

***LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA***  
IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA CONCEPCIÓN DE SAN  
CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, TENERIFE

---

Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una  
pintura de gran formato

Alumna: Miriam Martín Tavío

Tutora: M<sup>a</sup> Fernanda Guitián Garre

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Trabajo de Fin de Grado

# *LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA*

IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA  
CONCEPCIÓN DE SAN CRISTÓBAL DE LA  
LAGUNA, TENERIFE

---

Estudio iconográfico y proyecto de intervención  
en una pintura de gran formato

Miriam Martín Tavío

“No se trata de pintar la vida, se trata de hacer viva la pintura”

Cézanne

---

## RESUMEN

Santa Anastasia es una santa poco conocida, pero con una larga tradición religiosa cristiana, tanto en la rama católica como en la ortodoxa.

Este estudio abarca el análisis iconográfico, valorando las fuentes hagiográficas y su representación artística, y una propuesta de intervención que devuelva el estado original de la pieza y ponga en valor el patrimonio canario.

Palabras clave:

Santa Anastasia, iconografía, conservación, restauración

## ABSTRACT

Saint Anastasia is a little-known saint, but she has a long Christian religious tradition in both Catholic and Orthodox branches.

This study covers the iconographic analysis, assessing hagiographic sources and their artistic representation, proposing an intervention to return the piece to its original state as well as appraising the Canarian heritage.

Keywords:

Saint Anastasia, iconography, conservation, restoration

---

## ÍNDICE

	Página
<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>1. PLANTEAMIENTO GENERAL</b>	8
Justificación	8
Objetivos	8
Metodología y fuentes consultadas	9
Cronograma y temporización	10
<b>2. LA VIDA DE SANTA ANASTASIA Y SU ICONOGRAFÍA</b>	13
a) Atributos católicos y ortodoxos	18
b) Representaciones de Santa Anastasia	20
<b>3. LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA LAGUNA, TENERIFE.</b>	25
a) Ficha técnica histórico-artística	25
b) La coronación de Santa Anastasia	26
<b>4. ESTUDIO FÍSICO-QUÍMICOS DE LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA</b>	29
<b>5. HISTORIA MATERIAL: ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA</b>	36
a) Estado de conservación del bastidor	36
b) Estado de conservación del soporte	37
i) Soporte textil	37
ii) Rotos y desgarros	40
iii) Deformaciones del soporte	42
iv) Manchas	43
c) Estado de conservación de la capa de preparación	43
d) Estado de conservación de la capa pictórica	44
i) Craquelados	44
ii) Falta de capa pictórica o lagunas	45
iii) Alteraciones cromáticas	46
iv) Acción antrópica	47
e) Estado de conservación de la capa de protección	47
f) Estado de conservación del marco	48
<b>6. PROPUESTA DE ACTUACIÓN</b>	50
Criterios de intervención	50

---

<b>7. TRATAMIENTO DE INTERVENCIÓN ATENDIENDO A LOS ESTRATOS</b>	<b>52</b>
a) Tratamiento en el bastidor	52
b) Protección de la capa pictórica y sentado de color	52
c) Tratamiento de deformaciones y tensado	53
d) Tratamiento de roturas	54
e) Tratamiento de bandas perimetrales	54
f) Tratamiento de limpieza	55
g) Tratamiento de estucado de lagunas	56
h) Tratamiento de reintegración cromática	57
i) Tratamiento de la capa de protección	58
j) Tratamiento de recuperación del marco	59
<b>8. CRONOGRAMA DE TRABAJO</b>	<b>61</b>
a) Exposición y acondicionamiento	61
b) Seguimiento y control	66
c) Propuesta económica	67
i) Recursos humanos y materiales	67
ii) Resumen económico	67
d) Planificación del trabajo	71
<b>9. CONCLUSIONES</b>	<b>72</b>
<b>10. ANEXO</b>	<b>74</b>
<b>11. GUÍA DE IMÁGENES E ILUSTRACIONES</b>	<b>79</b>
<b>12. LISTA DE REFERENCIAS</b>	<b>83</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente documento es un Trabajo Fin de Grado de la titulación Conservación y Restauración de Bienes Culturales que se basa en el estudio iconográfico y propuesta de restauración de *La coronación de Santa Anastasia* de la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna. En él se abordan los campos de estudio iconográfico, de restauración, estudio analítico, una propuesta de intervención, así como indicaciones de conservación preventiva para la conservación de la obra y su exposición.

Al tratarse de una obra que se encuentra en una iglesia, el espacio no está orientado a albergar obras mayores ni a funcionar como depósito. Se abordará el estudio de las necesidades lumínicas de la obra respetando la normativa de la conservación preventiva y el edificio (un inmueble histórico que, además, es Bien de Interés Cultural) atendiendo a su funcionalidad religiosa. Teniendo esto en cuenta, se proponen una serie de acciones que lleguen a un punto medio entre la conservación preventiva y el espacio expositivo de la obra.

Para llevar a cabo el análisis más completo posible, la obra será estudiada para plantear un estudio iconográfico y una propuesta de intervención, atendiendo tanto a su parte de conocimiento de los materiales que componen la obra para poder abordar su restauración, como la parte del presupuesto económico que conseguiría llevarlo a cabo. En las siguientes páginas encontraremos un contenido apoyado en distintos autores para realizar el estudio iconográfico de la obra; las normas de actuación para llevar a cabo una restauración atendiendo a cada daño; y las indicaciones para su conservación preventiva.

La metodología que se sigue pasa de la búsqueda documental, tanto histórica como técnica; al estudio iconográfico, a conocer el estado de la obra, al trabajo de campo, cómo restaurarla, y su posterior conservación.

## 1. PLANTEAMIENTO GENERAL

### **Justificación**

Nos encontramos ante una representación poco común dentro del catálogo de las santas, y muy singular en Canarias ya que no se han encontrado, por el momento, otras obras que representen a Santa Anastasia. Esta singularidad fue el motivo principal que llevó a querer profundizar sobre su iconografía. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta el carácter del Grado, el estado de la obra permite realizar un informe de propuesta de intervención sobre que aquí presentamos. De esa idea surgió realizar un estudio iconográfico y la propuesta de restauración de *La coronación de Santa Anastasia* como tema de este Trabajo de Fin de Grado.

### **Objetivos**

El objetivo general de este trabajo consiste en presentar un proyecto de intervención, por lo que se realiza una propuesta, además de un estudio de la iconografía que presenta la obra.

#### Objetivos generales:

- Dar a conocer una obra singular de la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna.
- Divulgar y valorar el arte y patrimonio canario.
- Estudiar las necesidades inmediatas para una propuesta de intervención y su posterior conservación preventiva.

#### Objetivos específicos:

- Destacar la singularidad de la iconografía de Santa Anastasia.
- Incrementar la información relativa a la pieza.
- Realizar un estudio iconográfico y un estudio del estado de conservación de la obra.

## **Metodología y fuentes**

A la hora de realizar este trabajo se ha llevado a cabo en base a una metodología multidisciplinar.

Parte del trabajo autónomo se realizó en algunas bibliotecas: Biblioteca de Bellas Artes de la ULL, Centro de documentación de Canarias y América; y archivos: Archivo Histórico Diocesano de Tenerife y Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife; además del tiempo pasado en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, tanto tomando fotografías como visitando el espacio donde se ubica el cuadro para estudiar su localización y obtener datos sobre el entorno en el que se encuentra la obra.

Se ha analizado un caso particular y concreto de una obra y de sus resultados se han obtenido unas conclusiones de carácter general sobre su estado de conservación; a partir de la observación de la temática que se presenta en la obra se aborda un estudio iconográfico concreto de su protagonista.

Se ha trabajado realizando una recopilación de datos y realizando un estudio objetivo sobre el estado de conservación de la obra. Se emplea la interpretación y valoración del cuadro contando con los campos de las ciencias analíticas, la historia del arte y la conservación-restauración para obtener la mayor información posible.

Partiendo de las fuentes bibliográficas, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica para conocer la información aportada, que ha sido recopilada y organizada para obtener una visión panorámica de la parte histórico-artística e iconográfica de la obra. Finalmente se han tenido en cuenta las indicaciones y correcciones de la tutora de este trabajo.

El sistema de citas y de bibliografía utilizado a lo largo de la redacción de este trabajo ha sido el sistema APA (American Psychological Association), obtenido desde: <https://www.ull.es/servicios/biblioteca/normas-de-la-american-psychological-association-apa/#lista-de-referencias>

### **Cronograma y temporización**

La primera fase, una vez determinado el tema, fue comenzar a recabar información sobre el cuadro, para lo que se recurrió a diferentes métodos de información. En primer lugar, se habló con el párroco (el anterior al párroco actual, D. Juan Antonio Guedes), para saber si tenía algún tipo de información oral sobre la obra: no hubo ningún tipo de información por su parte, aún así, se aclaró la titularidad de la obra a la hora de consultar otros archivos, ya que mientras esperaba a tener esa información se había acudido al Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

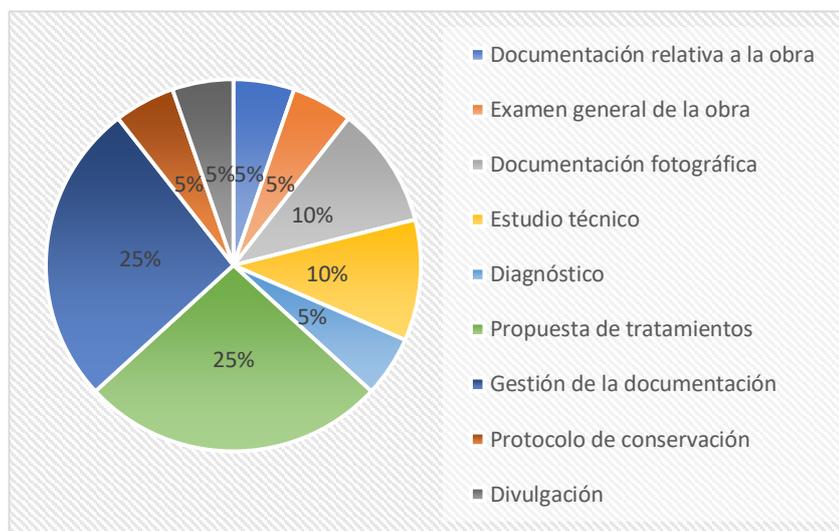
Conociendo la titularidad de la obra, entramos en la segunda fase: se concertó una cita para poder consultar los documentos del Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (en el apartado Anexo se adjunta una lista de los documentos consultados). En los que se intentó determinar si la obra se trata de una donación, de un encargo o cualquier dato que se refiriera a la obra en los inventarios de fábrica de la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, incluso se consultaron inventarios de otras iglesias, todo ello sin éxito por lo que pasamos a la tercera fase.

Una vez puesta en marcha la búsqueda de información, se pasa a la tercera fase: se pidió permiso al Obispado de Tenerife para realizar la sesión fotográfica de la obra (micro y macrofotografía, fotografías generales, rasantes y de detalles y fotografías ultravioletas) en la propia iglesia. En el apartado Anexo se encontrará una copia de dicho permiso.

Finalmente, la cuarta fase consistió en poner en orden la información documental con la información fotográfica y realizar los estudios iconográfico y de estado de conservación.

A continuación, se presenta un gráfico de la inversión de tiempo invertida y un cronograma de trabajo.

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*



Porcentaje del tiempo destinado a cada una de las fases

Semanas	Sesión informativa	Sesión de tutoría	Trabajo autónomo	Evaluación
1	Presentación de las líneas de trabajo.		Acotar el tema	
2		Estructura y formato de la memoria del TFG.	Señalar los objetivos Organizar y planificar las partes del trabajo.	
3		Presentación de esquema/s de proyecto y discusión con el tutor/es.		
4		Aprobación del esquema por la tutora		
5				
6	Presentación de permiso sesión fotográfica en La Concepción <sup>1</sup>			
7				
8				
9				
10		Entrega del borrador del TFG a la tutora		
11		Corrección TFG		
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18		Entrega de un borrador del TFG a la tutora		
19		Corrección TFG		
20				

<sup>1</sup> Debido a la pandemia del COVID-19 se pospuso la segunda sesión fotográfica. La primera se realizó en abril de 2019.

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

---

21				
22	Sesión fotográfica de la obra			
23		Entrega de un borrador del TFG a la tutora		
24		Corrección TFG		
25		Entrega de la última versión del TFG	Preparación de la defensa	Entrega del TFG
26				Exposición oral

## 2. LA VIDA DE SANTA ANASTASIA Y SU ICONOGRAFÍA

El nombre de Anastasia proviene del griego *anástasis* que significa “resurrección”. Santiago de la Vorágine recoge en su *Leyenda dorada* que Anastasia “deriva de *ana*, que significa *encima*, y de *stasis* que equivale a *estar de pie*, en sentido de permanecer” (De la vorágine, 2016, p. 58), la santa soporta una serie de torturas y vuelve a tenerse en pie.

Partiendo de que “Anastasia es una santa fuertemente vinculada a la salvación en el cristianismo” (Navarro Seguí, 2014, p. 63). Réau recoge esa idea, pero presenta la teoría de que “Anastasia nunca existió y que es la personificación de la resurrección de Cristo” (Réau, 1997, p. 83).

La leyenda de Santa Anastasia cuenta con varias versiones: **Anastasia de Sirmio** y **Anastasia de Roma** como las leyendas más conocidas, pero también encontramos versiones como **Anastasia la *Pharmakolytria*** (La liberadora de pociones) en la cultura ortodoxa, también encontramos referencias a **Anastasia en los Evangelios** apócrifos e incluso en España, existe una leyenda de Santa Anastasia como **originaria de Játiva**. La variedad de las formas de representación se debe no tanto a una evolución cronológica, sino que depende más bien de dos elementos: por un lado, las fuentes hagiográficas y por otro, el contexto religioso en el que se crea la representación de Santa Anastasia.

**Anastasia de Sirmio** fue una santa cristiana, virgen y mártir que murió en Sirmio, la actual Sremska Mitrovica en Serbia, fue una importante ciudad de Panonia durante el Imperio romano. Se trata de una de las versiones más extendidas y recoge a Anastasia como discípula de San Crisógono, obispo de Aquilea del siglo IV:

que tanto se afanaba para ayudar a los cristianos en la tempestad movida por Diocleciano, no pudo permanecer por largo tiempo oculto; y fue acusado al prefecto de Roma como el mayor enemigo de los dioses y de los edictos imperiales. (Liguori, 1850, p. 170)

Fue arrestado y encarcelado, por ello Anastasia lo visitaba, además consolaba al resto de cristianos encarcelados y les daba limosnas. En el 303, Diocleciano manda que le sean conducidos otros santos mártires que se encontraban en las prisiones de Roma

para matarlos y dar ejemplo. Anastasia, siguiendo su ideal, los acompaña y sigue dando limosnas, pero uno de los días que fue a la cárcel se encontró la celda vacía ya que Diocleciano había matado brutalmente al resto de cristianos.

Advirtiendo que Anastasia era viuda de Plubio, uno de los favoritos de Diocleciano, fue presentada ante el emperador que intentó convencerla de abandonar su fe. Viendo que no daba resultado, la mandó con Floro, prefecto de la Iliria, que la dejó en manos de Upiano, pontífice del Capitolio. Upiano quiso hacer daño a Anastasia, pero Dios castigó a Upiano dejándolo ciego y haciendo que convulsionase hasta morir.

Floro, indignado por la muerte de Upiano, condena a Anastasia a morir de inanición (veremos cómo este castigo se repite en otras versiones), pero Dios la guardaba. Creyendo que el alcaide de la celda la estaba protegiendo, Floro manda a Anastasia a otra prisión, pero la santa seguía viva sin comer. No queriendo mancharse las manos de sangre, manda que sea embarcada en “un barco forrado de metal, con 120 idólatras condenados a muerte. El barco se llenó de agua, pero no se sumergió y fue a abordar a la playa” (Liguori, 1850, p. 175). Encontramos una variación en este pasaje, según Réau en la que Anastasia fue víctima de un intento de violación por parte de del prefecto de Iliria <sup>2</sup> que, resentido, la sentenció a “embarcarse con 120 criminales en una barca que estaba destinada a naufragar, pero, conducida por una mano, fue salvada al llegar lugar seguro” (Réau, 1997, p. 83).

Anastasia llega a la isla de Palmarola <sup>3</sup> y es condenada a morir: es atada a un poste y fue martirizada siendo quemada viva.

Otra versión que recoge Liguori en *Triunfos de los mártires o vidas de los mártires más célebres de la Iglesia* es la versión en la que **Anastasia de Roma**. Es una joven romana hija de ricos y nobles que desde joven ya deja claro que no pretende otro marido que

---

<sup>2</sup> Iliria es una antigua región histórica de Europa que hoy forma parte de Albania, Croacia, Serbia, Bosnia y Montenegro.

<sup>3</sup>Es una isla ubicada al frente a la costa oeste de Italia. Es la segunda más grande de las Islas Pontinas o Islas Ponza, un pequeño archipiélago situado a lo largo de la costa del golfo de Gaeta, en el mar Tirreno, en la costa oeste de Italia.

Jesucristo, por lo cual se recluye “en una casa destinada a las vírgenes que se consagraban a Dios, gobernada por otra virgen de ejemplar virtud llamada Sofía” (Liguori, 1850, p. 260).

El emperador en esta versión se trata de Valeriano y nos encontramos cronológicamente en el año 247 según recoge Liguori, 1850, p. 259; Valeriano decide publicar un edicto contra los cristianos. Este edicto hizo que se descubriera a Anastasia y un oficial con soldados se presentó en el monasterio, demandando que Anastasia saliera. Sofía fue a hablar con la joven y le dijo:

- Hija mía, ha llegado el momento en que tu divino esposo se complace en llamarte á sí. Corre a ofrecerte en sacrificio á aquel que se sacrificó por ti en el árbol augusto de la cruz. Ten buen ánimo, y muéstrate digna de tu esposo. (Liguori, 1850, p. 260)

Anastasia fue y se presentó frente a Probo, el prefecto de Roma, que intentó convencerla de renunciar a sus creencias y que lo acompañara a realizar un sacrificio a Júpiter, advirtiéndole de que, de negarse, sería torturada. A lo que Anastasia respondió: “Contenta aguardo todos esos tormentos, pues estoy pronta a sufrirlos por amor a mi Dios. No me mueven ni vuestras promesas ni vuestras amenazas: aquel Dios omnipotente, a quien adoro, me dará valor para sobrellevarlos” (Liguori, 1850, p. 261).

Anastasia, castigada por haber hablado de tal modo en vez de lamentarse por su situación, manifestó la mayor alegría, así que Probo “mandó que le fuesen descoyuntados los miembros en atroz tortura, y quemados los costados con hachas encendidas” (Liguori, 1850, p. 261). Viendo que la santa presentaba un rostro sereno, mandó “arrancarle las uñas de los dedos, y todos los dientes a martillazos, y en seguida hizo destrozarse los pechos con garfios de hierro” (Liguori, 1850, p. 261). Concluido el tormento y devuelta a la cárcel, Anastasia se encontraba curada. Probo, al enterarse, ordena que “le fuesen arracada la lengua desde su raíz (...) tuvo la inhumanidad de mandarle romper los brazos y los pies, hasta que por fin ordenó que le cortasen la cabeza” (Liguori, 1850, p. 262).

De esta versión de Anastasia romana encontramos las referencias de Santiago de la Vorágine que recoge que Anastasia provenía de una familia noble, hija de un aristócrata romano pagano llamado Pretextato, y de Justina, mujer cristiana.

Se mantiene la figura de San Crisógono como mentor y su matrimonio con Plubio como en la versión de Anastasia de Sirmio, pero se añade una anécdota del matrimonio mientras el marido vivía: Anastasia salía a escondidas a dar limosnas y a visitar a cristianos encerrados (igual que en la versión de Sirmio), cuando Plubio se entera la encierra en su casa y: “deseaba este hombre que su esposa pereciera de inedia cuanto antes, para entrar en posesión y disfrute de las abundantes riquezas que constituían su opulento matrimonio” (De la Vorágine, 2016, p. 59). Vemos de nuevo la inanición como castigo a la santa.

Anastasia, una vez fallecido Plubio, es dada por el emperador, Diocleciano, a un prefecto (no se especifica cual en esta ocasión) para que la obligara a apostatar su fe prometiéndole que se la daría por esposa. Se mantiene la muerte de aquellos que la tocan contra su voluntad, antes había sido Upiano y ahora es este prefecto el que:

Al intentar solazarse con ella, quedóse de repente ciego. Entonces acudió a los dioses, pidiéndoles que le devolvieran la vista, pero ellos le respondieron: «Por haber molestado a santa Anastasia, de ahora en adelante padecerás a nuestro lado en el infierno los mismos tormentos que nosotros padecemos». En efecto, apenas regresó a su casa sus propios hijos lo mataron. (De la Vorágine, 2016, p. 59)

Anastasia vuelve a ser derivada a otro prefecto que, cuando supo que Anastasia era rica, le ofreció lo siguiente:

- Anastasia, si quieres ser cristiana, sólo enhorabuena; a mí me parece muy bien, pero para serlo de veras debes hacer lo que tu señor de ha mandado que hagáis los cristianos. Tú sabes que él ha dicho: «El que no renuncie a todo lo que posee, etc.» Así pues, dame a mi cuanto tienes, y yo te dejaré en

libertad para que te vayas a donde te parezca y puedas vivir tu religión sin que nadie te moleste. (De la Vorágine, 2016, p. 59)

Anastasia se niega, argumentando que Dios le ha mandado que vendan lo que tengan y que deben dar el dinero a los pobres y no a los ricos, como es el prefecto, que reacciona encerrándola en un calabozo a pasar hambre, de nuevo encontramos la inanición como castigo. Finalmente, Anastasia es conducida a Palmarola, como en la versión de Sirmio, aunque esta vez lo hace acompañada de doscientas vírgenes y al llegar hay más cristianos confinados.

De la Vorágine recoge muy brevemente el martirio de Santa Anastasia: “A Anastasia la ataron a un poste y la quemaron viva” (De la Vorágine, 2016, p. 60). Añade un pasaje tras la muerte de Anastasia: en este pasaje recoge que Apolonia la enterró en un jardín de su propiedad y posteriormente mandó construir una iglesia sobre el lugar de la sepultura.

Siguiendo la premisa de Anastasia como “enfermera” de los cristianos encarcelados, como contaba la leyenda de Sirmio, encontramos la representación de Anastasia en la cultura ortodoxa como **Anastasia la Pharmakolytria** (La liberadora de pociones). En la cultura ortodoxa griega es reconocida como sanadora y exorcista, el hecho de que se dedicara a proporcionar esas pociones contra venenos y sus intercesiones a través de rezos hicieron que se ganara ese nombramiento como exorcista. Se trata de la misma Anastasia de Sirmio, pero con una representación acorde a la cultura ortodoxa y con atributos propios. Ahondaremos más en la iconografía de la santa en el apartado **Atributos católicos y ortodoxos (Página 18)**.

Tras las dos versiones católicas más extendidas, hay otras dos leyendas menos conocidas de Santa Anastasia. La primera se encuentra en los **Evangelios Apócrifos**, se recoge un pasaje de la vida de Santa Anastasia como comadrona: se cuenta como a la santa, siendo manca, le resurgen las manos cuando ayuda a la Virgen en el nacimiento de Jesús. Reemplaza a Salomé en la escena del alumbramiento que se recoge en los **Evangelios Apócrifos** según recoge Réau, 1997, p. 82.

La segunda leyenda menos conocida es la que se recoge en Játiva, Valencia, encontramos la figura de Santa Anastasia como compañera de Santa Basilisa (esta versión recoge siempre a las dos santas como compañeras inseparables). Esta leyenda cuenta cómo ambas santas (nacidas en Játiva <sup>4</sup>) se encuentran en Roma y son seguidoras de San Pedro y San Pablo de Tarso. Yendo en contra de las leyes romanas, que obligaban a exponer los cuerpos de los cristianos muertos al público, recogieron sus cuerpos y los enterraron. Esto las llevó a ser condenadas y martirizadas por orden de Nerón y finalmente degolladas.

Climent Bonafé alude a un texto publicado en 1950 en el que se asegura que, según la tradición, nacieron en el seno una familia de Saetabis perteneciente a la tribu Galeria, cuyo padre era sastre, razón por la cual fueron las patronas de este gremio durante muchos años. (Desconocido, 15 de enero de 2015)

#### **a) Atributos católicos y ortodoxos**

La iconografía de Santa Anastasia presenta similitudes entre las representaciones católicas y las ortodoxas, pero podemos hacer distinciones entre una y otra por los atributos que portan:

- Botella (Figs. 1, 2, y 3): atributo exclusivo de la iglesia ortodoxa. Mantiene la estética de los iconos ortodoxos: una mujer representada de frente, con semblante serio, vestida con un manto que le cubre la cabeza y el cuerpo. En sus manos lleva, de manera genérica, una cruz ortodoxa y apoyada sobre la otra mano su atributo, en este caso presenta una botella, que la identifica como Santa Anastasia *Pharmakolytria*. Este título sería por su dedicación a atender a los prisioneros, lo que enlaza con la leyenda que comentábamos en el apartado **Estudio iconográfico**.

---

<sup>4</sup> La gran mayoría de las fuentes que recogen esta leyenda hablan de las sanas como matronas romanas, aunque no están recogidas por el martirologio romano actual.

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

---



Figura 1.- Icono ortodoxo de Santa Anastasia. Monasterio de Santa Anastasia en Calcídica, Grecia.



Figura 2.- Icono ortodoxo de Santa Anastasia. Monasterio de Santa Anastasia en Calcídica, Grecia.



Figura 3.- Icono ortodoxo. Siglo XV. Museo del Hermitage, Rusia.

- Palma del martirio: elemento identificativo de los mártires. Esta representación tiene un probable origen oriental, donde se daba una gran importancia a las palmeras al vincularlas con los oasis y a la vida. Es un elemento característico de los mártires en el catolicismo.
- Libro: por lo general se trata de La Biblia y lo portan los denominados Padres de la Iglesia o los evangelistas. Si se trata de un libro no religioso, puede ser un atributo del conocimiento o puede ser un libro en concreto como es el Libro de Horas (Fig. 4).



Figura 4. - Santa Anastasia con la palma del martirio y un libro. Libro de Horas. Lieja; h. 1250-1300.

## **b) Representaciones de Santa Anastasia**

Existen varias representaciones artísticas dedicadas a Santa Anastasia, dado que sus reliquias están esparcidas por distintos puntos de Europa (sobre todo en Roma donde encontramos reliquias en la Basílica de Santa Anastasia al Pallatino, Iglesia Santa María del Popolo, Iglesia de Santa María de la Paz in Campo Marzio, Iglesia de Santa María in Via Lata). Aunque nombraremos a Italia, veremos también otros puntos de Europa donde se encuentran reliquias de Santa Anastasia.

Como comentábamos, en España encontramos representaciones de Santa Anastasia. En Valencia había una ermita dedicada a Santa Anastasia y a Santa Basilia, “derruida en mayo de 1961” (Raga, 5 de abril 2013). En esa ermita se hallaba un retablo cerámico (Fig. 5) con una predela en la zona inferior en la que se identifica a ambas santas como copatronas de la ciudad de Játiva. En el Seo de Játiva, la Iglesia Colegial Basílica de Santa María (una antigua mezquita convirtió en iglesia cuando Jaime I de Aragón conquistó la ciudad), encontramos unas vidrieras (Fig. 6) que recogen a las santas patronas de la ciudad.



Figura 5.- Retablo cerámico de la ermita de Santa Anastasia y Santa Basilia.

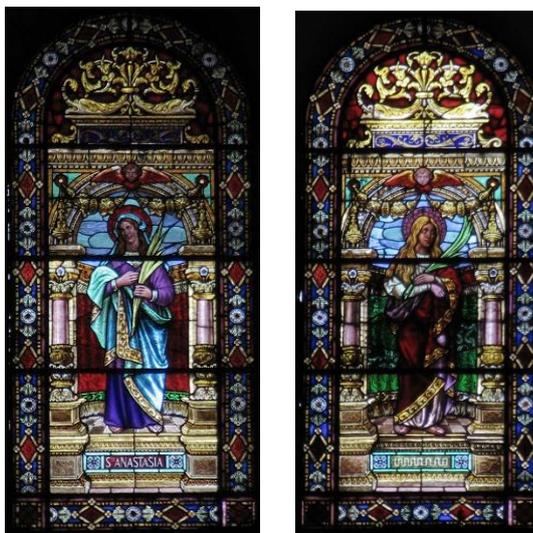


Figura 6.- Vidriera de Santa Anastasia (izq.) y Santa Basilia (dcha.), Seo de Játiva. Valencia.

Encontramos otro retablo cerámico (Fig. 7) del siglo XVIII, en la Casa Artigues <sup>5</sup>. Dedicado a la Virgen de la Sede y a los hijos célebres de Játiva, personajes ilustres de la historia de la ciudad como por ejemplo los papas Borgia, Calixto III (Alfonso de Borja) y Alejandro VI (Rodrigo Borgia). Según recoge López, 2012: el retablo mide 2'80 de ancho por 5'60 de alto y está conformado por 288 azulejos, de 20 cm x 20 cm.



Figura 7. - Retablo cerámico de la Casa Artigues, siglo XVIII, Játiva.

Fue desmontado en 1936: “estuvo guardado en casa de doña Ana Artigues, incluida la imagen de la Virgen,” (López, 2012) para volver a montarse tras la Guerra Civil.

El retablo fue restaurado en 1986. Las figuras del segundo cuerpo (a ambos lados de la hornacina) se han identificado como Santa Anastasia y Santa Basilisa.



Figura 8.- Urna de reliquias de Santa Anastasia. 1998

El 22 de septiembre de 1674, el cardenal Necolalde trasladó las reliquias de Játiva a Urretxu, Guipúzcoa. La llegada de estas reliquias, unos huesos (Fig. 8), desplazaron a las fiestas de San Martín y se convirtió en la patrona de la ciudad.

(Kulturaweb. (s.f.))

En Brielles, Francia, encontramos un monumento religioso a la santa (Fig. 9) en la Iglesia parroquial de Sainte-Trinité, antiguo priorato de los Benedictinos. Se trata de una obra del siglo XIX que recoge una reliquia de la santa (no se especifica cual). Según la ficha técnica del Inventario de Patrimonio Cultural de Bretaña (Menant, M.; Lauranceau, E. (s.f.)), se trata de una talla en madera, con aplicaciones de cera, de talla inferior al natural (156 x115 cm) policromada y ataviada

<sup>5</sup> Ubicada en la Calle Noguera, 10, Játiva, la Casa Artigues era propiedad de una afamada familia de farmacéuticos y fue denominada Botica Central de la ciudad. Actualmente acoge dependencias municipales en calidad de Sede de la concejalía de Centro histórico, como despacho del concejal de Patrimonio Histórico, y como sede para albergar los servicios técnicos de la concejalía de Urbanismo (Gómez, S. (16/09/2019))

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

---

con textiles con aplicaciones en oro y elementos complementarios en oro como son la diadema y la palma del martirio.



*Figura 9.- Relicario de Santa Anastasia en la Iglesia parroquial de Sainte-Trinité, Brielles, Francia.*

En Roma encontramos otra representación escultórica de San Anastasia (Fig. 10) en la Basílica homónima, realizada por Ercole Ferrata (seguidor de Bernini) y Francesco Aprile.



*Figura 10. - Escultura de Santa Anastasia, Ercole Ferrata y Francesco Aprile. Siglo XVII, Iglesia de Santa Anastasia, Roma.*

En Motta Sant'Anastasia, en Sicilia (Italia) se celebran las fiestas patronales en honor a la santa (Fig. 11) cada cuatro años. Se denomina *Festival Ranni* y se trata de una competición entre tres equipos: los "Jóvenes Maestros" de azul y blanco, los "Old Matrix" de amarillo y verde y los "Panzerá" de blanco y rojo.



*Figura 11. - Imagen de Santa Anastasia de Motta Sant'Anastasia en las fiestas patronales*

Originalmente, la fiesta surge de la recaudación de fondos que se hacía en el siglo XIX. Dos grupos de personas que pertenecían a diferentes clases, competían por la superioridad en la animación de la ciudad y el éxito de los eventos religiosos en honor a la santa. Las partes eran el "Partido de Campagnoli" y "Maestros de la Parte."

El primero, nacido en 1820, incluía la clase de los campesinos, de la que, en 1883, vino el "Partido Panzerá" como resultado de una división interna. El segundo, nacido en 1860, se compone de trabajadores y artesanos. Las partes mantuvieron una función educativa para las generaciones más jóvenes, y recaudaban importantes cantidades de dinero para rendir homenaje a la santa.

Antiguamente se celebraba esta fiesta el día del martirio de la santa, el 25 de diciembre, pero atendiendo a que la recaudación era mayor tras la cosecha, se trasladó al 25 de agosto; así las fiestas se celebran entre el 23 y 25 de agosto, este último día es cuando la santa sale en procesión por la ciudad.

Manteniéndonos en Italia, encontramos en la Basílica de santa María Novella (Florencia) un relicario de la santa (Fig. 12), obra de Matteo Civitali (1436 - 1502). Un busto de madera tallada, policromada y estofado en oro, datado de a finales del siglo XV.

En Vasilika (Calcídica, Grecia) se encuentra un monasterio patriarcal dedicado a Santa Anastasia en el que se encontraban sus reliquias desde el siglo IX: el cráneo y el pie derecho (Fig. 13).



*Figura 12.- Busto de Santa Anastasia en la Basílica de Santa María Novella, Italia. Finales del siglo XV. Matteo Civitali.*



*Figura 13.- Reliquias de Santa Anastasia y otros santos en el monasterio de Santa Anastasia en Vasilika, Grecia.*

### 3. LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA LAGUUNA, TENERIFE

#### a) Ficha técnica histórico-artística

Titulo	La coronación de Santa Anastasia	
Cronología	Siglo XVIII	
Técnica	Óleo sobre lienzo	
Inscripciones	S. ANASTASIA, en la zona inferior central del lienzo 	
Dimensiones	c/m	171,4 x 127,7 cm
	s/m	156,7 x 112,5 cm
	Grosor del marco	4,5 cm
Localización	Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna	
Propiedad	Eclesiástica	
Imagen de la obra:		
		

## **b) La coronación de Santa Anastasia**

La obra que aquí estudiaremos es una pintura realizada al óleo sobre soporte textil, con su correspondiente marco, que representa la figura de Santa Anastasia siendo coronada por un ángel, que deposita la corona de flores sobre la cabeza de la santa que presenta el cabello suelto por la espalda bajo un sutil velo transparente que termina revoloteando sobre el hombro derecho (Fig. 14).

Alrededor de la cabeza se aprecia el halo común de los santos. Está apoyada con la rodilla izquierda mientras que el pie derecho se muestra en la esquina inferior derecha por debajo de la túnica.



*Figura 14.- Detalle del velo de la Santa.*

Presenta la palma del martirio en la mano derecha (vista de frente) mientras que se lleva la mano izquierda al pecho, va ataviada con una túnica oscura y otra de tonalidad roja por encima, ribeteada en encaje blanco.

La santa se presenta ataviada con un conjunto de joyería: una diadema de perlas entrelazadas, con un triángulo oscuro rematado en oro en la cabeza, y que le cae parcialmente sobre la frente (Fig. 15 y 16). A juego presenta unos pendientes de aro rematados con perlas, las mismas que se repiten en el collar que adorna el cuello de la santa. (Fig. 17)



Figura 15.- Conjunto de Joyería de Santa Anastasia.



Figura 16.- Detalle de la diadema de perlas y el triángulo rematado en oro.

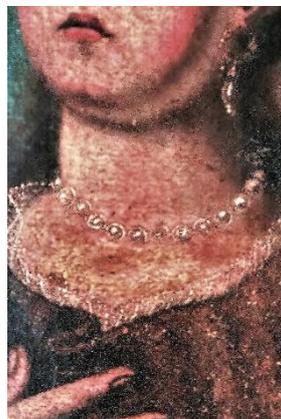


Figura 17.- Detalle del collar y pendientes de perlas.

En la parte superior del cuadro se encuentra un ángel que corona a la santa (Fig. 18). Se encuentra volando y un paño rosáceo le cubre el pubis, con la mano derecha sostiene la corona de flores que va a posar en la cabeza de la santa. La corona está formada por dos flores: rosas y jaramagos blancos.



*Figura 18.- Detalle del ángel coronando a la Santa*

El fondo de la obra presenta en su mitad superior un cielo nublado. La mitad inferior nos presenta un paisaje con unas ruinas de un castillo (Fig. 19).

En la mitad izquierda, se intuye otras ruinas en la montaña del paisaje, pero lo que destaca la figura de Santa Anastasia siendo quemada viva por dos hombres (Fig. 20): la santa lleva una túnica blanca que le cubre el pelo y está atada a la altura de los codos y por los tobillos, destacando la postura de su pierna izquierda.

En cuanto a los hombres que le están infligiendo el martirio: el de la derecha, se encuentra erguido y aviva las llamas del exterior de la hoguera con una lanza. Va vestido de azul, con las mangas rematadas en blanco y porta un casco dorado. El hombre de la izquierda, está agachado terminando de atar la cuerda del pie aquerido (visto de frente). Va vestido de color pardo con un fajín y un gorro rojo.



*Figura 19.- Detalle de las ruinas del paisaje del lado derecho del cuadro.*



*Figura 20.- Detalle del martirio de la Santa*

#### **4. ESTUDIO FÍSICO-QUÍMICOS DE LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA**

Según recoge Villarquide (2005), los primeros ejemplos de convivencia entre arte y ciencia fueron durante el reinado de Luis XIV, durante este periodo Colbert estimuló y promovió este tipo de estudios científicos, que durante la Ilustración tuvieron el Louvre como sede.

Hay una evolución histórica que determina la ciencia como herramienta de conocimiento de diversas funciones:

- Conocer los materiales y las técnicas empleados por los artistas, por diferentes escuelas o distintas épocas.
  - Para autentificar, atribuir o establecer la cronología de una obra, sirviendo como estudio histórico.
  - Para conocer los materiales de la obra y deducir su comportamiento.
  - Para conocer las técnicas de ejecución de la obra o la aplicación de sucesivos estratos no visibles.
  - Para determinar y comprender las causas de alteración de la obra.
  - Para poder elegir el tratamiento adecuado de restauración/conservación.
  - Conocer los materiales empleados en los tratamientos de conservación y restauración mediante pruebas de laboratorio y de envejecimiento acelerado.
- (Villarquide, 2005, p. 551)

El tipo de análisis que se han realizado sobre *La coronación de Santa Anastasia* han sido:

- General: análisis de la obra en su conjunto con ayuda de fuentes de luz, lupas y microscopio.
- Selectivo: se tomó una muestra de tejido (aprovechando un roto).

Los análisis realizados han sido no destructivos, no se ha transformado la obra, se trata de análisis físicos y ópticos.

## 1. Observación de la obra con luz visible

1.1. **Examen organoléptico.** Se inicia la observación de la obra de una forma general por medio de un examen a simple vista. La observación se realiza con luz natural o artificial, realizando una sesión fotográfica (Fig. 21). Para el estudio fotográfico se realizaron fotografías frontales (Fig. 22 y 23), fotografías rasantes y, puntualmente, con luz transmitida (Fig. 24) con ayuda de un foco de luz halógena.



Figura 21.- Sesión fotográfica, fotografías generales.



Figura 22.- Sesión fotográfica, anverso



Figura 23.- Sesión fotográfica, reverso

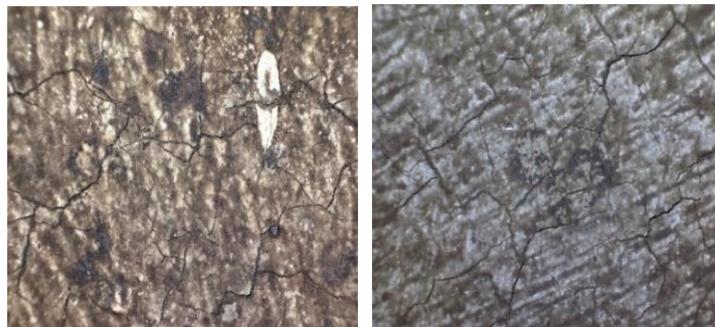


*Figura 24.- Detalle de la costura, reverso de la obra*

**1.2. Microfotografía.** A través del microscopio se pueden obtener imágenes de detalle de la obra. Para el estudio de microscopía se utilizó un microscopio digital portátil (Fig. 25). Con este tipo de fotografía se advierte la presencia de detritus (Fig. 26) y oxidación del barniz en toda la superficie, así como detalles de la obra (Fig. 27 y 28).



*Figura 25.- Sesión fotográfica, fotografía con microscopio digital portátil.*



*Figura 26.- Sesión de microfotografía, presencia de detritus*

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

---



Figura 27.- Detalle de una de las perlas del conjunto de joyería de la cabeza de la Santa

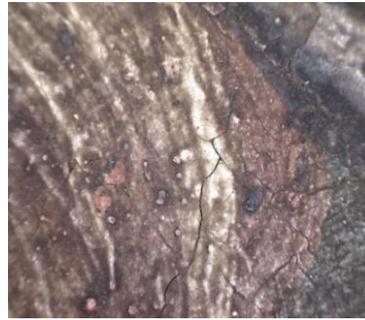


Figura 28.- Detalle de una de las rosas de la corona de flores

1.4. **Macroscopía.** Por medio de herramientas de aumento se realiza un análisis visual que permite obtener información sobre algunas zonas desgastadas, el aspecto de la capa de barniz, los craquelados, entre otras alteraciones. Para el análisis macro se utilizaron unas lupas binoculares (Fig. 29) y una lupa cuentahílos (Fig. 30).



Figura 29.- Sesión de análisis macro, lupa binocular.



Figura 30.- Sesión de estudio macroscópico, lupa

## 2. Observación de la obra con luz no visible

Existen muchas radiaciones invisibles, en el campo de la restauración se puede emplear las ultravioletas, infrarrojos o rayos X. La luz ultravioleta permite realizar un



Figura 31.- Sesión fotográfica general con luz UV, durante la preparación de la exposición.

examen superficial de la obra, las radiaciones emitidas excitan algunos cuerpos de la obra, éstos emiten fluorescencia.

Esto permite que se pueden determinar la composición y los cambios que se producen en una obra por cambios químicos por alteraciones, repintes o envejecimiento. Debido al espacio en el que se realizó la sesión fotográfica, no se pudo eliminar todas las fuentes de luz natural y hacer una foto general, sin embargo, se pudieron tomar algunos detalles con esta luz (Fig. 31), no apreciándose repintes o retoques.



*Figura 31.- Sesión fotográfica con luz UV. Detalle de Santa Anastasia.*

### **3. Análisis del soporte**

Para identificar una fibra existen diversos métodos, los más frecuentes son hervir la fibra, combustión, torsión de las fibras, y examen microscópico. Para el análisis del soporte se retiraron algunos hilos aprovechando un roto y se hizo el análisis por combustión y análisis de torsión del hilo. Al quemar rápidamente, crear ceniza y dejar un olor a papel quemado en el ambiente, se determina que la fibra es vegetal. En cuanto a la torsión del hilo, el examen se realiza hirviendo la muestra en agua y dejarla secar cerca de aire caliente, dependiendo de qué material sean se retorcerá de una manera y otra. El resultado de esta prueba es que el hilo gira en el sentido de las agujas del reloj, por lo que se trata de lino.

#### **4. Análisis de los estratos pictóricos**

Sería deseable poder realizar otros estudios analíticos como el análisis de la policromía. La estratigrafía es un análisis muy frecuente en el estudio de obras de arte.

La realización de las muestras se lleva a cabo extrayendo una muestra de pequeñas dimensiones y se un cubo de resina sintética, la muestra debe colocarse con los estratos paralelos a la base, debe intentar que la superficie vital de la muestra sea lo más larga posible. Una vez obtenido el cubo de resina, debe lijarse para conseguir que la muestra esté lo más visible posible. La estratigrafía aportará información sobre las distintas capas de la obra, que normalmente no son accesibles a simple vista puesto que son capas internas: preparación, imprimación, las diferentes capas de pintura, etc.

#### **5. Análisis de pigmento**

Junto al análisis estratigráfico que comentamos en el apartado anterior, encontramos el análisis mediante el estudio de los pigmentos por medio de reacciones químicas. La identificación de pigmentos presenta varios medios basados en ir descartando compuestos por medio de reacciones químicas bajo microscópico, “atendiendo a la solubilidad, ataques de ácidos y bases, calor, reactivos específicos, etc.” (Villarquide, 2005, p. 579).

La espectrometría de masas es una prueba que identifica los pigmentos tanto en cantidad como en calidad por medio de sus isótopos. Esta identificación permite establecer un origen y datación por medio de un patrón o base de datos.

El análisis de radiaciones X es un microanálisis realizado en un microscopio electrónico de barrido acoplado a un detector de rayos X. La muestra, bombardeada por electrones acelerados, puede emitir rayos X. Esto quiere decir que emite una longitud de onda característica del elemento que conforma el pigmento y por lo tanto puede identificarse.

#### **6. Análisis de aglutinantes mediante cromatografía y espectrometría de masas**

Siguiendo con los análisis deseables, estaría es estudio analítico de los aglutinantes. Los materiales orgánicos presentan dificultad para ser analizadas por su estructura compleja, por la mínima cantidad que ofrece una muestra y por la desnaturalización por el paso del tiempo y la formación de productos de descomposición. Hasta la llegada de la cromatografía y la espectrometría de masas.

La cromatografía es una técnica que consigue la separación de los componentes de una muestra, pudiendo identificar cada elemento una vez separados. Los componentes se arrastran por medio de un gas o líquido (dependiendo de si la cromatografía es de gases o líquida) y son retenidos por un soporte y, por medio de la comparación con un patrón o base de datos, se identifica. La espectroscopia de masas separa e identifica los componentes de una muestra, por lo que, según Villarquide, 2005, p. 585, sirve tanto para componentes orgánicos como inorgánicos, barnices complejos, identificación de aceites y pigmentos.

## **7. Análisis lígneos**

Se podría añadir un estudio dendrológico del marco y bastidor, sin embargo, no es una práctica muy común entre los análisis que se realizan en obras pictóricas, puesto que su realización incrementa el presupuesto de restauración y no es tan definitorio como puede ser en una obra escultórica.

## 5. HISTORIA MATERIAL: ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA CORONACIÓN DE SANTA ANASTASIA

Las obras de arte se alteran porque sus materiales se desgastan por el uso o a causa de los factores de deterioro tanto intrínseco como extrínsecos. El daño no puede evitarse totalmente, pero se puede controlar y frenar para que causen una mayor pérdida. A continuación, se recoge el estado de conservación de los elementos que componen la obra.

### a) Estado de conservación del bastidor

El bastidor es una estructura soportante de la tela o lienzo, en forma de marco de madera (...) con distintos sistemas de unión en los ángulos, y que debería llevar unas cuñas en los ingletes, para tensar la tela. Según las dimensiones de la obra pueden ser necesarios también travesaños de refuerzo con sus respectivas cuñas. (Calvo, 2002, p. 80)

Presenta un estado de conservación regular, aunque con algunos daños por el paso del tiempo (Fig. 32). Sería necesario comprobar el estado de la madera ya que se advierten algunas galerías en el marco que podrían afectar al bastidor (Fig. 33).



Figura 32.- Detalle de la esquina superior izquierda del bastidor.



Figura 33.- Detalle de las galerías del marco.

## **b) Estado de conservación del soporte**

### **i) Soporte textil**

Se denomina lienzo a todo tipo de tejido que es soporte de una pintura y que, generalmente, responde a un ligamento simple de trama y urdimbre perpendiculares llamado tafetán. La función que cumple es ser portadora de las capas que conforman la imagen. El concepto es sencillo pero la relación que tiene con la obra pictórica es compleja, cualquier deterioro en el soporte afecta al estado y al carácter de dicha obra.

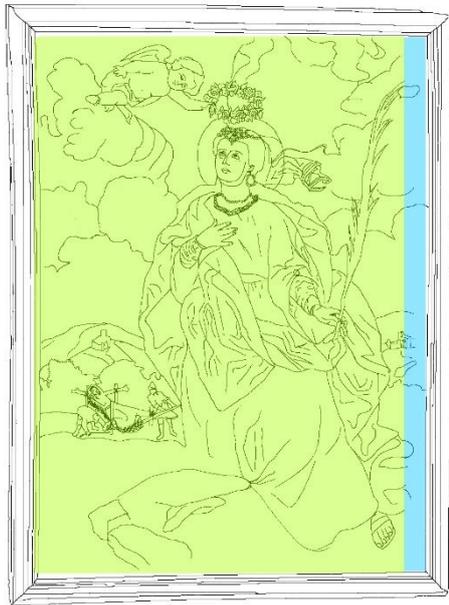
El soporte debe presentar una solidez estable, pero el paso del tiempo y las condiciones de exposición debilitan esa solidez, perdiendo sus cualidades y dando paso a daños como cuarteados, rotos, desprendimientos, etc.

La celulosa posee una serie de propiedades negativas: envejece, se oxida con el oxígeno del aire, absorbe energía de radiación, que provoca reacciones fotoquímicas y destruye las fibras. Es atacada por los ácidos que se encuentran en la atmósfera en forma de polución. Puede servir de caldo de cultivo de microorganismos. Acusa la influencia de los tratamientos conservadores y restauradores. Reacciona sensiblemente a las cargas mecánicas más fuertes. Es higroscópica. (Könemann, 1998, p. 82)

La tela sobre la que se adhiere la capa pictórica está formada por hilos entrecruzados. Los hilos se disponen paralelamente de forma longitudinal (para determinar el largo del paño) en el telar, formando la urdimbre. Entre ellos van pasando los hilos en horizontal que constituyen la trama (el ancho del paño). La urdimbre estaría formada por los hilos más fuertes porque soportan más tensión.

En la obra se aprecia que el lienzo está conformado, como mínimo por dos paños: el lienzo más grande, y uno más pequeño. (Ilustración 1 y Fig. 35).

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife. Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

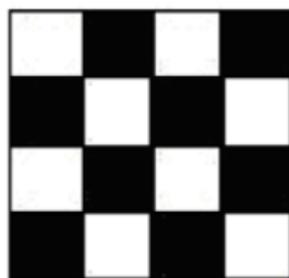


*Ilustración 1 Mapa de daños de la unión del soporte. En verde el paño más grande y en azul el paño más pequeño*



*Figura 35.- Detalle del soporte en el que se aprecia la unión del lienzo.*

Tras un examen visual, se determina que el tipo de ligamento de ambos paños es tipo tafetán (Figs. 35 y 36). Como ya hemos indicado anteriormente, el tafetán es un entramado sencillo del que parten los demás tipos de ligamentos. Un hilo de la trama pasa por encima y por debajo de un hilo de la urdimbre sucesivamente y, en la siguiente pasada, al revés. Se trata de una urdimbre simple (un hilo de trama por un hilo de urdimbre) y cerrada. La densidad del paño grande en un centímetro cuadrado es de (12 x 10 cm<sup>2</sup>) (Fig. 37).



*Figura 35.- Esquema de la formación del ligamento de tafetán.*



*Figura 36.- Detalle de la trasera del paño principal donde se aprecia el ligamento.*

El paño pequeño presenta otras características: aunque mantiene el ligamento tipo tafetán y una urdimbre simple, la densidad de este paño es significativamente menor: (9 x 7 cm<sup>2</sup>) hilos de trama en un centímetro cuadrado (Fig. 38). El resultado es un paño sólido y homogéneo.

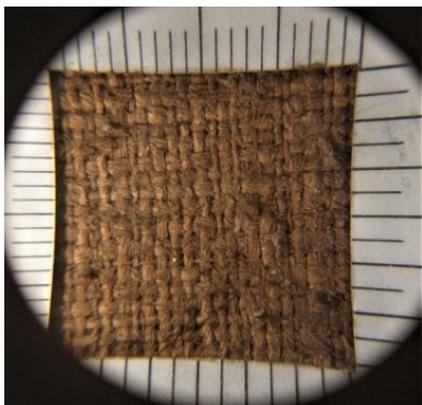


Figura 37.- Microfotografía del paño más grande.

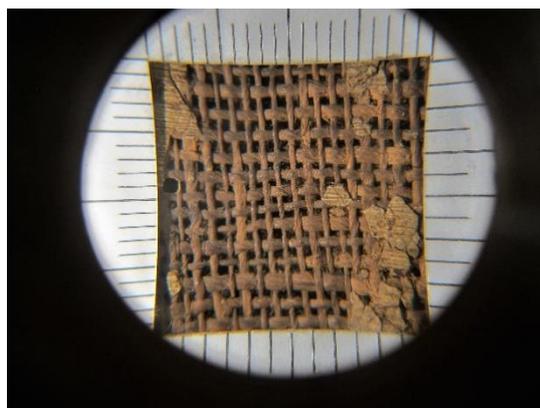


Figura 38.- Microfotografía del paño pequeño en el que se aprecia la apertura de la trama.

Gracias a la pérdida de la capa pictórica se aprecia la unión de ambos paños en el anverso de la obra (Fig. 39 y 40). Es una unión horizontal (con mayor tendencia a alabearse) realizada con punto pespunte. En la Fig. 41 se representa esta unión.



Figura 39.- Unión de los dos paños.



Figura 40.- Trasera del cuadro en el que se aprecia la unión de los paños.

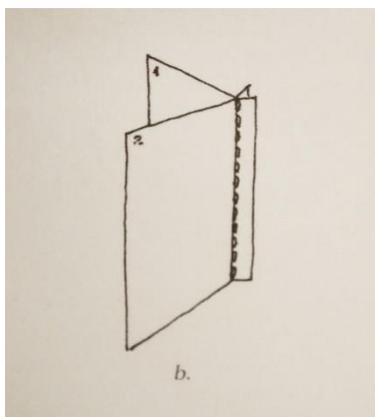


Figura 41.- Representación gráfica de la unión de los paños de la obra

## ii) Rotos y desgarros

Los rotos de un lienzo pueden provocarse tanto por la acción antrópica (accidental o no) y por la tensión o la falta de ésta, es decir, la tensión de un cuadro puede provocar que las fibras de la tela se vayan separando. Igual ocurre con el destensado, el lienzo se ve afectado por la gravedad y se va cayendo lo que provoca que puedan producirse rotos por el peso de la tela. “Las roturas, rasguños (...), pueden corregirse ligando de nuevo los bordes y mediante la apropiada compensación de los trozos perdidos” (Stout, 1960, p. 80).

El cuadro presenta pocas pérdidas de soporte textil pero importantes. La primera, localizada en la mitad superior del cuadro, entre el cielo y una nube (recuadros superiores de la Fig. 42). Según Könemann, (1998) si se trata de una destrucción del soporte por un golpe o una agresión fuerte podría denominarse como perforación y no como roto a causa de una interacción entre las capas de la obra; la segunda pérdida se encuentra en el centro de la obra, en el manto de la santa y no se aprecia en la parte trasera de la obra porque coincide con el travesano del bastidor (recuadro inferior de la Fig. 42). A diferencia del anterior, este roto se correspondería con la definición de agujero “porque forman lagunas en el soporte textil. Se forman por envejecimiento, es decir, por oxidación del soporte textil” (Könemann, 1998, p. 105).

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Laguna, Tenerife.  
Estudio iconográfico y proyecto de intervención en una pintura de gran formato.*

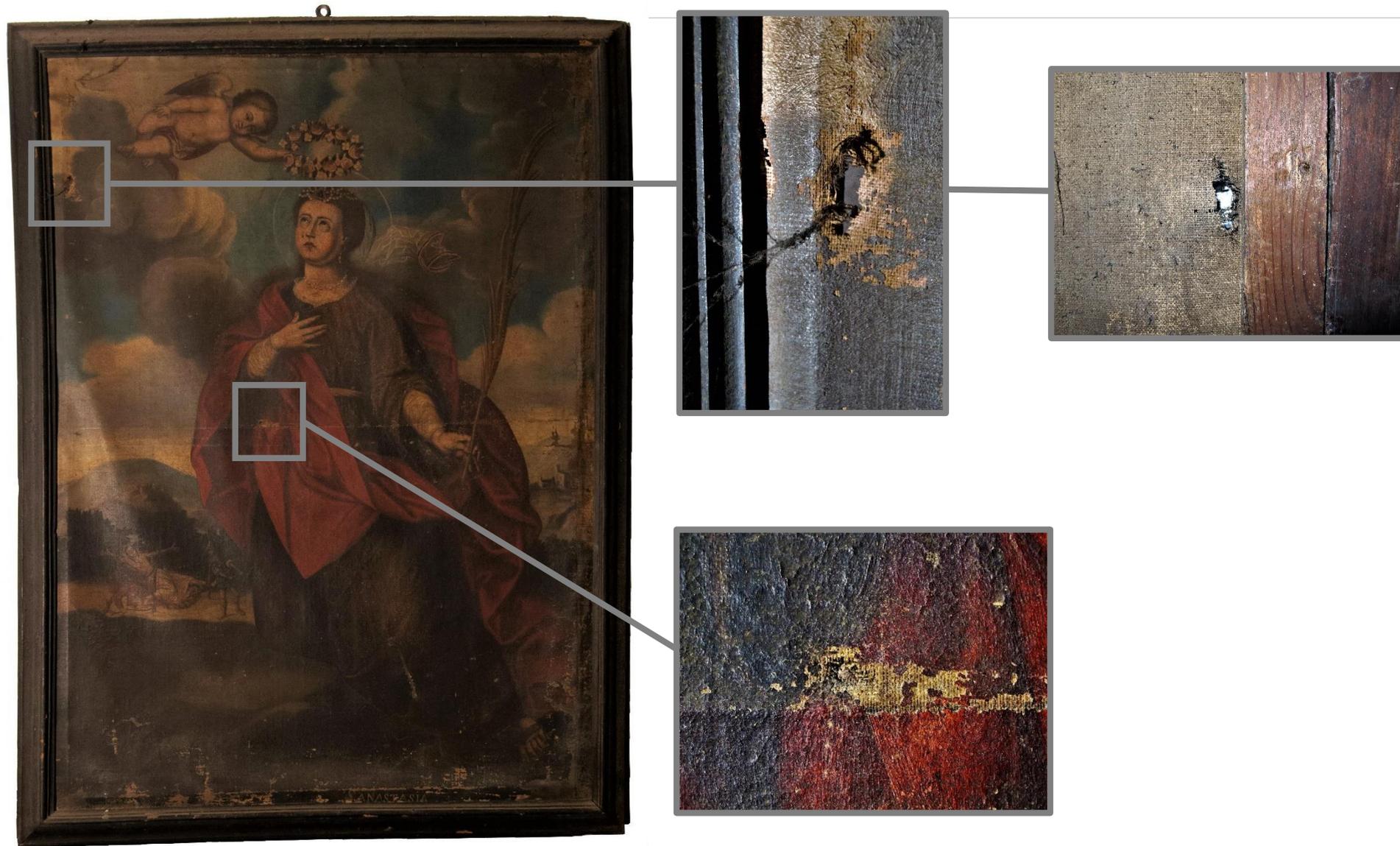


Figura 42.- Localización de las lagunas.

### iii) Deformaciones del soporte

Las deformaciones que se pueden presentar en los lienzos son muy variadas. En ocasiones se deben a variaciones climáticas y también a problemas de tensado. Las deformaciones son cambios de forma en el soporte y que provocan daños en la superficie del cuadro. Se originan por las tensiones internas o por las presiones ejercidas sobre el cuadro.

El lateral derecho de la obra ha sufrido bastante tensión, lo que ha provocado la apertura y deformación de la trama (Fig. 43). Las costuras son zonas especialmente frágiles que pueden abrirse por la tensión, o por haber sido debilitadas en intervenciones anteriores.



*Figura 43.- Detalle de la unión de las telas del lienzo.*

Encontramos otro problema los abombamientos del soporte textil, pueden verse claramente en la obra y se acentúa aún más al realizar las fotografías con luz rasante. (Fig. 44). Estos pueden estar provocados por tres razones distintas:

1. Por diferentes tensiones del soporte
2. Deformaciones por falta de tensión
3. Deterioro causado de la tela en el bastidor, por el asentamiento de la tela en el travesaño y bastidor.



*Figura 44.- Fotografía con luz rasante anverso (izq.) y reverso (dcha.)*

#### **iv) Manchas**

Las manchas son alteraciones físicas que se pueden producirse tanto por acciones biológicas, químicas o antrópicas.

Las alteraciones químicas se producen porque la celulosa “es el principal elemento de las fibras vegetales y es muy sensible a muchos factores de deterioro: a los ácidos, a la humedad, al calor, a la luz y a los microorganismos” (Könemann, 1998, p. 82). Por otra parte, la oxidación de los elementos metálicos de sujeción al bastidor se transmite al soporte textil, produciendo agujeros, pérdidas y roturas del lienzo.

Las alteraciones antrópicas son las que se producen por la acción humana sobre una obra, como puede ser derrame de líquidos o descargas de pincel. En el reverso hay una serie de manchas de tonalidad parda además de una pincelada rojiza en la mitad superior. Además, hay una mancha en la zona izquierda central del cuadro, pegado al marco. Teniendo en cuenta el color, es probable que sea la misma pintura que el marco. Esto indicaría que este fue policromado con el lienzo ya instalado o que se trata de una repolicromía con un error al manchar el lienzo.

#### **c) Estado de conservación de la preparación**

Los cuadros presentan una capa de preparación o aparejo que sirven de base para la capa pictórica y de medio entre la tela y dicha capa de pintura. “Para la mayoría de los pintores, el fondo constituye ya una de las fases de la construcción de la obra, como se demuestra por el hecho de que ellos aplicaba ya encima del fondo de creta una imprimación coloreada” (Doerner, 1982, p. 434). Atendiendo a la cronología de la obra es posible que tenga esa preparación coloreada.

Las preparaciones, por envejecimiento natural de sus componentes, pierden la elasticidad necesaria para adaptarse a los movimientos naturales del soporte, y no mantienen su adhesión original con el resto de capas de la obra. Como hemos visto en el apartado de soporte textil, hay faltas en la capa de preparación. Sin el estudio

estratigráfico pertinente se desconoce su composición, que determine su tipología y la cantidad de capas que lo conforman.

#### **d) Estado de conservación de la capa pictórica**

El estrato propiamente de la pintura, compuesto por una a o más capas, contiene fundamentalmente los pigmentos y el aglutinante. Puede alterarse por envejecimiento natural, por defectos de técnica, por las condiciones ambientales o por intervenciones de restauración. La conservación de la capa pictórica está ligada al resto de capas, dependiendo sobre todo de la estabilidad del soporte y sus reacciones a las condiciones ambientales en las que se encuentra. Como se ha comentado, la pintura pierde flexibilidad con el paso del tiempo y necesita que el soporte sea estable y que se altere lo menos posible.

Sin el estudio estratigráfico no podemos verificar la cantidad de capas que presenta la policromía ni sus componentes. El estado general de conservación de la capa pictórica es regular, está muy sucia además de presentar pérdidas que, aunque no impiden la lectura de la obra, son importantes.

#### **i) Craquelados**

Los craquelados son unas líneas que se entrecruzan en forma de retícula o de modo irregular. La humedad juega un factor determinante a la hora de agravar este tipo de daños: “la tela se tensará estando seca y se relajará con la humedad; cuanto mayores sean las dimensiones del cuadro más apreciable será el fenómeno de distensión” (Stout, 1960, p. 72).

El craquelado es una característica intrínseca de una pintura, cada elemento de una obra se comporta de manera individual, pero se afectan entre sí. El origen de los craquelados puede provenir de diferentes movimientos del soporte que no pueden ser seguidos por una pintura muy rígida, también por contracción y dilatación diferente entre los materiales o también por tensiones entre los distintos materiales; o mecánicos, producidos por la manipulación de la obra.

El cuarteado más común es el natural, debido al envejecimiento de los componentes de cada capa. Sin embargo, el craquelado no se entiende como una alteración a corregir o disimular, sino que pone de manifiesto la edad de una obra.

## ii) Faltas de capa pictórica o lagunas

Las lagunas son pérdidas de parte de los estratos de una obra de arte, puede ser sólo de capa pictórica, dejando al descubierto la capa de imprimación, o una pérdida de pintura e imprimación, como es el caso. “Si la adherencia entre la capa pictórica y la preparación es buena, se desprenden conjuntamente” (Calvo, 2002, p. 150), las lagunas de la obra presentan esta característica de haberse desprendido la imprimación con la pintura.

La zona más afectada por la pérdida de capa pictórica sería todo el lateral derecho de la obra (Fig. 45), sin embargo, también las encontramos, en menores dimensiones en el resto del cuadro.

A continuación, se presentan un mapa de daños de la capa pictórica (Ilustración 2).



Ilustración 2.- Mapa de daños de la capa pictórica

En **rosa** los daños producidos por el bastidor

En **azul claro** las pérdidas de capa pictórica

En **azul oscuro** mancha coloreada del lienzo

En **ocre** el barniz oxidado



Fig. 45.- Detalle de la mayor parte de faltas de capa pictórica.

A las pérdidas de policromía por desprendimiento, se deben añadir aquellas ocasionadas por el destensado del lienzo que ha provocado que la tela se haya apoyado en el bastidor y sobre sí misma en la zona inferior del bastidor (Figs. 46 y 47). La tensión adecuada de la tela y el mantenimiento de las condiciones ambientales constantes son factores decisivos para tener controladas las deformaciones y con ello, el estado de la pintura.



*Figura 46.- Detalle de las pérdidas de policromía en la parte central del cuadro y las pérdidas ocasionadas por las marcas del bastidor.*



*Figura 47.- Localización de las lagunas que recorren toda la parte inferior, se aprecia las marcas del bastidor.*

### **iii) Alteraciones cromáticas**

A la hora de realizar el estudio fotográfico de la obra, se hizo uso de lámparas de luz ultravioleta y no presentaba alteraciones cromática o retoques.

La obra presenta una intervención sobre el lienzo para disimular la pérdida de capa pictórica en la esquina inferior derecha, imitando al tono de la zona circundante y aplicado directamente sobre el lienzo, sin capa de preparación.

#### **iv) Acción antrópica**

El cuadro no se encuentra en una zona muy transitada y tampoco está a una altura que permita el daño por el roce continuo del paso de personas. A la derecha del cuadro se encuentra el Retablo del Señor preso, para acceder a él y al cuadro hay que subir los escalones (3 escalones para acceder al cuadro y 4 para el retablo), esto pone de manifiesto que el cuadro no se encuentra en una zona transitada para que haya daños por acción antrópica de visitantes o fieles. El marco presentaba una gruesa capa de polvo, lo que hace pensar que la obra aparte de no limpiarse no se manipula.

#### **e) Estado de conservación de la capa de protección**

El barniz proporciona a las pinturas el brillo, intensidad, y lustre a una obra. Al ser la capa externa de las obras es también la más expuesta a los factores de degradación, protegiendo inmediatamente la capa pictórica. Los barnices aíslan a pintura de la suciedad y de la manipulación de la obra, protegen de la humedad, de los disolventes, las radiaciones y son fundamentales para aislar la obra de ambientes contaminados, del oxígeno y de la polución.

Las alteraciones producidas en una capa de barniz se producen por circunstancias inevitables e imprevisibles sobre los materiales que componen un cuadro. Este deterioro dependerá de la relación que guarde la superficie de la pintura con las condiciones atmosféricas, de su capacidad de defenderse del paso, del paso de tiempo, agentes nocivos, de la luz y de la humedad.

La capa de barniz de la obra está claramente deteriorada, esto puede deberse a los factores que se comentan en el párrafo anterior y tienen unas consecuencias. La decoloración del barniz puede deberse a algo tan común como en la acumulación de polvo o impurezas en el aire. “Todo aquello que se deposita en la pared alrededor de un cuadro tiende a hacer, naturalmente, en el cuadro mismo” (Stout, 1960, p. 44). El oscurecimiento es otra de las consecuencias de los factores de deterioro del barniz. No puede evitarse, ya que está al estar en contacto con el aire, éste provoca la oxidación del barniz.

El oscurecimiento puede deberse al uso de un exceso de aceite de linaza; (...) al amarilleo normal y a la absorción de polvo por el barniz; a la antigua práctica de “aceitar” o frotar el cuadro repetidamente con aceite de linaza o de otro tipo en lugar de barnizarlo. (Mayer, 1985, p. 155)

La capa de protección presenta un estado de conservación pésimo. Recoge los daños comentados en los párrafos anteriores: suciedad adherida y oscurecimiento. Estos daños provocan que la obra se vea perjudicada ya que se oculta la pintura. En el estudio fotográfico se aprecia claramente cómo el estado del barniz hace ver la pintura con una



*Figura 48.- Detalle del de la capa de protección en el rostro de Santa Anastasia.*

apariencia granulada (Fig. 48). Esto se debe a que la suciedad se encuentra alojada en el medio y se comporta como un grano de pigmento incrustado en un aglutinante aceitoso.

Cabe mencionar los colores que se esconden bajo la capa oxidada de barniz, nada tienen que ver en luminosidad con lo que serían si se restaurase el cuadro.

#### **f) Estado de conservación del marco**

Las pinturas sobre lienzo, por lo general, van acompañadas de marcos que rematan la obra y a su vez, la protege. El marco es la estructura que complementa una obra de arte bidimensional y es un elemento que se adapta a la estética de cada momento de la historia del arte, muchas veces se pueden considerar obras de arte por sí mismos.

A la hora de realizar el estudio fotográfico, se descolgó el cuadro y, teniéndolo a la altura de los ojos, se apreció una importante cantidad de polvo acumulado en su superficie (que fue retirado con un cepillo una vez terminó la sesión, aprovechando la accesibilidad al cuadro mientras estaba descolgado).

El marco está alabeado hacia la izquierda (Fig. 49). Habría que estudiar las causas de esa curvatura, pudiendo ser que la madera no estuviera seca en el momento de su realización, produciendo esa curvatura cóncava. Se corregiría “mediante sujeción de la pieza alabeada contra una superficie plana con la ayuda de presillas. (...) A continuación se aplica un tratamiento de humedad, cerrando la obra en plásticos y forzándola gradualmente a su posición correcta mediante presión” (Villarquide, 2005, p. 549).



*Figura 49.- Marco aislado.*

El marco presenta pérdidas de soporte en la parte exterior de la moldura, concretamente en las esquina superior e inferior derechas (Fig. 50). Presenta una policromía en una tonalidad marrón y, atendiendo a esa capa pictórica, suponemos que debe contar con una preparación.



*Figura 50- Detalle de las pérdidas de soporte del marco.*

Como parte del marco, se debe comentar el anclaje del cuadro. Se trata de un anclaje de hierro, de tres tornillos colocados de forma triangular, faltando el superior (Fig. 51).



*Figura 51.- Sistema de enganche del marco, se aprecia claramente su estado de oxidación y que le falta uno de los clavos.*

## 6. PROPUESTA DE ACTUACIÓN

### Criterios de intervención

Como en cualquier otra disciplina de trabajo, se necesitan una serie de normas, protocolos y criterios que determinen las formas de llevar a cabo un trabajo profesional. En el caso de la conservación-restauración, al tener que trabajar con piezas que constituyen parte de la historia y el arte de una sociedad, se debe tener muy claro cuáles son los límites de actuación, cuáles son los procedimientos, materiales y herramientas más respetuosos, etc. La conservación-restauración no es algo nuevo: desde el siglo XVII hay una idea de restauración, se “arreglan” obras de galerías y colecciones privadas. En el cambio hacia el siglo XVIII se actualizan los conceptos de intervención sobre las obras, uno de los conceptos más modernos que se instaura es la reversibilidad de las intervenciones, gracias al uso de la acuarela y el pastel.

Los criterios de actuación se van estableciendo a medida que pasa el tiempo y abarcan más campos, es decir, en la conservación-restauración se cuenta con técnicos de otros campos como son el campo científico, el campo histórico, el de la historia del arte, técnico medioambiental... Todos ellos aportan sus conocimientos para crean un ambiente acorde a las exigencias del conocimiento, documentación, análisis, estabilidad y conservación de una obra.

En el Proyecto Coremans, *Criterios de intervención en pintura de caballete* 2018, p. 35-39 se recogen los pasos a seguir a la hora de realizar una intervención:

1. Documentación relativa a la obra, autoría, procedencia e historial. Recopilar toda la información preexistente relacionada con la obra.
2. Examen general de la obra. Observar detalladamente la obra para localizar y registrar en imágenes todas las posibles alteraciones o daños que deban quedar registradas.
3. Documentación fotográfica. Registrar todas las alteraciones y observaciones para guardar registro del antes, durante, y después de la restauración.

4. Estudio técnico. Estudio material de la obra, está enfocado a el análisis y documentación de una obra a partir de herramientas técnicas como luces ultravioletas, microscopios, etc.
5. Diagnóstico. Se trata de la evaluación de los resultados organolépticos, técnicos, documentales... En él deben recogerse todos los datos recopilados.
6. Propuesta y ejecución de tratamientos. A partir del diagnóstico se presenta una propuesta de intervención.
7. Gestión de la documentación. Toda la información generada en todos los procesos, de estudio y de intervención, se registra para su localización y consulta.
8. Recomendaciones de conservación y control periódico de las obras. Además de proponer una intervención, también se debe adjuntar un protocolo de conservación.
9. Divulgación de los resultados. La divulgación de una obra no solo sirve para el particular/museo/iglesia, sino para futuras consultas documentales de ese patrimonio.

## **7. TRATAMIENTO DE INTERVENCIÓN ATENDIENDO A LOS ESTRATOS**

A continuación, se detalla la propuesta de intervención en base a los estratos que conforman la obra, comenzando por la sustentación de la obra y finalizando con su marco.

### **a) Tratamiento en el bastidor**

El bastidor no se presenta en mal estado, pero debe actuarse de manera preventiva aplicando permetrina para evitar el ataque xilófago.

Teniendo en cuenta el tamaño del lienzo, una vez este recupere su forma y se le añadan bandas perimetrales (se hablará de esta actuación más adelante), el tamaño que quedaría es demasiado grande para el bastidor actual con lo que, atendiendo a ese cambio de dimensiones, habría que estudiar si es necesario el cambio del bastidor por uno de mayores dimensiones.

### **b) Protección de la capa pictórica y sentado de color**

Las pinturas están constituidas por una gran variedad de materiales que se estructuran en capas o estratos. Cada material tiene su composición química y unas propiedades físicas determinadas y, por lo tanto, su propia manera de degradarse. Con el tiempo, los distintos estratos pueden empezar a disgregarse o pueden llegar a separarse entre ellos. “Se entiende entonces por consolidación la aplicación de productos adhesivos, ligantes, aglutinantes o cohesionadores de los materiales sin carga y de los pigmentos” (Calvo, 2002, p. 242).

El empapelado consiste en recubrir, totalmente en este caso, la capa pictórica del cuadro con papel japonés. Este procedimiento permite afianzar temporalmente la capa pictórica al mismo tiempo que la protege. La obra se clavetearía a un tablero antes de empapelar la capa pictórica para evitar posibles movimientos inadecuados.

Aunque el empapelado y el sentado a color son dos procedimientos diferentes, tienen en común el uso del papel japonés como protección de la capa pictórica, de ser

posible, una vez sentado el color, intentaría mantenerse ese empapelado y se retiraría una vez se fuera a comenzar los tratamientos sobre la capa pictórica.

El procedimiento para el sentado de color sobre un óleo es el uso de una cola animal, empapelado y espátula caliente.

Se prepara la cola diluyéndola, en la proporción según su consistencia, y se aplica sobre la obra y seguidamente se empapela con papel japonés. Se repetirá este proceso en toda la obra para procurarle una capa de protección, el empapelado. Una vez esté la obra cubierta con el papel (y la cola seca) se pasa la espátula caliente sobre el empapelado, colocando un papel siliconado entre la espátula y la pintura. La pintura, gracias al calor, vuelve a su lugar. Una vez se termina de usar la espátula se dejará un peso sobre la zona. El papel japonés se retira con agua templada e hisopos cuando la zona trabajada es pequeña, pero teniendo en cuenta el tamaño del cuadro, podría utilizarse una esponja que se humedecería levemente.

### **c) Tratamiento de deformaciones y tensado**

Resolver deformaciones en un lienzo es una operación muy delicada y bastante común en pinturas sobre lienzo. Esas deformaciones pueden ser tanto puntuales (por un golpe o tensión localizada, como pueden ser los clavos) o generalizada en toda la superficie del soporte, como es nuestro caso.

Para corregir la deformación del lienzo sería necesario retirar el lienzo del bastidor y corregir las deformaciones mediante humectación y pesos para corregir los abombamientos y devolver la tela a su estado liso original. Si la deformación fuera de menor importancia podría solucionarse mediante un tensado correcto y sin retirar el lienzo de su bastidor, pero al tratarse de una deformación generalizada y bastante acusada se recurriría a otros tratamientos.

La actuación con humedad es la fórmula más utilizada, ya sea por contacto de papeles secantes humedecidos, por pulverización o impregnación (...) y más recientemente con mesas de succión y cámaras de humedad, con

variantes de aplicación de peso, calor o succión en el momento que la tela ha adquirido la flexibilidad necesaria. (Calvo, 2002, p. 198).

Como se ha comentado, la obra, una vez recupere su forma, probablemente presentará unas algunos milímetros más debido a la tensión realizada.

#### **d) Tratamiento de roturas**

El tratamiento más común para los agujeros en el soporte ha sido el uso del parche en el reverso de un roto, a modo de refuerzo y un soporte sobre el que después de colocar un injerto con las mismas medidas que el agujero, se aplicaría el estuco y del que hablaremos posteriormente. El problema de estos parches es el tamaño de los mismos y la cantidad y tipo de adhesivo que se utilizaba.

Atendiendo al tamaño de los rotos, se eliminarían las deformaciones de la rotura y se repararían las pérdidas de soporte por medio puente de hilo, hechos con una tela similar a la original en su composición y en grosor o más fina para no añadir volumen.

Tras eso se volvería a clavetear al bastidor original, procurando la reutilización de los clavos originales si se encuentran en buen estado, en los orificios ya existentes aprovechando para sustituir los clavos que estén en mal estado por su oxidación <sup>6</sup> ya sea aplicándoles una pátina anti óxido o sustituyéndolos por clavos de acero inoxidable en los casos más extremos. Es aconsejable la aplicación de un material de protección del borde entre los clavos y la tela, puede ser una cinta de algodón, por ejemplo.

#### **e) Tratamiento de bandas perimetrales**

A la obra se le añadirían bandas perimetrales, estas son necesarios cuando “debe tensarse un cuadro con un margen de sujeción demasiado estrecho, cuando el margen de sujeción es inestable, o solo existe residualmente. Permiten ensanchar el margen de

---

<sup>6</sup> Debido al marco no se pudo comprobar el estado de los elementos metálicos, suponemos que están hechos de forja por ser los usuales es esa época.

sujeción de una obra y añadir un nuevo margen” (Könemann, 1998, 112). La tela debe corresponderse en estructura y tejido con la de la obra original.

#### **d) Tratamientos de limpieza**

El concepto de limpieza tiene tres significados. Se entiende por limpieza la eliminación de la suciedad superficial, del barniz y de los retoques o repintes. Su finalidad es:

1. Eliminar aquellos productos ajenos a la obra que son capaces de generar un daño en su estructura o impedir un proceso de intervención (barnices excesivamente gruesos y rígidos que crean tensiones en la capa pictórica, acumulaciones de polvo que retienen humedad y favorecen la proliferación de microorganismos, capas superficiales que impiden la penetración de adhesivos, etc.)

2. Recuperar el valor estético de la pintura, mediante la eliminación de aquellos materiales que impiden el reconocimiento formal de la imagen original (capas de recubrimiento envejecidas que alteran el color o repintes que cubren la capa pictórica o falsean el color original).

Este proceso debe estar fundamentado en un conocimiento exhaustivo de los materiales originales y añadidos, será deseable contar con los estudios físicos como estratigráficos en la medida de lo posible, contando siempre con la documentación existente y los estudios científicos realizados, tanto físicos (luz UV, reflectografía IR, RX) como químicos.

Siempre debe partir de la realización de pequeñas catas, en zonas de diferente color. La suciedad depositada sobre la superficie de la obra tiene diferentes orígenes y por consiguiente la composición de la misma puede variar en cada caso. Su efecto suele alterar negativamente la estética de la pintura al oscurecer los colores.

Antes de realizar la limpieza se debe conocer la técnica de ejecución de la pintura, el estado de conservación, la extensión, localización y composición de la obra para elaborar una propuesta basada en los criterios y sistemas de limpieza disponibles.

El uso de disolventes orgánicos es un método vigente para la limpieza de pintura debido al variado número de disolventes y combinaciones que pueden utilizarse, la eficacia de los mismos y ser el procedimiento más estudiado dentro de las investigaciones relacionadas con los sistemas de limpieza. Sin embargo, en la actualidad se están utilizando nuevos espesantes con los que gelificar los disolventes orgánicos de modo que puedan ser una vía cada vez más segura para la limpieza, mejorando tanto la acción superficial de los sistemas gelificados como el control de la permanencia de residuos en la capa pictórica después de la limpieza. Con el material activo gelificado se consigue un mayor control de la penetración para confinar la acción de los disolventes a la superficie de contacto entre el gel y la materia a eliminar, pero se debe tener en cuenta que el disolvente puede causar también el hinchamiento de la capa pictórica oleosa ya que, aunque los geles reducen el movimiento capilar de los disolventes, no se controla su penetración por difusión.

La limpieza no solo se aplica al anverso de un cuadro, sino que también debe realizar en el reverso. Según el caso deberán eliminarse irregularidades y la suciedad acumulada con el paso de los años. Entre las irregularidades se pueden encontrar defectos en el tejido, las costuras, nudos en la tela, etc. Según el tipo de suciedad que se encuentre en la parte posterior del cuadro, se realizará una limpieza en seco, con una brocha o gomas, por ejemplo, en este último caso deben hacerse pruebas para determinar si la goma deja residuos y controlar su micro abrasión.

#### **f) Tratamiento de estucado de lagunas**

Este proceso consiste en la adición de nuevos materiales en las lagunas de las capas de preparación y capa pictórica, con la intención de facilitar la correcta apreciación y comprensión de la obra para conseguir una continuidad en la lectura de la imagen. El propósito de este tratamiento es “restituir una parte perdida” (Calvo, 2002, p. 173) para mejorar el reconocimiento formal de la obra de arte, preservando así sus características estéticas y conceptuales.

Estas lagunas deben rellenarse mediante un estucado. Se entiende por estucado al relleno de la capa del cuadro deteriorada, se aplica en las lagunas como base para la reintegración y para nivelar las irregularidades. El estucado debe realizarse con el

máximo respeto a la pintura original, reintegrando exclusivamente lo necesario para la apreciación y comprensión de la imagen.

La elección del tipo de estuco debe adecuarse a la composición de cada obra a tratar. En el caso de la pintura antigua, se consideran adecuados los estucos elaborados con materiales similares a los originales, presentes en las preparaciones (yeso, creta y cola animal). El estuco que se usarían serían el compuesto por cola de conejo y sulfato cálcico ( $\text{CaSO}_4$ ). El estuco debe restablecer el nivel y la textura de la superficie, por lo que se recomienda la imitación de las texturas originales. Generalmente se recomienda aplicar una fina capa de barniz de retoque intermedio como capa aislante entre el original y la reintegración. “En restauración se emplea como barniz de protección en procesos de restauración de pintura de caballete, sobre todo en el caso de los óleos” (Muñoz Viñas, Osca Pons, Gironés Sarrió, 2014, p. 59).

#### **g) Tratamiento de reintegración cromática**

La reintegración nos permite devolver la continuidad a una pintura. Se realizará de forma objetiva, sin interpretar la intención del artista, ni falsear o modificar las características estéticas o conceptuales de la obra. Se ceñirá exclusivamente a la laguna, sin enmascarar u ocultar la capa pictórica original circundante, el tratamiento adecuado para cada laguna dependerá del tamaño, cantidad y contexto de las mismas. El tratamiento procurará reducir el impacto visual causado por la falta de capa pictórica, impidiendo que la pérdida interfiera con la imagen.

Las reintegraciones deben ser discernibles para el experto, pero quedar integradas sin que llamen la atención del espectador. La reintegración debe ser reversible mediante el uso de métodos físicos o mecánicos que no afecten a la pintura original. El aspecto de la reintegración cromática debe igualarse a la capa pictórica original en textura, color, transparencia y brillo. Para ello, los materiales elegidos deben ser compatibles con los del original en cuanto a su naturaleza y características ópticas. La elección de materiales debe tener en cuenta que estos, por su composición, no supongan un impedimento o interferencia en futuras investigaciones o análisis y en tratamientos posteriores de la obra y que sean compatibles con la misma-

La reintegración se debe realizar con un medio diferente y fácilmente reversible con respecto a la pintura original, se optaría en este caso por el uso de pigmentos al barniz, ya que imita el brillo y la textura de una pintura al óleo.

La técnica utilizada para reintegración cromática debe diferenciarse del original, pero al mismo tiempo integrarse, para ello se recurriría a técnicas como el *rigatino* o el puntillismo, como las técnicas más adecuadas. Tras el estucado se aplicaría una capa de barniz intermedio a brocha que ayuda a saturar los colores y además separa las intervenciones que puedan realizarse sobre la capa pictórica original (que deben ser mínimas y discernibles) sobre esa capa separadora de barniz, se aplicaría las acuarelas o pigmentos al barniz para realizar la reintegración cromática.

#### **h) Tratamiento de la capa de protección**

Entendemos como barniz una película incolora y transparente formada por una resina y un disolvente que suele aplicarse sobre la capa pictórica de un lienzo o una tabla como medida de protección o con una finalidad estética.

Los barnices sufren alteraciones en sus propiedades físico-químicas, se vuelven rígidos, quebradizos y en algunos casos insolubles. Sus alteraciones (amarilleamiento, pérdida de transparencia, craquelados, etc.) afectan a la apariencia de las capas inferiores y pueden llegar a impedir la percepción de matices importantes de la obra. (Villarquide, 2005, p. 527)

Debido a su degradación es difícil encontrar obras que conserven su barniz original puesto que, al desvirtuar, la obra se suele sustituir.

Desde el punto de vista estético el barnizado persigue la saturación de los colores, además de la protección de la pintura. Su objetivo como paso final de la conservación-restauración es el mismo, ya que el barniz, además de volver a saturar los colores tras la limpieza, actúa de barrera de protección de la capa pictórica subyacente, aislándola de agentes externos nocivos.

El barniz consta habitualmente de una resina y un disolvente, al que se pueden añadir estabilizantes para retrasar su envejecimiento como son los “antioxidantes,

productos que reaccionan con los radicales libres o con los peróxidos para evitar la oxidación, formando compuestos de mayor estabilidad” (Villarquide, 2005, p.537). Algunos ejemplos son “Irganox 565, 1093 y 1010® (añadidos al 1 o 2%). Fueron estudiados sobre todo para las resinas cetónicas y naturales” (Villarquide, 2005, p. 538)

“A la hora de elegir el disolvente más adecuado se debe seleccionar uno de baja polaridad y poco poder de penetración, velocidad de evaporación adecuada y máxima estabilidad” (Calvo, 2002, p. 253). También se debe tener en cuenta la seguridad y salud del conservador-restaurador, por lo que debe evitarse el uso de disolventes tradicionales por los de nueva generación.

*La coronación de Santa Anastasia* necesita una evidente limpieza de su barniz. “Lebrun afirmaba que la operación de limpieza es la que destruye más cuadros; es la más peligrosa por ser indiferentemente practicada por todo el mundo” (Villarquide, 2005, p. 514). La obra debe ser sometida a unos análisis de limpieza que determinen cuál es el método más adecuado para retirar el barniz. Así mismo, una vez terminada la intervención sobre la obra, ésta debe volver a barnizarse con barniz de origen natural o sintéticos de calidad contrastada.

#### **i) Tratamiento de recuperación del marco**

En el caso de la obra, el marco necesita de dos tipos de limpieza, una interna y una mecánica semanal que elimine la capa de polvo.

La limpieza interna se realizaría atendiendo a las galerías que presenta el marco en el reverso. Se haría una desinsectación sobre el marco, que mataría a los insectos, larvas y los huevos de los insectos. En los cuadros, la aplicación de insecticidas se inyecta a la máxima profundidad de los orificios por medio de una jeringuilla. La cantidad inyectada dependerá del alcance de la invasión. El insecticida utilizado sería la permetrina.

Se recuperarían las pérdidas de soporte del marco por medio del uso de pastas de madera; como se ha comentado, es posible que el marco presente una capa de imprimación con que se estucaría y la reintegración volumétrica y se reintegraría cromáticamente.

El segundo tipo de limpieza está directamente relacionado con el polvo. El polvo, con la humedad, puede crear patologías que afectarán a la estructura de la madera del marco y que, por contacto, pasarán al bastidor y de ahí al lienzo. Al realizar esa limpieza mecánica semanal que retire el polvo se evitará fácilmente una posible cadena de factores de deterioro. “Para la limpieza se utiliza un plumero, aire o un cepillo suave, nunca un paño porque puede levantar escamas en la pintura o se puede quedar enganchado” (Villarquide, 2005, p. 613).

Atendiendo a las galerías que presenta en la parte superior es necesario realizar una desinsectación y la aplicación de una permetrina como tratamiento tanto desinsectante como de conservación preventiva una vez erradicado el ataque biológico.

El anclaje que se encuentra en el marco también debe tratarse: retirarles el óxido y comprobar su estado. Si ese estado es malo y daña la madera se retirarán de la obra y se sustituirán por clavos de acero inoxidable.

En caso de que el estado del anclaje sea bueno, se les aplicará una capa de pátina antioxidante y se devolverán a su posición. Hay que tener en cuenta que falta uno de los clavos originales, de modo que, para garantizar que el anclaje no se doble, se parta o se debilite, hay que plantearse el añadir otro clavo, de acero inoxidable, que refuerce el anclaje del cuadro.

## 8. CRONOGRAMA DE TRABAJO

La intervención a realizar en la obra se regiría, aproximadamente, por el siguiente cronograma:

Mes	Día																															
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	
1	Orange	Green	Green			Red	Red	Red	Yellow	Blue			Blue	Blue	Orange	Pink																
2	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
3	Orange	Yellow	Yellow	Green	Yellow	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	Blue	
4	Green	Green	Green	Yellow																												

Fotografía	Protección y sentado de color	Corrección deformaciones	Restauración de textil	Limpieza capa pictórica
Estucado	Barnizado intermedio	Reintegración cromática	Barnizado	Marco
Informe				

### a) Exposición y acondicionamiento

El trabajo del conservador-restaurador no se limita a la intervención física de una obra, sino también en la adecuación del espacio en el que es obre se va a exponer, en este caso, de forma permanente. “En los últimos años se está haciendo especial hincapié en la importancia de la prevención como medio para la conservación de los bienes culturales” (Calvo, 2002, p. 159).

La conservación preventiva se ocupa de problemas muy complejos. Al principio se identificaba con el estudio del medio ambiente en museo. (...) En la actualidad, el campo se ha ampliado abarcando a todos los agentes que tienen alguna influencia sobre la supervivencia de los objetos. (García Fernández, 1999, p. 33)

Dentro de un concepto más amplio de conservación se consideran también todas las medidas legales que se dispongan para proteger el Patrimonio (...) el conocimiento de los materiales constitutivos y la forma en la que han sido usados, conocimiento de los factores potenciales de alteración y cómo se manifiestan. (Calvo, 2002, p. 160)

Atendiendo a que el espacio en el que se encuentra *La coronación de Santa Anastasia* no es un espacio museístico, se tendrá que llegar a un término medio entre los criterios de la conservación preventiva y la iglesia. El estado del edificio puede afectar a la conservación de los bienes que alberga. Influye su antigüedad, el uso que se da a ese edificio (en este caso al ser una iglesia hay que tener en cuenta los eventos litúrgicos o no que se celebran en ella), los materiales con los que está construido y/o reformado, según Bermúdez Sánchez (2020).

San Cristóbal de La Laguna presenta una climatología bastante húmeda (Fig. 55), por ello se recomienda un seguimiento control de la humedad, y la temperatura, por medio de un datalogger tanto dentro como fuera de la iglesia para conocer los cambios de dichos parámetros y tener un conocimiento específico de los cambios que sufre el espacio en el que se encuentra la obra. Para llevar a cabo una acción real dentro de la iglesia, se recomienda ubicar deshumidificadores, en lugares discretos que permitan tener un control de la humedad dentro de la iglesia. Esta medida es una necesidad imperante ya que,

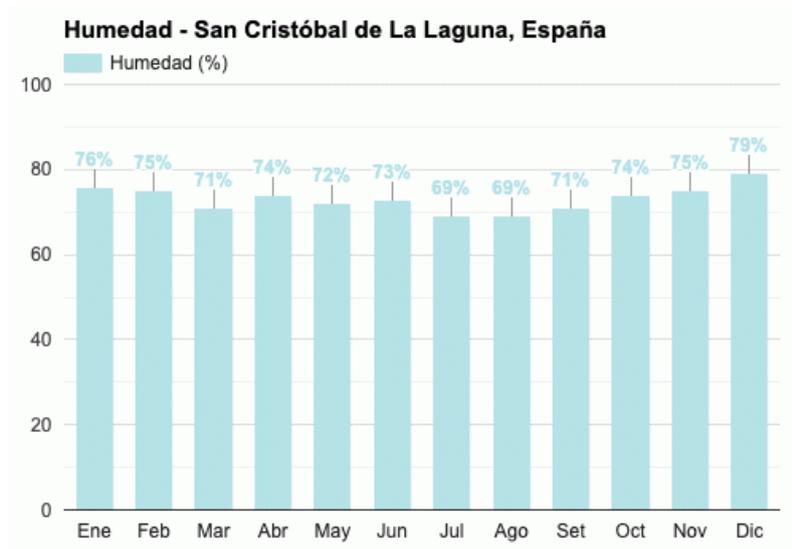


Figura 53.- Gráfica de la humedad media en San Cristóbal de La Laguna.

como hemos comentado, San Cristóbal de La Laguna presenta una humedad anual alta

En este caso, la obra se encuentra expuesta a un entorno con una “humedad de más del 70%” (Weather Atlas (2002-2019)), con lo cual podemos achacar parte del destensado de la obra a este factor de deterioro.

La humedad es uno de los agentes que en mayor medida afecta a casi todos los materiales, sobre todos los higroscópico, que son capaces de absorber o ceder humedad para equilibrarse con el medio ambiente. Este efecto provoca continuos movimientos de aumento y disminución de volumen que hace que lo materiales se debiliten. Si los cambios son bruscos, proliferarán las deformaciones y agrietamientos.

Otro factor a tener en cuenta es la temperatura, ya que por sí sola puede afectar a los materiales, sobre todo si no es constante. Los cambios de temperatura pueden ocasionar variaciones en el volumen de los materiales que se dilatan y se contraen, ocasionando los mismos efectos que la humedad en los materiales higroscópicos.

Tanto la temperatura como la humedad afectan al aire que rodea a una obra:

La capacidad del aire para alcanzar su saturación varía con la temperatura. El aire frío se contrae alcanzando más rápidamente su saturación, mientras que el aire caliente se expande admitiendo mayor cantidad de vapor de agua. Esta propiedad hace que la humedad relativa aumente cuando la temperatura baja y que disminuya cuando la temperatura se eleva. Por tanto, si se puede controlar la temperatura será más fácil controlar la humedad relativa. (García Fernández, 1999, p. 88)

Esta unión de temperatura/humedad/aire varía durante el día, la noche y a lo largo de las estaciones, esto se ve acentuado por la climatología concreta de San Cristóbal de La Laguna.

Estas fluctuaciones pueden ser bruscas, resultando muy perjudiciales para los objetos de origen orgánico. Para ello se propone realizar chequeos mensuales del estado del soporte. Entendiendo que no se puede hacer un control total de la temperatura de la iglesia, se sustituirá por un control periódico que permita solucionar las deformaciones

que pudiesen hallarse. En caso de que las deformaciones fueran reiteradas, habría que plantearse un control de temperatura activo dentro de la iglesia.

La obra está colgada en un muro que tiene orientación suroeste (Fig. 54), hacia la Plaza Doctor Olivera. Se debe tener en cuenta esta orientación para hablar de la humedad/temperatura que recibe el muro.



Fig. 54 Localización de la obra en la iglesia.

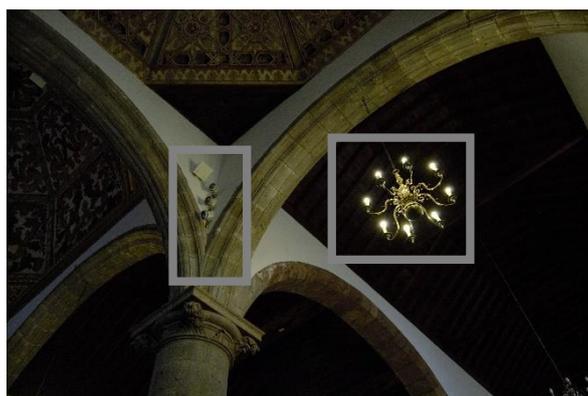
Atendiendo a esto, vez limpio el reverso de la obra aplicará una capa protectora indirecta, no se adhiere al lienzo. Teniendo en cuenta que el muro en el que se encuentra la obra, por su orientación, no recibe grandes una humedad muy alta, se optaría por la protección indirecta que “protege de la humedad además del calor, del frío, de los efectos mecánicos y de la vibración” (Könemann, 1999, p. 113). Para ello se utilizaría un soporte rígido de polipropileno o un tejido-no tejido.

El cuadro se localiza, dentro de la iglesia a los pies de la misma, junto al Retablo del Señor preso (Fig. 55). Atendiendo a su lugar de exposición, vemos que la única ventana que presenta se trata de una vidriera cerca de la obra, que no se abre en ningún momento, y que no presenta ninguna puerta cerca lo cual evita la polución industrial y la llegada de luz directa, dos factores ambientales importantes en el deterioro de una obra.



*Figura 55.- Localización del cuadro dentro de la iglesia.*

La obra no está iluminada de manera individual, sino que se ilumina todo el espacio en el que se encuentra con dos sistemas lumínicos diferentes (Fig. 56).



*Figura 56.- Detalle de las fuentes de iluminación del cuadro.*

Es recomendable alejar los bienes y enseres de la luz natural ya que siempre contienen radiación ultravioleta. Es preferible recurrir a la iluminación artificial, donde es posible escoger fuentes de luz que no emitan este tipo de radiación, por ejemplo, las luces LED. Hay unas directrices que se deben tener en cuenta a la hora de diseñar los sistemas de iluminación:

1. “El objeto debe ser visible a la hora de ser expuesto.
2. El museo (en este caso la iglesia) debe conocer la sensibilidad a la luz de cada objeto o grupo de objetos con la mayor precisión posible” (García Fernández, 1999, p. 145). “En el caso de los objetos moderadamente sensibles como las pinturas al óleo, la

iluminación más alta recomendable es de 150 a 200 luxes” (García Fernández, 1999, p. 227).

El acondicionamiento lumínico de la obra debe ser cuidadoso, la fuente de luz elegida, el nivel de iluminación y el número de horas de exposición a lo largo del año no deben suponer riesgo de deterioro alguno para la pieza. Deben posibilitar que quienes las observen, ya sean visitantes o feligreses tengan una buena percepción de la forma, detalles y colores del cuadro. Para que esto se cumpla lo recomendado para exposición lumínica constante es:

1. Usar una lámpara libre de espectrales dañinos asociados a la luz (UV, IR) “que no inciden en el proceso de la visión” (García Fernández, 1999, p. 173).

2. “No sobrepasar los niveles de iluminación recomendables por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), para un objeto de sensibilidad media como es la pintura al óleo, el máximo recomendable es de 150 luxes” (García Fernández, 1999, p. 226). La iluminación dentro de un edificio histórico debe resolverse de forma que exista un equilibrio entre la luz, el objeto y el observador y dicho edificio. La luz no sólo es necesaria para ver las obras de arte, sino que debe ayudar a percibir las máximas posibilidades de la obra al contemplarla.

Con respecto a la polución: el polvo, además de depositarse en los materiales y ensuciarlos, es altamente higroscópico, pudiendo ser fuente de la atracción de humedad, lo que a su vez puede influir en la proliferación de ataques biológicos.

Hay que tener en cuenta la calidad del aire que rodea a la obra, “dentro de un museo esa calidad está representada por la suma total de los contaminantes procedentes del exterior más los generados en el interior (...) menos la suma de todos los contaminantes eliminados por la aplicación de procesos de extracción” (García Fernández, 1999, p. 235). Estos parámetros de calidad del aire no se aplican al espacio de la iglesia, ya que tendríamos que contar con otros factores como velas, flores, inciensos... y tener en cuenta que no se restan los contaminantes que retiran aparatos como humidificadores, controles de temperatura, controles de humedad...

## 7.2. Seguimiento y control

El seguimiento y control de una obra forma parte del proceso de conservación-restauración, concretamente, la rama de la conservación preventiva. Esta rama se encarga de identificar las amenazas para una colección o bien culturales y de controlar los riesgos de deterioro del entorno en el que se encuentran para evitar que esos deterioros vuelvan a manifestarse. La aplicación de la conservación preventiva se aplica en el entorno de una obra o colección evitando la reparación de daños, de manera indirecta, en la obra.

El seguimiento y control para debe ser periódico y no solo de la obra en sí misma sino de los elementos que la rodean: sistemas de ventilación, iluminación, extinción de incendios, etc., deben ser revisados periódicamente para asegurar su correcto funcionamiento. “La seguridad de una obra tiene que diseñarse individualmente adaptándose a sus necesidades específicas” (García Fernández, 1999, p. 322)

Las cuestiones sobre seguridad deben ser consideradas en el proceso de diseño para una obra, (...) Entre las consideraciones deben satisfacer las necesidades de seguridad están aquellas que afectan al control de acceso, la detección de intrusos, la detección de incendios y la capacidad de responder a las distintas circunstancias. (García Fernández, 1999, p. 322)

El seguimiento no profesional de la obra puede ser diario pero la realidad es que se necesita de un control profesional que garantice su estabilidad. Para ello es recomendable un control anual por personal de conservación-restauración, este personal llevará a cabo pequeños informes que registren la evolución de la obra y se detecten patologías si éstas surgen. Un control periódico facilitará la detección y el tratamiento de un deterioro antes de que éste resulte más dañino.

Es fácil llevar un control diario no profesional de la obra, ya que el acceso a la misma es muy fácil, pero se deben tener en cuenta el resto de elementos que se encuentran a su alrededor. Para evitar sorpresas que resulten en accidentes mayores, se recomienda un control bimestral o trimestral. “En el caso de filtros de los sistemas de

climatización lo recomendados es revisarlos y cambiarlos cada cuatro años” (González de Ubieta, 2007, p. 185).

**c) Propuesta económica**

**i) Recursos humanos y materiales**

Para la intervención de esta obra será necesario emplear varios productos propios de la conservación y restauración. Esto quiere decir, que el presupuesto de material necesario será por tanteo y aproximado, dado que dependerá de las necesidades de la obra.

**7.3.2. Resumen económico**

En este proyecto se realiza un presupuesto por tanteo, es decir, se trata de una propuesta aproximada, ya que, como mencionado anteriormente se desconocen las cantidades concretas de los materiales de intervención específicos para esta obra. Hay que tener en cuenta que Canarias tiene un difícil acceso a los materiales específico del campo, esto hace que se incremente el precio de adquisición de los materiales:

**Coste de la mano de obra:** Días laborables en un año (restando vacaciones, sábados, domingos y festivos): 233 a 8 horas de trabajo diarias, da como resultado  $=233 * 8 = 1.864$  **horas de trabajo anual.**

Pensando en un sueldo de 2000 €, hay que tener en cuenta la cotización de autónomos a la Seguridad Social: 286,15 €.

Esto se suma al sueldo y se multiplica por los 12 meses del año =  $2.286,15 \times 12 = 27.433,8$  €. El coste generado por el trabajador en un año se divide por el tiempo trabajado  $27.433,8 / 1.864$  (en horas, durante un año) **14,17 €/hora.**

% de la superficie del cuadro	Fase de intervención	Producto	Unidades	Material Inventariable	Material Fungible	TOTAL
100%	Análisis de laboratorio	Estratigrafías: microscopía electrónica de pigmentos 2 muestras	2	150,00 €		
		Microscopía óptica: identificación de madera (marco/ bastidor)	2	150,00 €		
	Bastidor nuevo	Bastidor a medida	1		120,00 €	
	Fotografías	Cámara fotográfica	1	40,00 €		
		Lámparas ultravioleta		1,90 €		
Focos			6,90 €			
Microscopio			0,52 €			
Corrección de deformaciones						
100%	Sentado de color	Papel japonés	2 m cuadrados		20,00 €	
		Cola conejo	1 kilo		20,81 €	
		Melinex®	1 metro cuadrado	2,57 €		
		Espátula eléctrica	1	59,23 €		
		Papel siliconado	1 metro cuadrado	2,93 €		
25%	Restauración soporte textil	Tela para parches	0,5 metros	10,00 €		
		Adhesivo (BEVA®)	0,5 L	1,76 €		
		Tela bandas perimetrales	2 metros cuadrados	20,00 €		
100%	Limpieza capa pictórica	Bisturí	2	12,00 €		
		Test de Cremonesi	-	1,76 €		
		Gel y Disolventes	-			
		Algodón	2 metros	1,05 €		

20%	Estucado	Hisopos de algodón	50		3,81 €	
		Sulfato cálcico	1 kilo		1,67 €	
		Lijas	varias		1,89 €	
		Agua desionizada	1 litro		6,55 €	
		Pincel	1	2,90 €		
20%	Reintegración cromática	Cola de conejo	-	10,45 €		
		Acuarela	1	9,09 €		
		Pigmentos	-		10,27 €	
		Barniz de retoque	1 litro	1,77 €		
		White Spirit	1 litro	2,44 €		
100%	Barnizado	Pincel	1		12,43 €	
		Barniz dammar	1 litro	1,50 €		
		Tolueno	1 litro	4,56 €		
15%	Marco	Brochas	1			
		Pasta	varias			
		Permetrina	1 L		9,99	
		Lignina	1 litro			
		Agua	-			
		Lija	-			
MARGEN DE IMPREVISTOS / CALCULOS POR HACER		Seguro del taller, seguro de transporte, transportista, etc..				
<b>TOTAL</b>				<b>493,33 €</b>	<b>207,42 €</b>	<b>700,75 €</b>

Fase	TRABAJADOR	HORAS	PRECIO/HORA	TOTAL
Fotografía	1	20	14,70 €	294,00 €
Protección/empapelado	1	8	14,70 €	117,60 €
Sentado de color	1	8	14,70 €	117,60 €
Corrección de deformaciones	1	20	14,70 €	294,00 €
Restauración soporte textil	1	24	14,70 €	352,80 €
Limpieza capa pictórica	1	160	14,70 €	2.352,00 €
Estucado	1	16	14,70 €	235,20 €
Barnizado intermedio	1	1	14,70 €	14,70 €
Reintegración cromática	1	100	14,70 €	1.470,00 €
Barnizado	1	1	14,70 €	14,70 €
Marco	1	32	14,70 €	470,40 €
Informes	1	80	14,70 €	1.176,00 €
Cuota autónomo	1	4	286,15 €	1.144,60 €
TOTAL MANO DE OBRA				7.759,60 €
IRPF				1.163,94 €
TOTAL MATERIAL				700,75 €
TOTAL IGIC				690,90 €
<b>TOTAL</b>				<b>9.624,29 €</b>

#### **7.4. Planificación del trabajo**

Se realizarían todas las intervenciones en un taller de conservación-restauración por un profesional de la conservación-restauración. Las pruebas químicas y de pintura, serán realizadas con la misma especialización en obras de arte. Para la parte histórico-artística de la pieza se recurrirá a profesionales del campo de la Historia del Arte.

## 8) CONCLUSIONES

El estudio sobre *La coronación de Santa Anastasia* pone de relieve una serie de conclusiones que se exponen a continuación:

La temática de la obra es de carácter sacro y, por lo tanto, persigue un objetivo didáctico y moral acorde con los ideales de la Iglesia católica. A partir de la singularidad de la iconografía de Santa Anastasia se ha dado a conocer los orígenes de su historia a partir de las diferentes fuentes.

La iconografía singular ha permitido aportar nueva información sobre el tema de la obra tanto a la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción en La Laguna como al Obispado de Tenerife, a los que se ha remitido este trabajo tras su redacción.

La obra evidencia que el autor, aunque de intenta imitar a autores de primera fila como Quintana, presenta una calidad de tercera fila del oficio ya que las figuras tienden a ser planas, ingenuas y carentes de perspectiva. Esto último se aprecia sobre todo en la escena del martirio de Santa Anastasia.

La riqueza iconográfica contrasta con la calidad de la pintura, pues se trata de una santa inusual en el Archipiélago, lo cual crea interés sobre su origen: encargo, pintura como exvoto o devoción por una santa fuertemente vinculada a la resurrección.

Existe un desconocimiento generalizado por parte de la población sobre las obras de arte localizadas en la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, lo cual no solo afecta negativamente a las pinturas -dado que, si no se conocen, no pueden apreciarse-, sino a la propia identidad cultural e histórica de dicha iglesia y las obras que allí se encuentran.

El desconocimiento de nuestro patrimonio no beneficia en nada ni a la iglesia ni al turismo cultural. En el momento de la redacción de este trabajo, se comercializa un bono de espacios culturales para visitantes de fuera de la isla, pero no hay un guía de Historia del Arte que, respetando los horarios litúrgicos, haga un recorrido que ponga de manifiesto la cantidad y calidad de obras que tiene el patrimonio isleño. Si se realizaran

este tipo de recorridos se pondrían dar a conocer obras e impulsar su conservación y restauración.

El presupuesto es un plan de operaciones y recursos de una empresa, que se formula para lograr en un periodo aproximado los objetivos propuestos y se expresa en términos económicos. Al llevar a cabo el desarrollo de un presupuesto se trabaja no solo el cálculo de cifras sino el desarrollo integral de cada actividad justificando el gasto y teniendo en cuenta el difícil acceso que tiene Canarias a los productos y materiales específicos de conservación y restauración.

El presupuesto debe ser objeto de adaptación constante, siendo un medio de evaluación ya que proporciona las pautas de cada fase de trabajo, así como señalando el coste tanto de la mano de obra como el gasto de los materiales usados en cada fase. Hay que indicar la importancia de un estudio material exhaustivo para acertar en el presupuesto de restauración. Además, somos conscientes que, hasta la intervención real sobre la obra, existen parámetros que son difíciles de control puesto que cada obra es única y como tal, su comportamiento nunca puede deducirse sin darle margen de error.

Podemos concluir que el presupuesto es la base primordial para planificar las necesidades ya sea en material, necesidades de mano de obra, los costos de proveedores, etc. de una obra a la hora de poner en valor el coste del trabajo de un profesional del campo, desde los estudios preliminares hasta la entrega de la obra y el informe una vez todos los procesos están finalizados.

Con este trabajo se podría ahondar en esta obra en otro tipo de investigaciones que puedan explorar más ampliamente el origen de la obra. Y sobre todo se podría poner en valor el rescate de *La coronación de Santa Anastasia* y que así tenga la importancia que merece.

## 9) ANEXO

A la hora de buscar información sobre el origen de *La coronación de Santa Anastasia*, se acudió al Archivo Histórico Diocesano de Tenerife en el que se consultaron los siguientes documentos a partir de su catalogación como obra del siglo XVIII y la posibilidad de que se hubiese registrado la obra en inventarios del siglo XIX:

Cuentas de la fábrica de la parroquia 1713-1720

Libro de testamentos

Inventario de fábrica, documentos del 7 a 17

7 Inventario de alhajas autos, documentos y otros correspondientes a la fábrica, 1830

8 Inventario de los documentos que estaban en casa del mayordomo de fábrica y se entregan al nuevo 1837

9 Inventarios de cada una de las cofradías y hermandades de la parroquia 1844 (+ contiene 1794-1840)

10 Acta del inventario realizado en la casa de Francisco Montemayor y Roo 1844

11 3 inventarios de la fábrica parroquial 1852

12 Inventario de la documentación parroquial 1885

13 Inventario de documentos y enseres de la parroquia marzo 1885-octubre 1886

14 Inventario de documentos y libros de la mayordomía de la fábrica parroquial 1887

15 Inventario de documentos referidos a la mayordomía de la fábrica parroquial 1887

16 Inventario de alhajas y enseres pertenecientes al Niño Jesús 1886

17 Inventario de la ata, alhajas, ternos y ornamentos de La Concepción (sin fecha)

En dichos documentos no se registraba la donación, encargo o traslado de la obra de una iglesia a otra, a raíz de esta idea se consultaron los inventarios de otras obras, iglesias y casas particulares, también sin éxito.

Como comentábamos al principio, la documentación fotográfica de la obra se realizó dentro de la iglesia ante la imposibilidad de trasladar la obra al Taller de Conservación-restauración de la Universidad de La Laguna. Para realizar dicha sesión me puse en contacto con el Obispado de Tenerife que me concedió el siguiente permiso.

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

Por el presente concedemos autorización a Dña Miriam Martín Tavío, alumna del Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de La Laguna, para que pueda descolgar y fotografiar el cuadro "La coronación de Santa Anastasia", que se encuentra en la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, con motivo del trabajo de investigación de final de grado.

Se deberá contar, en todo momento, con el consentimiento del párroco, con quién ha de fijarse previamente día, hora y atenerse a sus condiciones.

La Diócesis de Tenerife accede a esta petición exclusivamente para el fin con que se solicita, reservándose el derecho de propiedad. Hágase constar la colaboración del Obispado de Tenerife y entréguese dos copias en la Secretaría General.

Dado en San Cristóbal de La Laguna, a 4 de marzo de 2020



Victor Manuel Álvarez Torres  
Vicario General

Por mandato de su Ilma. Rvdma.

Gladys Rodríguez Hernández  
Vicescanciller - Vicesecretaria



La sesión fotográfica se realizó el miércoles, 24 de junio de 2020

## REFERENCIAS PRODUCTOS

Acuarelas: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pigmentos-y-pintura/3275-acuarelas-winsor-newton-caja.html>

Agua desionizada: <https://shop-espana.ctseurope.com/226-agua-desmineralizada>

Barniz dammar: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/barnices-y-medios/505-barniz-damar-spray-400-ml-wn.html?search\\_query=barniz+dammar&results=50](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/barnices-y-medios/505-barniz-damar-spray-400-ml-wn.html?search_query=barniz+dammar&results=50)

Barniz de retoque: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/barnices-y-medios/2147-barniz-de-retoque-superfino-lefranc-bourgeois.html>

Beva: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/adhesivos/1585-beva-original-formula-d-8-s.html>

Bisturi: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/equipos-de-laboratorio/1866-cuchillas-bisturi.html?search\\_query=bisturi&results=3](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/equipos-de-laboratorio/1866-cuchillas-bisturi.html?search_query=bisturi&results=3)

Brocha: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pinceles-y-brochas/2085-brochas-japonesas.html>

Cola de conejo: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/adhesivos/934-cola-de-conejo.html>

Espátula caliente:

[https://www.productosdeconservacion.com/eshop/herramientas/830-espatula-caliente-pc.html?search\\_query=espatula+caliente&results=28](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/herramientas/830-espatula-caliente-pc.html?search_query=espatula+caliente&results=28)

Lámparas ultravioleta: <https://www.amazon.es/Eleganted-Ultravioleta-Enchufe-Halloween->

[Illuminaci%C3%B3n/dp/B07W6KKNLV/ref=sr\\_1\\_35?\\_mk\\_es\\_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=WCCD9PQB2G2F&dchild=1&keywords=lamparas+ultravioleta&qid=1594672682&srefix=lamparas+ultravioleta%2Caps%2C237&sr=8-35](https://www.amazon.es/Eleganted-Ultravioleta-Enchufe-Halloween-Illuminaci%C3%B3n/dp/B07W6KKNLV/ref=sr_1_35?_mk_es_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=WCCD9PQB2G2F&dchild=1&keywords=lamparas+ultravioleta&qid=1594672682&srefix=lamparas+ultravioleta%2Caps%2C237&sr=8-35)

Lijas: <https://www.leroymerlin.es/fp/13238134/papel-de-lija-nespoli-con-grano-de>

Lino para parches y bandas perimetrales: [https://www.ebay.es/b/Telas-y-tejidos-por-metros-100-lino-para-costura-y-merceria/28162/bn\\_85108389](https://www.ebay.es/b/Telas-y-tejidos-por-metros-100-lino-para-costura-y-merceria/28162/bn_85108389)

Microscopio USB: [https://www.amazon.es/FHJZXDGHNXFGH-microscopio-Digital-Compatible-Android/dp/B08CRFJ1PS/ref=sr\\_1\\_38?\\_mk\\_es\\_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=microscopio+usb&qid=1594672958&sr=8-38](https://www.amazon.es/FHJZXDGHNXFGH-microscopio-Digital-Compatible-Android/dp/B08CRFJ1PS/ref=sr_1_38?_mk_es_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=microscopio+usb&qid=1594672958&sr=8-38)

Melinex: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/2378-mylar-melinex-siliconado.html>

Permetrina: <https://www.leroymerlin.es/fp/15923453/tratamiento-de-la-madera-xylazel-de-0-2l>

Pigmentos: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pigmentos-y-pintura/1299-pigmentos-kremer.html?search\\_query=pigmentos&results=43](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pigmentos-y-pintura/1299-pigmentos-kremer.html?search_query=pigmentos&results=43)

Pincel: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pinceles-y-brochas/1987-pinceles-para-retocar-serie-7-winsor-y-newton.html>

Pincel de reintegración: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/pinceles-y-brochas/1960-pinceles-para-retocar-serie-7-winsor-y-newton.html>

Papel japonés: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/2019-papeles-japoneses.html>

Papel siliconado: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/3126-reemay.html?search\\_query=papel+siliconado&results=107](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/papel/3126-reemay.html?search_query=papel+siliconado&results=107)

Sulfato cálcico: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/moldes-masillas-y-yeso/568-yeso-mate.html?search\\_query=sulfato+calcico&results=7](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/moldes-masillas-y-yeso/568-yeso-mate.html?search_query=sulfato+calcico&results=7)

Set de focos: [https://www.amazon.es/ESDDI-Softbox-Fotografia-Iluminacion-Portatil/dp/B01EFBCGFQ/ref=sr\\_1\\_1\\_sspa?\\_mk\\_es\\_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=focos&qid=1594672619&sr=8-1-spons&psc=1&spLa=ZW5jcnlwdGVkUXVhbGlmaWVyPUEzSjc1TTVUTFO4MVpDJmVuY3J5cHRlZElkPUEwMzgyMTMyMUg0UkVQRDhWVjUwRyZlbnNyeXB0ZWRBZ](https://www.amazon.es/ESDDI-Softbox-Fotografia-Iluminacion-Portatil/dp/B01EFBCGFQ/ref=sr_1_1_sspa?_mk_es_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=focos&qid=1594672619&sr=8-1-spons&psc=1&spLa=ZW5jcnlwdGVkUXVhbGlmaWVyPUEzSjc1TTVUTFO4MVpDJmVuY3J5cHRlZElkPUEwMzgyMTMyMUg0UkVQRDhWVjUwRyZlbnNyeXB0ZWRBZ)

Miriam Martín Tavío

*La coronación de Santa Anastasia en la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción La Laguna. Estudio iconográfico y proyecto de intervención*

---

[ElkPUEwODY0NDI3MzRTNUZNUDFPRlk5NSZ3aWRnZXROYW1lPXNwX2F0ZiZhY3Rpb249Y2xpY2tSZWRpcmVjdCZkb05vdExvZ0NsaWNrPXRydWU=](#)

Tolueno: [https://www.productosdeconservacion.com/eshop/disolventes/2778-tolueno-prs-litro.html?search\\_query=tolueno&results=17](https://www.productosdeconservacion.com/eshop/disolventes/2778-tolueno-prs-litro.html?search_query=tolueno&results=17)

White Spirit: <https://www.productosdeconservacion.com/eshop/disolventes/2785-white-spirit-wn-litro.html>

## 10) GUÍA DE IMÁGENES E ILUSTRACIONES

1. *Icono ortodoxo de Santa Anastasia. Monasterio de Santa Anastasia en Calcídica, Grecia.* Imagen obtenida de: <https://www.moniagiasanastasias.gr/αγιοι-μονης/αγια-αναστασια>

2. *Icono ortodoxo de Santa Anastasia. Monasterio de Santa Anastasia en Calcídica, Grecia.* Imagen obtenida de: <https://orthodoxia.online/εκκλησια/ιερά-μονή-αγίας-αναστασίας-της-φαρμακ/>

3. *Icono ortodoxo de Santa Anastasia de Sirmio. Siglo XV. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo.* Imagen obtenida de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anastasia\\_de\\_Sirmio](https://es.wikipedia.org/wiki/Anastasia_de_Sirmio)

4. *Santa Anastasia con la palma del martirio y un libro. Libro de Horas. Lieja; h. 1250-1300.* Imagen obtenida de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anastasia\\_de\\_Sirmio](https://es.wikipedia.org/wiki/Anastasia_de_Sirmio)

5. *Retablo cerámico de la ermita de Santa Anastasia y Santa Basilisa.* Imagen obtenida de: <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2013/05/gozos-las-santas-martires-basilisa-y.html>

6. *Vidriera de Santa Anastasia (izq.) y Santa Basilisa (dcha.), Seo de Játiva. Valencia.* Imágenes obtenidas de: <http://seudexativa.org/vidrieras>

7. *Retablo cerámico de la Casa Artigues, siglo XVIII, Játiva.* Imagen obtenida de: <http://www.ceramologia.org/archivo.asp?tema=1>

8. *Urna de reliquias de Santa Anastasia. 1998.* Imagen obtenida de: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/foto/mu-12465/>

9. *Relicario de Santa Anastasia en la Iglesia parroquial de Sainte-Trinité, Brielles, Francia.* Imagen obtenida de: <http://patrimoine.bzh/gertrude-diffusion/dossier/statue-sainte-anastasie-dans-une-chasse-reliquaire/4a794c19-0e36-4d3f-867a-0896ad44729b#historique>

10. *Escultura de Santa Anastasia, Francesco Aprile y Ercole Ferrata. Se encuentra bajo el altar de la Basílica de Santa Anastasia en Roma.* Imagen obtenida de: <https://www.romeartlover.it/Vasi55.htm>

11. *Imagen de Santa Anastasia de Motta Sant'Anastasia en las fiestas patronales.* Imagen obtenida de: <https://www.lasiciliainrete.it/heritageimmateriale/listing/festa-santa-anastasia>

12. *Busto de Santa Anastasia en la Basílica de Santa María Novella, Italia. Finales del siglo XV. Matteo Civitali.* Imagen obtenida de: <https://www.smn.it/it/magazine/il-tesoro-di-santa-maria-novella/>

13. *Reliquias de Santa Anastasia y otros santos en el monasterio de Santa Anastasia en Vasilika, Grecia.* Imagen obtenida de: <https://infortodoxa.com/2015/05/29/las-reliquias-de-la-gran-martir-anastasia-robadas-hace-tres-anos-aun-no-han-sido-encontradas/>

14. *Detalle del velo de la santa, ribeteado en rojo y negro. \**

15. *Conjunto de Joyería de Santa Anastasia. \**

16. *Detalle de la diadema de perlas y el triángulo rematado en oro. \**

17. *Detalle del collar y pendientes de perlas. \**

18. *Detalle del ángel coronando a la Santa. \**

19. *Detalle de las ruinas del paisaje del lado derecho del cuadro. \**

20. *Detalle del martirio de la Santa. \**

21. *Sesión fotográfica, fotografías generales. \**

22. *Sesión fotográfica, anverso. \**

23. *Sesión fotográfica, reverso. \**

24. *Sesión fotográfica de La coronación de Santa Anastasia. \**

25. *Sesión fotográfica con microscopio digital portátil. \**

26. *Sesión de microfotografía, presencia de detritus. \**

27. *Detalle de una de las perlas del conjunto de joyería de la cabeza de la Santa. \**

28. *Sesión de análisis macro, lupa binocular. \**

29. *Sesión de estudio macroscópico, lupa cuenta hilos. \**

30. *Sesión de fotografía general con luz UV, durante la preparación de la exposición. \**

31. *Sesión fotográfica con luz UV. Detalle de Santa Anastasia. \**

32. *Detalle de la esquina superior izquierda del bastidor. \**

33. *Detalle de las galerías del marco, que podrían indicar la presencia de xilófagos que podrían afectar al bastidor. \**

34. *Detalle del soporte en el que se aprecia la unión del lienzo. \**

35. *Esquema de la formación del ligamento de tafetán.* Imagen obtenida de: <http://glosario.ldr.webs.upv.es/postout/20/ligamento>

36. *Detalle de la trama de la trama del paño principal donde se aprecia el ligamento .\**

37. *Microfotografía del paño principal.* De la autora.

38. *Microfotografía del paño lateral en el que se aprecia la apertura de la trama. \**

39. *Unión de los dos paños. \**

40. *Trasera del cuadro en el que se aprecia la unión de los paños. \**

41. *Representación gráfica de la unión de los paños de la coronación de Santa Anastasia.*

Imagen obtenida de: Villarquide, A. (2004) *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales.* Murcia: Editorial Nerea. Pág. 131.

42. *Localización de las lagunas. \**

43. *Detalle de la unión de las telas del lienzo. A la derecha, se aprecia la apertura de la trama de la parte exterior del lienzo. \**

44. *Fotografía con luz rasante, anverso (izq.) y reverso (dcha.). \**

45. *Localización de las algunas que recorren todo el lateral derecho. \**

46. *Localización de las lagunas en la cara de la Santa y bajo el brazo del ángel. \**

47. *Detalle de las pérdidas de policromía en la parte central del cuadro y las pérdidas ocasionadas por las marcas del bastidor. \**

48. *Localización de las lagunas que recorren toda la parte inferior, se aprecia las marcas del bastidor. \**

49. *Detalle del rostro de Santa Anastasia, se aprecia fácilmente tanto en las carnaciones como en la parte del cielo, a la izquierda, ese moteado de suciedad adherida al barniz. \**

50. *Marco aislado. \**

51. *Detalle de las pérdidas de soporte del marco. \**

52. *Sistema de enganche del marco, se aprecia claramente su estado de oxidación y que le falta uno de los clavos. \**

53. *Gráfica de la humedad media en San Cristóbal de La Laguna.* Imagen obtenida de: <https://www.weather-es.com/es/espana/san-cristobal-de-la-laguna-clima>

54. *Localización de la obra en la iglesia.* Imagen obtenida de: <https://www.google.com/maps/place/Iglesia+La+Concepci%C3%B3n/@28.490423,-16.3204929,82m/data=!3m1!1e3!4m8!1m2!2m1!1sLA+CONCEPCI%C3%93N+DE+LA+>

LAGUNA!3m4!1s0xc41cdc04919667b:0x8e1f3382e9b5f620!8m2!3d28.4904361!4d-16.3203047

55. *Localización del cuadro dentro de la iglesia. \**

56. *Detalle de las fuentes de iluminación del cuadro. \**

#### Mapas de daños:

*Ilustración 1.- Mapa de daños de la unión del soporte En verde el paño más grande y en azul el más pequeño.*

*Ilustración 2.- Mapa de daños de la capa pictórica*

## 11. LISTA DE REFERENCIAS

- Calvo, A. (2002). *Conservación y Restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: El Serbal.
- De la Vorágine, Santiago (2016) *La Leyenda dorada, I*. Madrid: Alianza Editorial.

- De la Vorágine, Santiago (2016) *La Leyenda dorada, II*. Madrid: Alianza Editorial.
- Desconocido (15 de enero de 2015) El casco antiguo de Xàtiva se renueva. *Las provincias*. Consultado el 8/04/2020. Recuperado de: <https://www.lasprovincias.es/ribera-costera/201501/15/casco-antiguo-xativa-renueva-20150115000158-v.html>
- Doerner, M. (1982) *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.
- García Fernández, I. (1999) *La conservación Preventiva y la Exposición de Objetos y Obras de Arte*. Murcia: Editorial KR.
- González de Ubieta, M. (2007) *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Könnemann (1999) *Manual de restauración de cuadros*. Barcelona: LocTeam SL.
- Kulturaweb. (s.f.) *Urretxu: Pinacoteca del Ayuntamiento*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: [https://www.kulturweb.com/adm/ficha.asp?tipoficha=2&que=19&id=120&L\\_Id=9&idioma=es](https://www.kulturweb.com/adm/ficha.asp?tipoficha=2&que=19&id=120&L_Id=9&idioma=es)
- Liguori, A. (1850) *Triunfos de los mártires o vidas de los mártires más célebres de la Iglesia*. París: Librería de Rosa. (PDF) Recuperado de: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080041781/1080041781\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080041781/1080041781_MA.PDF)
- López, T. (9 de enero de 2012) *El retablo de la casa Artigues*. Consultado el 9/02/2020. Recuperado de: <https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=ca&u=http://xativaenfotos.blogspot.com/2012/01/el-retaule-de-artigues-por-teresa-lopez.html&prev=search>
- Mayer, R. (1985) *Materiales y técnicas de arte*. Madrid: Gráficas EMA.
- Menant, M.; Lauranceau, E. (s.f.) *Statue: Sainte Anastasie, dans une châsse reliquaire* (Estatua: Santa Anastasia, en un santuario relicario). Consultado el 5/02/2020. Recuperado de: <http://patrimoine.bzh/gertrude-diffusion/dossier/statue-sainte-anastasie-dans-une-chasse-reliquaire/4a794c19-0e36-4d3f-867a-0896ad44729b#historique>

- Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. (2018) *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en pintura de caballete*. Secretaria General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. (PDF) Recuperado de: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/proyecto-coremans-criterios-de-intervencion-en-pintura-de-caballete/conservacion-restauracion-patrimonio-historico-artistico/21495C>
- Muñoz Viñas, S., Osca Pons, J., Gironés Sarrió, I. (2014) *Diccionario de materiales de restauración*. Madrid: Ediciones Akal.
- Navarro Agustí, S. (2014) Santa Anastasia en la iglesia oriental: ámbito eslavo y bizantino. *Iconografía Medieval*, vol. VI, N.º 12. Universidad Complutense de Madrid. Revista Digital de Iconografía Medieval. Págs. 63-79. (PDF) Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-07.%20Santa%20Anastasia.pdf>
- Réau, J. (1997) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A la F*. Barcelona: El Serbal.
- Stout, G. (1960) *Restauración y conservación de pinturas*. Madrid; Tecnos.
- Villarquide, A. (2004) *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. Barcelona: Editorial Nerea.
- Villarquide, A. (2005) *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. Barcelona: Editorial Nerea.
- Weather Atlas (2002-2019) *Previsión meteorológica y clima mensual San Cristóbal de La Laguna, España*. Consultado el 25/08/2019. Recuperado de: <https://www.weather-es.com/es/espana/san-cristobal-de-la-laguna-clima>
- Weather Atlas (2002-2020) *Previsión meteorológica y clima mensual San Cristóbal de La Laguna, España*. Consultado el 9/07/2020. Recuperado de: <https://www.weather-es.com/es/espana/san-cristobal-de-la-laguna-clima>

#### Bibliografía consultada:

- Alonso, M. (s. f.) *Guía para la elaboración del Trabajo de Fin de Grado*. Consultado el 8/08/2019. Recuperado de: [https://bib.us.es/derechoytrabajo/sites/bib3.us.es.derechoytrabajo/files/guia\\_para\\_e\\_laborar\\_un\\_trabajo\\_final\\_de\\_grado\\_1.pdf](https://bib.us.es/derechoytrabajo/sites/bib3.us.es.derechoytrabajo/files/guia_para_e_laborar_un_trabajo_final_de_grado_1.pdf).

- Arozamena Ayala, A. (s.f.) *Urretxu/Calendario*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/urretxu/ar-129925-86675/>
- Basterra, L.M., Acuña, L., Casado, M., Ramón-Cueto, G. & López, G. (octubre-diciembre 2009). Diagnóstico y análisis de estructuras de madera mediante técnicas no destructivas. *Informes de la Construcción* Vol. 61, 516, 21-36. (PDF) Recuperado de: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/792>
- Bermúdez Sánchez, C. (2020). *Guía básica para la conservación del patrimonio cofrade. Consejos elementales de Conservación Preventiva, Mantenimiento, Cuidado y Almacenamiento de Bienes y Enseres*. Granada: Editorial Técnica AVICAM.
- Butler, A. (1965) *Vidas de los santos de Butler*. México: C.I John W. Clute SA (PDF). Recuperado de: <https://restaurarencristo.files.wordpress.com/2018/07/vidas-de-santos-tomo-4-butler-alban.pdf>
- Cirlot, J. E. (1981) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Desconocido. (29 de mayo de 2015) *Las reliquias de la Gran Mártir Anastasia, robadas hace tres años, aún no han sido encontradas*. Consultado el 5 de febrero de 2020. Recuperado de: <https://infortodoxa.com/2015/05/29/las-reliquias-de-la-gran-martir-anastasia-robadas-hace-tres-anos-aun-no-han-sido-encontradas/>
- Desconocido. (7 de enero de 2019) *Seguridad Social de los Autónomos*. Consultado el 19/06/2019. Recuperado de: <https://www.txerpa.com/blog/cuota-autonomo-2019#uno>.
- Desconocido (11 de agosto de 2019) *Santa Anastasia Pharmakolytria*. Consultado el 7/07/2019. Recuperado de <https://preguntasantoral.blogia.com/2009/081103-santa-anastasia-pharmakolytria.php>
- Desconocido (2020). *Cuadro resumen de las cuotas de autónomo de la seguridad social*. Consultado el 11/7/2020. Recuperado de: <https://blog.bankinter.com/economia/-/noticia/2020/3/26/cuota-autonomos#cuota-minima-autonomos>
- Desconocido. (s.f.) *Anastasia the Deliverer from Potions*. Consultado el 5/02/2020. Recuperado de: [https://orthodoxwiki.org/Anastasia\\_the\\_Deliverer\\_from\\_Potions](https://orthodoxwiki.org/Anastasia_the_Deliverer_from_Potions)
- Desconocido (s. f.). *El rabanillo blanco (Diplotaxiserucooides)* Consultado el 8/07/2019. Recuperado de: <http://acorral.es/malpiweb/florayfauna/rabanilloblanco.html>

- Desconocido. (s. f.) *Reliquias en Roma*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: [https://preguntasantoral.blogspot.com/p/blog-page\\_24.html](https://preguntasantoral.blogspot.com/p/blog-page_24.html)
- Fernández, S. (2019). El IGIC baja medio punto en Canarias. *Canarias 7*. Consultado el 4/01/2019. Recuperado de: <https://www.canarias7.es/economia/el-igic-baja-medio-punto-en-canarias-AD6252727>
- Ferrando Roig, J. (1950) *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Fuentes Pérez, G. (s. f.) *Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción*. Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, Delegación de Cultura y Patrimonio histórico-artístico.
- Gómez, S. (16/09/2019) Xàtiva reabre una década después la Casa Artigues como sede del núcleo histórico, *Levante, el mercantil valenciano*. Consultado el 11/3/2020. Recuperado de: <https://www.levante-emv.com/costera/2016/09/17/xativa-reabre-decada-despues-casa/1468069.html>
- Hall, J. (1974) *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández Cembellín, B. (2006) La iluminación de las obras de arte. *Técnica industrial*. Consultado el 25/08/2019. Recuperado de: <http://www.tecnicaindustrial.es/TIFrontal/a-880-la-iluminacion-obras-arte.aspx>
- Herráez, J. A.; Durán, D.; García Martínez, E. (2017) *Fundamentos de la conservación preventiva*. Departamento de Conservación Preventiva; Área de Investigación y Formación; Subdirección General del IPCE; Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural; Secretaría de Estado de Cultura; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (PDF) Recuperado de: [https://oibc.oei.es/uploads/attachments/184/CONSERVACI%C3%93N\\_PREVENTIVA.pdf](https://oibc.oei.es/uploads/attachments/184/CONSERVACI%C3%93N_PREVENTIVA.pdf)
- Herráez, J. A.; Rodríguez Lorite, M. A. (1999). Conservación preventiva en obras de arte. *Conservación del Patrimonio Artístico*. N. ° CLXIV. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (PDF) Recuperado de: <http://148.202.167.116:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1389/La%20conservaci%C3%B3n%20preventiva%20de%20las%20obras%20de%20arte.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Instituto de Patrimonio Cultural de España. (s. f.) *Decálogo de la restauración. Criterios de intervención en Bienes Muebles*. Consultado el 6/08/2019. Recuperado de:

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion/documentos-nacionales-internacionales.html>

- Jiménez de Garnica, R. (2011) *La conservación preventiva durante la exposición de dibujos y pinturas sobre lienzo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Mascarrone, A. (14 de febrero de 2016) *Tráiler Festa Sant'Anastasia - Patrimonio d'Italia* - © Nunzio Maccarrone 2015. Consultado el 31/07/2019. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gZLe3fZO4pw>
- Meldelen. (13 de abril de 2015). *Santa Basilisa y Anastasia, mártires romanas*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: <http://www.preguntasantoral.es/2015/04/santas-basilisa-y-anastasia/>
- Opera per Santa Maria Novella. (17 de abril de 2017). *Il Tesoro di Santa Maria Novella (El tesoro de Maria Novella). Una nuova risorsa multimediale per il museo di Santa Maria Novella (Una nueva sala multimedia para el Museo de Santa Maria Novella)*. Consultado el 6/02/2020. Recuperado de: <https://www.smn.it/it/magazine/il-tesoro-di-santa-maria-novella/>
- Raga, A. (5 de mayo de 2013) *GOZOS A LAS SANTAS MÁRTIRES BASILISA Y ANASTASIA, a las que se veneraba como patronas en su antigua ermita de Xátiva*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: <http://gogistesvalencians.blogspot.com/2013/05/gozos-las-santas-martires-basilisa-y.html>
- Rodríguez González, M. (1986) *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Madrid: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Territorio Borgia (s.f.) *Retablo de Casa Artigues*. Consultado el 9/02/2020. Recuperado de: <https://borgia.comunitatvalenciana.com/recursos/retablo-de-casa-artigues>
- Universidad de Vic- Universidad Central de Cataluña. (2016) *Guía para elaborar citas bibliográficas en formato APA*. Cataluña:
- Urretxuko udala. (s.f.) *En el apartado Turismo, Fiestas*. Consultado el 7/02/2020. Recuperado de: <https://urretxu.eus/es/turismo/cultura-y-ocio/fiestas/613-santa-anastasia-fiestas-de-urretxu>

- Vibrans, H. (26 de noviembre de 2006) *Tabla comparativa de Brassicaceae con flores blancas*. Consultado el 8/07/2019. Recuperado de: <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/brassicaceae/2cuadros-comparativos/1brassicaceae-flores-blancas.htm>