El delicado aroma que desprenden las flores disfraza y contrarresta el inevitable olor de la corrupción, pero comparte y da significado a las virtudes de santidad que una vez tuvieron los representados en vida (Ahuatzin & Blanco Padilla, 2009).

Por lo general, los retratos fúnebres del Archipiélago no se definen por el decoro ni la tradición figurativa como sí es el caso de las monjas coronadas de América, donde se incorporaba en mayor cantidad los detalles tanto en ropaje, elementos y flores.



Fig. 20: Anónimo: *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*. Colección particular. Pieza sobresaliente del conjunto de monjas muertas del Monasterio de Santa Inés (Colombia)

Sin embargo, se pueden encontrar algunos ejemplos, entre ellos, el caso del *retrato de Sor Luisa el Corpus Christi*, de tipología fúnebre, que se encuentra expuesta en el Museo de Arte Sacro del convento de Santa Clara en La Laguna. Data del 1712 y su autor es anónimo.

En el caso de Sor Luisa del Corpus Christi se emplean algunas flores más pequeñas, entre las de mayor tamaño, en todo caso de los colores mencionados anteriormente. Según lo contemplado, normalmente se encuentran detalles y coronas de flores en monjas difuntas de la tipología de retrato fúnebre, pero en este caso, el *retrato*

de Sor María Justa de Jesús presenta coronación de flores a pesar de ser un retrato de tipología funeraria.



Fig. 21. Anónimo: *Sor Luisa del Corpus Christi*, c. 1712. Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara, La Laguna

3.2.3. Origen histórico

- *El convento de San José*

La religión era esencial para distinguirse de la generalidad en una sociedad fuertemente espiritualizada. Las fundaciones femeninas contaron con el apoyo de la sociedad y del cabildo lagunero. Sin embargo, el siglo XVI no fue propicio para tales instituciones. En el siglo XVII sí fue más factible debido al apogeo de la economía insular y la necesidad de fundar instituciones monásticas por los principales caballeros.

En la Orotava, las clases dirigentes, y en especial el caballero don José de Llarena, ansiaban tener un convento de clarisas. En 1594 hubo un intento de fundación protagonizado por Luis Benítez de Lugo y Francisco Suárez de Lugo, pero no lograron conseguir sus propósitos. Finalmente, José de Llarena obtuvo real Licencia en 1597, siendo presentada en el ayuntamiento insular (González, 2004).

El convento de San José sirvió como morada a un grupo de monjas de la congregación de las clarisas entre las que se encontraba María Justa. Asimismo, se trajeron siete religiosas fundadoras desde el convento de Santa Clara en La Laguna, entre las que se encontraban dos de sus hijas: Sor Catalina de San Francisco y Sor María de Cristo. Su construcción finalizó en el año 1601. Más de 250 años después, las últimas clarisas abandonaron el convento de San José en octubre de 1868, para posteriormente ser demolido ese mismo año. El solar del antiguo convento lo ocupan hoy día la plaza del Ayuntamiento, las Casas Consistoriales y la Higuera del Botánico (Álvarez Abreu, 2018).

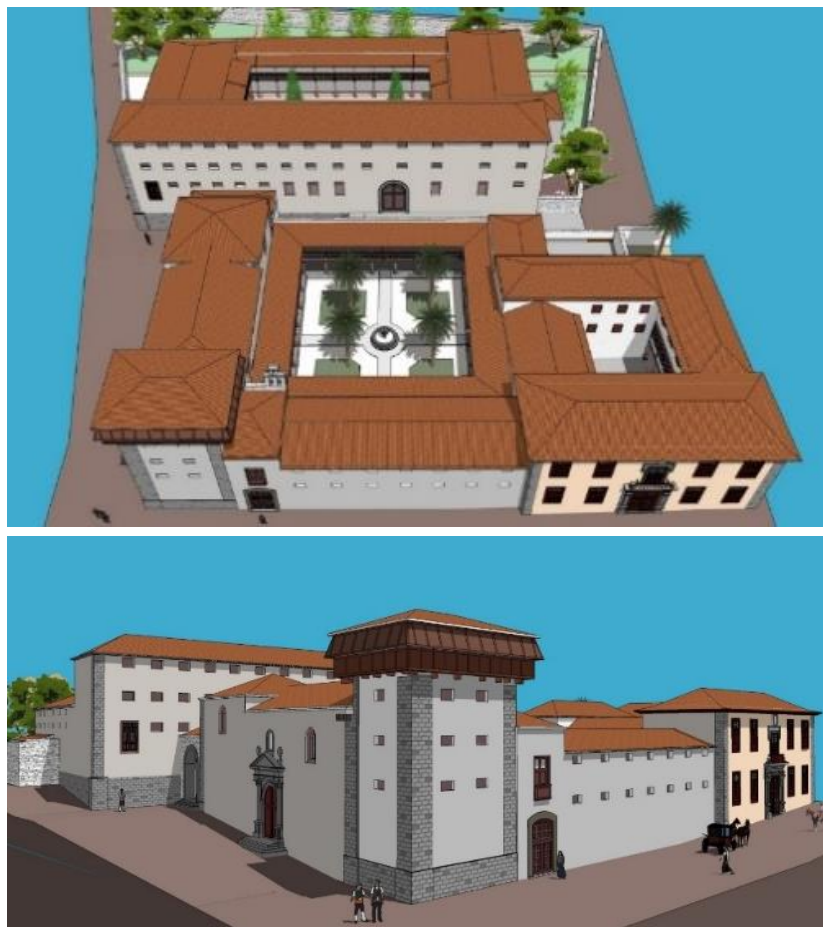


Fig. 22 y 23. Arquitectura histórica en Tenerife: *Reconstrucción virtual del convento de San José*, según las medidas del solar ante la inexistencia de imágenes reales

- *Orden franciscana y monjas clarisas*

La orden franciscana tuvo un papel muy importante en la historia tanto religiosa como ideológica de las Islas Canarias tras su conquista y durante la Edad Moderna. Los franciscanos conforman un conjunto de tres órdenes religiosos mendicantes relacionadas entre sí dentro del marco de la Iglesia católica y según las ideas de san Francisco de Asís.

La Segunda Orden es la que incluye la Orden de las Hermanas Pobres de Santa Clara, o como bien se las conoce: clarisas. Dicha orden fue fundada por San Francisco de Asís y Santa Clara de Asís el Domingo de Ramos de 1212 (Wikipedia, s.f.)



Fig. 24. Frans Leux (Luyckx): *St. Claire holding a Monstrance with the eucharist*. Óleo sobre cobre.
Colección privada.

Al principio se las denominaba “Hermanas Menores”, pero a San Francisco no le agradó y en 1217, inspirado en el cardenal Hugolino, protector de la orden, lo cambió por el de “Hermanas Pobres”. San Francisco redactó para ellas una serie de normas, pero debido al canon 13 del IV Concilio de Letrán en noviembre de 1215, se prohibió esa adecuación de nuevas reglas teniendo que seguir las reglas benedictinas que prescribían cosas muy diferentes a lo que las clarisas perseguían (títulos de abadesas, posibilidad de tener propiedades). Para evitarlo, Santa Clara obtuvo de Inocencio III en 1216 un “privilegio de pobreza” por el cual nadie podría obligarlas a poseer rentas u otras posesiones (Monasterio y Museo Santa Clara de La Laguna, s.f.)

- *Sor María Justa*

Nacida el 6 de enero del año 1667 en La Victoria de Acentejo (Tenerife), Sor María Justa de Jesús fue una monja clarisa no perteneciente al clero y dedicada a los menesteres del convento. Se decía que era santa, entre otras características, por ser capaz de conceder milagros los cuales abarcan desde curar a los enfermos, traspasando sus síntomas a ella misma para eventualmente sanarse, hasta expeler demonios. De ahí que actualmente la hallan apodado “La Chamán”. Dicha fama hizo que se dijese que la Santa Inquisición la tachaba como una farsante e incluso como una posible bruja (González, 2017). Se la llegó a acusar de practicar doctrinas molinistas⁶. También se llegó a insinuar y rumorear que la relación que mantenía con su confesor no era del todo apropiada para una religiosa como ella. Pese a las posibles interpretaciones y la veracidad de la escala y hechos de la polémica, una lectura crítica de las fuentes demuestra que el problema residía más bien en una disputa protagonizada por sus superiores.

Falleció en 1723 sin alcanzar la treintena y fue enterrada en el viejo convento de San Lorenzo en la Orotava. Dicho convento fue fundado en La Orotava en el año 1519 por el conquistador Bartolomé Benítez de Lugo y durante casi tres siglos fue el más importante del Archipiélago. Antiguamente el retrato de Sor María Justa se encontraba allí, pero este acabó desapareciendo, dando lugar al traslado de la obra. Este probablemente se perdiese y el que posee la Ermita de San Diego del Monte actualmente sea una copia de ese. En tiempos de Sor María Justa era frecuente tener un retrato de muerte tanto en el convento de frailes como en el de monjas.

⁶ El término proviene del apellido del teólogo español Luis de Molina, jesuita del siglo XVI. Estas doctrinas son de carácter religioso y cuyo objetivo es intentar reconciliar la providencia de Dios con el libre albedrío humano, es decir, sostienen que Dios, además de conocer todo lo que hace o lo que va a pasar, también sabe que sus criaturas elegirían libremente sus acciones si estuvieran en cualquier circunstancia.



Fig. 25. Raúl Sánchez: Parte de la fachada del antiguo hospital de la Santísima Trinidad, perteneciente al convento de San Lorenzo

Según las crónicas de la época, su cuerpo mostró signos de santidad, como la flexibilidad de sus articulaciones, el desprendimiento de agradables fragancias y la fluidez de su sangre.

A pesar de tener muchos detractores, también tenía muchos defensores que creían en su santidad y tras su muerte la Orden Franciscana en Canarias le abrió un proceso de canonización, que se envolvió en polémica y tuvo que ser paralizado. Casualmente muchas de las acusaciones vertidas sobre ella procedían de los mismos detractores de fray Andrés de Breum hombre que por aquel entonces era de gran influencia y poseía un carácter fuerte. Asimismo, queda verificado que dicho fray Andrés de Abreu prendió fuego, por motivos desconocidos, la vida que había escrito sobre ella, según testimonio de fray Jerónimo (testigo de los últimos momentos de vida de la Sierva). Fray Jerónimo es el responsable de numerosos relatos y testimonios relatados con gran detalle.

La figura de María Justa responde a un prototipo religioso de la época, pero no por ello resto el carisma y el protagonismo que tuvo sin lugar a duda en la historia franciscana tanto de La Orotava como religiosa de las islas, siendo ella uno de los personajes (junto con la Siervita, sor María de San Antonio y Fray Juan de Jesús, entre otros) que llamó gran la atención dando ejemplo con su vida (Bardón González, 2020).



Fig. 26. Anton Van Dyck: *San Francisco de Asís en éxtasis*. Óleo sobre lienzo, c.1627-1632. Museo del Prado
(no expuesto)

3.2.4 El convento (exconvento San Diego del Monte)

La obra que nos atañe se encuentra conservada y expuesta en la Ermita de San Diego del Monte. Esta edificación fue fundada en 1615 por mandato testamentario de Don Juan de Ayala. En dicho testamento se establecía la realización de un convento de franciscanos y que en caso de cumplimiento sus bienes pasarían a formar parte de los dominicos de Candelaria. El convento comenzó su verdadera existencia a partir de 1648 donde los cuatro primeros años se sucedieron pleitos entre dominicos y franciscanos a cerca del disfrute de la herencia. En 1664, se falla en favor de los dominicos, pasándoles así los bienes. Pero en 1677, los franciscanos presentaron un recurso ante las altas instancias de Roma permitiéndoles poder recuperarlos de vuelta (CICOP, s.f). El

convento era casa de recolección y dispuso de estudios de artes, filosofía y teología desde febrero de 1690.

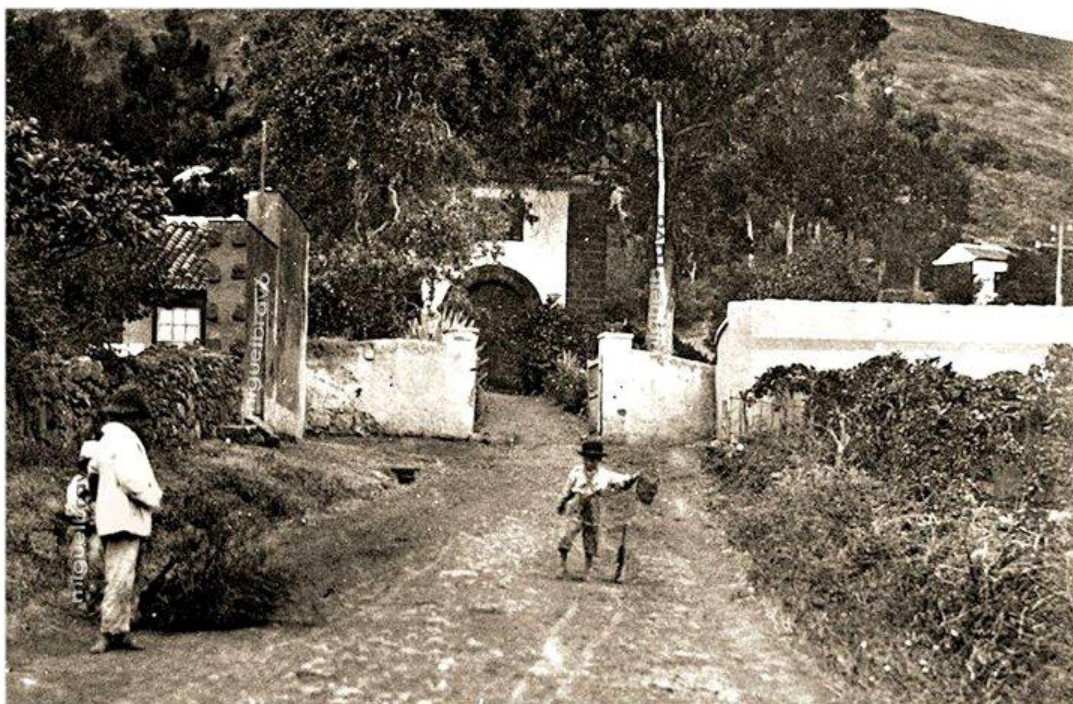


Fig. 27. Anónimo: Fotografía antigua del exterior y alrededores de la Ermita de San Diego del Monte



Fig. 28. Anónimo: Fotografía actual del exterior y alrededores de la Ermita de San Diego del Monte

Durante los siglos XVII y XVIII se producen múltiples reformas debido las altísimas humedades y consecuente deterioro de la construcción, así como las malas condiciones en las que vivían los monjes. Se construyen nuevas habitaciones que no estuviesen tan afectadas por la humedad, un coro alto que sustituiría al bajo y la elevación del nivel del suelo de la ermita entre otros.

Tras la desamortización en 1821, el convento cerró temporalmente debido a la ley de disposiciones sobre monasterios y conventos. Reabrió sus puertas en 1825. Fue suprimido definitivamente por los decretos de exclaustación de 1835. El Ayuntamiento trató de convertirlo en hospicio, aunque se encontraba en un proceso de subasta ya iniciado. Esta iniciativa no prosperó y las propiedades anexas a la ermita pasaron a ser propiedad particular. Siendo también el caso del claustro, actualmente residencia de los nuevos propietarios junto con uno de estos anexos de la ermita, la Capilla del Siervo de Dios, Fray Juan de Jesús, fraile dedicado a la vida del convento. Tanto Fray Juan de Jesús como el fundador de la ermita a efectos prácticos, Don Juan de Ayala, cuentan con una lápida de mármol, ambas conservadas.



Fig. 29 (izq.): Lápida de Don Juan Interian de Ayala, situada en el lado de la Epístola de la ermita; Fig. 30 (dcha.): Lápida de Fray Juan de Jesús, situada en el lado del Evangelio de la ermita

3.2.5 La Ermita San Diego del Monte

Se trata de un BIC –Bien de Interés Cultural- (Cabildo de Tenerife, 2018). Un BIC es cualquier inmueble u objeto mueble de interés artístico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico que haya sido declarado como tal por la administración competente, en este caso, el Cabildo de Tenerife. Por ende, y por motivos generales de salvaguardar el bien común de todos, se necesitan permisos para poder realizar cualquier tipo de acondicionamiento, añadido o intervención en la ermita. Asimismo, el acceso al público general está limitado a unos días determinados al año.



Fig. 31: Fotografía obtenida en la actualidad del exterior de la Ermita y parte del convento y anexos en el lado izquierdo tras la valla

En un principio no contaba con bancos. La alfombra central es un añadido en orden de preservar un poco más el suelo original con el que aún cuenta. Las distintas intervenciones, tanto en escultura como en pintura, así como el acondicionamiento de la ermita propiamente dicha, han sido posibles gracias a la dedicación y aportación de los vecinos de la zona.

La ermita de San Diego del Monte cuenta con una colección de retratos que constituyen a toda una galería de hombres y mujeres con fama de santidad en vida. Muchas de estas obras ya han sido restauradas, como gran parte de las pinturas: las de Juan de Jesús, Pedro de San José de Betancourt, Padre Anchieta, etc. Una de ellas siendo

de la misma tipología de retrato mortuario, representando la imagen de la Siervita: Sor María de Jesús.

Los tres cuadros que se encuentran en el fondo, Santo Domingo, el Cristo crucificado y el San Francisco, pertenecían con anterioridad a un retablo. También es el caso de las imágenes de la Virgen de los Ángeles, San Diego y San Francisco. Actualmente, tanto las obras pictóricas como las imágenes han sido restauradas y situadas en la mitad del fondo de la nave central. El retablo mayor era una composición de diferentes fragmentos pertenecientes a épocas distintas y que posteriormente fue repintado en blanco y dorado. Actualmente, del retablo solo se conserva la parte del sagrario⁷, la cual se encuentra almacenada y conservada en la propia ermita.



Fig. 32. Carlos García: Fotografía donde se ve al Rey Alfonso XIII ante el retablo de la ermita en 1906

⁷ El sagrario es la zona donde se guarda la sagrada hostia. También denominado tabernáculo, se añade con frecuencia al retablo siendo a partir del siglo XV cuando se generaliza esta práctica.

Otras pinturas sin embargo no han sido aún intervenidas como es el caso de dos retratos mortuorios: el de sor María de San Antonio y el de sor María Justa, obra que nos atañe. Ambas se encuentran situadas en la pared de la entrada a la ermita.

Todos los cuadros cuentan con la misma tipología de marco, tanto en diseño como en color, lo que proporciona un aspecto de unidad.

Cerca del presbiterio se encuentra una estatua de mármol blanco que representa al fundador del convento, Don Juan de Ayala. Juan Manuel de Ayala (1745-1797), hijo de Miguel Jerónimo de Ayala y Catalina Fonte del Castillo, nació en Tenerife en el seno de una familia acomodada. En julio de 1615 otorgó testamento en Garachico declarando la creación de un convento de frailes recoletos de la Orden de San Francisco, y que este debía fundarse en La Laguna dentro de los primeros cuatro años de su muerte.

Dicha escultura ha servido, desde la segunda mitad del siglo XVII, para dar memoria de dicho fundador. La escultura y un escudo de armas del fundador se trajo de Génova y aunque no se ofrece referencia directa de su procedencia y esta fuera ignorada, se estima que su cronología deba ser de entre 1648 (establecimiento del convento a efectos teóricos con Luis Interián) y 1659 (fallecimiento de este) aunque posteriormente se confirmaría su procedencia. Dicho escudo de armas se encuentra perdido y actualmente solo se encuentra un escudo en la ermita proveniente de otras fuentes y datado en el siglo XIX. Franchini Guelfi ha propuesto recientemente atribuir la escultura al taller genovés de los Orsolino y cuya catalogación incluiría asimismo dos obras de factura similar en el Santuario del Cristo de Tacoronte.



Fig. 33: *Escultura de mármol del fundador Don Juan de Ayala*, situada en el lado de la Epístola de la ermita

4. DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO. PATOLOGÍAS ASOCIADAS.

El conjunto arquitectónico está formado por cuatro edificaciones, tres adosadas: la ermita, las dependencias anexas y el antiguo convento; y una edificación exenta siendo la Capilla de Fray de Jesús, Siervo de Dios.

El inmueble de la ermita es de una sola nave. Tiene unos 21 metros de largo y 9 metros de ancho, con piso de loseta cerámica antigua y artesanado de teja árabe a cuatro aguas. Exteriormente, el templo presenta disposición de única nave adosada por el lado del Evangelio al antiguo convento, tal y como es habitual en las construcciones de la isla.

La fachada principal es de composición sencilla con esquineras de piedra a ambos lados y rematada en la pared del Evangelio con una espadaña en piedra de tres vanos, con campanas en los vanos inferiores. También presenta una ventada adintelada que ha sido enmarcada en cantería (empleando un tipo de piedra similar al de las esquineras y la

espadaña) a la altura de la zona correspondiente al coro. Un arco de medio punto realizado en cantería enmarca la puerta principal de acceso.



Fig. 34. Anónimo: Fachada de la ermita de San Diego del Monte

La cubierta de la ermita es la usual en Canarias: de teja árabe, a cuatro aguas y tanto en la fachada principal como en la lateral se remata con triple hilera de tejas. La techumbre es de madera de tea con un amplio almizate central, cuatro faldones sin decoración separados con lima bordón, seis tirantes dobles con distinta decoración geométrica y cuadrantes en las esquinas.

Hoy en día siguen en un estado bastante bueno de conservación, aunque se debe tener en cuenta que la madera de tea, a pesar de ser muy resistente, es susceptible al fuego y su rápida propagación.

La ermita únicamente cuenta con tres ventanas que dan al exterior, una sobre la puerta de entrada, de tamaño más pequeño, y otras dos en el lado de la Epístola.



Fig. 35: Fotografía general del interior de la ermita desde el coro obtenida mediante montaje



Fig. 36: Fotografía general de la entrada de la ermita, el coro y parte de sus bienes obtenida desde el interior

Los bienes muebles vinculados a la ermita que se encuentran expuestos son los siguientes (Gobierno de Canarias, s.f.):

1. ***Santo Domingo de Guzmán.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Formaba parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
2. ***Crucificado.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Formaba parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
3. ***San Francisco de Asís.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Formaba parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
4. ***San Diego de Alcalá.*** Escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada, autor anónimo. Formó parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
5. ***Nuestra Señora de Los Ángeles.*** Escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada. Formaba parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
6. ***San Francisco de Asís.*** Escultura de bulto redondo, madera tallada y policromada, autor anónimo. Formaba parte del Retablo Mayor. Ubicación: Presbiterio.
7. ***Lápida de piedra tallada y pintada, sobre el lugar donde se custodian los despojos del Siervo de Dios, Fray Juan de Jesús,*** religioso lego de los menores de San Francisco, nacido en Icod de los Vinos, Tenerife. Ubicación: Presbiterio, pared izquierda.
8. ***Lápida de piedra tallada sobre el lugar donde reposan los restos mortales de D. Juan Interián de Ayala,*** quien cumpliendo el testamento de su tío D. Juan de Ayala, fundador de lo que fue el Convento, fechado en el año 1615, llevó a cabo obras de este que concluyeron en el año 1672. Ubicación: Presbiterio, pared derecha.
9. ***Juan de Ayala y Zúñiga,*** fundador de la Ermita de San Diego del Monte, escultura de bulto redondo, mármol de Carrara, de procedencia genovesa, autor anónimo, 1648. Ubicación: pared derecha, cerca del Presbiterio.
10. ***Santo Hermano Pedro.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la derecha.
11. ***Padre Anchieta.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la derecha.
12. ***El Rey David.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la derecha.
13. ***Santa Teresa de Jesús.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la derecha.

- 14. *San Agustín de Hipona.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la derecha.
- 15. *Retrato de Sor María de San Antonio.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: entrada, junto a la pared derecha.
- 16. *Retrato de Fray Juan de Jesús.*** Óleo sobre lienzo, D. Martínez de la Peña. C.2014. Ubicación: pared izquierda. Adición reciente por regalo de particular a la ermita.
- 17. *Siervo de Dios, Fray Juan de Jesús.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared izquierda.
- 18. *Retrato de Sor María de Jesús.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared izquierda.
- 19. *Nuestra Señora del Pino.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la izquierda junto al púlpito.
- 20. *Púlpito.*** Madera pintada sin policromar, autor anónimo. Ubicación: pared izquierda.
- 21. *Niño de Pasión.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la izquierda.
- 22. *Santa Rita de Casia.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared izquierda.
- 23. *San José con el Niño.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: pared de la izquierda.
- 24. *Retrato de Sor María Justa.*** Óleo sobre lienzo, autor anónimo. Ubicación: entrada, junto a la pared izquierda.
- 25. *Pila benditera.*** Piedra. Ubicación: entrada, bajo el retrato de Sor María Justa, junto a la pared izquierda.
- 26. *Armonium.*** Ubicación: coro.



Fig. 37: Localización concreta, junto a la entrada, del retrato de Sor María Justa y la pila benditera bajo ella

5. ESTUDIOS PREVIOS

Antes de intervenir en cualquier obra, esta se debe de estudiar y examinar con detenimiento para concretar el mejor procedimiento. Para ello, son necesarios datos como:

- El **contexto de la obra**. Estudiar sus fuentes tanto históricas como artísticas, así como el lugar de procedencia y todos los datos relevantes a ella.
- El **conocimiento de los materiales** de los que está compuesto la obra, así como de los procedimientos que ha empleado el propio artista para ejecutar su pintura.
- Investigar las **alteraciones**, sea del tipo que sean, presentes y sus posibles causas.
- Realizar **fotografías, toma de muestras y análisis** antes de intervenir definitivamente sobre la obra. Verificar que son los tratamientos más adecuados, que no interfieran con los criterios de conservación y restauración.

En este caso, debido al giro sucedido en el planteamiento del presente trabajo de fin de grado y ante la imposibilidad de intervenir en la obra, se indicarán y realizarán distintos procedimientos, se explicarán y se propondrán para su realización en el futuro.

5.1. Fotografías generales con luz visible

Testimonio de las condiciones en las cuales se presenta la pieza, procurando que el enfoque y las condiciones lumínicas sean lo más certeras posible para su más correcta reproducción y evaluación.



Fig. 38: Fotografía general del anverso de la obra



Fig. 39: Fotografía general del reverso de la obra

5.2. Luz rasante

La fotografía de luz rasante consiste en colocar un haz de luz con un ángulo de entre 0 y 30° con respecto a la obra. Esto consigue que se manifiesten las irregularidades y rugosidades presentes en la superficie, como es el caso de las ampollas, craquelados, alabeamiento, deformaciones y la propia textura de las pinceladas de la capa pictórica.



Fig. 40, 41 y 42: Fotografías de luz rasante en las que se aprecian la textura y los desperfectos de la capa pictórica

5.3. Luz transmitida

Con una fuente de luz que incida en la parte trasera del lienzo. Se busca apreciar detalles de sus alteraciones o de su constitución como son la existencia de grietas, rasgados, lagunas, debilitamiento del soporte y densidad de las capas de pintura según las zonas y colores. La luz debe repartirse de manera homogénea por toda la zona a documentar. El tema de la obra debe ser discernible para poder localizar los posibles daños en las imágenes correctamente.

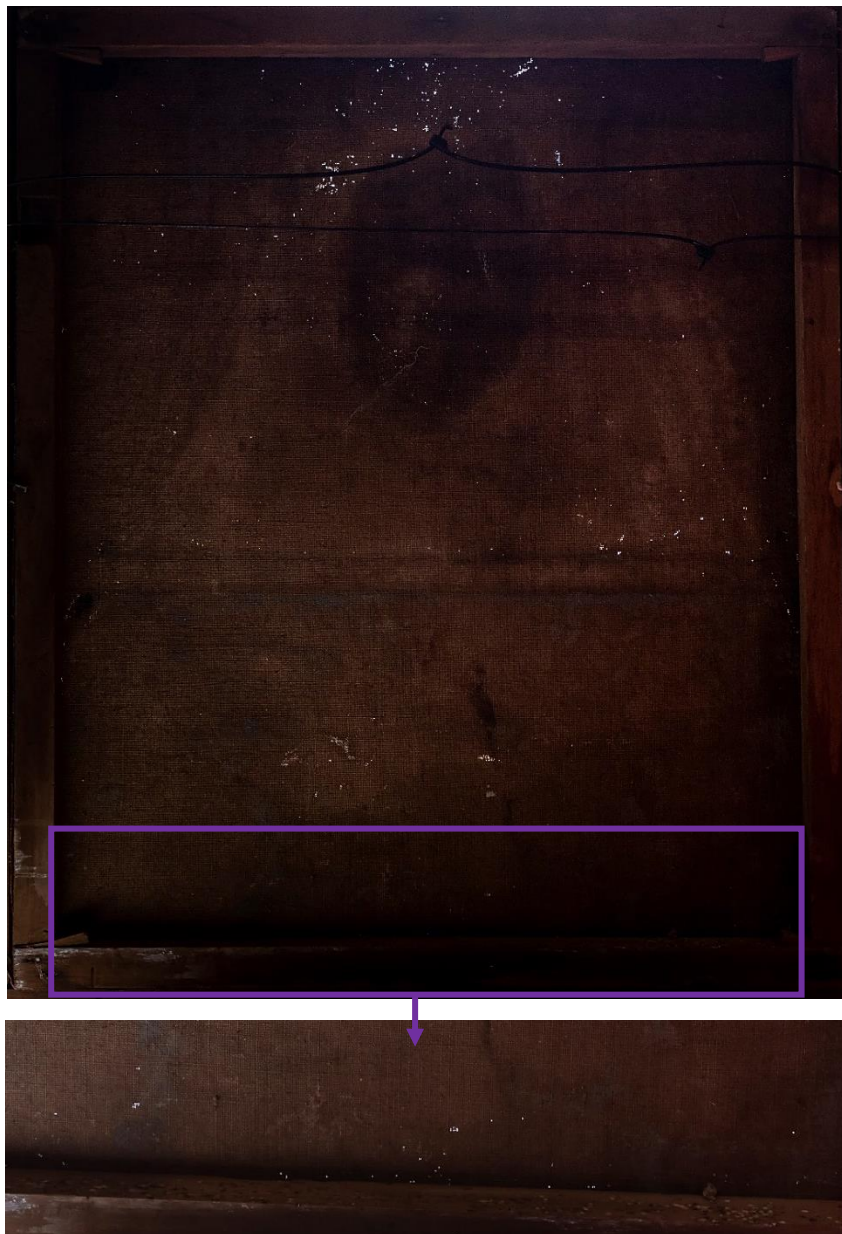


Fig. 43 (sup.): Luz transmitida, donde se aprecian faltas del soporte de tela. Fig. 44 (inf.): Detalle de faltas de soporte de tela mediante la luz transmitida

Hay partes de faltas de soporte que coinciden con la parte inferior del bastidor de madera y por ende no son apreciables en la luz transmitida.

5.4. Identificación de fibras

Los tipos de fibra que más abundan en las pinturas sobre lienzo son generalmente las de algodón, lino, yute y cáñamo. En algunos casos se han apreciado tejidos mixtos compuestos por mezclas de fibras.

Para identificar una fibra, es necesario valerse de diversos métodos, como son la combustión, la torsión y el examen al microscopio con ayuda de tinción.

5.4.1. Combustión

Extrayendo muestras de hilo del soporte y sometidos a una fuente de calor – una llama- permite identificar el tipo de fibra: celulósica, proteica o sintética dependiendo del comportamiento de esta, los residuos que emite, el color de la llama en contacto con ella o el olor que desprende.

	FIBRAS	Comportamiento al acercar a la llama	Comportamiento en la llama	Comportamiento al retirar de la llama	Humo	Olor	Residuo
NATURALES	CELULÓSICAS Algodón Lino	No se funde ni se encoge y se aleja de la llama	Arde rápido y sin fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo sin fusión	Gris	Papel quemado	Ceniza gris, muy ligera y de bordes suaves
	PROTEICAS Lana Seda	Se funde, se enrosca y se aleja de la llama	Arde lentamente con algo de fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo muy lentamente y se autoextingue	Gris	Pelo quemado	Ceniza negra que puede triturarse
ARTIFICIALES	Acetato Triacetato	Se funde alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Continúa ardiendo y fundiéndose	Gris	Ácido acético, vinagre	Cenizas quebradizas, negras y con formas esferoidales
	Rayón viscosa Liocel	No se funde ni se encoge	Arde rápido y sin fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo sin fusión	Gris	Papel quemado	Ceniza gris, muy ligera y de bordes suaves
SINTÉTICAS	Poliamida	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Casi siempre se apaga sola	Gris	Apio cocido	Cenizas duras, resistentes, grises y con formas esferoidales
	Poliéster	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Casi siempre se apaga sola	Negro	Dulce, aromático	Cenizas duras, resistentes, negras y con formas esferoidales
	Acrilica	Se funde alejándose de la llama	Arde fundiéndose, llama luminosa	Continúa ardiendo y fundiéndose	Negro	Acre, punzante, desagradable	Cenizas gomosas, negras y con formas esferoidales
	Modacrilica	Se funde alejándose de la llama	Arde muy lentamente fundiéndose, sin llama	Se apaga sola	Blanco	Dulzón, a goma	Cenizas duras, quebradizas, negras y con formas esferoidales
	Polietileno Polipropileno	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde fundiéndose, llama luminosa	Continúa ardiendo y fundiéndose	Vapor cerúleo	Cera fundida	Cenizas duras, resistentes, color tostado y con formas esferoidales

Fig. 45. Anónimo: Significado de los distintos resultados tanto en el proceso como tras la combustión

En este caso, debido a la época aproximada en la que se podría haber gestado la obra, se podrían descartar de entrada las fibras de carácter tanto sintético como artificial, dejando como posibles las fibras naturales.

Para la realización de esta prueba se han extraído dos hilos del retrato de Sor María Justa, uno de trama y otro de urdimbre. A continuación, se ha dispuesto una vela encendida, la cual actuará como fuente de calor, y se ha procedido a realizar la prueba con ambas muestras anotando y comparando los resultados con la tabla.



Fig. 46 y 47: Combustión de los hilos de trama y urdimbre de la obra. Se aprecia la elevación de la fibra en el contacto con el fuego y la rápida propagación en ella del mismo

Se han podido observar las mismas reacciones tanto en el hilo de trama como en el de urdimbre:

- Al acercar los hilos a la llama, no se han alejado ni acercado a ella.

- Tras el contacto con la misma, las fibras han ardió rápido y no ha habido fusión. Se ha apreciado una ligera elevación de la fibra en el contacto con el fuego y una breve llama amarilla.
- Al alejar los hilos de la llama, han seguido prendiendo durante unos segundos hasta apagarse, sin fusión.
- A penas ha salido humo en el proceso, el olor correspondería a un papel quemado y el residuo obtenido ha sido mínimo, aunque tratándose más bien de ceniza gris.

Con los resultados obtenidos, las características de dichos hilos están más próximas a las *fibras celulósicas* que a las proteicas.

5.4.2. Tinción

No ha podido ser posible acceder al laboratorio de la universidad para realizar esta prueba, pero se trata de una de las mejores pruebas para identificar un tipo específico de tejido así que se recomienda encarecidamente su realización.

Para ello, primero se obtiene una muestra de fibra del soporte y posteriormente se analiza en un microscopio óptico con gran acercamiento mediante diferentes aumentos. Esto permite una observación de la morfología de la muestra, así como su estructura y alteraciones, lo que permite identificarla correctamente. Se necesitan un microscopio óptico, agua destilada, portaobjetos, cubreobjetos, cuentagotas, bisturí, pinzas y el equipo fotográfico. Generalmente, para el microscopio óptico se emplean lentes binoculares con iluminación por reflexión. Además, es imprescindible disponer también de un reactivo, ya que será este componente el que permita apreciar correctamente la fibra en el microscopio. Un reactivo empleado para la tinción es el reactivo de Herzberg (Gómez, 2008), de aspecto lila.

5.4.3. Torsión

La configuración del hilo determina el tipo de torsión característica que posee. En función del número de giros del hilo sobre su mismo eje en una medida determinada, se pueden evaluar su resistencia y elasticidad propias. En los hilos de la urdimbre, por lo general, se da una torsión mayor ya que deben soportar más tensión durante el proceso de tejido^A. La torsión más frecuente es aquella que sigue la dirección en Z, es decir, hacia la derecha. Cuando se le realiza la prueba, gira en dirección del huso horario. Aunque también hay torsión en S, hacia la izquierda, y en este caso, el hilo gira en sentido

contrario al huso horario. En algunos hilos la torsión se aprecia fácilmente por la disposición y dirección de las espigas que lo componen.

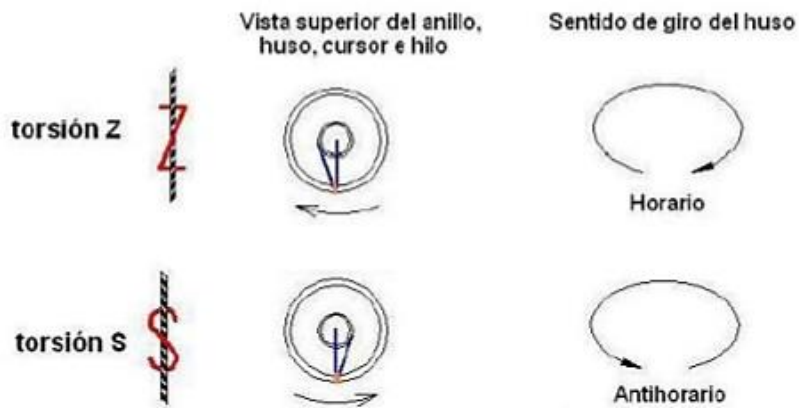


Fig. 48. Anónimo: Esquema de los tipos de torsión

Para la realización de esta prueba, se han extraído y empleado otras dos muestras de hilo del retrato de sor María Justa (siempre aprovechando áreas con hilos sueltos o del borde del lienzo para no interferir de manera invasiva en la obra), una de trama y otra de urdimbre. A continuación, con una mano se ha sujetado el hilo y con la otra se ha dado vuelta al mismo sobre sí mismo a ambos lados.

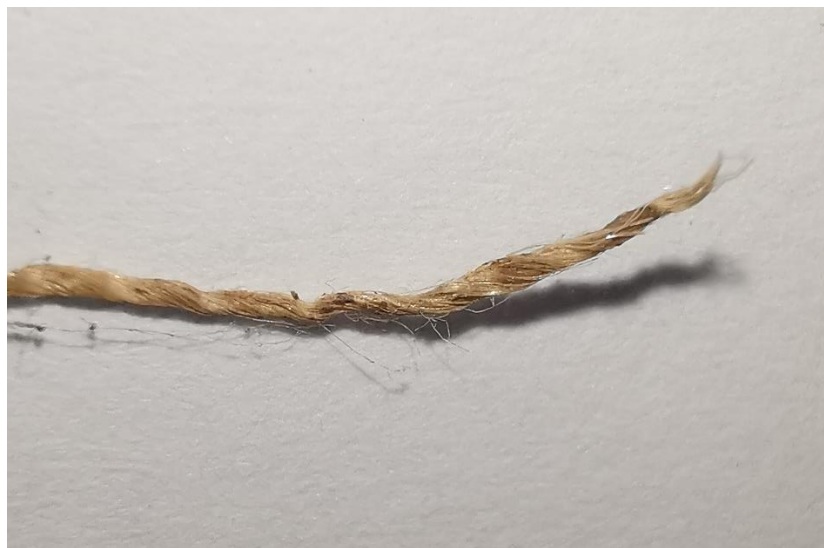


Fig. 49: Fotografía obtenida del hilo de trama de la obra en cuestión. Se puede apreciar mínimamente la torsión en Z, hacia la derecha, según la dirección de las fibras



Fig. 50 (izq.): Muestra de hilo siendo torsionado hacia la derecha, en Z, dirección en la que se disponen las fibras pues estas se abren con facilidad; Fig. 51 (dcha.): Muestra de hilo siendo torsionado hacia la izquierda, en S.

En este caso las fibras han mostrado mayor resistencia, afianzando la torsión

Como resultado, se ha podido comprobar que las muestras obtenidas (tanto la de urdimbre como la de trama) del tejido del lienzo de la obra de Sor María Justa tienen una torsión de tipo Z y giran naturalmente siguiendo el huso horario.

5.5. Macrofotografía

La macrofotografía es el método mediante el cual se obtienen detalles a mayor escala mediante un objetivo de aumento en la cámara, mostrando más detalles.

Gracias a estas fotografías, se pueden apreciar con gran claridad y entender mejor los daños o condiciones en las que se encuentra una obra de arte, como es el caso de craquelados, levantamientos, pasmados, existencia de barniz, etc.





Fig. 52 y 53: Ejemplos de macrofotografía en diferentes zonas del cuadro donde se aprecian distintos tipos de daño

5.6. Análisis de las condiciones ambientales y lumínicas

Uno de los principios fundamentales de la conservación de los bienes culturales es conocer y controlar el ambiente y los riesgos de deterioro cercanos a la obra en cuestión. Estos factores pueden suponer una amenaza a su estabilidad. Para tratar de evitarlo, es necesario encontrar las mejores vías de actuación que ayuden a minimizar o erradicar dichos factores.

Unas condiciones ambientales o lumínicas inadecuadas pueden acarrear la aparición de todo tipo de riesgos y daños que pueden inducir incluso a la aparición de biodeterioro y problemáticas irreversibles. El estudio de las condiciones ambientales requiere toda la información necesaria tanto sobre el bien cultural como del medio en el que está inmerso.

La iluminación puede ser de origen natural (procedente directamente del sol o a través de ventanas) o artificial (procedente de fuentes eléctricas). Independientemente de su origen, es una radiación electromagnética que cubre un amplio rango de longitudes de onda y que dependiendo de la medida de luxes aplicados directamente sobre una obra, podría acarrear daños a largo plazo.

Para medir la cantidad de luxes que recibe una obra o un emplazamiento específico, se utilizan herramientas como los luxómetros. En este caso, ante la falta de

accesibilidad a recursos debido al COVID-19, no se ha podido contar con un luxómetro para realizar las mediciones concretas de la obra y su entorno⁸.

El funcionamiento de un luxómetro es simple: depende de las celdas fotovoltaicas que trae en el circuito integrado. Tras recibir cierta cantidad de luz, estas son capaces de transformarla en electricidad. La función de la intensidad de la electricidad es lo que se conoce como luxes. Los luxómetros pueden tener distintas escalas en función de la cantidad de la luz que se quiera medir para tener una precisión más exacta. Este se compone de un fotorreceptor, encargado de percibir la intensidad lumínica y transformarla en energía eléctrica, y un lector, que recibe la señal eléctrica enviada por el fotorreceptor y la transforma en una medida de luminosidad que es indicada en pantalla.



Fig. 54: Medición con luxómetro en vitrina de la Virgen del Socorro (ermita de Tegueste). Fotografía realizada en prácticas para la asignatura de Conservación Preventiva

⁸ Para más especificaciones a cerca de las mejoras y recomendaciones de conservación preventiva en la obra, consultar el apartado 11: *Recomendaciones de conservación*.

5.7. Medición de pH: Tela y película pictórica

La medición de pH nos permite identificar el carácter básico o ácido de un soporte o capa pictórica. Hay distintos métodos de medición de pH que van desde tiras reactivas hasta pHmetros, dispositivos que miden la actividad del ion hidrógeno en soluciones o muestras acuosas, indicando dicho grado de acidez o alcalinidad.



Fig. 55. Anónimo: Escala y valores del pH

En este caso estaremos empleando las tiras reactivas. Dependiendo de la coloración que se obtenga en su uso, se determinará el carácter de su estado -más básico o alcalino-. Esto permitirá tener un mayor conocimiento de sus condiciones y, por ende, plantear mejor su posible intervención en cuanto a métodos y materiales.

La prueba se ha realizado tanto en el reverso como con el anverso de la obra. Primeramente, se ha aplicado una gota de agua destilada en el área designada, dejándola reposar hasta que se asentara un poco. A continuación, se ha colocado la tira de pH sobre la gota y se espera a que actúe para finalmente mostrar el color correspondiente a su carácter.



Fig. 56: Aplicación de tira medidora del pH en la parte superior derecha del reverso del cuadro y el color resultante



Fig. 57 y 58: Aplicación de la gota de agua en el anverso del cuadro



Fig. 59: Aplicación de la tira medidora de pH en el anverso de la obra comenzando a obtener el color correspondiente a su carácter

En este caso y en ambos lados de la obra, se puede observar que las muestras obtenidas dan un valor en torno al 6, lo cual indica un carácter ligeramente ácido.

5.8. Estratigrafías

No ha sido posible realizar análisis de los materiales presentes en la obra, por lo que este estudio se apoya en hipótesis y exámenes visuales. Aunque en esta ocasión no sea posible su realización, el análisis de estratos pictóricos es de suma importancia en los estudios de un bien cultural pues aportan una información muy exacta y valiosa, no discernible por el ojo humano: la estratigrafía es aquella muestra de película pictórica que, extraída, observada y analizada mediante las herramientas adecuadas, nos permitirá conocer la estructuras y materiales de los que está constituida dicha muestra.

Para poder analizar una estratigrafía, se necesita una muestra sólida que sea superficialmente conductora de la electricidad. Normalmente las muestras de un bien cultural son de dimensiones pequeñas y de consistencia frágil. Por tanto, es necesario realizar un soporte de resina o polímero que contenga la muestra en su interior. Además de almacenarla correctamente, permitirá una manipulación mecánica más segura.



Fig. 60: Preparación de muestra estratigráfica en pieza de metacrilato realizada en los talleres de química de la Facultad de Bellas Artes (ULL)

Es preciso determinar exactamente el lugar o lugares de interés para la extracción de la muestra. Asimismo, es necesario que dicha muestra sea lo más pequeña posible y que se extraiga de una zona de poca visión o que no altere especialmente a la pieza. Una vez se extraída, se almacena siguiendo alguno de los métodos establecidos -resina o polímero. Una vez que la muestra esté dentro de la resina o polímero ya catalizada, se lija

y se pule. En el caso del lijado, empezando por una lija de grano más grueso hasta una lija de grano más fino, teniendo en cuenta el nivelado de la muestra y con cuidado de no dañar la misma. Todo este proceso permitirá una mejor observación y lectura de la muestra por el microscopio y las distintas máquinas empleadas para analizarla en el proceso.

Con la muestra ya preparada, el análisis se deberá de llevar a cabo en un centro con el equipamiento adecuado, como es el caso del departamento de microscopía por rayos X del Segai. La muestra es colocada sobre un porta muestras al que previamente se le aplicará carbono para mejorar la conductividad. Esta es introducida en un equipo de SEM- EDX.

El SEM-EDX es una técnica que realiza un barrido a la muestra con un haz de electrones permitiendo obtener imágenes en blanco y negro con una alta resolución por encima de los 100.000 aumentos. Una de las múltiples técnicas de análisis que se basan en la emisión de rayos X. Permite obtener información cuantitativa y cualitativa de los componentes de una muestra estratigráfica, así como su topografía, cristalografía y otras propiedades.



Fig. 61 (izq.): Equipo de SEM- EDX, Fig. 62 (dcha.): Equipo de monitoreo. Ambos procedentes del SEGAI

5.9. Conclusiones

Los estudios previos permiten obtener datos de gran importancia en el análisis y estado de conservación de cualquier obra. Mediante las fotografías realizadas, es posible determinar gran cantidad de información acerca de la obra y contrastar posteriormente con los estudios técnicos para determinar el estado de conservación que presenta. En este caso, no ha sido posible la realización de fotografías con luz infrarroja (para confirmar la existencia o inexistencia de dibujo subyacente) ni fotografías generales y contrastables

con luz UV (que nos permitan distinguir intervenciones y restos de barniz dependiendo de la coloración y la intensidad de emisión de las zonas obtenidas). Aunque la presencia de emisiones en las fotografías de UV realizadas indica la posible existencia de posibles intervenciones y/o restos de barniz. Lo mismo sucede ante la imposibilidad de realizar la prueba de tinción (determinante en la identificación específica de la fibra) ni la de estratigrafía (conocer los distintos estratos que componen tanto la capa de preparación como la capa pictórica de la obra). Sin embargo, sí se han podido realizar la prueba de combustión y torsión que han podido verificar el carácter natural y celulósico de la fibra, tratándose probablemente, aunque sin confirmación, de fibra de lino.

6. ESTUDIO TÉCNICO. TÉCNICAS DE EJECUCIÓN

6.1. Lienzo

El soporte de tela se compone de un tejido de fabricación artesanal de una única pieza, ya que no presenta costuras que demuestren la unión de piezas distintas. En cuanto al tipo de fibra, probablemente se trate de lino, según lo que se ha podido observar visualmente y mediante las pruebas de torsión y combustión realizadas. A falta de una prueba de tinción y un estudio más exhaustivo, no se puede determinar con total seguridad. Presenta ligamento de tipo tafetán, en la que los hilos verticales (trama) se entrelazan con los hilos horizontales (urdimbre).

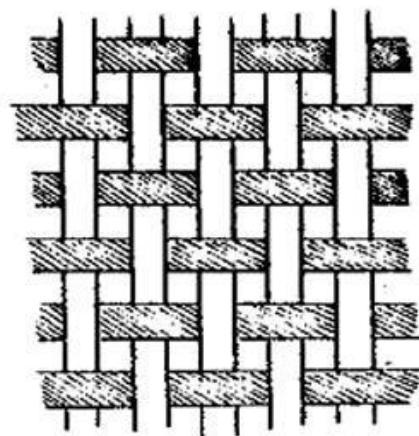


Fig. 63 (izq.): Zonas de tejido del soporte obtenida de la parte superior del reverso de la obra; Fig. 64 (dcha.). Anónimo: Representación gráfica del tejido de tafetán para confirmar la comparativa

Además, los grosores de hilo son irregulares en toda la pieza, presentando áreas donde claramente se aprecian dichas diferencias. Se trata de un tejido de densidad media,

puesto que mediante el cuenta hilos se han determinado entre 12 y 11 hilos tanto de trama como de urdimbre por centímetro cuadrado, siendo además un tejido bastante prieto.

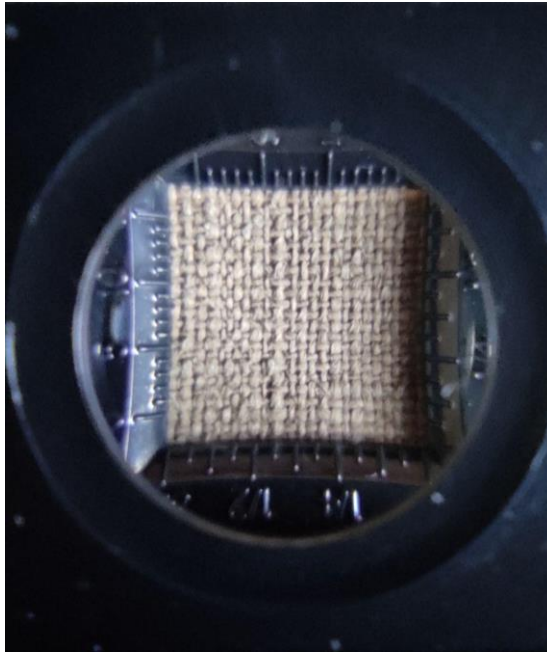


Fig. 65: Tejido bajo el cuenta hilos. Se aprecia asimismo la disparidad de grosor de los hilos anteriormente mencionada

Los bordes se encuentran originalmente pintados, aunque recortados y adaptados al bastidor que posee. No presenta inscripciones ni anotaciones.

6.2. Bastidor

No se trata del original de la obra, si no de un bastidor antiguo. Esto lo podemos confirmar por la ausencia del travesaño, cuya marca se muestra plasmada en el reverso del soporte de tela. Está compuesto aparentemente de madera convencional de pino. El sistema de unión del bastidor es simple y las esquinas se unen entre sí mediante clavos, sin el empleo de cuñas. Aunque sí consta un empleo de estas en dichas esquinas con intención incierta. Cabe la posibilidad de que se usaran a modo de abrir más el bastidor para la mejor adaptación del lienzo. Tiene unas medidas de 64 x 54 cm y las aristas no se encuentran rebajadas. La tela se encuentra sujeta al bastidor mediante clavos en el contorno.

6.3. Capa de preparación y capa pictórica

El término preparación es una denominación genérica que aplica a todas las capas intermedias entre el soporte y la capa pictórica, así como todas las actuaciones llevadas a

cabo para adecuar un soporte a la recepción de pintura. Tiene como función unificar el aspecto de la superficie y facilitar dicha adhesión de la pintura al soporte. Además, consigue un fondo cromático adecuado para los efectos perseguidos por el artista (sobre todo en el caso de las preparaciones coloreadas) y reduce los movimientos del soporte sobre la capa pictórica.

En este caso, la obra presenta una preparación aparentemente homogénea y de coloración blanca.

La capa pictórica y las técnicas para aplicar pintura generalmente vienen diferenciadas por el aglutinante que las compone. El aglutinante es la sustancia que mantiene cohesionadas las partículas de pigmento y las cargas entre sí, permitiendo que se mantengan adheridas al soporte cuando son aplicadas. La mejor manera de apreciar los distintos estratos que componen una obra y sus materiales constituyentes es mediante la realización de una estratigrafía⁹. Esta permitirá conocer la composición y la coloración de las diferentes capas que la componen.

En términos generales, la textura de la capa pictórica es lisa y aplicada mediante pincel. Las manos y algunas de las flores de la corona lucen un aspecto más burdo con respecto al aspecto general de la obra. La tonalidad del retrato es principalmente cálida salvo en algunos puntos en los que se puede apreciar coloración gris o azul más fría. La luz no es un factor destacable en la obra, puesto que se trata más bien de una luz general que no proviene de una dirección, intensidad o intencionalidad concreta, pero marca en su justa medida las facciones de la difunta y detalles como la cofia y el velo.

6.4. Capa de barniz

Generalmente se trata de una capa que se aplica sobre la pintura cuando la superficie ya está completamente seca, formándose una capa fina y transparente, más o menos brillante y flexible, que proporciona lustre y protección. Sus características varían en función de los materiales constituyentes. Frecuentemente, las pinturas tradicionales hasta el siglo XIX llevaban barnices, llegándonos bastante deteriorada esta capa externa (como amarilleamientos, aumento de la opacidad y pérdida de características iniciales).

⁹ Las estratigrafías se detallan en el apartado 5.8: *Estratigrafías*.

En la obra que nos acontece, a priori no hay presencia de barniz y su aspecto general es mate.

6.5. Marco

6.5.1. Soporte lı́neo

La moldura es sencilla, sin pastillajes ni ornatos, y está constituida por madera de pino convencional.

6.5.2. Policromía

La policromía es de textura lisa y color homogéneo, puesto que presenta en toda su superficie la misma tonalidad negra.

7. ESTADO DE CONSERVACION¹⁰

7.1. Lienzo

Cabe mencionar las posibles alteraciones que tiene el soporte. Alteraciones que abarcan desde: estado de los bordes (deteriorados y recortados debido a la adaptación realizada para el bastidor actual), destensado, deformaciones, suciedad superficial generalizada, ataques biológicos, faltas de soporte, etc.



Fig. 66: Faltas de lienzo en la parte inferior central del anverso

¹⁰ Mapas de daños tanto de anverso como del reverso disponibles en 14. Anexo.

En la trasera del cuadro se marca sobre el soporte de tela la presencia anterior del travesaño original.



Fig. 67: Marcas del travesaño sobre la zona central del reverso

Hay manchas y huellas de insectos en el reverso del cuadro, así como algunas pérdidas del soporte¹¹. También se puede apreciar la aparición de “cojines”.



Fig. 68: La imprimación ha atravesado el soporte textil y forma gotas duras, los llamados “cojines”, en la parte posterior del cuadro (Knut 1999)

¹¹ Acudir a imágenes de luz transmitida en apartado 5.3.



Fig. 69: Telas de araña en el tercio superior del reverso de la obra

7.2. Bastidor

Hay manchas, excrementos y huellas de insectos en el bastidor, así como faltas de soporte del bastidor debido a la acción de los insectos xilófagos.





Fig. 70 y 71: Ejemplos de suciedad y excrementos generados por la acción de insectos en la parte inferior del bastidor del reverso de la obra



Fig. 72: Ejemplo de falta de soporte por acción de xilófagos

Asimismo, el estado de los clavos que lo sujetan es deficiente puesto que se encuentran oxidados y salientes. Esto último implica que al sobresalir del soporte de madera al que están anclados (unos sujetan el lienzo con el bastidor y otros el marco con el bastidor), puedan provocar accidentes o su posible pérdida.



Fig. 73: Clavo oxidado y saliente que sujeta el marco con el lado izquierdo del bastidor



Fig. 74: Clavos oxidados localizados en la esquina superior derecha del bastidor



Fig. 75: Esquina inferior derecha del cuadro donde se aprecian varios de los deterioros tanto en lienzo como bastidor ya mencionados (suciedad generalizada y telas de araña, presencia de insectos, etc.)

7.3. Capa de preparación y capa pictórica

Existen faltas de preparación y de capa pictórica en algunas zonas.



Fig. 76: Faltas de preparación y capa pictórica

Asimismo, en la trasera del cuadro se puede apreciar cómo en distintas áreas la capa pictórica ha traspasado el soporte textil y se muestra en el reverso.



Fig. 77: Traspaso de parte de la capa pictórica de color gris oscuro al soporte textil en la zona central del reverso de la obra (área donde se encontraba el travesaño original)

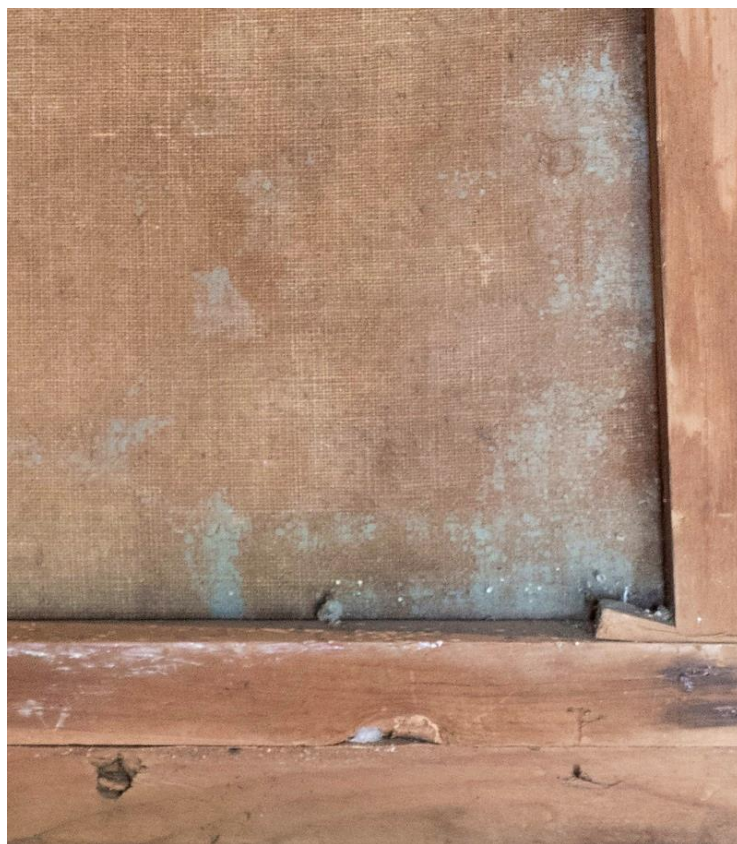


Fig. 78: Traspaso del soporte textil de parte de la capa pictórica de color gris claro en la esquina inferior derecha del cuadro

A continuación, se anotarán las alteraciones y señales de envejecimiento que se observen en la capa pictórica. La capa pictórica cuenta con una leve suciedad superficial generalizada en toda la obra. Las alteraciones existentes en ella abarcan desde cuarteados, cazoletas, desprendimientos y faltas (en las que se advierte la capa de preparación o directamente el soporte de tela, etc.). También se encuentran pasmados. En este caso, lo más grave y que requiere una intervención inmediata son los levantamientos, desprendimientos y los craquelados generales que presenta el estrato pictórico.



Fig. 79:
Levantamientos y
craquelados de la
capa pictórica en zona
inferior central del
cuadro

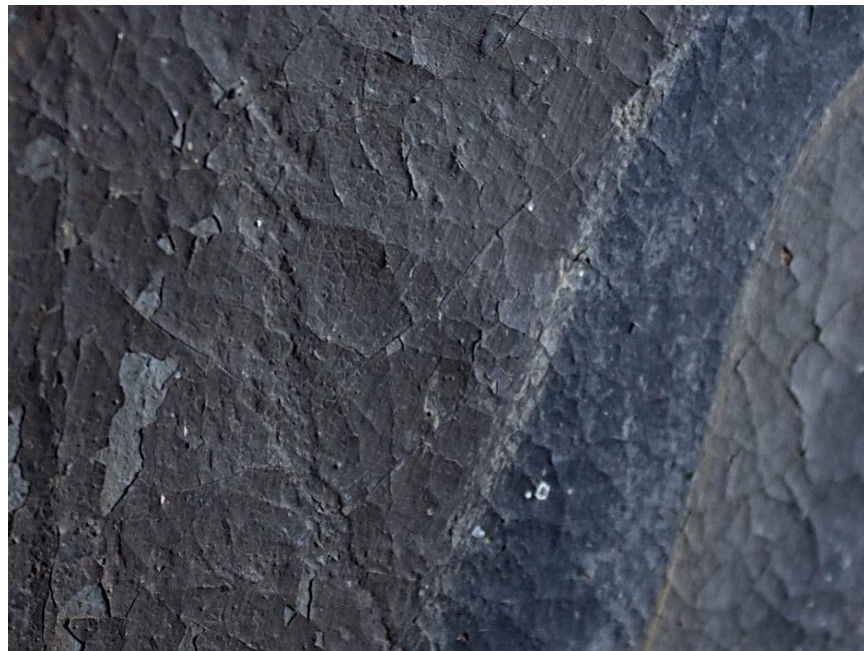


Fig. 80:
Presencia de
craquelados en la
capa pictórica de
la zona media-
izquierda del
cuadro



Fig. 81: Pasmado observado en la flor central de la corona

7.4. Capa de barniz

La obra posee un aspecto general mate. No hay signos aparentes de barniz. Con las fotografías de UV realizadas, se aprecian emisiones que podrían indicar la presencia de restos anteriores de barniz en diversas zonas del cuadro. A falta de una realización óptima de dicha prueba y un estudio más exhaustivo de la misma (como las variaciones de color de todo el conjunto), así como de los materiales que constituyen las zonas de interés de la obra, no es posible confirmarlo.

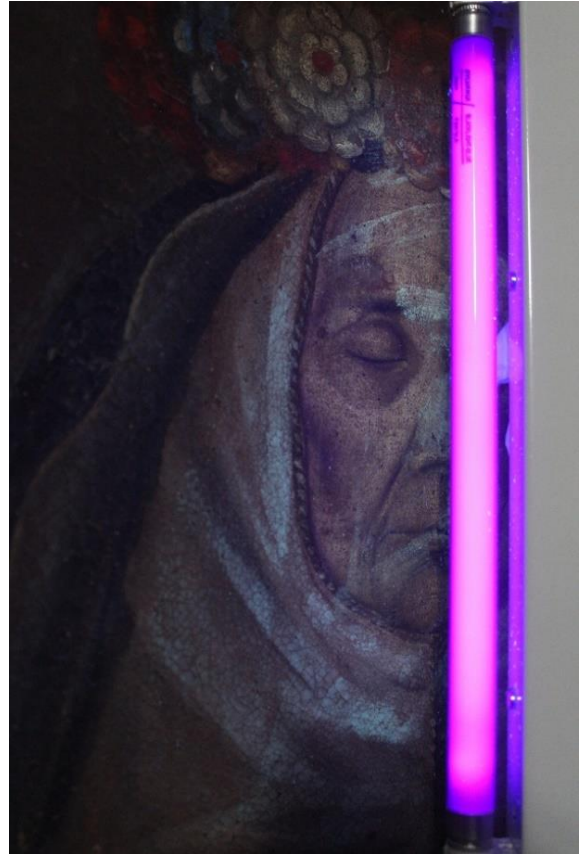
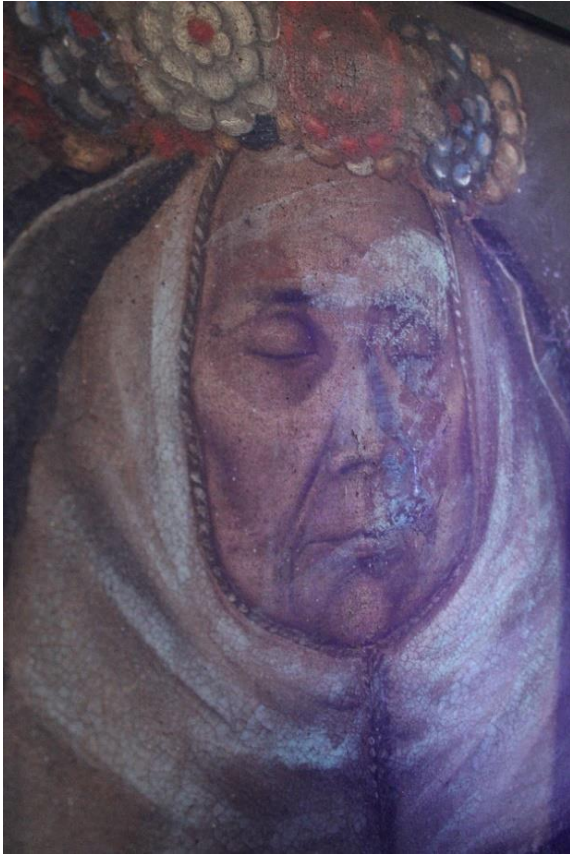


Fig. 82 y 83: Luz UV aplicada al rostro de Sor María Justa, en la que se aprecian emisiones en diferentes zonas



Fig. 84: Luz UV aplicada en zona inferior del retrato



Fig. 85 y 86: Luz UV aplicada en el reverso del cuadro

7.5. Marco

7.5.1. Soporte ligneo

Al marco se le ha añadido una brida negra en la trasera para reforzar la sujeción del cuadro a la pared.

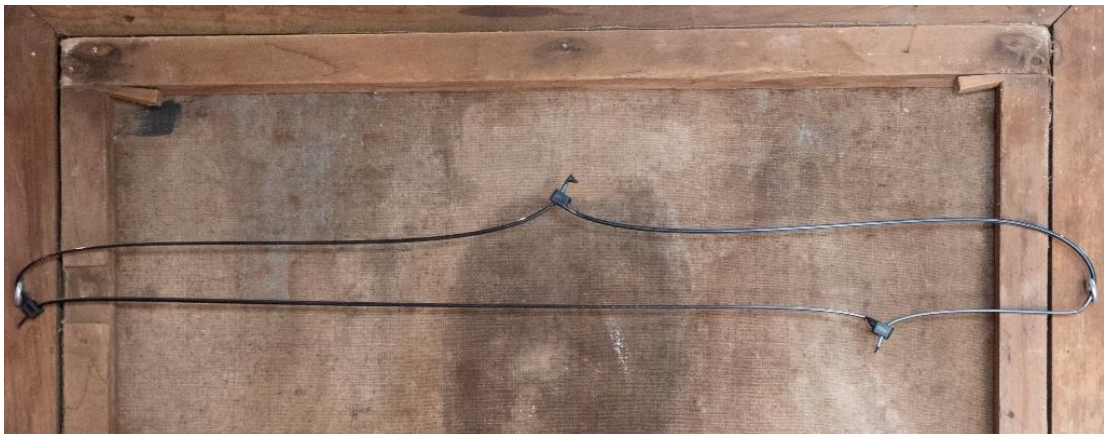


Fig. 87: Brida negra colocada en el reverso de la obra

Presenta faltas de soporte en diversas zonas. Además, al tratarse de una madera de pino convencional de no mucha calidad, se aprecian el desprendimiento de astillas y se promueven este tipo de faltas.



Fig. 88: Faltas de soporte en el reverso del marco

Asimismo, los clavos que lo anclan entre sí se encuentran salientes y oxidados, pudiendo provocar accidentes o daños mayores al soporte.



Fig. 89: Clavos salientes y oxidados del lateral derecho del marco



Fig. 90: Clavos oxidados y salientes en esquina superior derecha del marco, así como problemas estructurales del soporte

7.5.2. Policromía

La policromía original del marco ha sido repintada por una pintura de color negro mate, se aprecian faltas y desgastes en los bordes del marco, la pintura subyacente se presenta agrietada debido posiblemente a la incompatibilidad de los materiales constituyentes.



Fig. 91: Apreciación de las ya mencionadas grietas subyacente y la falta de policromía en el borde superior del marco

8. INTERVENCIONES ANTERIORES

Existen diversas zonas de la obra en las que se pueden observar intervenciones anteriores. En el estrato pictórico existen repintes directamente realizados sobre el soporte de tela del lienzo -sin aplicar previamente una capa de preparación-, dejando entrever el tejido subyacente. Otras intervenciones se distinguen por el oscurecimiento de la zona en cuestión.



Fig. 92: Repinte directo sobre el soporte de tela



Fig. 93: Repinte localizado entre la zona del labio superior y la base de la nariz que ha oscurecido



Fig. 94: Intervención en las flores de los extremos

Las distintas zonas en las que se han encontrado repintes en la capa pictórica, a falta de verificación mediante estudios estratigráficos son las siguientes:

- En la zona de la frente del rostro y la zona de la nariz.
- Las flores de la derecha de la cabeza.
- Las manos de la difunta. Esto resulta en una apariencia plana y no tan detallada de dicha zona, en comparación con la pintura original.
- Varias zonas de la cofia.
- Varias zonas del hábito. A destacar la zona en el anverso correspondiente a donde iba colocado el travesaño original en la trasera del cuadro, donde se ha perdido gran cantidad de capa pictórica y ha sido directamente intervenida sobre la tela original sin preparación previa.
- Cabe la posibilidad de la existencia de repintes en casi todo el fondo del cuadro.

Otro tipo de intervención es el recorte realizado en el soporte de lienzo para adaptarlo al cambio de bastidor.

9. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Se debe dar a conocer la importancia de un buen estudio y diagnóstico de una obra para su correcta intervención, siempre atendiendo a los criterios actuales de restauración. Desde el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y según los criterios de intervención establecidos sobre pintura de caballete en el Proyecto Coremans (2018), destacan los siguientes criterios actuales:

- **La mínima intervención.** Deben ejecutarse solo aquellas que resulten estrictamente necesarias para proteger la integridad de la obra. Siempre prevalecerá primero la conservación preventiva sobre la restauración.
- **La intervención reconocible.** Se guardará la unidad y equilibrio con respecto a los materiales y apariencia originales. Además, deberán de poder distinguirse para así evitar falsos históricos e intervenciones creativas o hipotéticas.
- **La reversibilidad de la técnica y los materiales.** Todo material que se emplee en la obra debe facilitar su eliminación fácilmente, sin dañar los materiales originales.
- **La compatibilidad de los materiales.** Todo el material que se introduzca en la obra debe ser compatible química, física y estéticamente con los materiales originales, evitando así posibles alteraciones asociadas a su integración consustancial. Para ello deben ser previamente conocidos y estudiados para verificar su correcta compatibilidad.
- **Estabilidad en el tiempo.** Se deben conocer todos los aspectos de los materiales empleados, como sus propiedades, comportamiento, aplicación y conservación con el paso del tiempo.
- **Documentación de todo el proceso.** Desde antes de la intervención, durante, y después de la misma.

El respeto y la preservación de los valores intrínsecos. El restaurador debe velar por los valores originales de la obra como por los valores adquiridos por la misma con el paso del tiempo: valor artístico, estético, documental, iconográfico, científico, devocional, etc.

10. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La propuesta de restauración se basará en aquellas actuaciones que se efectuarán sobre la obra para garantizar su pervivencia en base a los análisis y estudios obtenidos previamente.

- Primero se adecuará el taller para la recepción de la obra: espacio despejado, materiales y herramientas ordenados y localizados, mesa y caballete para realizar el trabajo de conservación y restauración listos, etc.
- Una vez llega la obra, se coloca en una superficie segura y despejada. Con todas las fotografías y estudios realizados previamente, se ejecutará una limpieza superficial del reverso de la obra con brocha y aspiración controlada donde se eliminarán las telarañas, excrementos y suciedad mayor.
- A continuación, se desmontará tanto el marco como el bastidor de la obra con las herramientas y el cuidado necesario para no provocar daños o agravar los ya presentes. Así como la eliminación de la brida negra del reverso.
- En caso de haber acción activa de xilófagos, se procederá a una desinsectación de marco y bastidor. Esta hay que procurar realizarla en un lugar ventilado y controlado, ya bien sea por anoxia o por aplicación con brocha de un producto insecticida a base de permetrina.
- Habiendo realizado la desinsectación tanto del marco como del bastidor, realizar una limpieza más específica de aquellas áreas que presenten suciedad o excrementos (como la parte interior inferior del bastidor).
- Luego, y teniendo en cuenta que tanto el marco como el bastidor aparentemente no muestran signos de fragilidad o deformación estructural, se pasaría a reintegrar las faltas de soporte con resina epoxi de color similar a la madera que los constituye.
- Por último, en el marco llevar a cabo el estucado de las lagunas con sulfato cálcico y cola de conejo para posteriormente reintegrar la policromía con acuarelas y pigmentos al barniz. Para concluir, un barnizado final de protección para garantizar el estado de conservación de la policromía.
- El soporte de tela presenta una ligera acidez según las pruebas de pH realizadas. Pero debido a las condiciones delicadas en las que se encuentra el cuadro y que realmente no es un índice alto de acidez, no recomiendo realizar una desacidificación del mismo.

- Después, se le realizará una fijación de la capa pictórica, tanto como tratamiento de protección previa como para adherir aquellas zonas de la capa pictórica levantadas o en peligro de desprendimiento. Primero, el lienzo debe de mantenerse tensado. Esto puede ser en un bastidor de trabajo con bandas de papel kraft o Remay®. A continuación, para la fijación se utilizará papel de seda y cola de conejo o colletta con la adición de un poco de fungicida.
- Cuando la capa pictórica ya está asentada y se ha retirado el papel de seda, se procederá a suplir las faltas en el soporte de tela. Para ello, se harán parches en función a la forma de las faltas con tela de lino (similar o de iguales características que el soporte) que se adherirán mediante un adhesivo termoplástico, como puede ser la Beva® 371 Film con la ayuda de espátula caliente (temperatura controlada).
- Preparación de unas bandas de lino para poder montarlo nuevamente al finalizar la intervención empleando adhesivo termoplástico (Beva® 371 Film). Realizar un entelado flotante, utilizando tela de poliéster. Y montar sobre el bastidor original, protegiendo los bordes del lienzo con cinta de algodón y grapado simétrico en diagonal preferiblemente con grapas de acero inoxidable.
- A continuación, se realizará una limpieza. Pero para ello primero es imprescindible realizar una prueba de solubilidad para comprobar y confirmar el método más efectivo que no dañe ni modifique la capa pictórica original. En esta limpieza se eliminará la suciedad superficial, repintes y barniz oxidado.
- Se procederá a estucar aquellas zonas del cuadro que no muestren imprimación o cuya imprimación sea demasiado fina. Esto se podría realizar, por ejemplo, mediante una mezcla de cola de conejo y sulfato cálcico. Posteriormente se procederá al desestucado para conseguir una capa lisa y correctamente nivelada.
- Con el estuco ya realizado, se procederá a realizar la reintegración cromática. Esta comenzará con base y primeros trazos de acuarela para luego ajustar el color con pigmentos al barniz.
- Para finalizar con los procedimientos de la capa pictórica y con el fin de protegerla, se aplicará una capa de barniz, compuesto con resinas naturales como puede ser la de damar o la almáciga.
- A continuación, se montaría el cuadro en el marco.
- Es importante proporcionar un sistema de anclaje seguro a la pared. Veo recomendable realizar una protección de la parte posterior del cuadro mediante una plancha de policarbonato. Esto protegerá la trasera del cuadro de factores

ambientales como el polvo, los insectos o los contaminantes y la aislará frente la humedad del muro en el que quede expuesta, previniendo así la aparición de microorganismos.

Para finalizar, es necesario remarcar la importancia de realizar un buen informe de todos los procedimientos propuestos y realizados, así como la toma de fotografías previas, durante y posterior a los mismos.

11. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

11.1. Condiciones ambientales

Cada obra es diferente y necesita unas condiciones ambientales determinadas. Hay que estudiar y analizar el ambiente en el que se va a situar la presente obra, pero la recomendación general a seguir es evitar las variaciones bruscas y optar por un control estable de las condiciones ambientales.

En cuanto a la iluminación, en términos generales, la pintura sobre lienzo no debe superar una exposición superior a los 200 luxes, ya que se podrían producir cambios en el aspecto y la morfología de la obra. Otros factores para tener en cuenta son el tipo de iluminación empleada y el tiempo de exposición al que se ve sometida la obra.

En muchos casos se recomienda proteger a la obra de la contaminación mediante la colocación de filtros adecuados en ventanas y su correcto mantenimiento. Aunque en el caso de esta obra se encuentre en una zona menos frecuentada por contaminantes, hay que tener en cuenta que el retrato se sitúa cerca de la entrada a la ermita con lo que es necesario llevar precauciones y tener ese dato en cuenta si ese fuese su lugar definitivo.

11.2. Control climático

Se deben mantener controladas las condiciones de temperatura, con unos valores entre los 18 y 20°C aproximadamente, así como de humedad relativa con unos valores entre el 50 y 55% a ser posible. Debido a la zona en la que se encuentra la obra –La Laguna-, podría no ser plausible mantener unos valores de humedad equilibrados dentro de los parámetros recomendados. Para compensar y para que ese factor no influya demasiado, es necesario mantener una buena ventilación periódica y un seguimiento más estricto, así como una buena documentación gráfica al menos una vez al año. Una mala

ventilación puede favorecer el aumento de temperatura y humedad relativa, creando zonas micro climáticas, favoreciendo la deposición de polvo y la aparición de microorganismos.

11.3. Mantenimiento y manipulación de objetos y obras de arte

Es importante evitar las manipulaciones negligentes. Su manipulación deberá realizarse con guantes de algodón o de plástico para evitar el contacto directo con la obra. Asimismo, hay que evitar tocar la cara de la pintura para no degradarla. También es recomendable evitar el uso de anillos o pulseras que puedan quedar enganchadas o provocar algún tipo de daño a la obra.

Esta debe ser firmemente manejada con ambas manos, preferiblemente con supervisión de otra persona, y estar plenamente concentrados en la hora de su manejo. En caso de ser trasladada, hay que controlar que no haya obstáculos en el camino y la zona donde se dispondrá para evadir caídas o accidentes.

Además, no se debe comer, beber, ni fumar cerca de la obra ni en el espacio en que se encuentre para evitar suciedad y percances.

Es importante, asimismo, realizar un seguimiento y revisar periódicamente las obras para verificar que siguen en buenas condiciones. Para ello se deben programar los análisis, fotografías y exámenes necesarios, así como limpiezas superficiales que puedan requerir con brocha suave y aspirador –de potencia controlada-.

Para el transporte y desplazamientos mayores, se debe de tener en cuenta un correcto embalaje. Este tiene que proteger debidamente a la obra de los factores externos.

El tipo de embalaje dependerá de la situación en que se disponga la obra: si se va a exponer, si es de traslado frecuente, si va a estar guardada, etc. Este deberá estar aislado de las condiciones externas, empleando materiales resistentes a la humedad con cuidado de no haber rotos ni fugas y colocando algún sistema para estabilizar la humedad a ser posible –como el gel de sílice-.

En el caso de un embalaje por traslado, cuanto más sencillo y seguro sea su montaje mejor. Este deberá estar adaptado y diseñado específicamente para la obra para evitar movimientos y daños en su manejo y traslado. Los materiales de los que se componga tendrán que ser de calidad, ligeros e inertes. Asimismo, procurar que en su traslado vaya bien sujeto –sin vibraciones que puedan afectar a su integridad- y con la cara de la pintura hacia arriba para evitar posibles desprendimientos y daños.

12. CONCLUSIONES

Los retratos de muerte tratan de un tema muy interesante que tiene cabida, tanto insularmente como mundialmente, en muchas áreas de conocimiento con manifestaciones muy diversas que podrían dar raíz a estudios y trabajos del campo en cuestión más extensos, a pesar del tabú que exista o haya podido existir con respecto al mismo.

Con este trabajo, además de la curiosidad por aprender más sobre este concepto y temática, se ha querido recordar y dar a conocer a la figura de sor María Justa, así como otras figuras y autores de gran importancia que juegan un papel importante en la comprensión y el conocimiento de nuestra historia y legado artístico, que muchas veces (siendo cada vez más frecuente), pasa desapercibido.

En el presente Trabajo de Fin de Grado de Conservación y Bienes Culturales, he podido comprobar lo importante que es realizar estudios históricos y artísticos de la obra -y del concepto de retrato funerario en sí- para comprender el contexto y su importancia a nivel cultural y social; también recordando que para realizar una correcta intervención de una obra específica es necesario comprobar y llevar a cabo antes todos los estudios, fotografías y documentación pertinentes a ella, puesto que cada obra es única y necesita de una atención personalizada.

Con los objetivos señalados al inicio -tanto específicos como generales- así como los conocimientos y destrezas adquiridos a lo largo del grado, se ha podido llevar a cabo la presente memoria con toda la información y pruebas llevadas a cabo.

En líneas generales, el retrato de Sor María Justa presenta un mal estado de conservación y se recomienda encarecidamente su restauración en el futuro cercano, siguiendo las pautas metodológicas y teniendo en cuenta todos los estudios realizados y por realizar en el mismo.

13. BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES

13.1. Consultada

Gran parte de la bibliografía ha sido consultada y empleada en el presente Trabajo de Fin de Grado. Otras han servido como método de contraste y verificación de datos:

Álvarez Abreu, B. J. (1 de marzo de 2018). *El convento de San José*. Blog Efemérides. Recuperado de: <http://efemeridestenerife.blogspot.com/2018/03/el-convento-de-san-jose.html>. Consultado el 10 de mayo de 2020.

A. Herráez, J., Enríquez de Salamanca, G., Pastor Arenas, M., & Gil Muñoz, T. (2014). *Plan Nacional de Conservación Preventiva: Manual de seguimiento y análisis de condiciones ambientales*. Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de: <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:3312b805-4c20-46b6-a897-71cead432bf7/manual-condiciones-amb-2018.pdf>. Consultado el 15 de abril de 2020.

Ahuatzin, B. B., & Blanco Padilla, A. (2009). *Iconografía mexicana IX y X: Flora y fauna*. Distrito Federal, México: Editorial CONACULTA. Colección Científica.

Ayuntamiento Villa de la Orotava. (s.f.). *Plaza de San Francisco y Antiguo Convento de San Lorenzo*. Obtenido de Ayuntamiento Villa de la Orotava. Recuperado de: https://www.laorotava.es/es/8-plaza-de-san-francisco-y-antiguo-convento-de-san-lorenzo_. Consultado el 2 de junio de 2020.

Bardón González, J.L. (2020) *Seraphium Splendor* (VV.AA.). p. 77.

Betancor Pérez, F. (2017). *Retratando la muerte: Retrato de sor María de San Antonio*. Revista 7iM. Recuperado de: <https://www.revista7im.com/2017/10/reportajes/el-retrato-funerario-sor-maria-de-san-antonio/>. Consultado el 24 de abril de 2020.

Cabildo de Tenerife. (2018). *Tu historia, tu Identidad: Catálogo de Bienes de Interés Cultural*. Cabildo de Tenerife. Recuperado de: <https://www.tenerife.es/documentos/PatrimonioTenerife/CatalogoBIC.pdf>. Consultado el 21 de marzo de 2020.

Calvo, A. (2002). *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones Del Serbal.

CICOP. (s.f.). *Ermita de San Diego del Monte (La Laguna)*. Gestor de Patrimonio Cultural. Recuperado de: [http://gestorpatrimoniocultural.cicop.com/San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna/Ermita_de_San_Diego_del_Monte_\(La_Laguna\)](http://gestorpatrimoniocultural.cicop.com/San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna/Ermita_de_San_Diego_del_Monte_(La_Laguna)). Consultado el 21 de marzo de 2020.

Cioranescu, A. (1965). *La Laguna: guía histórica y monumental*. La Laguna: Litografía A. Romero.

Díaz Díaz, T. (2014). *Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad*. El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones, (pp. 623-640).

Fraga González, María del Carmen (1983): *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna.

Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia. (s.f.). *El lugar: "Un jardín sobre un convento"*. Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia. Recuperado de:

<http://fundacionorotava.org/proyectos/rutas-de-cultura-cientifica-por-la-orotava/ruta1/material-la-hijuela-del-botanico/>_Consultado el 3 de mayo de 2020.

García Jiménez, L. R. (2003). *La muerte desde la mirada de la historia, la literatura y el arte*. Mañongo. Recuperado de <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo21/21-12.pdf>_Consultado el 14 de junio de 2020.

Gobierno de Canarias. (s.f.). *Ermita de San Diego y bienes muebles vinculados*. Bienes de Interés Cultural. Recuperado de: <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/patrimoniocultural/bics/index.html?bic=true&cod=1151>_Consultado el 1 de julio de 2020.

Gómez, M. (2008). *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra.

González, C. F. (s.f.). *José Rodríguez de la Oliva*. Real Academia de la Historia. Recuperado de: <http://dbe.rah.es/biografias/84371/jose-rodriguez-de-la-oliva>_Consultado el 29 de abril de 2020.

González, J. G. (12 de marzo de 2017). *Los 4 místicos tinerfeños*. Diario de Avisos. Recuperado de: <https://diariodeavisos.elespanol.com/2017/03/galeria-misticos-tinerfenos/>. Consultado el 30 de marzo de 2020.

González, M. H. (2004). *Los conventos de la Orotava*. Tenerife. Ediciones Idea.

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). (2018). *Proyecto COREMANS: Criterios de intervención en pintura de caballete*. Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=16090C_Consultado el 14 de julio de 2020.

Knut, N. (1999) *Manual de restauración de cuadros*. Editorial H.F. Ullmann. p.93

Lorenzo Lima, J. A. (31 de octubre de 2018). *Juan A. Lorenzo Lima: "El retrato funerario era una forma de perpetuar el recuerdo"*. Radiotelevisión Canaria. Recuperado de: <http://www.rtv.es/noticias/juan-a-lorenzo-lima-el-retrato-funerario-era-una-forma-de-perpetuar-el-recuerdo-189296.aspx#.X0js7MhKjIU>. Consultado el 30 de marzo de 2020.

Lorenzo Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

Lorenzo Lima, J. A. (2016). *El retrato en la producción pictórica de Juan de Miranda. Artificio e imagen para la sociedad de Canarias durante el siglo XVIII*. Anuario de Estudios Atlánticos (62).

Malesan, A. (Diciembre 2008) *El entelado flotante como tratamiento de mínima intervención*. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13293/EI%20entelado%20flotante.pdf?sequence=>. Consultado el 1 de agosto de 2020.

Mendoza, J. C. (2014). *Morir en comunidad. Usos, costumbres y rituales en torno a la muerte en monasterios femeninos hispánicos. El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, (pp. 643-658)

Millares, C., & De la Vega, T. (s.f.). *Un paseo entre las flores*. Museo Tyssen (Recorridos Temáticos), 9.

Monasterio y Museo Santa Clara de La Laguna. (s.f.). *Reseña histórica del monasterio de Santa Clara de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)*. Monasterio y Museo: Santa Clara de La Laguna.

Recuperado de: http://www.clarisaslalaguna.com/resena-historica-monasterio_ Consultado el 1 de junio de 2020.

Morales, M. G. (s.f.). *La conservación preventiva en los museos*. Museos de Tenerife. Recuperado de: https://www.museosdetenerife.org/assets/downloads/publication-afc4ac6e02.pdf_ Consultado el 2 de agosto de 2020.

Moure, J. R. (2005). *Guía Histórica de La Laguna*. La Laguna: Artemisa Ediciones.

Museo Canario. (Octubre de 2017). *El retrato funerario*. Revosta 7iM. Recuperado de: https://www.revista7im.com/2017/10/reportajes/el-retrato-funerario-sor-maria-de-san-antonio/_ Consultado el 16 de mayo de 2020.

Peiró, C. (2 de noviembre de 2018). *Fotografía post-mortem: la macabra costumbre de retratar a los muertos como si siguieran vivos*. Infobae. Recuperado de: https://www.infobae.com/cultura/2018/11/02/fotografia-post-mortem-la-macabra-costumbre-de-retratar-a-los-muertos-como-si-siguieran-vivos/_ Consultado el 22 de julio de 2020.

Rodríguez Arrocha, B. (2017). *Litigantes seráficos: las Clarisas y los Franciscanos ante los jueces seculares*. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 63: 063-004.

Rodríguez González, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Tesis doctoral dirigida por María del Carmen Fraga González. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Rodríguez González, M. (1992). *Fuentes iconográficas en la obra del pintor Juan de Miranda*. IX Coloquio de Historia Canario-americana (pp. 1403-1412). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Rodríguez González, M. (1994): *Juan de Miranda [catálogo de la exposición homónima]*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de publicaciones de CajaCanarias.

Segoviaudaz. (31 de octubre de 2016). *El túmulo de la Catedral de Segovia podrá ser visitado hasta el jueves día 3*. Segoviaudaz. Recuperado de: https://segoviaudaz.es/el-tumulo-de-la-catedral-de-segovia-una-joya-del-arte-funerario-espanol-que-podra-ser-visitado-el-jueves-dia-3/_ Consultado el 20 de julio de 2020.

Torres, J. (1 de noviembre de 2018). *Vecinos de la Ciudad (I). La muerte y la última imagen (I-IV). Efigies para la posteridad*. La Laguna Ahora.

TP - Laboratorio Químico. (2020). *pHmetro (Medidor de pH)*. TP Laboratorio. Recuperado de : https://www.tplaboratorioquimico.com/laboratorio-quimico/materiales-e-instrumentos-de-un-laboratorio-quimico/phmetro.html_ Consultado el 13 de junio de 2020.

VV.AA. (1982). *Historia del Arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

Wikipedia. (24 de julio de 2020). *Fotografía post mortem*. Recuperado de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa_post_mortem_ Consultado el 22 de julio de 2020.

Wikipedia. (3 de marzo de 2020). *María Justa de Jesús*. Recuperado de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Justa_de_Jes%C3%BAs_ Consultado el 18 de marzo de 2020.

Wikipedia. (s.f.). *María Justa de Jesús*. LinkFang. Recuperado de: https://es.linkfang.org/wiki/María_Justa_de_Jesús_ Consultado el 18 de marzo de 2020.

Wikipedia. (s.f.). *Molinismo*. LinkFang. Recuperado de: <https://es.linkfang.org/wiki/Molinismo>. Consultado el 3 de mayo de 2020.

Wikipedia. (s.f.). *Retratos de El Fayum*. Recuperado de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos_de_El_Fayum. Consultado el 16 de junio de 2020.

Wikipedia (s.f.). *Segunda Orden de San Francisco*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_Orden_de_San_Francisco. Consultado el 4 de julio de 2020.

13.2. Específica

En orden de aparición:

Lorenzo Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

Díaz Díaz, T. (2014). *Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad*. El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones, (pp. 623-640).

Wikipedia. (s.f.). *Retratos de El Fayum*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Retratos_de_El_Fayum. Consultado el 16 de junio de 2020.

Segoviaudaz. (31 de octubre de 2016). *El túmulo de la Catedral de Segovia podrá ser visitado hasta el jueves día 3*. Segoviaudaz. Recuperado de: <https://segoviaudaz.es/el-tumulo-de-la-catedral-de-segovia-una-joya-del-arte-funerario-espanol-que-podra-ser-visitado-el-jueves-dia-3/>. Consultado el 20 de julio de 2020.

Díaz Díaz, T. (2014). *Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad*. El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones, (pp. 623-640).

Wikipedia. (24 de Julio de 2020). *Fotografía post mortem*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa_post_mortem. Consultado el 22 de julio de 2020.

Peiró, C. (2 de noviembre de 2018). *Fotografía post-mortem: la macabra costumbre de retratar a los muertos como si siguieran vivos*. Infobae. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2018/11/02/fotografia-post-mortem-la-macabra-costumbre-de-retratar-a-los-muertos-como-si-siguieran-vivos/>. Consultado el 22 de julio de 2020.

Lorenzo Lima, J. A. (2016). *El retrato en la producción pictórica de Juan de Miranda. Artificio e imagen para la sociedad de Canarias durante el siglo XVIII*. Anuario de Estudios Atlánticos (62).

Rodríguez González, M. (1992). *Fuentes iconográficas en la obra del pintor Juan de Miranda*. IX Coloquio de Historia Canario-americana (pp. 1403-1412). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Lorenzo Lima, J. A. (2016). *El retrato en la producción pictórica de Juan de Miranda. Artificio e imagen para la sociedad de Canarias durante el siglo XVIII*. Anuario de Estudios Atlánticos (62).

Lorenzo Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

Millares, C., & De la Vega, T. (s.f.). *Un paseo entre las flores*. Museo Tyssen (Recorridos Temáticos), 9.

Ahuatzin, B. B., & Blanco Padilla, A. (2009). *Iconografía mexicana IX y X: Flora y fauna*. Distrito Federal, México: Editorial CONACULTA. Colección Científica.

González, M. H. (2004). *Los conventos de la Orotava*. Tenerife. Ediciones Idea.

Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia. (s.f.). *El lugar: "Un jardín sobre un convento"*. Fundación Canaria Orotava de la Historia de la Ciencia. Recuperado de: <http://fundacionorotava.org/proyectos/rutas-de-cultura-cientifica-por-la-orotava/ruta1/material-la-hijuela-del-botanico/>. Consultado el 3 de mayo de 2020.

Álvarez Abreu, B. J. (1 de marzo de 2018). *El convento de San José*. Blog Efemérides. Recuperado de: <http://efemeridestenerife.blogspot.com/2018/03/el-convento-de-san-jose.html>. Consultado el 10 de mayo de 2020.

Wikipedia (s.f.). *Segunda Orden de San Francisco*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_Orden_de_San_Francisco. Consultado el 4 de julio de 2020.

Monasterio y Museo Santa Clara de La Laguna. (s.f.). *Reseña histórica del monasterio de Santa Clara de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife)*. Monasterio y Museo: Santa Clara de La Laguna. Recuperado de: <http://www.clarisaslalaguna.com/resena-historica-monasterio>. Consultado el 1 de junio de 2020.

González, J. G. (12 de marzo de 2017). *Los 4 místicos tinerfeños*. Diario de Avisos. Recuperado de: <https://diariodeavisos.elespanol.com/2017/03/galeria-misticos-tinerfenos/>. Consultado el 30 de marzo de 2020.

Bardón González, J.L. (2020) *Seraphium Splendor* (VV.AA.). p. 77.

CICOP. (s.f.). *Ermita de San Diego del Monte (La Laguna)*. Gestor de Patrimonio Cultural. Recuperado de: [http://gestorpatrimoniocultural.cicop.com/San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna/Ermita_de_San_Diego_del_Monte_\(La_Laguna\)](http://gestorpatrimoniocultural.cicop.com/San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna/Ermita_de_San_Diego_del_Monte_(La_Laguna)). Consultado el 21 de marzo de 2020.

Cabildo de Tenerife. (2018). *Obtenido de Tu historia, tu Identidad: Catálogo de Bienes de Interés Cultural*. Cabildo de Tenerife. Recuperado de: <https://www.tenerife.es/documentos/PatrimonioTenerife/CatalogoBIC.pdf>. Consultado el 21 de marzo de 2020.

Gobierno de Canarias. (s.f.). *Ermita de San Diego y bienes muebles vinculados*. Bienes de Interés Cultural. Recuperado de: <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/patrimoniocultural/bics/index.html?bic=true&cod=1151>. Consultado el 1 de julio de 2020.

Gómez, M. (2008). *La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra.

Calvo, A. (2002). *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones Del Serbal.

Knut, N. (1999) *Manual de restauración de cuadros*. Editorial H.F. Ullmann. p.93.

13.3. Índice de imágenes externas

Fotografías e ilustraciones

[Ad Meskens] (2009, Nueva York). Retrato de El Fayum Metropolitan Museum of Art. Recuperado de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2c/Metropolitan_Mummy_with_portrait_of_a_youth_Roman.jpg/220px-Metropolitan_Mummy_with_portrait_of_a_youth_Roman.jpg

[Anónimo] (Londres). Museo Británico de Londres. Máscara de Jericó. Londres. Recuperado de: <https://sobrelacal.files.wordpress.com/2013/02/cara.jpg>

[Anónimo] Figuras espectrales frente al cadáver de un niño. Recuperado de: <https://magnet.xataka.com/que-pasa-cuando/memento-mori-la-tenebrosa-tradicion-de-fotografiar-a-los-muertos-como-si-aun-estuvieran-vivos>

[Anónimo] (1850) A Little Boy Called William. Recuperado de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/William1850.jpg>

[Antonio Tanarro] (2014, Segovia). Túmulo funerario de Segovia. Recuperado de: <https://static3.elnortedecastilla.es/www/pre2017/multimedia/noticias/201411/01/media/cortadas/t%C3%BAmulo%2001%20TANARRO--575x323.jpg>

[Koppchen] (2014, La Laguna) Escultura de José Rodríguez de la Oliva: Nuestra Señora la Virgen de la Merced. La Laguna, Tenerife. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna#/media/Archivo:LagunaCathedral41.jpg

[Raúl Sánchez] Parte de la fachada del antiguo hospital de la Santísima Trinidad, perteneciente al convento de San Lorenzo. Recuperado de: <https://fotos02.eldia.es/2019/12/01/690x278/escorial-canarias.jpg>

[Anónimo] Fotografía antigua del exterior y alrededores de la Ermita de San Diego del Monte. Recuperado de: <https://lalagunaahora.com/wp-content/uploads/2015/11/san-diego-.jpg>

[Anónimo] Fotografía más actual del exterior y alrededores de la Ermita de San Diego del Monte. Recuperado de http://www.gobiernodecanarias.org/opencvms8/export/sites/cultura/.content/galeria/bics/Tenerife/San_Diego.jpg

[Carlos García] Fotografía donde se ve al Rey Alfonso XIII ante el retablo de la ermita en 1906. Recuperado de <https://lalagunaahora.com/wp-content/uploads/2016/08/alfonso-xiii-san-diego1.jpg>

[Anónimo] Fotografía de la fachada de la ermita de San Diego del Monte. Recuperado de: <https://mapio.net/images-p/90255635.jpg>

[Anónimo] Tabla de identificación de fibras textiles. Recuperado de: <https://mundotextilmag.com.ar/wp-content/uploads/cuadro-de-fibras--300x199.jpg>

[Anónimo] Esquema de torsión de la fibra. Recuperado de: <https://detrasdeloshilos.files.wordpress.com/2015/02/torsion.jpg>

[Anónimo] Escala de pH. Recuperado de: https://www.labprocess.es/sites/default/files/styles/news_image_header/public/7.jpg?itok=iinG0yn4

[Anónimo] Representación gráfica del tejido de tafetán. Recuperado de: <https://www.bondrap.com/archivos/noticias/esquemaTU.jpg>

Cuadros

[Anónimo] Retrato funerario de Sor María Van Haute. Groot Beijnhof van Saint-Amandsberg. Gante (Bélgica). Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/46/92/79/4692797fd4107866acb40f2a1ca65117.jpg>

[Anónimo] (S. XVIII). Sor Catalina de la Esperanza Pérez de Medina. Museo de Arte Sacro. Convento de Santa Clara, La Laguna. Recuperado de Vecinos de la ciudad

[Anónimo] (S. XVIII, La Orotava). Retrato de Sor María de San Antonio. Monasterio de santa María de las Nieves (La Orotava, Tenerife). Recuperado de: <https://www.revista7im.com/2017/10/reportajes/el-retrato-funerario-sor-maria-de-san-antonio/>

[Anónimo] (S. XVIII). Dominica Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés “El Lirio de Bogotá”. Recuperado de: <https://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/obra-de-arte/gallery/ap5546.jpg>

[Anónimo] (S. XVIII, La Laguna). Retrato de Sor Luisa del Corpus Christi. Museo de Arte Sacro (La Laguna, Tenerife). Recuperado de Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

[Frans Leux] (S. XVII) Retrato de Santa Clara. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/73/76/f6/7376f61531b8d03005c0a7fabd69799e.jpg>

[José Rodríguez de la Oliva] (S. XVIII, La Laguna). Retrato mortuorio de Lope Fernando de la Guerra y Ayala. Colección Ossuna, La Laguna. Recuperado de Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

[José Rodríguez de la Oliva] (S. XVIII, La Laguna). Retrato mortuorio de María Antonia de Rosell. Colección Ossuna, La Laguna. Recuperado de Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

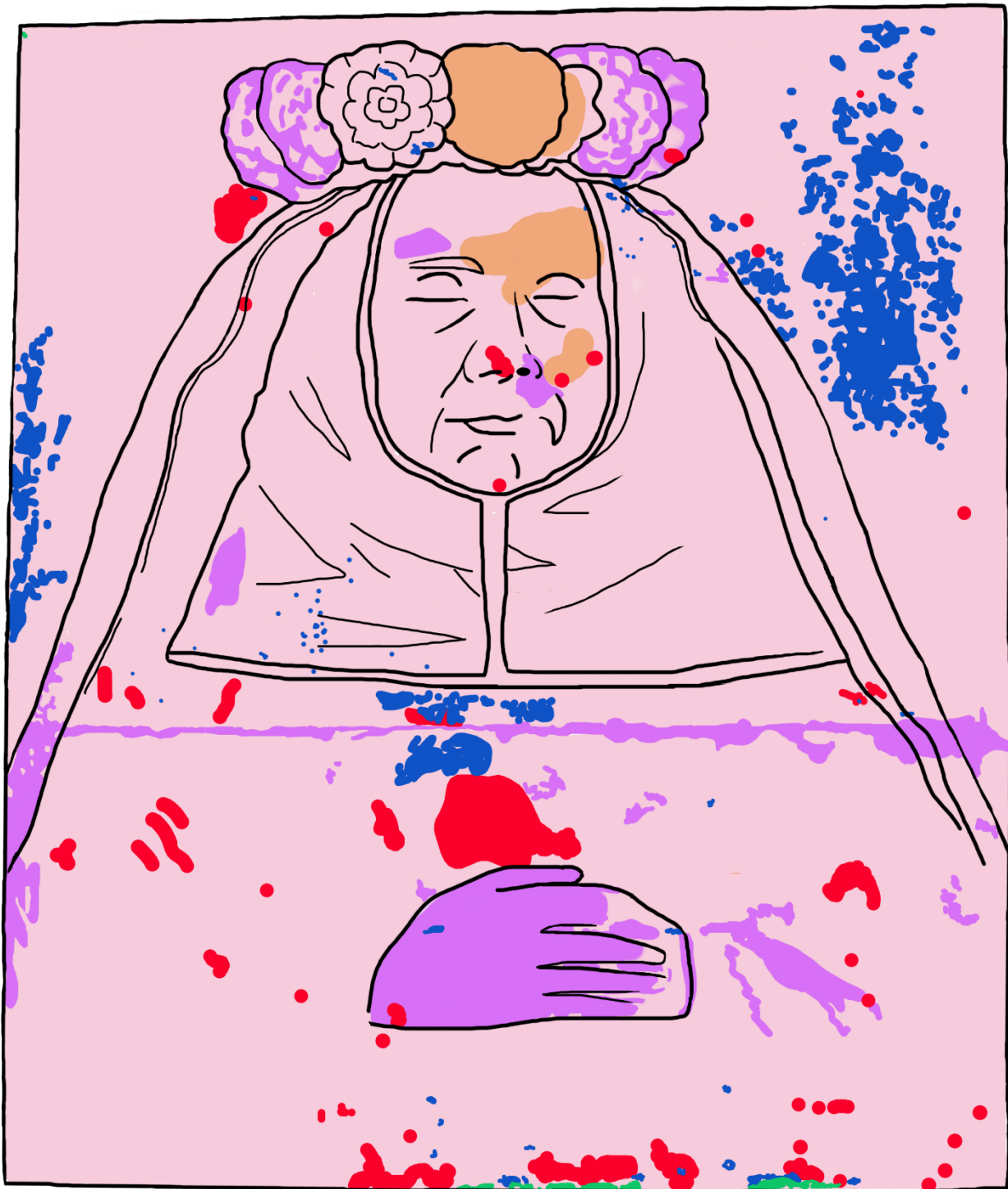
[José Rodríguez de la Oliva] (S. XVIII, La Laguna). Retrato de María de Jesús. Convento de Santa Catalina, La Laguna. Recuperado de Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

[Juan de Miranda] (S. XIX, Gran Canaria). Sagrada Familia. Capilla del Palacio Episcopal (Gran Canaria). Recuperado de: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/aguayro/id/1100/filename/1101.pdf>







[Juan de Miranda] (S. XIX). Retrato mortuorio de sor Andrea de la Cruz Machado y Chaves. Museo de Arte Sacro de Santa Clara, La Laguna. Recuperado de Lima, J. A. (2018). *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XV-XIX)*. La Laguna. Lhorsa Gestión de Eventos.

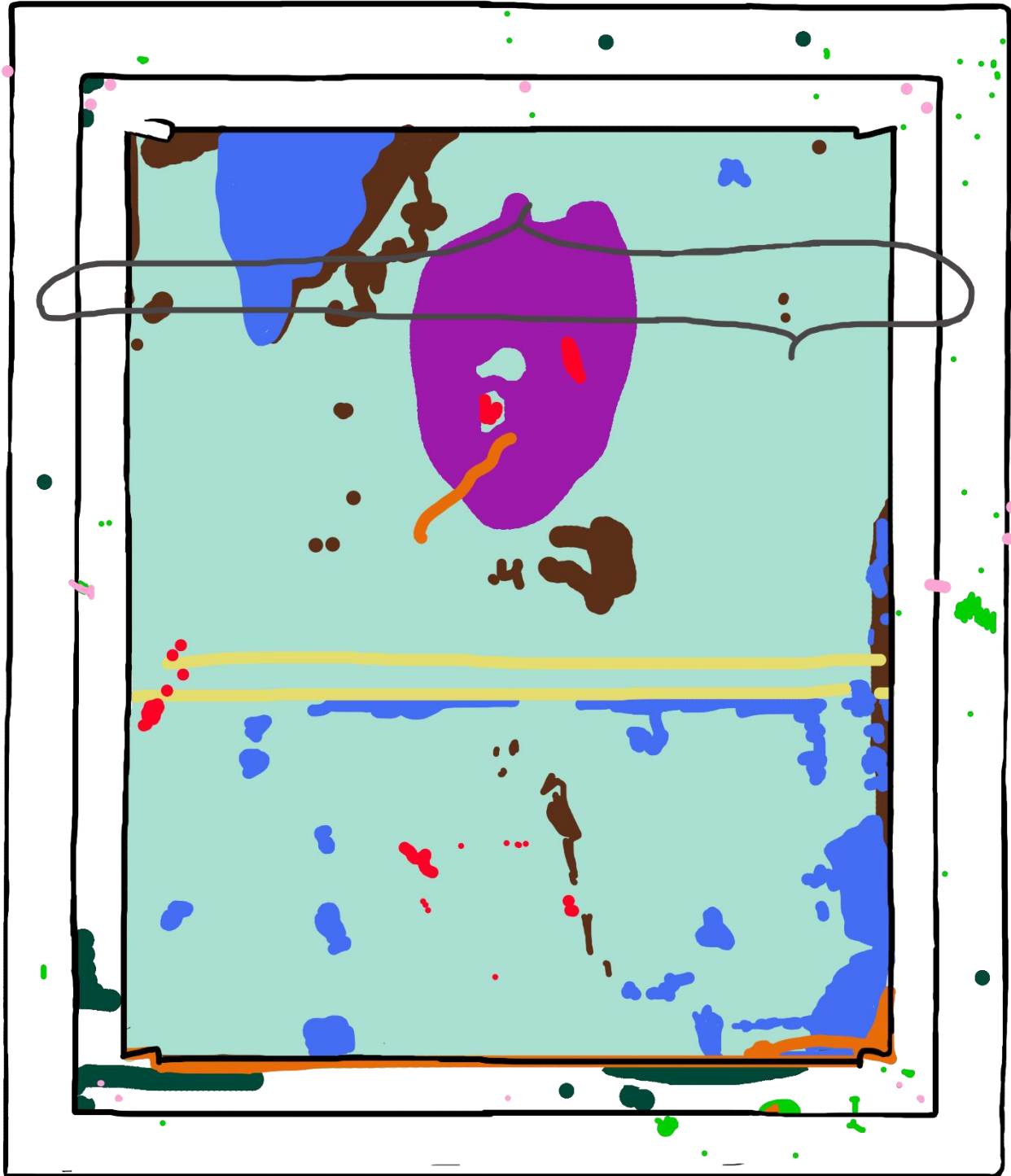
[Anton Van Dyck] (1627-1632). San Francisco de Asís en éxtasis. Museo del Prado (no expuesto). Recuperado de

Siendo el resto de imágenes no citadas de elaboración propia.













Legenda: Mapa de Daños (Anverso)

- | | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
|  | Faltas de capa pictórica |  | Faltas de soporte de tela |
|  | Levantamientos |  | Craquelado generalizado |
|  | Pasmados |  | Repintes |



Legenda: Mapa de Daños (Reverso)

	Faltas de soporte		Traspaso capa de preparación		Marcas de travesaño
	Clavos oxidados		Traspaso c. pictórica		Manchas bastidor y marco
	Telarañas y excrementos		Suciedad y destensado general		Posible traspaso de restos de aceite
	Manchas soporte de tela				

Autorización para realizar el estudio de la obra

Don VÍCTOR MANUEL ÁLVAREZ TORRES, Vicario General de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife,

Por el presente damos nuestra autorización para que **Dña. Talía Hernández Álvarez**, estudiante de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, pueda llevar a cabo un trabajo de estudio, análisis, catalogación y fotografía de los retratos mortuorios que se encuentran en el interior de la ermita de San Diego, en San Cristóbal de La Laguna, con el fin de realizar el trabajo de final de grado con el título "Estudio sobre los retratos fúnebres y propuesta de intervención sobre obra escogida.

La misma, ha de realizarse contando siempre con el buen criterio, presencia personal o delegada y autorización del párroco. De la parte documental, si la hubiere, no se puede hacer microfilmación ni fotocopia. La Diócesis de Tenerife accede a esta petición para el fin con que se solicita, reservándose el derecho de propiedad prohibiendo su explotación comercial. Hágase constar la colaboración del Obispado de Tenerife y entréguese dos copias del trabajo en la Secretaría General.

Dado en San Cristóbal de La Laguna, a 18 de febrero de dos mil veinte.



Victor Manuel Alvarez Torres
Victor Manuel Álvarez Torres
Vicario General

Por mandato del Ilmo. Sr. Vicario General

Juan Carlos Rodríguez
Juan Carlos Rodríguez
Canciller - Secretario General

